



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Facultad de Letras

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

**El nacionalismo sacro de Miguel Bernal Jiménez  
en la revista *Schola Cantorum***

**TESIS**

Que para obtener el grado de

**MAESTRO EN ESTUDIOS DEL DISCURSO**

Presenta

**Andrés Alejandro García Moreno**

Director de tesis:

**Dr. Raúl Eduardo González Hernández**

Morelia, Michoacán, junio de 2025

## Índice

|                                                                                                |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>RESUMEN.....</b>                                                                            | <b>4</b>  |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                                                           | <b>5</b>  |
| <b>INTRODUCCIÓN.....</b>                                                                       | <b>6</b>  |
| <br><b>Capítulo 1. Vida y obra de Miguel Bernal Jiménez .....</b>                              | <b>9</b>  |
| 1.1. Miguel Bernal Jiménez: el hombre en la liturgia.....                                      | 9         |
| 1.2. La Morelia de Miguel Bernal Jiménez.....                                                  | 14        |
| 1.3. Músicos contemporáneos de Bernal Jiménez.....                                             | 20        |
| <br><b>Capítulo 2. Miguel Bernal Jiménez y la revista <i>Schola Cantorum</i>.....</b>          | <b>35</b> |
| 2.1 Aproximación general a sus textos.....                                                     | 41        |
| 2.1.1 Temáticas recurrentes.....                                                               | 42        |
| 2.1.2 Estilo y lenguaje en la obra literaria de Miguel Bernal Jiménez.....                     | 47        |
| 2.2 Origen y trayectoria de la revista.....                                                    | 49        |
| 2.3 Colaboradores principales de <i>Schola Cantorum</i> : músicos y figuras eclesiásticas..... | 52        |
| 2.4 Colaboraciones de Bernal Jiménez en <i>Schola Cantorum</i> .....                           | 53        |
| 2.5 Criterios de selección y clasificación de los textos.....                                  | 56        |
| <br><b>Capítulo 3. El nacionalismo sacro: construcción discursiva.....</b>                     | <b>60</b> |
| 3.1. El análisis discursivo.....                                                               | 60        |
| 3.1.1. Análisis crítico del discurso: Teun A. van Dijk y la<br>reproducción ideológica.....    | 60        |
| 3.1.2. Construcción de identidad: Patrick Charaudeau y<br>el perfil del músico sacro.....      | 62        |
| 3.1.3. Discurso, poder y exclusión: Michel Foucault y la regulación musical.....               | 63        |
| 3.2. Contexto y estrategias discursivas en los textos de <i>Schola Cantorum</i> .....          | 65        |
| 3.2.1. Contexto y música: el México postrevolucionario<br>en la obra de Bernal Jiménez.....    | 66        |
| 3.2.2. El contexto sociocultural. El nacionalismo musical.....                                 | 70        |
| 3.2.3. La crítica musicológica.....                                                            | 73        |
| 3.2.4. Bernal Jiménez y su reflexión sobre Stravinsky.....                                     | 75        |
| 3.2.5 La originalidad y el uso de temas populares.....                                         | 78        |
| 3.3. La obra de Bernal Jiménez como síntesis de<br>nacionalismo cultural y modernidad.....     | 80        |
| 3.3.1. La raíz europea del nacionalismo en América Latina.....                                 | 82        |
| 3.3.2. El papel de la música en la construcción de la identidad nacional.....                  | 83        |
| 3.3.3. La relevancia de los nacionalismos en la actualidad.....                                | 83        |
| 3.3.4. Nacionalismos en tensión.....                                                           | 84        |
| 3.4. Sumario: Bernal Jiménez, entre la tradición y la modernidad .....                         | 84        |

|                                                                                                          |                |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>Capítulo 4. Discurso, poder y exclusión en la música sacra.....</b>                                   | <b>87</b>      |
| 4.1. Polarización ideológica y construcción del enemigo discursivo.....                                  | 87             |
| 4.1.1. Construcción de la identidad del músico sacro.....                                                | 92             |
| 4.1.2. Regulación de la música sacra a través del discurso normativo.....                                | 93             |
| 4.2. La identidad del músico sacro.....                                                                  | 94             |
| 4.2.1. El músico sacro como apóstol de la tradición.....                                                 | 95             |
| 4.2.2. La diferenciación entre música sacra y música religiosa.....                                      | 96             |
| 4.2.3. La institución como garante de la identidad musical.....                                          | 97             |
| 4.3. <i>Schola Cantorum</i> : regulación, resistencia y legitimidad.....                                 | 98             |
| 4.3.1. Regulación del discurso musical: lo que es legítimo y lo que no.....                              | 98             |
| 4.3.2. Exclusión de otras estéticas musicales.....                                                       | 99             |
| 4.3.3. El Nacionalismo Sacro como resistencia<br>frente al nacionalismo de Estado.....                   | 100            |
| 4.4. <i>Schola Cantorum</i> : institución discursiva del Nacionalismo Sacro.....                         | 101            |
| <br><b>Conclusiones. La vigencia de Miguel Bernal Jiménez y su legado en la música<br/>mexicana.....</b> | <br><b>106</b> |
| <b>Bibliografía.....</b>                                                                                 | <b>108</b>     |
| <b>Anexos.....</b>                                                                                       | <b>112</b>     |
| I. Entrevista a Lorena Díaz.....                                                                         | 112            |
| II. Corpus de artículos.....                                                                             | 119            |

## Resumen

Esta investigación propone una lectura del nacionalismo sacro como una construcción discursiva articulada desde la revista *Schola Cantorum*, dirigida por Miguel Bernal Jiménez. A partir del análisis de sus colaboraciones literarias, se identifican tres ejes fundamentales: la configuración ideológica del discurso musical, la construcción identitaria del músico sacro y la regulación simbólica del repertorio litúrgico.

Para ello, se emplea un enfoque de análisis crítico del discurso (ACD), apoyado en los planteamientos de Teun A. van Dijk, Patrick Charaudeau y Michel Foucault, que permite evidenciar cómo *Schola Cantorum* no sólo difundía contenidos, sino que funcionaba como una instancia normativa que legitimaba prácticas, excluía estéticas y reforzaba un ideal religioso-cultural vinculado con la identidad nacional.

Asimismo, se sostiene que este discurso operaba como una forma de resistencia frente al nacionalismo de Estado, proponiendo una modernidad alternativa basada en la tradición sacra. En este sentido, el nacionalismo sacro de Bernal Jiménez es entendido no sólo como una estética, sino como un dispositivo discursivo que articula religión, identidad y poder dentro del campo musical mexicano de la primera mitad del siglo XX.

**Palabras clave:** Miguel Bernal Jiménez, *Schola Cantorum*, nacionalismo sacro, discurso, música litúrgica, análisis crítico del discurso.

## Abstract

This research proposes a reading of *sacred nationalism* as a discursive construction articulated through the journal *Schola Cantorum*, directed by Miguel Bernal Jiménez. Based on the analysis of his literary contributions, three key axes are identified: the ideological configuration of musical discourse, the identity construction of the sacred musician, and the symbolic regulation of liturgical repertoire.

The study employs a Critical Discourse Analysis (CDA) approach, drawing from the theories of Teun A. van Dijk, Patrick Charaudeau, and Michel Foucault. This framework reveals how *Schola Cantorum* functioned not only as a platform for musical content but also as a normative institution that legitimized certain practices, excluded aesthetic trends, and reinforced a religious-cultural ideal tied to national identity.

Furthermore, it is argued that this discourse operated as a form of resistance against State Nationalism, proposing an alternative modernity grounded in sacred tradition. In this way, Bernal Jiménez's sacred nationalism is understood not merely as an aesthetic stance, but as a discursive device that interweaves religion, identity, and power within the Mexican musical field of the first half of the 20th century.

**Keywords:** Miguel Bernal Jiménez, *Schola Cantorum*, sacred nationalism, discourse, liturgical music, critical discourse analysis.

## Introducción

A lo largo de este trabajo me propuse analizar cómo se articuló una forma particular de nacionalismo musical en México a través de la revista *Schola Cantorum*, bajo la dirección de Miguel Bernal Jiménez. Esta publicación, dedicada exclusivamente a la música litúrgica, ofreció durante varias décadas un espacio de difusión, formación y regulación ideológica que no ha sido suficientemente estudiado desde una perspectiva discursiva. Lejos de ser un simple órgano de información, la revista operó como un dispositivo de legitimación simbólica, desde donde se promovió una visión del arte sacro vinculada profundamente con los ideales del catolicismo y la identidad nacional. El fenómeno que estudié ha sido denominado por Lorena Díaz Núñez como “nacionalismo sacro”, y en esta investigación retomo dicho concepto para desarrollarlo desde el análisis del discurso.

La hipótesis que guio mi investigación fue que, a través de los textos publicados en *Schola Cantorum*, Miguel Bernal Jiménez no sólo difundió contenidos musicales, sino que articuló un discurso que respondía a una lógica de resistencia frente al nacionalismo oficial promovido por el Estado mexicano. Mientras este último se sustentaba en una estética laica, indigenista y de corte moderno, Bernal propuso una modernidad alternativa, fundada en la tradición sacra, en la autoridad de la Iglesia y en un repertorio musical que apelaba a la trascendencia. Desde su posición como compositor, editor, teórico y líder institucional, su proyecto buscó consolidar un campo musical autónomo, con sus propios criterios de legitimidad, jerarquías y valores estéticos.

Para llevar a cabo este análisis, seleccioné un corpus integrado por diversos textos publicados por Bernal Jiménez en *Schola Cantorum*, incluyendo editoriales, artículos, ensayos musicológicos y escritos de crítica cultural, tales como “Nacionalismo y música sagrada”, “He hablado a Stravinsky”, “La música sagrada moderna” y “Reivindicación del músico de iglesia”, entre otros. Esta selección respondió no a un criterio cronológico estricto, sino a la densidad argumentativa e ideológica que encontré en dichos documentos. El eje de lectura que propuse fue la manera como estos textos configuran una matriz discursiva desde la cual se normativiza la práctica musical litúrgica y se construye una identidad para el músico sacro.

El abordaje metodológico fue de corte cualitativo y se apoyó en herramientas del análisis crítico del discurso (ACD), particularmente en los aportes de Teun A. van Dijk, Patrick Charaudeau y Michel Foucault. Esta triangulación teórica me permitió trabajar sobre tres niveles de análisis: el contexto cognitivo (las representaciones mentales que sustentan el discurso), el contexto situacional (las condiciones de producción y circulación del discurso) y el contexto sociocultural (los sistemas de creencias y valores que atraviesan la comunidad discursiva). En ese sentido, los textos de *Schola Cantorum* fueron abordados como prácticas sociales significativas, en las que se materializan relaciones de poder, tensiones entre modernidad y tradición, y mecanismos de exclusión e inclusión simbólica.

Al desarrollar esta investigación, advertí que el nacionalismo sacro no puede entenderse únicamente como una postura estética o como una etiqueta historiográfica, sino como una formación discursiva con efectos concretos sobre la práctica musical, la organización institucional y la percepción de la identidad nacional. El discurso de Bernal Jiménez no sólo reivindicaba el valor artístico de la música sacra, sino que la colocaba como fundamento moral y espiritual de la nación. Su insistencia en la superioridad ética y estética del arte sacro frente al profano, su defensa del canto gregoriano y la polifonía como modelos ideales, y su crítica constante a la secularización de la música litúrgica, revelan una visión profundamente política del quehacer musical, aunque revestida de lenguaje religioso.

Este trabajo también buscó visibilizar el valor de los escritos de Bernal como objetos de estudio en sí mismos. Con frecuencia, la historiografía musical se ha centrado en su obra compositiva, dejando de lado sus aportaciones teóricas, pedagógicas y editoriales. Al analizar sus textos como discursos, procuré recuperar su pensamiento, a la vez de inscribirlo en las lógicas ideológicas y culturales de su tiempo. Esta lectura crítica permitió evidenciar cómo, en el seno de una publicación especializada como *Schola Cantorum*, se gestó una propuesta alternativa de nación, fundada en una comunidad imaginada de creyentes, músicos y educadores que compartían una misma fe, una misma lengua musical y un mismo proyecto civilizatorio.

Con ello, la presente investigación buscó no sólo contribuir al estudio de la música sacra en México, sino también consolidar el uso de la categoría *nacionalismo sacro* como herramienta de análisis para examinar cómo se articulan el arte, la religión y el discurso en los procesos de construcción simbólica de la nación. En última instancia, el estudio de *Schola*

*Cantorum* y de la figura de Miguel Bernal Jiménez como intelectual católico-musical permitió abrir nuevas preguntas sobre el lugar de la música en los procesos de formación identitaria, la disputa por el canon y las tensiones entre lo local y lo universal en el campo cultural mexicano.



## **Capítulo 1. Vida y obra de Miguel Bernal Jiménez**

En la amplia producción de música mexicana del siglo XX, la figura de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) ha sido de gran relevancia como referencia de la tradición musical del país. Compositor, director de coro, musicólogo y pedagogo, Bernal Jiménez dedicó su vida a la exploración y el enriquecimiento del patrimonio musical católico y mexicano. Este capítulo explora la vida y obra de este destacado músico, mostrando la trayectoria que lo llevó a convertirse en una figura emblemática en la escena musical de nuestro país.

Desde sus primeros años hasta sus contribuciones pioneras en la música sacra y académica mexicana, la vida de Bernal Jiménez se entrelaza con la historia cultural de México. Su incansable labor como educador y director coral en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia y en diversas instituciones, así como su compromiso con la preservación y revitalización de las tradiciones musicales novohispanas revelan un hombre cuya pasión por la música trascendió fronteras y generaciones.

Exploraremos los momentos significativos en la vida de Miguel Bernal Jiménez, desde sus primeros pasos en el arte hasta su impacto duradero en la escena musical mexicana. Esto nos dará elementos para conocer el contexto en el que su música fue creada, e inferir cómo logró integrar, en la música no religiosa, elementos tradicionales con modernidad, creando un corpus que representa la identidad sonora de Morelia. Desde las aulas hasta los escenarios, la vida y obra de Miguel Bernal Jiménez constituye un testimonio de dedicación, creatividad y religiosidad que ha plasmado en su música y en su obra literaria.

### **1.1 Miguel Bernal Jiménez: el hombre en la liturgia**

Originario de Morelia, Michoacán, José Ignacio Miguel Julián Bernal Jiménez fue una figura prominente en la rica historia musical de México. Vio la luz por primera vez el 16 de febrero de 1910; hijo de Miguel Bernal Rodríguez-Gil y María de Jesús Jiménez Díaz. Cuatro años después, su familia se vio sumida en un evento desafortunado, cuando el padre, afectado por la tuberculosis, falleció, dejando a sus descendientes en una situación económica precaria. A partir de entonces, la responsabilidad de sostener y guiar a la familia recaería en manos de la

madre de Miguel, quien asumió valientemente el papel de proveedora y protectora (Díaz, 2003, p. 24).<sup>1</sup>

La carga emocional y financiera de la familia recayó no sólo en la madre, sino también en la abuela, quien se convirtió en la figura encargada de cuidar y orientar al pequeño Miguel, en ausencia de su padre. Esta transición marcó un periodo desafiante para la familia; el cambio en la dinámica familiar no sólo influyó en las circunstancias económicas del niño, sino que también dejó una impresión en su carácter y enfoque hacia la vida. La pérdida de su padre y el cambio en la estructura familiar marcaron la existencia del joven músico, quien sería guiado por las enseñanzas y el apoyo de su madre y su abuela.

Los eventos descritos lo orientaron hacia el círculo religioso, y, asimismo, lo acercaron a la música: la figura maternal de la familia, doña Praxeditas, quien era la madre de María Jesús y abuela de Miguel, asumió la responsabilidad completa de cuidar y velar por el bienestar del pequeño y sus dos hermanos. Doña Praxeditas se convirtió en un apoyo fundamental para Miguel, debido a que ella lo acercó al mundo religioso. Así, a la temprana edad de siete años Miguel Bernal Jiménez dio sus primeros pasos en la música académica, al ingresar al Colegio de Infantes de la Catedral de Morelia (Díaz, 2000, p. 15), institución cuya importante historia se remonta al siglo XVIII. A la edad de diez años, Miguel continuó con su formación musical, al unirse al Orfeón,<sup>2</sup> bajo la dirección del respetado sacerdote José María Villaseñor (1920). Este encuentro marcaría un hito significativo en la vida del joven músico, ya que el padre Villaseñor no sólo se convertiría en su guía musical, sino asimismo en una figura esencial y entrañable a lo largo de su vida.

---

<sup>1</sup> La maestra Lorena Díaz Núñez es considerada una de las principales especialistas en la vida y obra de Miguel Bernal Jiménez. Ha realizado una cronología detallada de su vida, así como un catálogo de su producción musical, entre otras publicaciones relevantes en el ámbito de la musicología. He recurrido a su amplia bibliografía como base para el desarrollo del presente trabajo.

<sup>2</sup> Un orfeón es un coro (grupo de personas que cantan a capella, sin acompañamiento de otros instrumentos). Los orfeones suelen interpretar música coral en arreglos polifónicos, abarcando un amplio repertorio. La palabra *orfeón* proviene del francés *orphéon*, que a su vez se deriva del griego Orpheus, personaje mitológico asociado con la música y la poesía. Los orfeones han existido durante muchos años y se han convertido en instituciones importantes para la promoción y ejecución de la música coral en diversas comunidades. Estos coros a menudo participan en conciertos, festivales y eventos culturales, contribuyendo así al enriquecimiento de la escena musical local. “*Orfeón*, h. 1900. Tom. Del fr. *Orphéon* id., formado con el nombre de Orfeo, célebre músico de la mitología griega. La terminación se debe a una imitación del fr. *Odéon* ‘edificio destinado a ensayos musicales’, tom. Del gr. *Óideion*” (Corominas, 1987, 426).

El Orfeón Pío,<sup>3</sup> dirigido por el padre Villaseñor, se convirtió en el escenario donde Miguel Bernal Jiménez cultivó sus habilidades vocales y su comprensión profunda de la música coral. Así, esos años formativos en el Colegio de Infantes y en el Orfeón Pío representaron el inicio de la educación musical académica de Miguel Bernal Jiménez, así como la construcción de relaciones significativas que influyeron en su desarrollo artístico.

En el turbulento año de 1926, México se vio envuelto en el conflicto religioso que marcó la primera etapa de la guerra Cristera,<sup>4</sup> conocida también como la Cristiada. Durante este periodo, el culto católico fue suspendido en el país y la sociedad mexicana enfrentaría un tenso contexto político y religioso. Desafiando las restricciones impuestas, Bernal Jiménez se convirtió en un portador de la eucaristía, que llevaba a enfermos y monjas de manera clandestina. Su dedicación y compromiso con la práctica de la fe durante esos tiempos difíciles demostraron su profundo arraigo religioso y su valentía para preservar las tradiciones en medio de la adversidad.

Un año después, en 1927, Miguel Bernal Jiménez alcanzó un logro significativo, al recibir la Licencia Gregoriana, equivalente a una licenciatura, de la Escuela Superior de Música Sacra de Morelia. Este reconocimiento formalizó su profundo conocimiento y sus habilidades en el ámbito musical sacro. Aprovechando esta base académica, Bernal Jiménez

---

<sup>3</sup> Sobre la historia del Orfeón Pío, vale señalar que la institucionalización musical en Morelia data de los primeros años de la Colonia (Solorio, 2021, 139), cuando Valladolid se constituye como legítimo centro de apropiación del conocimiento musical en la región, y toma fuerza a finales del siglo XIX, cuando convivieron academias de música laicas y religiosas; sin embargo, con el surgimiento de la Encíclica de Pío X, la jerarquía católica aprovechó las nuevas disposiciones vaticanas, y en 1904 se establecieron comisiones de música sagrada para cada diócesis (Solorio, 2021, 196). La escuela de Morelia tuvo respaldo unánime por todas las arquidiócesis, ya que muchos arzobispos, obispos y sacerdotes de aquella jurisdicción fueron personas interesadas en la música, e impulsaron el liderazgo de Michoacán en este arte, en el país. La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, que tuvo un reconocimiento unánime, preparó músicos de todas las arquidiócesis; el Orfeón de la Liga Eucarística Guadalupana después cambió su nombre a Orfeón Pío X, en conmemoración del fallecido papa, quien murió en 1914 (Díaz Núñez, 2007, 291-292). El Orfeón Pío X es declarado Escuela Oficial de Música Sagrada en la Arquidiócesis de Michoacán, que más tarde pasará a ser la Escuela Superior de Música Sagrada (Villaseñor, 1961, p. 13).

<sup>4</sup> “La guerra Cristera o Cristiada fue un conflicto armado que tuvo lugar en México entre 1926 y 1929; se desencadenó en respuesta a las leyes anticlericales instauradas durante el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles. La Constitución de 1917 contenía disposiciones que limitaban la influencia de la Iglesia católica en los asuntos civiles y educativos del país. Estas medidas incluían restricciones sobre la propiedad eclesiástica y el ejercicio de ciertos derechos civiles por parte de los clérigos. Sin embargo, las tensiones aumentaron cuando en 1926 el gobierno de Calles aplicó de manera más estricta estas leyes, incluso llegando a suspender el culto público y a perseguir sacerdotes que se opusieron a estas medidas” (Olivera Sedano, 1987, 83-86).

fue becado para continuar sus estudios en Roma (Díaz, 2000, 16), donde se sumergiría en la riqueza de la tradición musical europea. Su tiempo en esa ciudad no sólo significó un enriquecimiento académico, sino también una inmersión en la diversidad cultural y artística que influyó en su desarrollo como músico y compositor.

Este periodo, marcado por la Cristiada y la búsqueda de conocimiento en Roma, fue fundamental en la vida de Miguel Bernal Jiménez, al delinear su compromiso con la música sacra y consolidar su posición como un talento excepcional en el panorama musical mexicano. En el transcurso de su estancia en Roma, se dedicó a los estudios de órgano, al tiempo que amplió sus horizontes musicales. La habilidad del joven músico no pasó inadvertida: Bernal Jiménez se convirtió en un intérprete polifacético, al tocar el piano en funciones cinematográficas y espectáculos de magia. También durante ese periodo tuvo un encuentro con Jesús Estrada,<sup>5</sup> un destacado organista originario de Jalisco.

A pesar de que en 1929 concluyó el conflicto religioso que había agitado a México, Bernal Jiménez permaneció en Roma tres años más. Durante este periodo, su dedicación y talento le valieron tres premios pontificios consecutivos, reconocimientos que atestiguaron su destacada contribución al ámbito musical sacro. Además, culminó su estadía con la obtención del título de Maestro en Composición Sagrada. La experiencia en Roma amplió sus horizontes musicales, al tiempo que dejó una impronta indeleble en su carrera. El reconocimiento internacional y los lazos culturales y musicales forjados en aquella ciudad contribuyeron a forjar la distinguida trayectoria de Miguel Bernal Jiménez como un compositor y músico excepcional en el panorama global de la música sacra.

En 1933, Miguel Bernal Jiménez regresó a México, después de su enriquecedora estancia en la Ciudad Eterna. A partir de ese momento, se incorporó a la Escuela Superior de Música Sacra de Morelia,<sup>6</sup> donde impartió clases y asumió la dirección de los coros. Tres años más tarde, ascendería a la posición de director de la misma escuela. En 1937, recibe el

---

<sup>5</sup> Jesús Estrada (Teocaltiche, Jalisco, 1898-1980). Organista y profesor del Conservatorio Nacional de Música de México (Marín López, 2007).

<sup>6</sup> “La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia ha tenido una evolución significativa. Fundada inicialmente como el Colegio de Santa Rosa de Santa María en 1743, se transformó en la Escuela de Música Sacra San Gregorio Magno en 1904, aunque fue clausurada en 1914. Luego, el Orfeón Pío X surgió en 1914 y se convirtió en la Escuela Oficial de Música Sagrada en 1921. En 1938, se renombró como la Escuela Superior de Música Sagrada, pero fue clausurada por el Gobierno del Estado el 29 de julio de 1932 al comenzar la Segunda Cristiada, reabriendo en 1934. A veces se menciona como la Escuela Superior de Música Sagrada ‘de Morelia’ para distinguirla de otras con el mismo nombre en lugares como la *Scuola Superiore di Musica Sacra* en Italia. Finalmente, en 1950, se transformó en el Conservatorio de las Rosas” (Díaz Núñez, 2000).

nombramiento como profesor de armonía y director de coros en la Escuela Popular de Música de Morelia perteneciente a la UMSNH (Gutiérrez Guzmán, 2020); esta institución, cuyos cimientos provienen de la Academia de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, fue establecida por Ignacio Mier Arriaga, marcando un hito en la oferta educativa musical en la región.

En 1938, Bernal Jiménez, con su dedicación a la promoción y difusión de la música, funda en la misma ciudad de Morelia la Sociedad de Amigos de la Música. Este noble proyecto buscaba crear un espacio en el que los amantes y apasionados por el arte musical pudieran congregarse, y contribuir al desarrollo cultural de la comunidad. La sociedad se convirtió en un punto de encuentro vibrante, propiciando conciertos, eventos y actividades que fomentaban el aprecio por la música en todas sus formas (Díaz, 2000, 75).

Un año después, en 1939, Miguel Bernal Jiménez expande su impacto en el ámbito musical, al fundar la revista *Schola Cantorum*. Con un título inspirado en la tradición coral, la publicación se erige como un espacio editorial dedicado a la música sacra y coral, y se convierte en una plataforma crucial para la discusión, la crítica y la difusión de obras y acontecimientos relevantes en el mundo musical, especialmente en el contexto de la música sacra, que tanto apasionaba a Bernal Jiménez.

Estas iniciativas, la Sociedad de Amigos de la Música y la revista *Schola Cantorum*, consolidaron el papel de Miguel Bernal Jiménez como un líder y defensor de la música sacra en México, a la vez que contribuyeron significativamente a la construcción de un entorno cultural enriquecido en la ciudad de Morelia. Su visión y empeño en la creación de estos espacios demuestran su compromiso constante con la difusión y el desarrollo de la música en todas sus manifestaciones.

En 1940, Bernal Jiménez se casa con María Cristina Macouzet Muñoz; el matrimonio marca un capítulo importante en la vida del prolífico músico, consolidando una conexión profunda que influiría en su trayectoria personal y artística. Cinco años después, en 1945, Bernal Jiménez es honrado con la prestigiosa condecoración Generalísimo Morelos,<sup>7</sup> un

---

<sup>7</sup> *Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo*, CLXX(11), Quinta Sección: “El día 7 de mayo de 1942, se publica en el Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo el Decreto número 150 expedido por el Gobernador Constitucional del Estado Félix Ireta Viveros, en el cual señala como facultad para el Ayuntamiento de Morelia, la creación y la entrega de la Condecoración ‘Generalísimo Morelos’ en honor al ilustre Siervo de la Nación Don José María Morelos y Pavón. Esta condecoración fue creada con la finalidad de honrar la memoria del Siervo de la Nación, mediante

galardón de gran relevancia que enaltece su destacada labor y contribución al ámbito musical. Este reconocimiento, compartido con personalidades notables como Lázaro Cárdenas, resalta la magnitud de su impacto en la escena cultural de México. En ese mismo año, el músico visionario funda el Conservatorio de las Rosas, una institución destinada a la enseñanza y promoción de la música. Este conservatorio, concebido como un espacio para el desarrollo y la formación de talento musical, se convierte en un centro de excelencia que contribuye significativamente al crecimiento y enriquecimiento del panorama musical en Morelia.

En 1952, sería invitado a formar parte de la Facultad de Música de Loyola, en Nueva Orleans, lo que representa un testimonio del reconocimiento internacional de la maestría musical de Bernal Jiménez. Tras su regreso a México, en 1956, imparte un curso de música sagrada, en León, Guanajuato. Sin embargo, esta etapa llena de logros y contribuciones musicales se ve truncada abruptamente en ese mismo año, cuando fallece, a la edad de 46 años, a causa de un infarto masivo al corazón; su cuerpo sería trasladado a Morelia.

Este primer apartado permite conocer diversos aspectos de la vida personal, académica y profesional de Bernal Jiménez, lo cual es fundamental para contextualizar su obra dentro de la época en la que se desarrolló. Su trayectoria refleja una coherencia entre su pensamiento y sus acciones, enmarcadas en una sólida formación católica que influyó significativamente en su labor creativa. Este enfoque no sólo facilita la comprensión de su legado, sino que también permite establecer vínculos entre su producción artística y el desarrollo social, cultural y político de su tiempo, lo que contribuye a delinear una visión más amplia de su impacto en la música mexicana.

## **1.2 La Morelia de Miguel Bernal Jiménez**

En octubre de 2017, la ciudad de Morelia recibió el reconocimiento de la UNESCO,<sup>8</sup> al ser declarada la primera Ciudad Creativa de la Música en México. Esta distinción reafirma y consolida su posición como un referente cultural y musical, históricamente reconocido a nivel nacional e internacional. Para comprender la magnitud de este logro, es fundamental

---

su entrega en recompensa y gratitud a aquellas personas que se distinguieran en las artes o en las ciencias, así como a aquellas personas que por sus elevadas virtudes cívicas hayan honrado a la ciudad de Morelia, al Estado de Michoacán o a la Nación, y así consolidar el espíritu liberal del pueblo de Morelia”.

<sup>8</sup> UNESCO, Declaratoria de Morelia, Ciudad Creativa de la Música. 2017:

<https://es.unesco.org/ciudadescreativasmx#:~:text=Morelia%20%2D%20Ciudad%20Creativa%20de%20la,el%20Conservatorio%20de%20Las%20Rosas.>

reconocer la rica tradición musical de Michoacán, la cual se remonta a épocas anteriores a la llegada de los españoles y se mantiene vigente hasta la actualidad. En este contexto, la obra de Miguel Bernal Jiménez ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo musical de la ciudad de Morelia, razón por la cual este trabajo de investigación busca destacar y visibilizar su influencia en este ámbito.

La ciudad de Morelia tiene sus raíces en el siglo XVI, momento en el cual los encomenderos españoles, tras la conquista y pacificación del territorio identificado como la Provincia de Michoacán, manifestaron su oposición a las acciones emprendidas por el primer obispo, Vasco de Quiroga, quien tenía como propósito el establecer la capital de dicha provincia, e inicialmente eligió el pueblo de Tzintzuntzan, y posteriormente Pátzcuaro. Es en el año de 1538, cuando el citado obispo

tomó posesión en Tzintzuntzan, como especificaban las bulas pontificias, pero enseguida se trasladó a otro sitio: Pátzcuaro, lugar separado de 15 km, en la ribera sur del lago, zanjando la cuestión legal, al considerarlo un barrio más de la ciudad de Michoacán. Para tal fin obtuvo la aprobación real, con fecha del 26 de junio de 1539. Los motivos que expuso el obispo fueron principalmente la falta de agua, la topografía del lugar, estrecho y cercado de montes cercanos al oriente y al poniente, que acortaban la luz del día. En Pátzcuaro se disponía, en cambio, de terreno más amplio y de agua en abundancia, condiciones más favorables para la capital que ambicionaba Quiroga (Silva Mandujano, 1991, 11).

Esta medida no recibió naturalmente la aprobación de los españoles, quienes sostenían que don Vasco de Quiroga favorecía a los indígenas, al establecer nuevas estructuras sociales y económicas en su beneficio. En Pátzcuaro, la planificación urbana se llevó a cabo alrededor de barrios indígenas, albergando las residencias episcopales, el Colegio de San Nicolás, el hospital y, por supuesto, la catedral. Por otro lado, el barrio de los españoles fue diseñado distante de este conjunto, al oriente de la ciudad.

Ante esta coyuntura y con el propósito de no residir en Pátzcuaro, un grupo conformado por al menos 23 españoles solicitó el respaldo del también primer virrey de la Nueva España, don Antonio de Mendoza. Expusieron sus inconformidades y le presentaron la posibilidad de establecer una nueva ciudad que los peninsulares pudieran liderar, en consonancia con sus intereses. Optaron por un sitio ubicado a diez leguas (cincuenta kilómetros) de Pátzcuaro, conocido como Guayangareo, el cual consideraron como el lugar

más idóneo. Dirigieron una comunicación al monarca, solicitándole su favor para la nueva fundación.

Con el respaldo real obtenido, este grupo de españoles estableció la Nueva Ciudad de Michoacán el 18 de mayo de 1541 (Silva Mandujano, 1991, 14). Se les concedió la autorización para utilizar mano de obra indígena y realizar la planificación urbana correspondiente para la fundación de la ciudad. Sin embargo, Vasco de Quiroga, en un viaje a España, logró obtener una Cédula Real, fechada el 21 de julio de 1553, donde se concedía a Pátzcuaro el escudo de armas con el reconocimiento como Ciudad de Michoacán (Silva Mandujano, 1991, 15).

En los años posteriores al fallecimiento de don Vasco de Quiroga, ocurrido el 14 de marzo de 1565, en la ciudad de Uruapan, los esfuerzos por mantener la capitalidad de la Provincia de Michoacán en Pátzcuaro no pudieron continuar. Bajo la administración del virrey Martín Enríquez de Almanza, el 25 de diciembre de 1575 se dispuso que la justicia y el ayuntamiento fueran trasladados al año siguiente a Guayangareo, donde se establecerían en adelante los alcaldes mayores y los regidores. Además del traslado civil, se obtuvieron los permisos correspondientes de la Iglesia católica, a través del pontífice y del monarca, facilitando así la reubicación de la sede catedralicia (Silva Mandujano, 1991, 16).

En consecuencia, Guayangareo ascendió al estatus de capital, tanto en asuntos civiles como eclesiásticos, y para reflejar su nueva y distinguida categoría, se impulsó la obtención de títulos que la elevaran en nobleza. Con la autorización papal para el traslado de la sede diocesana, otorgada en 1571, se le confirió el título de ciudad de Valladolid, porque el nombre autóctono del lugar no parecía apropiado para una urbe destacada, erigida por y para los españoles. La sugerencia del obispo Ruiz de Morales de cambiar su denominación, probablemente compartida por la mayoría, fue atendida, y Guayangareo fue rebautizado como Valladolid, por decreto del rey Felipe II.

Durante todo el periodo colonial, desde 1571 y hasta pasada la Independencia de México, la ciudad de Valladolid mantuvo su denominación original. El cambio de nombre de Valladolid a Morelia ocurrió el 12 de septiembre de 1828,<sup>9</sup> como parte de un proceso de

---

<sup>9</sup> Archivo Histórico del H. Congreso del Estado de Michoacán (AHCEMO), II Legislatura, 1827-1829, Actas de sesiones públicas, caja 3, Exp. 1, actas de las sesiones del 10 y 12 de septiembre de 1828; *El nombre de Morelia. Documentos*, nota introductoria de Xavier Tavera Alfaro, Morelia, H. Congreso del Estado de Michoacán, 1978.



reconfiguración de nombres de ciudades en México durante ese periodo histórico; a través del Congreso del Estado de Michoacán, la ciudad fue rebautizada en honor a José María Morelos y Pavón, una destacada figura en la lucha por la Independencia de México, quien además era originario de dicha localidad.

En el marco de nuestra línea de investigación, centrada en la tradición y el desarrollo de la musicalidad en la ciudad en relación con su evolución histórica, observamos que, desde los albores de la época colonial, la sociedad moreliana ha estado marcada por la influencia de los colonizadores españoles. Estos, en su proceso de asentamiento y colonización, emplearon diversas manifestaciones artísticas como herramientas de cristianización, con el propósito de establecer un vínculo con la población purépecha. Ante la dificultad inicial de una comunicación directa, recurrieron principalmente al uso de la pintura y la música como medios para facilitar la transmisión del cristianismo y propiciar un acercamiento cultural.

Los conventos, claustros y colegios de los religiosos de órdenes que llegaron a estas tierras (franciscanos, agustinos, carmelitas y al final los jesuitas) implementaron catecismos, confesionarios y sermonarios para la cristianización, pero también la música se hizo presente para ese motivo. Posteriormente, la catedral de Valladolid<sup>10</sup> se concibió como un espacio natural destinado a albergar rituales y celebraciones que requerían de música litúrgica. Este propósito motivó al obispado michoacano a procurar la presencia de músicos reconocidos y a la adquisición de instrumentos musicales de calidad (Dávila, 2021, 40).

Sería a finales del siglo XVI cuando la ciudad tendría su primero órgano, elaborado por Agustín de Santiago. Ya en el siglo XVIII, se adquirió el instrumento definitivo y que aún existe en este edificio episcopal, el órgano que fue construido por Joseph Nazarre,<sup>11</sup> que es uno de los mejores ejemplares de México.

---

<sup>10</sup> Hubo una ceremonia de colocación de la primera piedra de la Catedral, el 6 de agosto de 1660; el edificio fue terminado en 1774, según el proyecto del arquitecto italiano Vicencio Barroso Escayola (González Galván, 2006, 375).

<sup>11</sup> “Joseph Nazarre fue un organista y teórico musical. Llegó a México procedente de Cádiz en 1727 y al año siguiente recibió el contrato que le solicitaba instalar dos órganos en la catedral de Guadalajara, concluidos en 1731. En ese mismo año fue contratado para colocar el órgano en la catedral de Valladolid. Los órganos que construyó, por sus mecanismos, sonoridad y grandes dimensiones, fueron en su tiempo los más importantes del continente americano. Escribió algunos tratados sobre su oficio, y sobre teoría musical y acústica, que fueron muy tomados en cuenta en todas las academias musicales de la Nueva España, hasta la aparición de las reformas de Francisco Marcos y Navas (1816). Murió cuando la nave en que viajaba de regreso a España zozobró al salir del canal de las Bahamas” (Pareyón, 2007, s.v.).

En esos años, la educación musical en la ciudad paulatinamente dejaría de estar solamente en manos de instituciones eclesiásticas, como el Colegio de Niñas de Santa Rosa de Lima (30 de agosto de 1743), cuando “las autoridades civiles exigieron su cancelación en 1870, atendiendo a las disposiciones de las Leyes de Reforma” (Dávila, 2021, 43). Así, se fundaría, en 1869, la Academia de Música del Colegio de San Nicolás, así como bandas militares y orquestas, que fortalecían el ambiente musical de la ciudad.

Durante el siglo XIX, la ciudad, como el país, atravesó conflictos sociales, políticos y económicos, que desembocarían en el movimiento revolucionario de principios del siglo XX. Específicamente, en la ciudad de Morelia, a finales del siglo XIX se puede observar que

Los adelantos tecnológicos y científicos de la época propiciaron que se introdujera el ferrocarril en la ciudad en 1883, el tranvía urbano en 1884, la energía eléctrica en 1888, la comunicación telefónica en 1891, se establece el banco de Londres a partir de 1897, se constituye la Cámara de Comercio por los principales empresarios de la ciudad y el Estado en 1894, se establece el Banco de México en 1902, como un indicador más de progreso (Uribe Salas, 1993, 10).

Estos avances en la ciudad se enmarcan en la administración del general Porfirio Díaz, cuya política se centraba en estimular la economía mediante el fomento de progresos materiales y sociales en las principales urbes del país. Sin embargo, dichos avances contribuyeron al crecimiento de las brechas sociales, lo que provocó que Michoacán se sumara a los levantamientos y manifestaciones sociales en oposición al régimen de Porfirio Díaz, en 1910.

En el texto *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911*, el investigador Alejandro Mercado expone las características que durante el Porfiriato tuvieron la música y sus ejecutantes, afirmando que:

La música en Morelia del Porfiriato observó tres aspectos esenciales: 1) una instrucción musical estructurada y dirigida por el Estado; 2) el desarrollo del arte musical en consonancia a la exigencia del público, lo que le imprimió al ejercicio musical de una función social; y 3) una dualidad de fines en cuanto a su aplicación práctica (Mercado, 2009, 114).

En lo que concierne específicamente a la instrucción musical, Alejandro Mercado señala que, en las escuelas de Morelia, al igual que en todas las cuestiones públicas, esta estuvo sujeta, dirigida y controlada por el gobierno. Socialmente, la música se integraba en

los espacios donde se consideraba necesario, apoyándose con las distintas instituciones educativas. Mientras que en la academia del Colegio de San Nicolás se impartía la enseñanza del piano y el violín, la escuela de arte se enfocaba a la ejecución de instrumentos de viento. Simultáneamente, en la academia de niñas se fomentaba la práctica de instrumentos de cuerda, delineando así las diferentes áreas de especialización musical en la educación.

En ese sentido, cabe recordar que en 1914 el presbítero José María Villaseñor fundó el Orfeón de la Liga Eucarística Guadalupana, con el propósito de establecer un coro infantil que entonara anualmente, el 12 de diciembre, cánticos en honor a la Virgen de Guadalupe. Posteriormente, dicho coro adoptó el nombre de Orfeón Pío X, en homenaje al papa del mismo nombre.

Este periodo se caracterizó por el establecimiento, desde una década antes, de instituciones académicas dedicadas a la enseñanza del arte musical. Este desarrollo se fundamentó en la Ley Orgánica de Instrucción Preparatoria y Profesional del Estado, la cual estipulaba la obligación de que los profesores de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo poseyeran conocimientos musicales. Una institución que continúa desempeñando un papel crucial en la orientación de la formación musical de los jóvenes morelianos es la Academia de Bellas Artes, establecida en el año 1919, que actualmente constituye la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). En la actualidad, su cuerpo docente mantiene una estrecha relación con las orquestas estatales y otras instituciones académicas relevantes (Dávila, 2021, 46).

Durante la época posrevolucionaria persistían las disparidades entre instituciones educativas católicas y no católicas; sin embargo, el propósito común era consolidar la música como componente integral del panorama educativo de la ciudad; un ejemplo de ello fue la labor del maestro Ignacio Mier Arriaga, quien desempeñaba la función de docente en el Orfeón Pío X y el Colegio de San Nicolás.

En el ámbito social, en el transcurso del año 1926, Michoacán, junto con otros estados de la República, se vio involucrado en la Guerra Cristera, motivada por la afectación de los intereses económicos e ideológicos la Iglesia católica, por los gobiernos posrevolucionarios de Álvaro Obregón y Elías Calles. Un año después, algunos grupos se alzaron en armas bajo el lema de “Viva Cristo Rey”.

El coro de Orfeón Pío X, tras dar la bienvenida a los niños del Coro de Infantes de la Catedral de Morelia y después de llevar a cabo numerosas presentaciones, fue formalmente institucionalizado por las autoridades eclesiásticas, en la persona del arzobispo Leopoldo Ruíz y Flores. Este acto culminó con su designación como la Escuela Oficial de Música Sagrada del Arzobispado de Morelia, el 21 de marzo de 1921 (Dávila, 2021, 48), institución donde el joven Miguel Bernal Jiménez, a la edad de 10 años, iniciaría su educación musical, que culminaría con la obtención de la licenciatura en Canto Gregoriano, el 30 de julio de 1927.

### **1.3 Músicos contemporáneos de Bernal Jiménez**

Si bien a finales del siglo XVIII e inicios del XIX se hicieron intentos por caracterizar lo que sería la música mexicana, los compositores de aquella época no se reconocían, salvo en obras aisladas, como son los casos de los valeses de Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Juventino Rosas (de clara influencia europea). Esto se debía, principalmente, a que, aunque existía una buena difusión y creciente popularidad, tanto de la enseñanza musical a nivel general, como en la de instrumentos musicales como el piano, la guitarra y el arpa (los cuales no sólo eran preferidos para el estudio musical formal sino también para el uso social), había una tradición musical importada de Europa.

Para comprender la relación entre Europa y México, y enmarcar mejor el panorama musical, es importante recordar que durante el periodo virreinal México no desarrolló una tradición musical indígena, debido al proceso de colonización. Además, a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, hubo cambios en los modelos económicos e industriales que tuvieron repercusiones en todas las esferas de la vida social. Por lo tanto, el aporte de Otto Mayer-Serra en *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad* (1941)<sup>12</sup> cobra relevancia en cuanto a la comprensión de lo anterior, porque establece que, con los cambios producidos en los modelos comerciales propios del siglo XIX, los antiguos aristócratas, los nuevos burgueses y los intelectuales encontraron un punto de

---

<sup>12</sup> “Para comprender el panorama que ofrece la música durante el siglo romántico en México, basta señalar el hecho de que la nueva clase social en todos los países del mundo se preocupó desde un principio de asumir la herencia del feudalismo, no solamente en lo económico y político, sino también en lo espiritual y artístico. El cultivo de la música pasó de los aficionados imperiales, reales o aristocráticos, a los aficionados de la burguesía, o sea: del palacio principesco al salón burgués” (Mayer-Serra, 1941, 21).

encuentro en los llamados “salones burgueses”, lugares destinados a la difusión y presentación de artes escénicas.

La apertura de esos centros de intercambio artístico cambió el paradigma entre los ejecutantes y el público, ya que la música también se convirtió en mercancía, y los espectadores tenían que pagar por ella.<sup>13</sup> Musicalmente, con el salón burgués hubo un incremento en la literatura pianística, ya que, como se mencionó anteriormente, el piano fue un instrumento muy popular de uso social.

Un aspecto relevante de la música en el siglo XIX en Occidente fue el inicio del desarrollo del sistema que rige la música moderna. El público ahora es considerado como consumidor; los instrumentistas o conjuntos instrumentales, como proveedores, y la sala de conciertos, como una especie de bolsa de mercado. Aquí también se nota la necesidad de una base social interesada en las artes, una base financiera con suficiente poder adquisitivo, y una base pedagógica profesional que garantice un alto nivel de interpretación y mantenga el interés del público (Mayer-Serra, 1941, 24-25).

En cuanto a la profesionalización de la enseñanza musical, la Iglesia seguía siendo relevante, ya que mantenía la tradición religiosa de enseñanza a través de la salmodia cristiana y el canto llano, proveniente de los siglos anteriores. Durante la época del Porfiriato (1876-1911), se realizaron varios intentos por lograr una profesionalización, creando instituciones musicales como la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, a cargo de Carlos J. Meneses, y la Orquesta Beethoven; no obstante, al inicio de la Revolución estos proyectos llegaron a su fin (Estrada, 1984, 11).

La descentralización del producto musical de la Iglesia permitió que paulatinamente la música de corte religioso no fuera la única con un nivel aceptable para la época; sin embargo, según Mayer-Serra (1941), basándose en una publicación del *Diario de México*, se afirmaba que no había muchos músicos profesionales en la capital del país, debido a varios factores, entre los que destaca el que muchos intérpretes provenían de Europa y había un constante cambio de géneros musicales, y, más allá de eso, a una necesidad de que los

---

<sup>13</sup> “El concierto, precedido como espectáculo público en donde se paga por entrar, por el teatro de ópera, la música se halla convertida en una mercancía y el oyente en un consumidor, en el sentido de que ya no se le exige, como en épocas anteriores, una verdadera cultura musical para poder acercarse a la música, sino primordialmente el poder adquisitivo necesario para asistir a la interpretación de un músico profesional” (Mayer-Serra, 1941, 23).

músicos disponibles tuvieran que estar pasando de un instrumento a otro, por la escasez de ejecutantes, lo que tuvo impacto proporcional en la falta de maestros disponibles para la enseñanza (Mayer-Serra, 1941, 27).

Aún así, hubo personajes que fortalecieron tanto la labor de enseñanza como la de creación de música mexicana, como Mariano Elizaga (1786-1842), quien crearía un método de enseñanza musical y sería reconocido por su alto nivel como músico y educador. Su método<sup>14</sup> sería utilizado posteriormente como parte de los libros de texto de la Academia Filarmónica Mexicana, creada a inicios del periodo independentista (Saldivar, 1934, 175).

En cuanto a la interpretación de música meramente instrumental, realizada en catedrales y teatros, gracias al trabajo de archivo de Miguel Bernal Jiménez, se sabe que se ejecutaron obras del sinfonismo italiano en Morelia.<sup>15</sup>

Por otro lado, destacan la presentación de la primera ópera mexicana, *La Parténope*, y del drama musical *Rodrigo*, del maestro de capilla Manuel de Sumaya (1678-1755), estrenados en el siglo XVIII (Davies, 2018, 32). Años más tarde, Melesio Morales dirigió la primera audición completa de una sinfonía de Beethoven.

Durante el siglo XIX se presentó el contexto propicio para la aparición de la Sociedad Filarmónica, cuyo desarrollo se dio en tres etapas. La primera ocurrió en 1824, con Mariano Elizaga, iniciando sus actividades un año después. En 1826, Elizaga estableció la primera imprenta de música profana en México. Sin embargo, el proyecto no prosperó y concluyó en 1827, cuando aceptó un puesto en la catedral de Guadalajara. La segunda Sociedad Filarmónica fue fundada en 1839, por Antonio Gómez, quien, además de publicar tratados y piezas musicales, estableció el Conservatorio Mexicano de Ciencias y Bellas Artes, que ofrecía una educación artística y académica integral. A pesar de su carácter innovador, la falta de recursos llevó al cierre del conservatorio. Finalmente, en 1866 se fundó la tercera Sociedad Filarmónica Mexicana, la cual logró consolidar un conservatorio de carácter permanente (Ramírez Lago, 2023).

---

<sup>14</sup> Mariano Elizaga, *Elementos de Música, ordenados por Don Mariano Elizaga* (México: Imprenta del Supremo Gobierno, en Palacio, 1823).

<sup>15</sup> “El hallazgo sensacional, que hizo recientemente Miguel Bernal Jiménez, del Archivo musical del Colegio de Niñas de Santa Rosa, de Santa María Valladolid, revela que, al amparo de la Iglesia, se interpretaron en el siglo XVII, por lo menos en Morelia, algunas muestras muy valiosas del sinfonismo italiano, en boga durante aquella época” (Mayer-Serra, 1941, 29).

Bajo la dirección del profesor Tomás León, la Sociedad se organizó en torno a tres necesidades principales: sociales, educativas y de conciertos. La enseñanza musical estuvo a cargo de Urbano Fonseca, Aniceto Ortega y Manuel Payno. Los conciertos fueron dirigidos por Agustín Balderas y Tomás León. Por último, la etiqueta y las finanzas fueron gestionadas por Jesús Dueñas, Alfredo Bablot, Jesús Urquiga y Clemente Sanz (García Cubas, 1986, 518).

También comenzaron a llegar algunos virtuosos extranjeros, como el violinista Henri Herz y el violonchelista Maximiliano Boher; es importante mencionar que estos solistas agregaban a sus interpretaciones arreglos de música popular de la época, a manera de una especie de música de salón con tintes nacionales (Mayer-Serra, 1941, 34).

Dentro de la música popular, se reconocen piezas de diferentes estilos, de autores anónimos, con una amplia difusión, desde los siglos XVII y XVIII. Saldívar (1934, 201-203) ofrece una clasificación para distinguir los géneros musicales populares, dividiéndolos en tres ramas: música religiosa, música semirreligiosa o semiprofana y música profana.

En la música religiosa, destacan los motetes populares, danzas religiosas, pastorelas, coloquios religiosos y alabanzas. La música semirreligiosa o semiprofana incluye variaciones sobre danzas o coloquios religiosos que adoptaron un carácter profano. Por último, dentro de la música profana existe una gran variedad de formas musicales, que incluyen canciones de cuna, rondas infantiles, cantos de amor, corridos, valonas, canciones, sones, huapangos, marchas, música de salón, mazurkas, polkas y valeses, entre otros géneros.

Con respecto a la producción de compositores mexicanos, estos se encontraban en una fuerte lucha en relación con el gusto generalizado por los aficionados y con las fuertes críticas periodísticas, además de que el género sinfónico mexicano aún no despuntaba entre los gustos del público.<sup>16</sup>

Entre los compositores del país, encontramos la obra de Melesio Morales<sup>17</sup>, quien se desempeñó como músico, compositor y docente. Su trabajo musical sirvió para reconocer la

---

<sup>16</sup> “A lo largo de todo el siglo XIX, el público no había sido educado para la comprensión de la música instrumental pura, y estaba acostumbrado a considerar los conciertos sólo como una exhibición acrobática, de carácter excepcional, con programas en los cuales se habían de reproducir en algún instrumento los trozos más conocidos de óperas italianas y piezas de género ‘de salón’, de un virtuosismo meramente técnico y fácilmente accesibles” (Meyer-Serra, 1941, 34).

<sup>17</sup> “Melesio Morales (n. y m. cd. de México, 4 dic. 1838-1908). Compositor, director de orq. y pedagogo. El máximo exponente en México de la escuela romántica italiana. A él se debe, indirectamente, la creación del Conservatorio Nacional, que fue ‘la respuesta que sus amigos dieron al desaire que hizo a su ópera *Ildegonda*

obra mexicana dentro de una tradición europea tan arraigada. La educación musical de Morales se inició con Jesús Rivera y posteriormente con Felipe Larios, bajo cuya tutela escribió su primera obra, el vals titulado *El Republicano*. Más tarde, ingresó al Conservatorio Mexicano de Música, donde se perfeccionó en la instrumentación. Después, entró en la academia de Cenobio Paniagua como estudiante y profesor, fortaleciendo la composición e instrumentalización, reafirmando su gusto por el género operístico (Villegas, 2022, 46).

El 2 de enero de 1862, durante la presentación de la ópera *Lucia di Lammermoor*,<sup>18</sup> se le brindó la oportunidad, en el intermedio de la obra, de estrenar su aria “Cuatimoczin”. Esta pieza consistía en una breve composición basada en un poema de José González de la Torre (Sosa, 2010, 127). Poco después, finalizó su ópera *Romeo y Julieta*, la cual buscó presentar por diversos medios, lo que se logró concretar en el Gran Teatro Nacional, en 1863. A pesar de este logro, el resultado no fue el esperado, debido a las fuertes críticas que recibió la obra. Sin embargo, el compositor continuó creando, y alcanzaría el reconocimiento con otras creaciones: escribió más óperas, como *La Ildegonda*, *Gino Corsini, ossia la Medidazione* y *Carlo Magno*, además de varias obras de repertorio vocal. Entre sus composiciones más aclamadas, se encuentran las marchas para banda *Ilustre Puebla de Zaragoza, México te saluda*, la *Marcha a Juárez* y la *Sinfonía Vapor*, también conocida como *Locomotora*, que destacan por su calidad y popularidad (Villegas, 2022, 47).

---

el empresario italiano Annibal Biacchi’ (*sic*). Estudió solfeo, piano y armonía con Jesús Rivera, Agustín Caballero y Felipe Larios. Antonio Valle le enseñó instrumentación, y con Cenobio Paniagua se perfeccionó en composición. A los 18 años de edad escribió su primera ópera, *Romeo y Julieta*, estrenada hasta 1863 en el Gran Teatro Nacional, dirigida por él mismo. *Ildegonda* se estrenó el 27 de ene. de 1866; poco después marchó a Europa, viajó por Francia e Italia, y en Florencia estudió con Teodulo Mebellini durante tres años, donde pudo ver representada esta misma ópera en el teatro Pagliano. Regresó a su país, consagrado ya como director y compositor, y tuvo empleo tanto en el Conservatorio Nacional (catedrático de composición), como en las compañías operísticas de mayor importancia, dirigiendo orquestas. Además de lo ya mencionado, compuso *La locomotiva*, pieza circunstancial para grupo orquestal (1869), otras óperas como *Cleopatra*, *Gino Corsini*, *Carlo Magno*, *La tempestad*, *El judío errante* y *Anita*, y más de 100 obras para orquesta sinfónica, conjuntos de cámara y piano, entre ellas *La india fruera*, ocho pequeñas piezas infantiles para piano solo, y *Dios salve a la Patria*, ‘Sinfonía himno’. Autor de *Teoría musical* (cuarta ed., Librería de la Viuda de Charles Bouret, París-México, 1898), texto oficial del Conservatorio Nacional por mucho tiempo. Entre sus discípulos más sobresalientes se encuentran Gustavo E. Campa, Julián Carrillo, Ricardo Castro, Pedro Valdés Fraga, Pablo Castellanos, Apolonio Arias y su propio hijo, Julián Morales. En 1993 el CENIDIM realizó la reimpresión facsimilar de sus *Canciones para voz y piano*. En 1994 se repuso, para la inauguración del Centro Nacional de las Artes, su ópera *Ildegonda*” (Pareyón, 1995, 374).

<sup>18</sup> *Lucia di Lammermoor*, música de Gaetano Donizetti y libreto de Salvatore Cammarano, basado en la novela *The Bride of Lammermoor*, de Walter Scott.



Otro compositor que contribuyó al género sinfónico mexicano fue Joaquín Beristain, quien se desempeñó como violonchelista, director y compositor, con numerosas piezas, entre las que destacan su obertura *La primavera* y su *Misa*. Además, encontramos la producción de Elízaga, J.A. Gómez, Cenobio Paniagua, Antonio y Octavio Valle, Alfredo Bablot, Gustavo Campa y Ricardo Castro, entre otros.

Si bien ya se ha hablado de exponentes del género sinfónico y operístico, otra de las vertientes dentro de la composición y ejecución musical en México fue la escuela pianística, que se desarrolló gracias a la popularidad del instrumento y al auge de óperas italianas que, por su estética y por la facilidad de reducción de material sinfónico a este instrumento, permitieron que el piano tuviera una producción constante.

Aunque en ese momento no se llegó a desarrollar un estilo propio del piano mexicano, la escuela pianística ganó relevancia y destacó como un importante elemento de la tradición musical mexicana del siglo XIX. Su influencia y contribuciones enriquecieron la cultura musical del país, sentando las bases para futuros desarrollos en la música mexicana. Dentro de la línea de compositores que favorecieron esta escuela, destacan Felipe Larios, Tomás León, Melesio Morales, Ricardo Castro y Julio Ituarte, con ramificaciones posteriores en Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy, quienes compusieron danzas para piano. Por otro lado, cabe destacar también a Manuel M. Ponce, a quien se le reconoce como uno de los primeros exponentes del nacionalismo musical (Mayer-Serra, 1941).

Con el cambio de siglo y con los ideales nacionales surgidos con la Independencia de México, Manuel M. Ponce destacaría por la búsqueda del desarrollo de la canción popular mexicana —que durante el siglo anterior había sido un tanto infravalorada—, tomándola como material principal de sus composiciones (este enfoque también se observa en la música de Miguel Bernal Jiménez, quien fue profundamente influenciado por Ponce). Esta nueva estética nacionalista se presentó en el año 1912, cuando Ponce se presenta en la capital, posteriormente a su primer viaje a Europa; en tal concierto, ejecutó piezas de su autoría que se distinguieron por estar basadas en melodías populares. Meyer-Serra (1941, 96) afirma que este acontecimiento marcaría el inicio de un nuevo periodo dentro de la música mexicana.

La nueva tendencia musical tuvo explicación en el hecho de que Ponce había estudiado en Bolonia y Berlín, ciudades donde la música popular también había cobrado importancia, incorporándose a la música académica, como parte de los elementos

nacionalistas dentro de la tendencia musical. En este sentido, Ponce tomó la iniciativa de modificar el entorno musical y comenzar a agregar melodías del imaginario colectivo a la música de concierto mexicana; con esta serie de modificaciones estilísticas, surge el nacionalismo mexicano.

La evolución de la música occidental orientada al folclorismo se dio de manera generalizada en distintas geografías. Meyer-Serra (1941) menciona que es común que este fenómeno ocurra cuando está cerca el final de un estilo musical, de manera que la canción popular se mezcla con las melodías utilizadas. Estas nuevas melodías se asimilan y, al mismo tiempo, se alejan del estilo inicial, para transformarse en un estilo diferente del original. Aunque se podrán percibir esencias populares dentro de los elementos musicales, estas se volverán imperceptibles, debido a la transformación orgánica y homogénea del estilo.

En este contexto, el romanticismo, que tenía como precepto destacar el pasado y abrir los horizontes a nuevos panoramas evocando mundos imaginarios, propició el redescubrimiento de la canción popular. Esta ideología renovada llevó a que los artistas pusieran énfasis en los elementos nacionales de sus respectivas geografías, con el propósito de distinguir su música de la del resto del mundo. Por otro lado, en naciones donde no se podía establecer fácilmente una tradición musical propia, los elementos folclóricos dieron lugar a replantear cuál era el estilo característico de cada zona geográfica, y qué elementos musicales les proporcionarían identidad.<sup>19</sup>

En el caso de México, aunque en siglos pasados la tradición musical estaba dictada por el gusto europeo, la producción de música popular existía de manera secundaria, en contextos distintos a los de la Iglesia, los teatros y salones. Posteriormente, los elementos populares se convirtieron en características nacionales con formas musicales rítmicas y melódicas reconocibles. Inicialmente, estas se ajustaban a las normas de composición establecidas por la tradición europea, pero con el tiempo tomaron autonomía. Así, la escritura rítmica y armónica se transformó en nuevos patrones, permitiendo rupturas con las formas

---

<sup>19</sup> “La ideología romántica, en cambio, impuso un camino totalmente opuesto: sus artistas pretendieron más bien diferenciar lo nacional de lo universal para elevar aquello, por su propia fuerza, a una categoría de alcance representativo. El elemento que más característicamente expresó el sentir musical propio de una nación determinada fue, precisamente, la canción popular... En naciones que carecieron de una tradición musical propia —como todas las americanas eslavas y escandinavas, y también Hungría— o en los países cuya continuidad evolutiva en el dominio musical había sido interrumpida —el caso de España e Inglaterra—, el folclore ofreció el único punto de partida para la formación de un estilo propio, inconfundiblemente nacional” (Mayer-Serra, 1941, 98).

musicales clásicas, dando lugar a combinaciones más arriesgadas en cuanto a las características armónicas, rítmicas y tímbricas.<sup>20</sup>

Como antecedente de los géneros populares mexicanos mencionados anteriormente, en el encuadre realizado a partir de Saldívar (1934, 221-225), persistían bailes españoles, como la contradanza, la seguidilla y el bolero, así como bailes mexicanos que se consideraban vulgares, como el jarabe y “La bamba”. También se deben considerar los bailes prohibidos para personas de raza negra, como los oratorios y escapularios, los ritos sagrados que practicaban, las coplas de “El chuchumbé” y “El jarabe gatuno”, entre otros, que eran catalogados como “indecentes, torpes, escandalosos y obscenos”. Tras la llegada del movimiento independentista, muchos de estos bailes se relacionaron con dicho movimiento, de modo que se transformaron a manera de lema musical; un ejemplo de ello es el corrido, que fue ampliamente difundido a partir del movimiento independiente y que también fue prohibido por promover nuevos ideales.

Así, a partir de los argumentos de Saldívar, se puede apreciar que el nacionalismo mexicano tuvo un desarrollo en tres vertientes principales:

- El nacionalismo romántico, que tomó elementos folclóricos y los ajustó a la estética imperante durante el romanticismo. Dentro de esta rama del nacionalismo se encuentran compositores como Manuel M. Ponce y José Rolón; también es importante mencionar a Julián Carrillo, quien, a pesar de no catalogarse dentro del movimiento nacionalista, su aporte musical es reconocido universalmente.
- El nacionalismo de carácter indigenista, que introdujo cambios notables en las formas musicales y pretendió explotar los elementos relativos al exotismo que la música de las culturas originarias ofrecía al imaginario sonoro. En esta vertiente destacan Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y el grupo de los cuatro, conformado por Blas Galindo, Salvador Contreras, Pablo Moncayo y Daniel Ayala.

---

<sup>20</sup> Mayer-Serra explica cómo la música popular ha influido en la evolución de la música mexicana, en armonía y ritmo. Inicialmente, la música popular se integra sin cambiar la estructura formal, siguiendo normas como la ópera italiana. Luego, los elementos rítmicos y melódicos adquieren autonomía, transformando la armonía y los esquemas tradicionales. Esto lleva a la creación de un lenguaje musical nacional (Mayer-Serra, 1941, 99-100).

- El nacionalismo sacro-religioso, que rescató la tradición musical eclesiástica y la combinó con elementos musicales populares; este tiene como representante principal a Miguel Bernal.

Dentro de la primera vertiente, el mencionado Manuel M. Ponce destacó como investigador, periodista, musicólogo y compositor. Como hemos señalado, a comienzos del siglo XX, se convirtió en el principal precursor del nacionalismo mexicano, tomando como inspiración la canción popular mexicana, reinterpretándola para destacar sus características estéticas particulares. Ponce alcanzó su madurez artística durante el Porfiriato, y aunque su evolución fue orgánica, se observan cambios en su estilo compositivo, lo que permite dividir su obra en dos etapas: antes y después de su estancia en París.<sup>21</sup>

En su primera etapa, Ponce desarrolló una metodología para el nacionalismo musical, basada en el rescate y el estudio de canciones populares. Aunque es considerado el primer nacionalista mexicano, como lo hemos señalado, para su tiempo ya existían obras que incorporaban el folclor mexicano. Sus composiciones incluyen arreglos de canciones populares y nuevos temas con rasgos folclóricos, como en el *Scherzino mexicano*, que utiliza ritmos de huapango, y otras piezas, como la *Danza mexicana romántica*, *Gavota* y el *Trío romántico*. Una de sus obras más destacadas para piano es la *Balada mexicana*, que combina temas populares, como “El durazno” y “Acuérdate de mí”, con elementos estilísticos modernos, como la escala hexatona (Moreno Rivas, 1989, 99).

En su labor pedagógica, Ponce formó a músicos que se convirtieron en figuras clave del nacionalismo, como Carlos Chávez y Antonio Gómezanda. En 1917-1918, fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México, y más tarde dirigió la *Revista Musical de México*. En 1922, escribió el poema sinfónico *Chapultepec*, estrenado en 1929. En 1925, viajó a París, para estudiar composición con Paul Dukas, lo que marcó el inicio de su segundo periodo estilístico, caracterizado por un enfoque modernista. Entre las composiciones destacadas en esta etapa, se encuentran los *Preludios encadenados para piano* y varias obras

---

<sup>21</sup> Manuel M. Ponce integró elementos del folclor mexicano con técnicas de la tradición clásica europea, creando un estilo único y distintivo. Sus obras, como *Tema mexicano variado* y *Sonata No. 2*, muestran sus primeras tendencias nacionalistas, mientras que composiciones como *Preludios encadenados* y *Quatre pieces pour piano* reflejan su adopción de técnicas modernas como la bitonalidad y el impresionismo durante su estancia en Europa. En su fase de modernismo nacionalista, obras como *Cuatro danzas mexicanas* y *Concierto del Sur* combinan melodías y ritmos tradicionales con un lenguaje armónico avanzado. Ponce es reconocido por su capacidad para fusionar elementos tradicionales con innovaciones modernas (Guerra, 2000).

para guitarra, como los *24 Preludios*, *20 Variaciones y Fuga sobre las Folias de España*, y la *Suite bitonal*. En París también fundó una gaceta musical, en que colaboraron Manuel de Falla y Paul Dukas. En 1932, obtuvo la licenciatura en composición, y regresó a México, donde estrenó una nueva versión de *Chapultepec*, la *Suite en estilo antiguo* y el *Poema elegíaco* (Moreno Gamboa, 2002, 145).

En 1933, fue nombrado director interino del Conservatorio Nacional de Música, y en 1934 inauguró la primera cátedra de Folklore en la Escuela Universitaria de Música. En 1936, dirigió la revista *Cultura Musical*, y en 1939, la Academia de Estudios Folclóricos del Conservatorio Nacional. En 1948, recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias, y en 1942 fue miembro fundador del Seminario de Cultura Mexicana de la SEP. Un año después, fue director de la Escuela Universitaria de Música.<sup>22</sup>

En esa etapa destaca también José Rolón,<sup>23</sup> quien comenzó sus estudios de piano con Arnulfo Cárdenas. Tras la muerte de su maestro, Rolón ingresó al seminario de Zapotlán, donde estudió matemáticas, astronomía y materias humanísticas. Sin embargo, abandonó el seminario tras el fallecimiento de su madre. Posteriormente, se mudó a Guadalajara para continuar sus estudios musicales. Allí estudió durante dos años con Francisco Godínez y luego con Benigno de la Torre. En 1904, emprendió un viaje a París, donde estudió con

---

<sup>22</sup> Sobre la vida y obra de Manuel M. Ponce, se puede consultar el núm. 79 de *Heterofonía*, con colaboraciones de diversos autores. Disponible en línea: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/667>

<sup>23</sup> “José Paulino de Jesús Rolón Alcaraz (n. Zapotlán el Grande, por un tiempo llamado Ciudad Guzmán, Jal., 22 jun. 1876; m. cd. de México, 3 feb. 1945). Discípulo de Francisco Rodríguez en su localidad natal. En Guadalajara estudió piano y armonía. En 1903 viajó a París, donde perfeccionó su técnica de piano y composición con Moritz Moszkowsky y André Gédalge, respectivamente. Regresó a Guadalajara y formó la Escuela Normal de Música, que dirigió durante 20 años; estableció y dirigió la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, encomendada después a Trinidad Tovar e Ignacio Camarena. Hizo un segundo viaje a París para inscribirse en la Esc. Normal Superior de Música, donde completó sus conocimientos de armonía y contrapunto con Nadia Boulanger y de orquestación y fuga con Dukas, con quienes hizo estrecha amistad. En 1930, ya de regreso en su país, radicó en la cd. de México e impartió cátedra en el Conservatorio Nacional y dirigió su orquesta de alumnos. En 1931 fue nombrado director de la Sece. de música del Depto. de Bellas Artes y, en 1938, director del Conservatorio Nal. En colaboración con el grupo de Chávez reorganizó la educación musical nacional. Contribuyó en las revistas de música más importantes de la época (*Música*, *Revista Musical*, etc.). Compuso obras para piano, canto y piano, y orq. sinfónica; entre ellas, la *Obertura de concierto* (1920), que se estrenó en el teatro Arbeu en abril de 1921 por la Orq. Sinfónica Nacional bajo la dirección de Julián Carrillo. El propio Rolón dirigió su *Sinfonía en Mi menor* en julio de 1923 en el teatro Degollado. Entre sus obras de juventud sobresale el *Cuarteto Op.16* p. violín, viola, violoncello y piano. En 1930 compuso varias canciones con versos de Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Salvador Novo. De su segundo periodo datan *Tres danzas indígenas*, *El festín de los enanos*, *Concierto para piano y orquesta* y *Cuauhtémoc*, poema épico-dramático, uno de los trabajos más valiosos del periodo nacionalista. En 1961 el gob. de Jalisco, Agustín Yáñez, ordenó que sus restos fueran depositados en la *Rotonda de los Hombres Ilustres de Guadalajara*” (Pareyón, 1995, 487-488).

Moritz Moszkowski durante aproximadamente un año, antes de regresar a Guadalajara. A su regreso, fundó la Academia Rolón, en 1907. Para 1916, cuando ya había alcanzado madurez instrumental, fundó con sus alumnos la orquesta sinfónica que más tarde se convertiría en la Orquesta Sinfónica de Guadalajara.

En 1927, Rolón viajó nuevamente a París, donde tomó clases con Paul Dukas y Nadia Boulanger, para perfeccionar su técnica de composición y contrapunto. Entre sus obras más importantes se encuentran *Cuauhtémoc*, para clavecín; *El festín de los enanos*, *Zapotlán* y su *Concierto para piano y orquesta de cámara*. A su regreso a la ciudad de México, en 1930, fue nombrado maestro de composición en el Conservatorio Nacional de Música. Más tarde, en 1938, sería nombrado director del propio Conservatorio (Zanolli Fabila, 2017, 373).

Por otro lado, cabe destacar en este punto a Julián Carrillo,<sup>24</sup> quien, a pesar de no pertenecer a la misma línea nacionalista, realizaría un aporte de suma importancia para la música mexicana, con la propuesta del *Sonido 13*. Tuvo como maestros a Pedro Manzano y Melesio Morales, quienes lo instruyeron musicalmente, y, por otro lado, a Francisco Ortega y Fonseca, quien fue su maestro en materias relativas a física, acústica y matemáticas.

Carrillo se desempeñó como director de orquesta, violinista y científico, incursionó dentro del modernismo y es considerado como uno de los compositores más importantes de México, por el aporte que representó el *Sonido 13*, que consiste en la sistematización de una afinación por micro-tonos; así, demostró que los instrumentos de cuerda frotada, al no poseer trastes, son capaces de producir micro-tonos, y en esta misma línea, también creó los pianos

---

<sup>24</sup> “Julián Carrillo Trujillo (1875-1965) fue un destacado compositor, violinista, director de orquesta, investigador y catedrático mexicano, originario de Ahualulco, San Luis Potosí. Inició sus estudios musicales en México y posteriormente se perfeccionó en Europa, en los conservatorios de Leipzig y Gante. Fue miembro de importantes orquestas y obtuvo reconocimiento internacional como violinista y compositor. Carrillo es ampliamente reconocido por haber desarrollado el ‘Sonido 13’, un sistema musical basado en divisiones microtonales menores al semitono tradicional. A partir de 1925 se dedicó casi exclusivamente a esta investigación, construyendo nuevos instrumentos, desarrollando una notación musical especial y escribiendo tratados técnicos sobre el tema. Su trabajo fue presentado en ciudades como Nueva York, París, Berlín y Bruselas, y recibió elogios de figuras destacadas de la crítica musical. Compuso más de 100 obras, incluidas sinfonías, óperas, misas, sonatas y conciertos tanto en el sistema tradicional como en microtonos (tercios, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono). Su innovación lo llevó a grabar parte de su repertorio con la Orquesta Lamoureux en París, y a construir 15 pianos microtonales que le valieron la Medalla de Oro en la Exposición Universal de Bruselas en 1958. Carrillo también fue un prolífico autor, con más de 28 libros sobre teoría musical y acústica. Fue reconocido y condecorado tanto en México como en el extranjero, y en 1963 recibió el Gran Premio de Música de América Latina. Murió en 1965 y sus restos fueron depositados en la Rotonda de los Hombres Ilustres” (Pareyón, 1995, 102-104).

metamorfoseadores, instrumentos capaces de tocar desde un tercio de tono, hasta un dieciseisavo de tono.

La segunda vertiente de compositores nacionalistas se va a caracterizar por querer recuperar la *tradición musical* prehispánica; pese a que no se tienen pruebas contundentes de cómo era la práctica de este arte en el México antiguo, al existir algunos instrumentos de esta etapa, como el teponaztli, algunos membranófonos e instrumentos de viento, como las flautas, se hizo un imaginario sonoro a partir de pensar cómo es que estos instrumentos podían sonar y de qué manera llegaría a percibirse el sonido de lo que hoy conocemos como mexicano.

Dentro de esta corriente de carácter indigenista, podemos ubicar a Carlos Chávez,<sup>25</sup> quien comenzó su carrera como compositor desde temprana edad, escribiendo su primera sinfonía en 1918. Tres años después, compuso el ballet *El fuego nuevo*, comisionado por José Vasconcelos. Posteriormente, en 1928, fundó la Orquesta Sinfónica de México y fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música. En 1933, fue nombrado encargado del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, un hecho relevante, porque a partir de ese momento comenzó a planificar qué tipo de material musical recibirían los infantes a nivel educativo. A partir de 1934, se dedicó a componer la *Tercera Sinfonía para piano*, *Tierra mojada*, *El sol y llamas*, la *Sinfonía Antígona*, la *Sinfonía India* y el *Concierto para cuatro cornos*.

En 1946, fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde se desempeñó como director y creó la Orquesta Sinfónica de México. En 1948, renunció a su puesto de director de la Orquesta, y en 1952 dejó su cargo en el Instituto Nacional de Bellas Artes, para concentrarse en la composición (Pareyón, 1995. 221-226).

Por otro lado, encontramos a Silvestre Revueltas,<sup>26</sup> un destacado artista del movimiento revolucionario mexicano, que creó un arte cargado de elementos nacionales, utilizados para denunciar injusticias, promover nuevos ideales políticos y establecer un nuevo estilo modernista, en lugar del romanticismo. A pesar de su breve carrera musical, su catálogo

---

<sup>25</sup> “Carlos Chávez (1899-1978) fue un destacado pianista, compositor, director de orquesta y profesor mexicano, nacido en Popotla, Ciudad de México” (Pareyón, 1995. 221-226).

<sup>26</sup> “Silvestre Revueltas Sánchez (n. Santiago Papasquiaro, Dgo., 31 dic. 1899; m. cd. de México, 5 oct. 1940) Compositor, violinista y director. Uno de los representantes más importantes del periodo nacionalista mexicano” (Pareyón, 1995. 475-477).

incluye aproximadamente setenta obras, que abarcan canciones, música de cámara, obras para conjuntos mixtos, repertorio sinfónico y arreglos de canciones revolucionarias de los años treinta (Kolb Neuhaus, Hadatty Mora, García Bonilla y Picún Fuentes, 1998).

Revueltas comenzó sus estudios musicales de violín en el Conservatorio Nacional de Música, con José Rocabruna. Posteriormente, su padre lo envió, junto con su hermano Fermín, a estudiar la secundaria en el San Antonio College, en Texas, donde permaneció dos años. Después se trasladaron a Chicago, donde Revueltas estudió con León Sametini y Felix Borowski, y obtuvo un diploma en violín, armonía y composición (Kolb Neuhaus, Hadatty Mora, García Bonilla y Picún Fuentes, 1998, 8). En 1920 regresó brevemente a México, y en 1921 volvió a Chicago para perfeccionarse en el violín con Otakar Sevcík, Paweł Kochanski y Leopold Auer.

Hacia 1924, Revueltas comenzó a interesarse en la composición, inspirado por figuras como Hindemith, Debussy, Falla, Schönberg y Stravinsky. En ese mismo año, conoció a Chávez, quien en 1929 lo invitó a desempeñarse como director asistente de la Orquesta Sinfónica de México, y a ocupar la cátedra de violín y la dirección de la Orquesta del Conservatorio. Para entonces, Chávez y Revueltas habían formado un buen equipo de trabajo, con el objetivo de reformar tanto el ambiente musical como el gusto del público, orientándolos hacia las vanguardias y presentando repertorio diferente al del sinfonismo italiano o del romanticismo.

Así nacieron las primeras obras de Revueltas, entre las que destacan *Alcancías*, *Ventanas*, *Janitzio* y *Cuauhnáhuac*. Aunque estas obras tienen un corte indigenista y referencia a la música mestiza, son difíciles de clasificar, debido a sus innovaciones en el tratamiento rítmico y la forma musical. Durante este periodo, la Orquesta Sinfónica de México estrenó y difundió su obra, y la Orquesta del Conservatorio le permitió experimentar, creando piezas como *8 X Radio*, *Colorines*, *Esquinas*, *Dúo para pato y canario*, *Homenaje a Federico García Lorca* y *Sensemayá* (Kolb Neuhaus, Hadatty Mora, García Bonilla y Picún Fuentes, 1998, 68).

En 1934, Revueltas fue comisionado para componer la música para el filme *Redes*, un proyecto inicialmente orientado por Chávez. Sin embargo, al ser nombrado director de Bellas Artes, Chávez no pudo colaborar con la música de *Redes*. La participación de Revueltas en este filme y la creación de la Sinfónica Nacional, que se convirtió en la



competencia de la Orquesta Sinfónica de México, llevaron a una ruptura con Chávez, quien le cerró las puertas de manera definitiva. A la postre, la Sinfónica Nacional no alcanzó el éxito esperado, pues logró apenas tres temporadas. Revueltas quedó marginado laboralmente, y su vida artística se vio afectada por problemas económicos y por su alcoholismo.

También vale mencionar el trabajo del grupo de los cuatro, conformado por Blas Galindo, Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Daniel Ayala, agrupados de esta manera por ser alumnos de Carlos Chávez. Posterior a su periodo educativo, Daniel Ayala fue director del Conservatorio, de la Orquesta Sinfónica de Yucatán, de la Banda de Música del Estado y de una orquesta típica; después partió a Veracruz, donde participó en la organización del Instituto Veracruzano de las Artes, y donde permaneció hasta su fallecimiento. Entre sus obras destacan las *Piezas para cuarteto de cuerda*, el poema *Tribu*, *Paisaje*, *El hombre maya*, *Radiograma* y *Vidrios rotos*, entre otras.

Pablo Moncayo,<sup>27</sup> uno de los compositores mexicanos más conocidos, gracias a su *Huapango*, comenzó su obra con la *Sonata para violín y violoncello*, y compuso después sus *Tres piezas para piano solo*. Cabe destacar que en la obra de Moncayo se vislumbra la influencia impresionista y neoclásica, por lo que podría ser catalogado fuera del nacionalismo; sin embargo, dentro de su producción también existen elementos propios de lo mexicano, así sea en menores proporciones. En su obra destacan su *Sinfonietta* y el *Homenaje a Cervantes*. Asimismo, Moncayo también fue parte de la Orquesta Sinfónica de México, como percusionista, después como subdirector y finalmente como director artístico.

---

<sup>27</sup> “José Pablo Moncayo (Guadalajara, Jalisco, México, 29 de junio de 1912-México, D.F., 16 de junio de 1958). Compositor, pianista, percusionista y director de orquesta. A los 14 años inició sus estudios de piano con Eduardo Hernández Moncada. Posteriormente, ingresó al Conservatorio Nacional de Música del INBA (México), donde estudió con Candelario Huízar y, más tarde, con Carlos Chávez en el Taller de Composición. En este contexto, conoció a Daniel Ayala, Salvador Contreras y Blas Galindo, con quienes formó el *Grupo de los Cuatro* en 1935. En 1942, obtuvo una beca del Berkshire Institute, donde estudió con Aaron Copland. Como pianista y percusionista, fue integrante de la Orquesta Sinfónica de México (1932-1944), en la que también se desempeñó como subdirector (1945) y director artístico (1946-1947). Más adelante, fue el primer director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional (1949-1952). Impartió clases de composición y dirección de orquesta en el Conservatorio Nacional de Música. También fue maestro en la Escuela Superior Nocturna de Música (actualmente Escuela Superior de Música) y en las Escuelas de Iniciación Artística del INBA. Además, formó parte del grupo *Nuestra Música*, junto con otros destacados compositores. A lo largo de su carrera, recibió varios premios, incluidos los otorgados por la Orquesta Sinfónica de México en 1944 y 1949. Su obra incluye música para teatro y cine” (Millán Soto, 1996 103).

Salvador Contreras creó una extensa cantidad de obra, en la que se puede percibir una influencia de Silvestre Revueltas, al utilizar tanto la rítmica como los elementos melódicos y de construcción de la forma musical de manera más arriesgada.

El maestro Blas Galindo,<sup>28</sup> quien tuvo una amplia producción de ballets, cantatas y repertorio sinfónico, destaca en su obra compositiva por conjuntar elementos pertenecientes al mariachi y a la música sinfónica. Durante sus estudios en el Conservatorio Nacional compuso la *Suite para violín y violoncello*, *Sones de mariachi* (“La negra”, “El zopilote” y “Los cuatro reales”). De 1947 a 1961 tomó la dirección del Conservatorio Nacional de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Obtuvo el Primer Premio entregado por la SEP por su *Cantata a la Patria*, inspirada en el poema “Suave patria”, de López Velarde; por último, también fue acreedor del premio nacional de Ciencias y Artes.

Finalmente, la figura perteneciente al nacionalismo sacro es Miguel Bernal Jiménez, de quien abordaremos a profundidad tanto su producción musical, como musicológica y periodística, a lo largo de los subsecuentes capítulos de este trabajo de investigación.

---

<sup>28</sup> “Blas Galindo Dimas (San Gabriel, Jalisco, 1910-Ciudad de México, 1993) fue un destacado compositor, director de orquesta y profesor de música [...] Dirigió importantes orquestas en México, América Central y del Sur, y recibió numerosos reconocimientos, como el Premio Nacional de Ciencias y Artes (1964) y el Premio Interamericano Gabriela Mistral (1991). Compuso más de 160 obras, destacándose *Sones de Mariachi*, *Suave Patria*, *Concierto No. 1 para piano y orquesta*, *El zanate* y *La ciudad de los dioses*. También experimentó con nuevos lenguajes musicales, incluyendo piezas para guitarra eléctrica, clavecín y conjuntos precolombinos. Sus últimos trabajos incluyen *El caballo* y una pieza para clavecín dedicada a Luisa Durón” (Pareyón, 1995, 227-228).

## Capítulo 2. Miguel Bernal Jiménez y la revista *Schola Cantorum*

La música y la literatura, como manifestaciones de la expresión humana, han estado intrínsecamente vinculadas desde tiempos inmemoriales. Ambas disciplinas se interrelacionan y se complementan de manera armoniosa, configurando una síntesis estética que enriquece la experiencia cultural y artística.

En primer lugar, es preciso señalar que la literatura constituye una manifestación artística que emplea la palabra como principal medio de expresión. Su acceso se facilita a través de los distintos géneros en los que se clasifica, entre los cuales se incluyen la poesía, la narrativa —que abarca tanto la novela como el cuento—, la dramaturgia y el ensayo —en la actualidad, se puede transmitir tanto oralmente como por la escritura, sea en papel y/o a través de los medios digitales. Cada uno de estos géneros cumple la función esencial de transmitir emociones, ideas y experiencias humanas con un propósito estético.

A través de la literatura, los autores tienen la capacidad de explorar y transmitir tanto la realidad como la ficción. En este sentido, el teórico literario Terry Eagleton señala: “Quizá haya que definir la literatura no con base en su carácter novelístico o ‘imaginario’, sino en su empleo característico de la lengua, [...] la literatura transforma y prolonga el lenguaje cotidiano de maneras diversas, desviándolo de su uso habitual” (1983, 2); el medio empleado por la literatura es el mismo que el de la comunicación cotidiana: la lengua; en este caso, procurando un registro estético.

Finalmente, en sentido amplio y en sintonía con lo antedicho, el Diccionario de la Real Academia Española (RAE) define la literatura como el “arte que emplea como instrumento la palabra” (2023): una obra literaria es una creación artística compuesta por palabras, diseñada para ser leída o transmitida por medio de la voz, y apreciada por su contenido estético y su capacidad para evocar una experiencia emocional o intelectual. Como hemos mencionado, las obras literarias pueden adoptar múltiples formas, desde novelas y cuentos hasta poemas y ensayos, y cada una ofrece una perspectiva única sobre la condición humana, la sociedad y el contexto en la que estas se emitieron. Según Jonathan Culler, “una obra literaria es un texto que se presenta a sus lectores como un artefacto para su interpretación y apreciación” (1997).

En este contexto, en la etapa actual de la presente investigación, consideramos oportuno analizar una parte de la creación literaria de Miguel Bernal Jiménez. Es importante distinguir sus obras literarias de sus composiciones musicales o de la literatura musical, la cual hace referencia a la música escrita en un pentagrama y que, por lo general, posee un carácter académico.

Al provenir de una tradición musical académica y eclesiástica, Miguel Bernal Jiménez componía música para la celebración de festividades religiosas. Es importante mencionar que la música mexicana en este tipo de manifestaciones católicas y cristianas tiene sus raíces en la llegada de los primeros frailes a estas tierras, dado que, como hemos señalado, la música constituyó uno de los métodos de evangelización y sometimiento de los pueblos indígenas mesoamericanos. En este sentido, conforme a las afirmaciones del historiador Antonio Rubial, los frailes misioneros y los conquistadores, en ocasiones con el apoyo de los gobernantes indígenas, establecieron comunidades en las que la sujeción y aculturación de los pueblos originarios al mundo occidental fueron promovidas con apoyo en elementos musicales. Esto fortaleció su sometimiento y permitió llevar a cabo una conquista más profunda y trascendental que la lograda mediante el uso de las armas (Rubial, 1999, 9).

Sobre la producción artística del maestro Miguel Bernal Jiménez, hay que recordar que no se limitó únicamente a composiciones musicales; también incursionó en la literatura, con artículos, ensayos y libros que reflejan su profundo interés no sólo en la música litúrgica y nacionalista, sino en todo lo que la religión engloba. Sus escritos constituyen un testimonio de sus viajes, su vida cotidiana y la manera en que interiorizó la religión, reflejando esta conexión en sus textos. Como ejemplo de ello, es posible identificar aspectos de la vida cotidiana en el texto “Yo no entiendo de música”, publicado bajo el seudónimo de Sr. Batuta en 1941,<sup>29</sup> en cuyos primeros párrafos expresa:

Muchas veces me han dejado solo mis amigos por haberles invitado a escuchar un concierto. “Yo no entiendo de Música”, es la amable disculpa que me ofrecen. Y por mucho que se me haya ocurrido contestar, he preferido dejarles ir porque, a decir verdad, se goza mejor de la Música cuando se está solo.

---

<sup>29</sup> 48. Sr. Batuta [seud.], “Yo no entiendo de música”, *Schola Cantorum*, año III, núm. 9, septiembre de 1941, pp. 194-195. Reeditado en *Trento*, año IV, núm. 2, abril de 1947, p. 11, y en *Carnet Musical*, año VII, vol. VIII, núm. 1, enero de 1952, p. 14.

Hoy quiero reponerme de ese silencio y decirles —también amablemente— que están de cabeza en un círculo vicioso: no van a los conciertos porque no entienden de Música y no entienden de Música porque no van a los conciertos. Ni más ni menos.

Porque entender Música es comprender el lenguaje de los sonidos, y comprender este lenguaje es gozar y sufrir, emocionarse, y vibrar, vivir y soñar al conjuro del arte bello por excelencia. Y para poseer este idioma —a lo menos entenderlo— es secreto es sencillamente es : oír, oír y oír...

Wagner oyó la Novena Sinfonía de Beethoven y se juró ser lo que fue. Pero, sin ir a dar con los genios, tengo un buen amigo —también los hay fieles hasta esa prueba— que no entendía más allá de cierta música al agua florida, y ahora, con solo oír y oír, ha tenido el valor de echar al cesto de la basura sus antiguas preferencias, está formando una magnífica discoteca y pide morir escuchando nada menos que una página de Debussy, el segundo movimiento del Cuarteto en sol.

¡Oh, si en tantas escuelas y universidades suprimiesen las aburridas e inútiles clases de solfeo, y en vez hiciesen obligatoria la asistencia a conciertos periódicos, a simples audiciones de música grabada! ¡Si en los seminarios, además de la instrucción musical mandada, se tuviesen audiciones frecuentes de toda clase de música buena, religiosa y profana, cuánto más se haría por la verdadera cultura de los educandos! Porque no es culto el médico, el abogado, el ingeniero o el sacerdote que conoce el do, el re, o el mi, las blancas o las corcheas y es incapaz de distinguir el estilo de Bach, de Beethoven o de Stravinsky; que conoce la clave de sol o la de fa y no sabe lo que es una sonata, un rondó o una fuga; que sabe cuál es el punctum quadratum o el inclinatum y no sabe reconocer cada uno de los tres géneros de la música (Jiménez, 1941, 14).

Como se puede observar en este fragmento, más allá de su dimensión religiosa, Bernal Jiménez nos transmite elementos de espiritualidad, los cuales se entrelazan con emociones, sentimientos y aspiraciones, con el fin de que la mayoría del público pueda experimentar las sensaciones que la música le genera a él. Se percibe, además, la impotencia que le produce el hecho de que muchas personas carezcan de conocimiento sobre la Música (escrita con mayúscula, tal como él la concibe), percepción que se irá consolidando en los textos que revisaremos posteriormente.

La historiadora Lorena Díaz Núñez, quien ha sido una de las investigadoras que más ha estudiado en profundidad la vida y obra de Miguel Bernal Jiménez, ha llevado a cabo la recopilación de sus textos literarios. En sus publicaciones, ella ha documentado la destacada trayectoria artística de este músico moreliano. Como ella misma señala en su obra *Como un eco lejano. La vida de Miguel Bernal Jiménez*, esta “es el resultado de una rigurosa investigación basada principalmente en diversas fuentes primarias contenidas en el archivo personal del compositor. *Como un eco lejano...* constituye el primer acercamiento formal a

la vida del músico michoacano, quien se desarrolló en una encrucijada artística y política en México durante la primera mitad del siglo XX” (Díaz, 2003).

Entre los diferentes aportes que hace Díaz Núñez, se encuentra el recuento bibliográfico que realiza, y al cual nos referiremos, ya que proporciona una visión exhaustiva de la producción literaria del autor a lo largo de los años, reflejando su evolución y sus múltiples intereses. La bibliografía que presenta consta de un total de 200 registros, cuidadosamente organizados por orden cronológico, que nos permite observar el desarrollo de la obra de Bernal Jiménez, y entender cómo sus intereses y enfoques fueron cambiando y expandiéndose en el transcurso de su vida.

Es importante mencionar que dentro de esta bibliografía un aspecto a resaltar es que 49 de los 200 registros están firmados bajo seudónimos; es decir, que el autor decidió firmar así una cuarta parte de su producción, al utilizar seudónimos, como *M. Mouse*, *Q.U.D.*, *Jaime le Brungel* y *Primicerius*, entre otros. Esta práctica permitía a Bernal Jiménez abordar diferentes temas y estilos literarios, diversificando su voz autoral.

El uso de seudónimos es común en las publicaciones cuando una de las personas que más escribe es el director de la revista: resulta extraño para los lectores ver repetidamente el mismo nombre en numerosos artículos sobre diversos temas. Así, Miguel Bernal Jiménez adoptó esta práctica habitual de utilizar seudónimos, para crear la impresión de que diferentes autores contribuían a la revista. De esta manera, se diversificaba la voz narrativa y se mantenía el interés de los lectores, quienes sentían que estaban accediendo a una variedad de perspectivas, en lugar de leer siempre a la misma persona.

Además, el uso de seudónimos permitía a Bernal Jiménez explorar diferentes estilos y enfoques en sus escritos, enriqueciendo así el contenido de la publicación. Esta estrategia no sólo evitaba la saturación de su propio nombre, sino que asimismo fomentaba una percepción de pluralidad en la revista, lo cual era importante para mantener la credibilidad y el atractivo entre los lectores.

La bibliografía realizada por Díaz Núñez muestra la amplia gama de intereses y contribuciones de Bernal Jiménez, e incluye una variedad de tipos textuales, en diversas categorías:

1. **Artículos y ensayos:** Muchos de los registros corresponden a artículos, ensayos y críticas musicales publicados en diversas revistas y periódicos. La mayoría de sus publicaciones en revistas aparecieron en *Schola Cantorum* (que, como hemos señalado, él fundó, en Morelia, en 1939, y que dirigió hasta su fallecimiento, en 1956). También colaboró en otras publicaciones, como *Trento* (publicada por el Seminario Tridentino de Morelia), *Nuestra Música* (creada y dirigida por Rodolfo Halffter), *Carnet Musical* (de la radiodifusora XELA, en la Ciudad de México), *Fruentum* (de México), el *Boletín de la Comisión Central de Música Sagrada* (Pachuca, Hidalgo) y el *Anuario de la Comisión Central de Música Sagrada* (Tulancingo, Hidalgo).

Además, sus artículos fueron publicados en revistas internacionales como *La Revue Saint Grégoire* de Quebec, *Hispanis* de Sevilla, , *Caecilia: The Review of Catholic Church & School Music* de Boston, entre otras.

2. **Libros:** un total de 14 registros corresponden a libros completos. Estos textos, que se describirán más adelante en forma detallada, abordan diversos temas, desde estudios históricos y musicológicos, hasta reflexiones sobre la música sacra y la educación musical. Algunos ejemplos notables incluyen *La música en México* y *Los compositores mexicanos*, obras que han tenido un impacto significativo en el campo de la musicología en nuestro país.
- 2.1. **Suplementos didácticos:** cinco de los registros corresponden a suplementos didácticos. Estos materiales educativos fueron diseñados para apoyar la enseñanza de la música, proporcionando recursos y metodologías para educadores y estudiantes. Los suplementos didácticos de Bernal Jiménez reflejan su compromiso con la educación musical y su deseo de mejorar la calidad de la formación artística en el país.
- 2.2 **Suplementos infantiles:** dos de los registros son suplementos infantiles. Estos textos están destinados a introducir a los niños en el mundo de la música, de una manera accesible y atractiva. La creación de materiales educativos para niños muestra la preocupación de Bernal Jiménez por la educación musical desde una edad temprana, entendiendo la importancia de formar una base sólida para el desarrollo musical posterior.

La detallada organización y amplitud de contenidos de la bibliografía de Bernal Jiménez llevada a cabo por la maestra Díaz permite a los investigadores y estudiosos acceder de manera eficiente a sus escritos. Esta recopilación facilita el estudio de su obra, a la vez que proporciona una base sólida para la investigación futura sobre la música sacra, la educación y la historiografía musicales en México.

A continuación, se presenta una lista de los libros publicados por Miguel Bernal Jiménez. Su obra literaria se puede dividir en dos categorías principales: la primera incluye libros que relatan sus viajes y experiencias personales, escritos en el estilo de diario o bitácora personal. Estos textos no sólo ofrecen una visión íntima de sus pensamientos y vivencias, sino que también capturan el contexto cultural y musical de las épocas y lugares que visitó. A través de ellos, los lectores pueden apreciar cómo Bernal Jiménez interactuaba con diferentes tradiciones musicales y cómo estas influencias moldeaban su perspectiva artística y personal. La segunda categoría comprende libros conocidos en el ámbito musical como *métodos*.<sup>30</sup> Estos textos proporcionan instrucciones detalladas y estructuradas sobre temas específicos, como la armonía o el canto gregoriano, y están diseñados para educadores y estudiantes. Los métodos de Bernal Jiménez muestran el conocimiento técnico que tenía de los temas, y su compromiso con la educación musical. Aquí, la lista de los volúmenes publicados por el autor:

1. *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid: siglo XVIII* (1939). Publicado en Morelia y editado por la Universidad Michoacana de San Nicolás y la Sociedad Amigos de la Música.

---

<sup>30</sup> El término *método* en la enseñanza musical se refiere a un conjunto estructurado de lecciones y ejercicios diseñados para enseñar habilidades musicales de manera progresiva y sistemática. Este concepto tiene sus raíces en la pedagogía general, derivándose del griego *methodos*, que significa ‘camino’ o ‘procedimiento’. En la enseñanza musical, un *método* organiza el aprendizaje en una secuencia lógica, desde conceptos básicos hasta habilidades más avanzadas. Históricamente, los métodos de enseñanza musical formalizados comenzaron a aparecer en manuscritos y libros impresos durante el Renacimiento y el Barroco. Por ejemplo, *Il Transilvano*, de Girolamo Diruta (1593), es uno de los primeros métodos para teclado. En el siglo XIX, la educación musical se expandió significativamente, y se crearon numerosos métodos pedagógicos, como los de Leopold Mozart para violín y Carl Czerny para piano. Los métodos de enseñanza musical modernos, como el Método Suzuki para violín y el Método Kodály para educación musical temprana, reflejan esta evolución, al proporcionar estructuras detalladas para el aprendizaje musical, que incluyen ejercicios técnicos, estudios y piezas musicales, a menudo acompañados de teoría musical, *Music education* (2024). Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_education](https://en.wikipedia.org/wiki/Music_education).



2. *Los tres géneros de música sagrada* (1939). Publicado en Morelia, dentro de las ediciones que se hicieron en el marco del XXV Aniversario de la fundación de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia.
3. *Ensayo sobre la enseñanza de la composición musical*, vol. 1: el estilo melódico-armónico (1939). Edición privada, publicada en Morelia.
4. *Curso elemental de canto gregoriano*, con Silvino Robles Gutiérrez y Domingo Lobato (1943). Publicado en Morelia, por la Escuela Superior de Música Sagrada.
5. *El acompañamiento del canto gregoriano* (1944). Publicado en Morelia, por la Escuela Superior de Música Sagrada.
6. *La disciplina coral* (1947). Publicado en Morelia, por la Escuela Superior de Música Sagrada.
7. *Las tres etapas de la ejecución gregoriana* (1949). Publicado en Morelia, por la Escuela Superior de Música Sagrada.
8. *Impromptu en altamar* (1951). Publicado en México, por la Editorial Jus.
9. *La técnica de los compositores*, 3 vols. (1950). Publicado en México, por la Editorial Jus.
10. *Cum Gregorio et Caecilia: viajando en pos de la música sacra* (1948). Publicado en Morelia, por la editorial Fimax.
11. *Gordon Jacob Técnica orquestal*, compendio y notas por Miguel Bernal Jiménez (1954). Publicado como suplemento didáctico en la revista *Schola Cantorum*, vol. XVI, números 3-8, febrero-agosto de 1954.
12. *Historia general de la música*, revisión por Silvino Robles Gutiérrez (1964). Publicado por la Escuela Superior de Música Sagrada, en edición mimeográfica.
13. *La música en Valladolid de Michoacán* (1962). Publicado en Morelia, por las Ediciones de *Schola Cantorum*.
14. *Páginas de un diario íntimo*, revisión y notas por José Martínez Peñaloza (1982). Publicado en Morelia, por la editorial Fimax.

## 2.1 Aproximación general a sus textos

Como se analizará a continuación, Miguel Bernal Jiménez destacó por abordar una amplia variedad de temas en su obra literaria, reflejando así sus múltiples intereses y su profundo

compromiso con la música y la cultura. Entre los temas más recurrentes en sus escritos se encuentran, principalmente, la música sacra, seguida de la crónica de eventos musicales en Morelia, la historiografía musical de compositores de renombre, las crónicas personales de sus viajes al extranjero y, obviamente, el nacionalismo. En los apartados siguientes, se hará referencia a los temas que, en términos generales, abordaba el Maestro Bernal. El recuento no se limita exclusivamente a sus publicaciones en *Schola Cantorum*; abarca también sus libros y otras obras literarias.

### **2.1.1 Temáticas recurrentes**

#### **Música sacra**

Este tema fue uno de los pilares fundamentales en la obra de Bernal Jiménez; su inclinación hacia lo religioso y su formación musical estuvieron íntimamente ligadas a la liturgia y a la música eclesiástica. A lo largo de sus escritos, Bernal Jiménez se dedicó a explorar y exaltar la importancia de la música sacra en la vida espiritual y cultural de México. Su obra refleja no sólo una apreciación estética, sino también una convicción sobre el papel de la música en la elevación del espíritu humano. Dentro de las temáticas abordadas en la música sacra, destacan los trabajos relacionados con el canto gregoriano. En este ámbito, resulta especialmente relevante la publicación del *Curso elemental de canto gregoriano*, en 1943, elaborado en coautoría con Silvino Robles Gutiérrez y Domingo Lobato. Esta obra fue editada en la ciudad de Morelia por la Escuela Superior de Música Sagrada.

En el artículo “Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder”, los autores, Hirepan Solorio Farfán y Raúl W. Capistrán Gracia, sugieren que la temática del canto gregoriano abordada por Bernal Jiménez probablemente tiene su origen en la encíclica *Motu Proprio*, promulgada en 1903 por el papa Pío X, la cual establecía, entre otros aspectos, lineamientos fundamentales sobre la música sacra:

Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad (Solorio Farfán y Capistrán Gracia, 2020, 33).

En ese mismo sentido, en la obra que editaría años más tarde, titulada *Las tres etapas de la ejecución gregoriana* (1949), Bernal Jiménez dedica una sección al proceso de espiritualización en la conclusión. En dicha obra, el autor cita a Festugière:

Todos los esfuerzos de la liturgia tienden a incrementar en las almas la vida de Cristo. La liturgia, considerada en sus efectos psicológicos y morales, se define como el método auténticamente instituido por la iglesia para asimilar las almas a Jesús... en efecto, como Jesús, durante su vida terrenal, hacía brillar sobre sus discípulos los esplendores de su ideal y los conducía el camino de la santidad, así, a lo largo de los siglos, en causa místicamente a los cristianos tras sus pasos, mediante la liturgia, continuadora de Su oración, de Su catequesis y un programa anual de renovación intelectual y moral completísimas. Si ellas aceptan caminar, de misterio en misterio, con una serie y dulce aplicación, tras las huellas de Cristo, su docilidad será recompensada con un progreso cierto y con efusiones abundantes de vida espiritual (Bernal Jiménez, 1949, p. 95).

Bernal Jiménez escribió extensamente sobre composiciones litúrgicas, coros y la historia de la música sacra, destacando la relevancia de estas formas musicales en la tradición cultural mexicana.

### **Crónica de eventos de música sacra en Morelia**

La ciudad natal de Bernal Jiménez fue escenario central en su vida y obra. Las crónicas que escribió sobre eventos musicales en Morelia proporcionan una valiosa documentación de la actividad artística de la época, especialmente en el ámbito de la música sacra. Estas crónicas registran los eventos y asimismo ofrecen un análisis crítico y contextual, destacando la evolución de la práctica musical en la región. En varios textos, se puede encontrar información sobre concursos de composición, incluyendo la creación del himno a la Virgen de Guadalupe y su posterior dictamen (Imagen 1). Estos concursos reflejan el esfuerzo por promover la música sacra y la participación de compositores en la creación de piezas dedicadas a figuras religiosas importantes. Cabe señalar, en este sentido, que *Schola Cantorum* servía también como plataforma para anunciar concursos y eventos.

## Concurso del Himno Oficial Guadalupano

### Dictamen del H. Jurado Calificador

**D**ESPUES de haber revisado cuidadosamente todos y cada uno de los trabajos enviados a la Secretaría de esta Comisión de Música, para el Concurso del Himno Oficial Guadalupano, los suscritos, componentes del Jurado Calificador, han dictaminado lo siguiente:

ENTRE TODAS LAS COMPOSICIONES PRESENTADAS Y REVISADAS, NO EXISTE ALGUNA QUE MEREZCA SER DECLARADA DIGNA DEL PREMIO ESTABLECIDO, Y POR LO TANTO, DECLARAN DESIERTO ESTE CONCURSO.

Y, finalmente, se permiten sugerir a la H. Comisión Central la conveniencia de convocar a nuevo Concurso, sobre las Bases que estimare convenientes.

México, D. F., 12 de julio de 1945.

(Firmado)

PBRO. Mto. D. MANUEL ANZURES.

Mto. D. JULIAN ZUÑIGA.

Mto. D. MIGUEL BERNAL JIMENEZ.

DOY FE: Mto. D. MARTIN VILLASEÑOR.

### Obras recibidas en la Secretaría de la Comisión

#### Aceptadas, pero no premiadas:

—Principio del Texto:

«Toda América Latina . . .

«Cuando en el Calvario . . .

«Levantad, Mexicanos, . . .

«Salve a Tí, Celestial . . .

«Virgen de Guadalupe . . .

— A u t o r e s —

Juan Diego (M)

Juan Nepomuceno (L)

Rosas (M - L)

Braulio Muñoz Cortés (M)

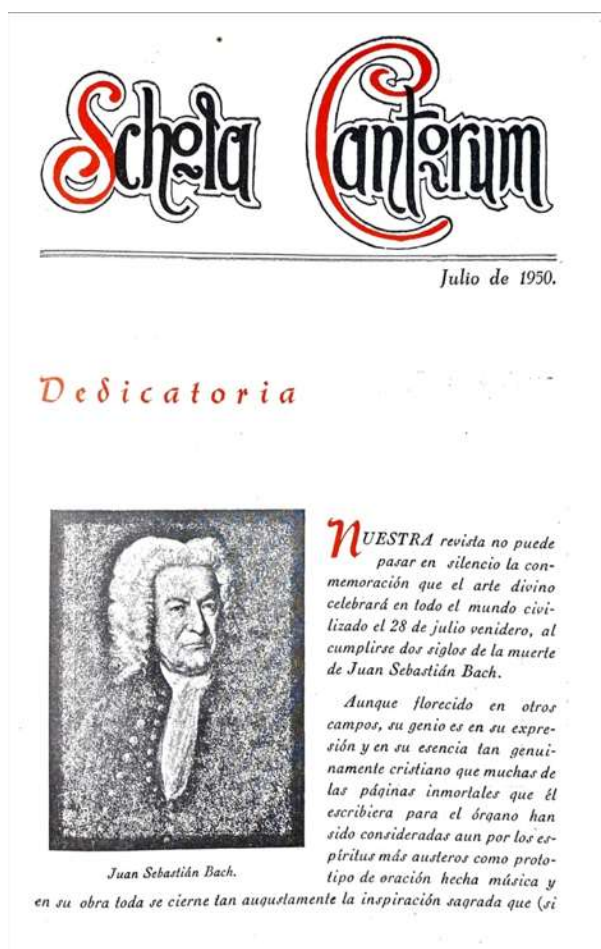
José Muñoz Cortés (L)

Ma. Cecilia R. Borja (M - L)

Jubal (M) Mozoc (L)

## Historiografía musical de compositores

La historiografía musical<sup>31</sup> es otro tema recurrente en la obra de Bernal Jiménez. Sus estudios y escritos sobre compositores de renombre, tanto nacionales como internacionales, demuestran su erudición y su pasión por la música. A través de biografías, análisis de obras y estudios críticos, Bernal Jiménez nos muestra un panorama de la contribución de estos compositores a la música (Imagen 2). Su enfoque historiográfico no sólo preserva la memoria de estos artistas, también proporciona un contexto histórico que enriquece la comprensión de su música. Estos textos fueron los que posicionaron a Bernal Jiménez como uno de los pioneros de la musicología mexicana.

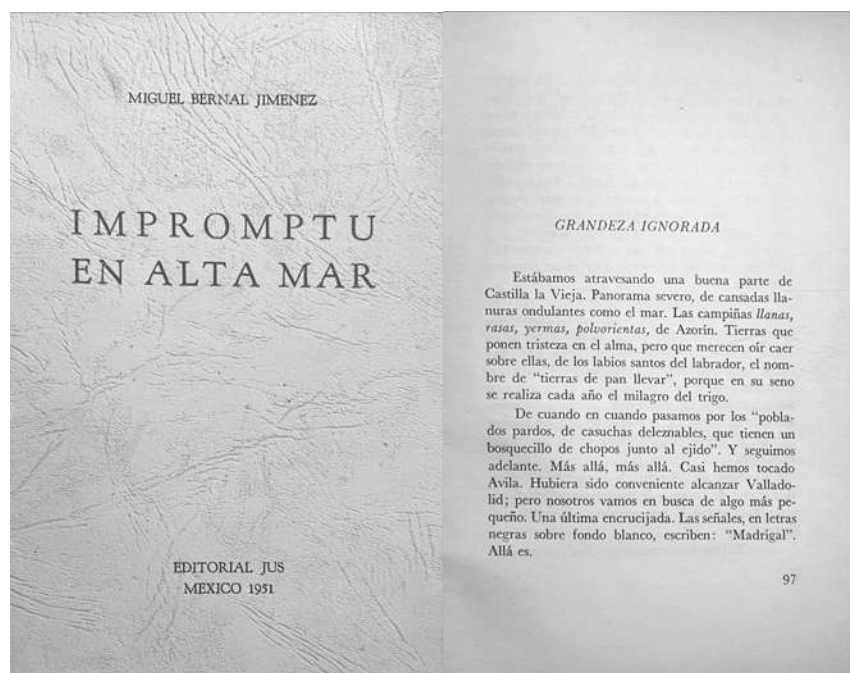


(Imagen 2)

<sup>31</sup> La historiografía musical se centra en la escritura de la historia de la música, analizando cómo se ha documentado y presentado la evolución de este arte en el tiempo. Involucra el estudio crítico de las fuentes históricas y la interpretación de contextos históricos específicos.

### Crónica personal de sus viajes a otros países

Las crónicas de los viajes de Bernal Jiménez al extranjero son otro componente importante de su obra literaria. Sus viajes a Estados Unidos y a varias naciones de Europa le proporcionaron una amplia gama de experiencias e influencias, que se reflejan en sus escritos. En estas crónicas, Bernal Jiménez describe los lugares que visitó, a la vez que analiza los aspectos musicales y culturales que encontró; sus observaciones sobre la educación musical, las prácticas de interpretación y las innovaciones artísticas en otros países enriquecen su perspectiva y aportan una dimensión internacional a su obra. Estas crónicas personales permiten al lector obtener una visión más íntima de sus intereses y de cómo estos viajes moldearon su pensamiento y su producción musical. Dentro de esta categoría se encuentran tres de sus libros más destacados: *Cum Gregorio et Caecilia*, *Impromptu en alta mar* y *Páginas de un diario íntimo*, los cuales documentan sus experiencias y observaciones durante sus viajes, y ofrecen una visión íntima y reflexiva de su vida y pensamiento. A través de ellos, Miguel Bernal Jiménez utiliza el formato de diario y bitácora, para relatar sus vivencias, reflexionar sobre la música y la cultura, y compartir sus impresiones sobre los lugares y personas que conoció. Estos textos son una valiosa fuente de información sobre su enfoque personal y profesional.



(Imagen 3)

## Nacionalismo

El nacionalismo de Bernal Jiménez se manifiesta como un tema recurrente en sus escritos y, al mismo tiempo, se refleja en sus propias composiciones musicales. Más allá de expresar el contexto histórico por el que atravesaba el país y de reivindicar el amor a la nación a través de las expresiones artísticas, sus textos evidencian la manera en que Bernal integraba técnicas y estilos europeos con elementos autóctonos de la cultura mexicana. A continuación exponemos un fragmento de su artículo “Nacionalismo y Música Sagrada, Siembra relajamiento y cosecharás intolerancia”:<sup>32</sup>

¿Habrá sido cegada para siempre la vena folclórica? Tal pareciera, a no ser por los cantos populares religiosos que en cada nación siguen siendo vocero irreductible del propio sentir colectivo e indígena.

Es verdad que por esos tiempos el arte todo tiende a una universalización de lenguaje que toma de las principales corrientes lo mejor. Gracias a ello se concreta el lenguaje *clásico*; pero nadie podía evitar que algún día fuese tachado de *esperanto de la música* y levantara una reacción acalorada.

Ya Chopin, a mediados del siglo XIX, tremola gallardamente la bandera del *nacionalismo*: durante cierto tiempo su osadía no encuentra eco; pero poco a poco es seguido por otros autores. Así van naciendo otra vez las *escuelas*: la rusa, la francesa, la española, la checoslovaca, la noruega, la finlandesa, etc. Incluso los jóvenes países americanos quieren hablar su propio idioma, lo cual obliga a los críticos modernos a tener que citar compositores nacionalistas norteamericanos, brasileños, mexicanos.

Después del colapso sufrido entre el siglo XVII y XIX, y del enérgico tratamiento terapéutico a que la sometió el *cecilianismo*, la musa litúrgica trata con todas sus fuerzas de reincorporarse al torrente vital del arte, de poner al día su indumentaria, de enderezar su camino tras los horizontes de *arte verdadero, santo y universal*.

Universal. ¿Le estará, entonces, vedado lo nacional? No. Lo universal es lo católico, “en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, ésta debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla impresión distinta de aquella que le produciría una composición escrita en cualquiera otra nación”. *In medio virtus* (Bernal Jiménez, 1950, pp. 34- 35).

### 2.1.2 Estilo y lenguaje en la obra literaria de Miguel Bernal Jiménez

Miguel Bernal Jiménez empleó un estilo distintivo en todos sus escritos, caracterizado por su formalidad académica y el uso de un lenguaje que reflejaba las normas y convenciones de su

---

<sup>32</sup> 137. *Schola Cantorum*, año núm. 3, marzo de 1950, 34-36.

época. A lo largo de sus documentos, incluso cuando utilizaba seudónimos, mantuvo un tono formal, adecuado para la audiencia académica y cultural a la que se dirigía. Este estilo se manifiesta por la elección del vocabulario, la estructura gramatical y las conjugaciones verbales, que a menudo incluían formas hoy en día arcaicas (como es el caso del futuro de subjuntivo), y otras expresiones y marcas lingüísticas propias del español de su tiempo (Bernal Jiménez, 1948, 23).

En sus obras de temática musical, como guías y métodos educativos, Bernal Jiménez adoptaba un lenguaje altamente técnico y formal. Este estilo era necesario para asegurar la precisión y la claridad en la transmisión de conocimientos musicales. Sus escritos en este ámbito están llenos de términos específicos de la teoría musical y la pedagogía, para comunicar conceptos complejos de manera accesible y rigurosa (Bernal Jiménez, 1949). La estructura de estos textos era meticulosa, con una atención esmerada a la terminología y a las convenciones académicas, lo que los hacía adecuados para su uso en contextos educativos y profesionales.

En contraste, sus escritos más personales, como *Diario íntimo*, *Viajando en pos de la música sacra e Improptu en altamar*, presentan un estilo más informal y cercano. En este tipo de textos, Bernal Jiménez permitía que su voz personal y sus emociones se reflejaran de manera más directa; el lenguaje es menos técnico y más descriptivo, permitiendo al lector una conexión más íntima con sus experiencias y reflexiones, como por ejemplo cuando habla de su viaje a Madrid:

por supuesto que, por las mañanas, es casi una ofensa pretender ver a alguien. las citas se conciertan a mediodía para abajo, en el café del Chicote, de la Elipa, Mansart, o cualquier otro de esa hora en adelante reciben y despiden parroquianos a centenares. Para los forasteros es todo un misterio el cómo y a qué hora trabajan los madrileños (Bernal Jiménez, 1951, 21).

Aquí, su estilo se caracteriza por un uso más libre y expresivo del idioma, adaptado a la narración de sus vivencias personales y a las observaciones subjetivas. Desde una perspectiva lingüística, es interesante observar cómo Bernal Jiménez adaptaba su lenguaje a las temáticas y los géneros literarios que abordaba. En sus escritos técnicos y académicos, utilizaba un vocabulario específico y estructuras gramaticales complejas, para comunicar de manera efectiva sus conocimientos y teorías. Por ejemplo, términos como *polifonía*, *armonía modal* y *contrapunto* son comunes en sus guías y métodos. En contraste, en sus textos



personales se encuentra un lenguaje más sencillo y evocador, con descripciones vívidas y un tono más relajado. Palabras y frases que transmiten sus emociones y pensamientos, como *asombro*, *melancolía* y *fascinación*, aparecen con frecuencia, reflejando su estado emocional y sus impresiones subjetivas (Bernal Jiménez, 1951). La elección de palabras y la estructura de las oraciones en estos textos están más alineadas con el propósito de narrar experiencias y compartir reflexiones personales.

El lenguaje en la obra literaria de Bernal Jiménez refleja, pues, una cuidadosa adaptación a las necesidades de cada género y temática que abordaba. Su capacidad para alternar entre un estilo técnico y formal en sus escritos académicos, y uno más personal y expresivo en sus textos íntimos, demuestra no sólo su versatilidad como escritor, sino también su profundo entendimiento de las diferentes formas de comunicación.

## 2.2 Origen y trayectoria de la revista

Con entusiasmo y fe abre sus páginas esta revista. La causa del Arte Musical Sagrado demanda en sus apóstoles abnegación y luz de ciencia, demanda en sus prosélitos docilidad de niño y ardor de neófito, y *Schola Cantorum* nace a la vida llena de confianza en unos y otros. Su misión es la de ser como una mano tendida hacia los de arriba y hacia los de abajo. A éstos para ayudarles a subir hasta la excelsa meta que les ha sido señalada por la Iglesia; a los otros para que nos ayuden a guiar por camino seguro. Intermediaria entre los que enseñan y los que aprenden, nuestra publicación aspira sólo a ser órgano de difusión cultural y portavoz de la vida litúrgico-musical. Como un libro en blanco, en el que todos puedan estampar sus ideas, así quiere ser esta revista: de todos espera colaboración, a todos la pide. Un periódico de finalidad puramente cultural —sin sección deportiva, sin muñecos, sin anuncios de ocasión...— ¿está destinado a fracasar en nuestro país...? ¡Contemos con Dios!

BERNAL JIMÉNEZ (1939). Editorial [1]. *Schola Cantorum*, año I, 1(1), 1.

La revista *Schola Cantorum* fue fundada y dirigida por Miguel Bernal Jiménez en 1939, y llegaría a convertirse en una de las publicaciones musicales más longevas y significativas de México durante el siglo XX. Esta revista, que se mantuvo en circulación hasta 1974, se dedicó a la difusión de la música sacra y se consolidó como el órgano informativo del

movimiento de la nueva música sacra en México. La creación y el desarrollo de *Schola Cantorum* deben entenderse en el contexto histórico y cultural de la época, marcado por un renovado interés en la música sacra y la investigación musicológica del periodo novohispano. En las primeras décadas del siglo XX, México experimentó un resurgimiento del interés por la preservación y el estudio de la música del periodo colonial. Esto se vio reflejado en diversas iniciativas, tanto a nivel institucional como individual, que buscaban rescatar y valorizar el patrimonio musical del país. Uno de los antecedentes más significativos fue la labor del doctor Gabriel Saldívar, quien en 1934 ofreció las primeras noticias sobre la vida musical en las catedrales durante los siglos virreinales. Este trabajo pionero sentó las bases para futuras investigaciones en el campo de la musicología novohispana (Miranda y Tello, 2013).

En este contexto, la fundación de la revista *Schola Cantorum* por Miguel Bernal Jiménez en 1939 representó un paso crucial. La revista no sólo buscaba difundir la música sacra contemporánea, sino también fomentar la investigación y el conocimiento del repertorio musical del pasado. Bernal Jiménez realizó un concierto histórico con música del Colegio de las Rosas de Valladolid en Michoacán ese mismo año,<sup>33</sup> demostrando el valor y la riqueza de este patrimonio (Miranda y Tello, 2013).

La misión de *Schola Cantorum* era ser un intermediario cultural, una “mano tendida hacia los de arriba y hacia los de abajo”, que promoviera la educación y la difusión de la música litúrgica. En su editorial inaugural, Bernal Jiménez expresó que la revista aspiraba a ser un “órgano de difusión cultural y portavoz de la vida litúrgico-musical”, abierto a la colaboración de todos los interesados en el arte musical sagrado (Bernal Jiménez, 1939). Este compromiso con la educación y la cultura musical se reflejaba en la calidad y diversidad de los contenidos publicados.

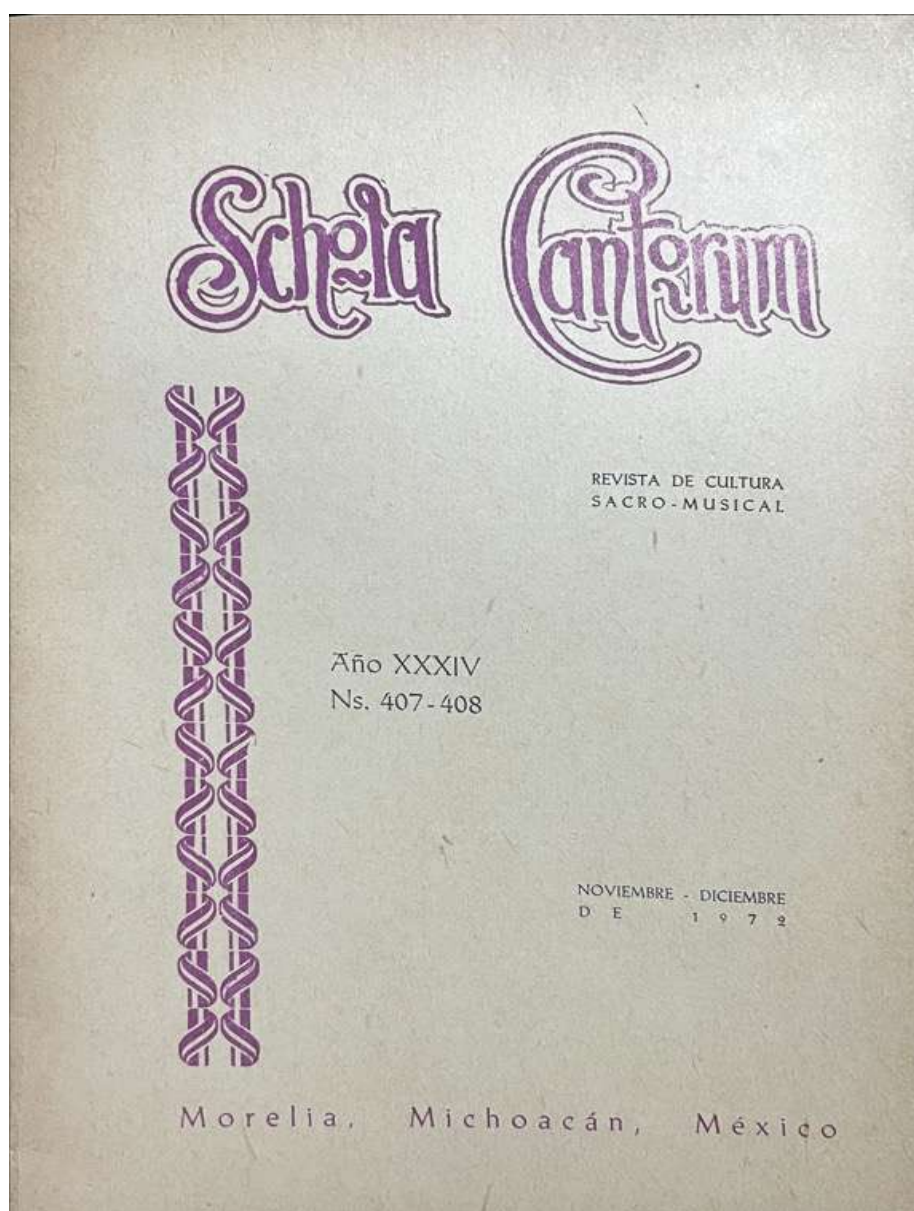
A pesar de ser una publicación especializada, *Schola Cantorum* logró una amplia circulación, tanto en México como en el extranjero. La revista se convirtió en una referencia fundamental para el movimiento de la nueva música sacra en México, promoviendo la investigación y la difusión de la música litúrgica y sacra (Díaz Núñez, 2000). Uno de los aportes más importantes de la revista fue la publicación de los hallazgos de Bernal Jiménez

---

<sup>33</sup> El 30 de mayo Bernal Jiménez dirigió en Morelia el primer concierto de música novohispana que se presentaría en México en el siglo XX, cuyo programa estuvo integrado por obras de reciente hallazgo a la sazón, transcritas por él con ayuda de varios alumnos (Díaz Núñez, 2000, 21-22).

en el archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, un trabajo que lo posicionó como uno de los pioneros en la investigación musicológica del periodo novohispano en México. Publicó el *Archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid del siglo XVIII*, dedicando la monografía al general Lázaro Cárdenas, lo que subrayó la importancia de este patrimonio cultural (Díaz Núñez, 2000).

La revista permaneció activa hasta el año 1972; fue dirigida al final por el párroco Marcelino Guisa, y alcanzó un total de 408 números.



(Imagen 4)

A pesar de la relevancia que ha tenido la revista en su contexto, no se ha encontrado registro del tiraje que se imprimía, ni de la cantidad de personas que la adquiriría. Asimismo, no se ha podido determinar con certeza si su distribución se limitó exclusivamente a la ciudad de Morelia o si —como se puede suponer— llegaba a otros puntos del estado o del país. Estas limitaciones en la información impiden establecer con precisión el alcance y la recepción que tuvo la publicación, aunque su impacto en los círculos académicos y musicales sigue siendo evidente, a través de sus colaboraciones y contenido.

### 2.3 Colaboradores principales de *Schola Cantorum*: músicos y figuras eclesiásticas

Como hemos señalado, la revista *Schola Cantorum* se consolidó como un espacio fundamental para la difusión de la música sacra en México, en buena medida, gracias a la participación de destacados colaboradores que, en su mayoría, eran músicos profesionales o tenían una fuerte vinculación con la Iglesia. Esta combinación permitió que la publicación abordara la música litúrgica desde una perspectiva tanto artística como teológica, asegurando su pertinencia en el contexto eclesiástico y académico.

Entre los principales colaboradores se encuentran figuras como Mons. Rafael Casimiri,<sup>34</sup> reconocido musicólogo y promotor del canto gregoriano; Carlos Azcárate O.S.B.,<sup>35</sup> monje benedictino con amplia experiencia en la música litúrgica, y Luis M. Martínez, arzobispo de México,<sup>36</sup> quien aportó reflexiones teológicas sobre la relación entre

---

<sup>34</sup> Raffaele Casimiri (Gualdo Tadino, 3 de noviembre de 1880-Roma, 15 de abril de 1943) fue un musicólogo, compositor, organista y sacerdote italiano. Es considerado uno de los principales exponentes del Movimiento Ceciliano, que promovía la reforma y restauración de la música sacra, especialmente el canto gregoriano y la polifonía renacentista (Cancellotti, 1966).

<sup>35</sup> Además de colaborar en muchas revistas eclesiásticas como difusor del canto gregoriano, el padre Carlos, que fue durante muchos años presidente de la comisión diocesana de música sagrada, organizó los congresos interamericanos de música sagrada de 1939 y 1949, y no dejó nunca de ejercer como organista en San Rafael. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/5496-carlos-azcarate-esparza>.

<sup>36</sup> “Nació el 9 de junio de 1881 en Tlalpujahuá, Michoacán; murió el 9 de febrero de 1956. Ingresó a la Academia como miembro de número el 30 de diciembre de 1953. Fue el 1º ocupante de la silla número XXIV. Su discurso de entrada a la Academia fue sobre “Francisco Banegas Galván”, como homenaje a uno de sus grandes formadores. Le dio respuesta Alejandro Quijano. Ambos discursos se recogen en el tomo XIV de las *Memorias* de la Academia. Su obra es muy amplia. Ésta incluye textos como: *El Espíritu Santo* (1939), *Simientes divinas* (1945), *El sacerdote, misterio de amor* (1945), *Jesús* (1940), *El Espíritu Santo* (1939), *Santa María de Guadalupe* (1939), *El Espíritu Santo y la oración* (1951), *La intimidad con Jesús* (1950), *El camino regio del amor* (1954), *A propósito de un viaje* (1935), *Ven, Jesús* (1955), *Almas próceres* (1945), *Divina obsesión* (1959), *La perfecta alegría* (1961), *El supremo amor* (1961), *La pureza en el ciclo litúrgico* (1945), *La consumación en la unidad* (1961), *Apuntes de ejercicios espirituales* (1960)” Academia Mexicana de la Lengua (2024).

música y fe. De manera similar, Manuel Fulcheri, obispo, se enfocó en la implementación de la música sacra en las parroquias, proporcionando directrices pastorales y litúrgicas.

Por otro lado, la revista también contó con la participación de músicos destacados, como Paulino Paredes Pérez y Felipe Aguilera Ruiz, ambos originarios de Michoacán, quienes aportaron su conocimiento en la composición, la pedagogía y la interpretación vocal aplicada a la liturgia, en lo que colaboró, de igual forma, Marcelino Guisa Pro.

Este perfil de colaboradores refleja la doble vocación de *Schola Cantorum*: por un lado, servir como un medio de formación y reflexión teológica para clérigos y músicos litúrgicos, y, por otro, ofrecer herramientas técnicas y repertorio para la práctica musical en contextos eclesiásticos, principalmente.

## **2.4 Colaboraciones de Bernal Jiménez en *Schola Cantorum***

Las colaboraciones de Miguel Bernal Jiménez en *Schola Cantorum* y otras publicaciones abarcan una amplia gama de temáticas relacionadas con la música, la liturgia, la educación musical y la reflexión estética. A lo largo de su producción escrita, se pueden identificar diversas líneas de interés que reflejan su papel como compositor, musicólogo, educador y divulgador.

### **1. Historia y musicología**

Uno de los ejes principales de sus escritos es la exploración histórica de la música, particularmente en México y el ámbito sacro. En artículos como “La música en Valladolid de Michoacán” e “Historia de un hallazgo”, analiza documentos y archivos que permiten reconstruir la tradición musical del país. Su interés por la historia de la música también se extiende a figuras clave del repertorio clásico, como en “La célebre misa del Papa Marcelo” y “Antecedentes de Bach”, donde expone la evolución de la música sacra y sus principales exponentes.

### **2. Crítica musical y estética**

La reflexión sobre los fundamentos y características de la música ocupa un espacio significativo en su obra. A través de ensayos como “Nacionalismo y música sagrada”, Bernal Jiménez examina las tensiones entre la identidad nacional y la tradición litúrgica. También

aborda temas más generales sobre la apreciación y el juicio estético, en “A propósito de críticas y de críticos musicales”, donde analiza el papel de la crítica en la valoración de la música.

### **3. Educación y técnica musical**

Otro aspecto fundamental de sus escritos es la enseñanza musical. A través de textos como “Técnica orquestal”, “La técnica de los compositores”, y “La técnica del pedal en el órgano”, Bernal Jiménez se enfoca en aspectos metodológicos para la formación de músicos. En este sentido, incluye en su trabajo traducciones y revisiones de tratados europeos, lo que demuestra su interés por acercar los avances internacionales a los músicos mexicanos. Además, en textos como “Consejos a los directores de coro” y “Música coral: ensayo en conjunto”, se advierte su preocupación por la práctica coral y su correcta ejecución.

### **4. Liturgia y música sacra**

Dado su profundo vínculo con la música sacra, muchas de sus colaboraciones giran en torno a su interpretación y al sentido que posee dentro de la liturgia. En artículos como “Las misas armonizadas”, “La ejecución del canto gregoriano” y “Música que se debe o se puede o se prohíbe ejecutar en las iglesias”, establece principios técnicos y estéticos para la interpretación de la música en contextos religiosos. Asimismo, en textos como “La espiritualización del canto gregoriano”, busca destacar la dimensión trascendental de la música litúrgica y su impacto en la fe.

### **5. Reflexiones filosóficas y ensayos personales**

Más allá de la musicología y la educación, algunos de sus textos tienen un carácter más filosófico y personal. Recoge pensamientos y experiencias que muestran su visión del arte y la vida.

### **6. Divulgación y crónicas de viaje**

Finalmente, en textos como “Por el viejo Madrid”, “Examen en Ratisbona” y “Ratisbona”, Bernal Jiménez ofrece crónicas de sus experiencias en distintos países, vinculándolas con el quehacer musical y la formación académica. Su trabajo de divulgación también se refleja en

artículos como “En la Universidad de Montreal, Canadá”, donde reporta avances y acontecimientos relevantes para la música sacra y la educación musical.

Las colaboraciones de Miguel Bernal Jiménez reflejan la persona que él fue, cuyos intereses abarcaban la historia, la crítica, la pedagogía y la espiritualidad en la música. Su trabajo escrito no sólo contribuyó al desarrollo de la musicología en México —como menciona Luis Jaime Cortez, en *Tabiques rotos*—, sino que también ayudó a cimentar un discurso sobre la identidad musical del país dentro de la tradición occidental.

### **Estilo y enfoque en las colaboraciones de Miguel Bernal Jiménez**

El estilo y el enfoque de las colaboraciones de Miguel Bernal Jiménez reflejan su formación académica, su compromiso con la divulgación musical y su interés por la enseñanza. Sus textos muestran rigurosidad teórica y un tono accesible, aunque, desde la perspectiva actual, en ocasiones pueda parecer algo displicente, permitiendo que sus escritos fueran útiles tanto para músicos especializados como para lectores con un interés general en la música.

#### **1. Un enfoque didáctico y estructurado**

Uno de los rasgos más distintivos de su estilo es su orientación pedagógica. Sus textos suelen presentar un desarrollo claro y progresivo de las ideas, con un enfoque analítico que permite a los lectores comprender los conceptos fundamentales sin perderse en tecnicismos excesivos. En escritos como “Consejos a los directores de coro” y “La técnica del pedal en el órgano”, emplea explicaciones detalladas y ejemplos prácticos que facilitan la aplicación de los conocimientos teóricos.

Además, cuando aborda temas complejos, como la interpretación del canto gregoriano o la evolución de la música sacra, utiliza subdivisiones y numeraciones que ordenan el contenido y lo hacen más accesible. Este enfoque se observa en textos como “Las tres etapas de la ejecución gregoriana”, donde desglosa el proceso interpretativo en pasos definidos, brindando una metodología clara para los músicos.

#### **2. Un estilo académico con matices literarios**

Si bien sus textos tienen un tono predominantemente académico, Bernal Jiménez no descuida el estilo literario. En textos como *Impromptu en alta mar* y *Páginas de un diario íntimo*,

introduce reflexiones subjetivas y un lenguaje evocador —¿poético?— que enriquecen la lectura y muestran su capacidad para la escritura expresiva. Estos textos muestran una faceta más introspectiva del autor, alejándose de la rigurosidad técnica y permitiendo una aproximación más personal a la música.

En sus escritos musicológicos, como “La música en Valladolid de Michoacán” e “Historia de un hallazgo”, Bernal Jiménez emplea un enfoque histórico-documental, basado en la consulta de archivos y fuentes primarias. Su estilo en estos textos es meticuloso y objetivo, siguiendo los métodos propios de la investigación musicológica. Por otro lado, en sus artículos de crítica musical, como “Nacionalismo y música sagrada” y “A propósito de críticas y de críticos musicales”, adopta un tono más argumentativo y reflexivo. Aquí, combina el análisis técnico con consideraciones filosóficas sobre la música, construyendo un discurso que va más allá de la mera descripción de obras o estilos. Un aspecto clave de su enfoque es su firme defensa de la música sacra y su importancia en la liturgia. Sus textos sobre este tema, como “Música que se debe o se puede o se prohíbe ejecutar en las iglesias”, dejan ver su postura crítica ante ciertas modernizaciones que él consideraba inadecuadas para el contexto religioso. En estos escritos, su tono puede volverse más persuasivo, buscando convencer al lector de la necesidad de preservar la tradición musical de la Iglesia.

El estilo y enfoque de Miguel Bernal Jiménez reflejan su capacidad de adaptación a distintos propósitos y públicos; no obstante, lo que realmente cambia son los géneros que aborda, pues su selección léxica se mantiene en gran medida constante. Su escritura combina el rigor académico con una vocación pedagógica, alternando entre el análisis técnico, la crítica, la divulgación y la expresión literaria.

## **2.5 Criterios de selección y clasificación de los textos**

La amplia temática abarcada por el maestro Bernal Jiménez requiere una organización estructurada del material, el cual será seleccionado de acuerdo con los siguientes criterios. Se considera necesario excluir aquellos textos que, si bien son valiosos, ya cuentan con representatividad a través de uno o dos documentos similares.

La lingüista Concepción Company, en el texto *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Altiplano Central* (Company, 1994, 3) nos recomienda primeramente que la presentación de la información debe ser y estar en forma estructurada y con elementos de



cohesión, como primer paso. Tomando esto en consideración, podemos tomar los siguientes criterios para nuestra clasificación de los textos del corpus a analizar:

1. Histórico-cronológicos. En este caso, los años de 1936 a 1970, periodo en que se edita la revista *Schola Cantorum* (con énfasis en el periodo 1936-1956, entre el surgimiento de la publicación y el año en que el autor falleció).
2. Geográficos. La ciudad de Morelia y México como país, en cuanto a los elementos nacionalistas, es el territorio a reconocer en los textos.
3. Temáticos. Los textos que refieran específicamente a lo sacro, al nacionalismo y al conjunto de estos dos conceptos.
4. Origen del autor del documento: Tomaremos sólo los documentos que haya escrito Miguel Bernal Jiménez, ya sea con su propio nombre o con los diferentes seudónimos que utilizó.
5. Sociales. En este caso, nos referiremos o trabajaremos los documentos que son o fueron producidos para la sociedad musical y católica de la ciudad de Morelia.

### **Relevancia de los textos seleccionados**

Al inicio de la investigación, se planteó un enfoque amplio en la selección de textos, considerando artículos de diversos géneros, como escritos técnicos, crónicas, críticas, ensayos editoriales y otros formatos que pudieran ofrecer una visión integral del contexto musical en el que se inscribe el objeto de estudio. La intención inicial era analizar diferentes perspectivas dentro de la publicación, para comprender no sólo las discusiones musicales que se llevaban a cabo, sino también la manera en que se articulaban discursivamente en distintos géneros textuales.

Sin embargo, conforme avanzó la investigación, se hizo evidente que el eje central del análisis debía enfocarse en el nacionalismo musical, específicamente en su relación con la música sacra y su presencia dentro de la revista en cuestión. Este giro en la investigación llevó a una reestructuración en la selección de los textos, priorizando aquellos que abordaran directamente cuestiones nacionalistas o vinculadas a la identidad religiosa y cultural de la música en el periodo estudiado. Como consecuencia, se descartaron artículos que no contribuían de manera directa a esta línea de análisis, como recomendaciones musicales,

textos de carácter más recreativo, cuentos para niños o publicaciones orientadas a aspectos técnicos, sin una vinculación clara con el discurso nacionalista.

No obstante, esta redefinición de criterios no implicó una exclusión total de otros textos. Se llevó a cabo una revisión general de todo el material disponible, con el propósito de identificar posibles marcas lingüísticas que pudieran sugerir una presencia implícita del nacionalismo sacro, incluso en aquellos artículos que, en apariencia, no estaban directamente relacionados con esta temática. Este ejercicio permitió observar que, aunque algunos textos no abordaban explícitamente el nacionalismo, sí contenían elementos discursivos que reforzaban la construcción de una identidad musical vinculada a ideales religiosos y nacionales.

En términos generales, la mayoría de los textos seleccionados gira en torno a la reafirmación de una identidad musical vinculada al nacionalismo, la religión y sus discursos afines. Se ha identificado que la revista no sólo promovía la difusión de conocimientos musicales, sino que funcionaba como un espacio en el que se legitimaban ciertas corrientes ideológicas a través del discurso musical. Así, la música no se presentaba únicamente como un arte sonoro, sino como un vehículo de expresión de valores nacionales y religiosos. Esta recurrencia temática sugiere que la revista cumplía un papel más allá del ámbito meramente técnico o formativo, posicionándose como un medio en el que la música se articulaba con discursos de identidad y pertenencia.

El análisis de estos textos permite rastrear la presencia del concepto de nacionalismo sacro en la revista, y, asimismo, comprender cómo este discurso se manifestaba en distintos niveles, desde la argumentación sobre la importancia de la música religiosa en la construcción de una identidad nacional, hasta su función dentro de la tradición y la práctica musicales. De este modo, el estudio de los textos seleccionados revela que la publicación operaba como un espacio de legitimación de valores musicales que trascendía lo artístico, insertándose en una red de discursos ideológicos y culturales más amplios.

Los artículos permitirán identificar la presencia de un discurso que articula el nacionalismo musical con la música sacra, evidenciando cómo estos elementos se integraban en la visión estética y cultural de la época. Uno de los hallazgos más significativos es la manera en que la revista abordaba la relación entre tradición y modernidad, un aspecto que se ve reflejado particularmente en el artículo “He hablado a Stravinsky”, en el que Miguel

Bernal Jiménez no sólo demuestra un conocimiento profundo de la música universal contemporánea, sino que también deja claro que no estaba en conflicto con esta. Lejos de mostrar una postura retrógrada o aislacionista, Bernal reconoce el valor de los avances musicales de su tiempo, y los compara con su propia práctica, evidenciando que su enfoque no era una negación de la modernidad, sino una reinterpretación desde su contexto y valores estéticos.

Esta misma lógica se observa en el paralelismo con Stravinsky, quien incorporó elementos de la música tradicional rusa en su obra, adaptándolos a un lenguaje moderno, sin perder su identidad cultural. De manera similar, Bernal Jiménez retomó la música sacra tradicional de México y la reelaboró dentro de un marco nacionalista, pero bajo la directriz del *Motu Proprio* de Pío X, que promovía el retorno del canto gregoriano y la polifonía renacentista, con elementos propios de la región. Esta convergencia entre la tradición y la modernidad en el pensamiento de Bernal sugiere que la música sacra y el nacionalismo en su obra no deben interpretarse como una resistencia al cambio, sino como una estrategia consciente para fortalecer una identidad musical propia dentro de un discurso global.

El artículo “Nacionalismo y música sagrada” refuerza también esta idea, al destacar cómo la música religiosa en México no sólo servía a propósitos litúrgicos, sino que también funcionaba como un símbolo de identidad nacional. La estrecha relación entre música, religión y nacionalismo en el pensamiento de Bernal Jiménez muestra que su obra no se limitaba a una mera reproducción de modelos del pasado, sino que constituía una propuesta en la que la tradición se resignificaba en un contexto moderno.

En conclusión, los textos seleccionados nos apoyan para demostrar que el discurso musical que se observa en la revista no era ajeno a los desarrollos de la música universal, sino que dialogaba con ellos desde una perspectiva particular. Más allá de una simple reivindicación del pasado, la música nacionalista y sacra en la obra de Bernal Jiménez se configura como un espacio de síntesis en el que la tradición y la modernidad conviven en un contexto estético y cultural que busca definir una identidad propia dentro del panorama musical global.

### **Capítulo 3. El nacionalismo sacro: construcción discursiva**

El análisis del discurso es una herramienta fundamental para comprender cómo los textos producidos en un determinado contexto sociocultural configuran, reproducen y naturalizan ideologías que responden a estructuras de poder. En el caso de la revista *Schola Cantorum*, el discurso del nacionalismo sacro se inscribe en una narrativa que busca posicionar la música sacra como un elemento esencial de la identidad musical mexicana, en contraste con otras corrientes nacionalistas de la época. Para abordar este fenómeno, se emplearán tres enfoques teóricos complementarios: el análisis crítico del discurso de Teun A. van Dijk, la teoría de la construcción de identidades discursivas de Patrick Charaudeau y la teoría del discurso y el poder de Michel Foucault. Estos enfoques permitirán examinar el discurso de *Schola Cantorum* desde las dimensiones clave de la estructuración ideológica, la construcción de identidad en los músicos sacros, el contexto histórico e ideológico del discurso del nacionalismo, tanto en la crítica como en la creación musical.

#### **3.1. El análisis discursivo**

El análisis del discurso del nacionalismo sacro en *Schola Cantorum* se abordará desde tres perspectivas interconectadas. Van Dijk permitirá identificar las estrategias discursivas empleadas en la construcción y legitimación de esta ideología. Charaudeau proporcionará herramientas para examinar la forma en que se construye la identidad del músico sacro, en oposición a otras figuras musicales. Finalmente, Foucault permitirá comprender cómo la revista opera como un mecanismo de regulación y exclusión dentro del campo musical. A partir de este marco teórico, en los siguientes apartados se analizarán los textos de *Schola Cantorum*, con el fin de demostrar cómo el discurso del nacionalismo sacro fue una estrategia de resistencia y consolidación ideológica en el México del siglo XX.

##### **3.1.1. Análisis crítico del discurso: Teun A. van Dijk y la reproducción ideológica**

El análisis crítico del discurso (ACD), desarrollado por Teun A. van Dijk, proporciona herramientas para examinar cómo los textos no sólo reflejan, sino que también producen y reproducen ideologías que contribuyen a la permanencia de relaciones de poder. Según Van Dijk (1997), el discurso es un medio de control cognitivo que influye en la percepción social

y en la formación de opiniones, lo que lo convierte en un instrumento clave en la consolidación de estructuras hegemónicas. En este sentido, como lo veremos en extenso, *Schola Cantorum* no sólo difunde información sobre música sacra, sino que también establece y refuerza una visión particular del nacionalismo musical, en la que la música sacra es presentada como una de las expresiones de la identidad mexicana.

Uno de los mecanismos fundamentales en este proceso es la polarización discursiva. Van Dijk (2008) explica que los discursos ideológicos suelen estructurarse en términos de oposición, es decir, la construcción de un *nosotros* en contraposición a un *ellos*. En el caso de *Schola Cantorum*, esta polarización se manifiesta en la constante diferenciación entre el nacionalismo sacro y el nacionalismo de Estado, promovido por figuras como Carlos Chávez y José Vasconcelos. Esta estrategia discursiva se observa en artículos como “Nacionalismo y música sacra” (1950), donde Bernal Jiménez argumenta que la música sacra no es un elemento externo a la identidad mexicana, sino que forma parte de una tradición histórica que debe ser preservada y fortalecida;<sup>37</sup> así como lo fue en otros contextos históricos, la música sacra se ha entrelazado con la identidad de los pueblos.

En este sentido, Bernal Jiménez refuerza su argumento al señalar que, desde sus primeros siglos,

la Iglesia sustentó la evangélica doctrina de la santa libertad de los hijos de Dios. El canto gregoriano —para nosotros, la música católica litúrgica por antonomasia— no fue en sus principios sino música sacra nacionalista, en el sentido más puro de la palabra, pues otra cosa no era sino el canto de la Iglesia de Roma, recopilado y ordenado por san Gregorio Magno (“Nacionalismo y música sacra”, 1950, 34).

Con esta afirmación, Bernal Jiménez establece un paralelismo histórico entre el papel del canto gregoriano en la Iglesia primitiva y la función de la música sacra en la consolidación de la identidad mexicana. De esta manera, *Schola Cantorum* articula un discurso que legitima el nacionalismo sacro como una forma de continuidad histórica.

---

<sup>37</sup> Información tomada de la entrevista realizada por el autor a la historiadora Lorena Díaz Núñez, el 19 de noviembre de 2024, en el Centro Cultural UNAM, Morelia, Michoacán, México (en adelante, Díaz, 2024). La entrevista, con una duración de 14 minutos y 9 segundos, fue grabada en formato MP3 y fue transcrita manualmente en estilo literal. La entrevistada otorgó su consentimiento informado para la grabación y transcripción. El contenido de la conversación aborda el tema del nacionalismo sacro en relación con la música y la cultura religiosa mexicanas. La transcripción completa de la entrevista se encuentra disponible en la sección de anexos de la presente investigación.

Otro aspecto clave en el análisis de Van Dijk es la forma en que el discurso emplea la selección léxica para reforzar su ideología. En *Schola Cantorum*, términos como *pureza*, *tradición* y *herencia* aparecen con frecuencia para describir la música sacra; mientras que otros como *modernidad* o *secularización* suelen asociarse con un riesgo de corrupción y pérdida de identidad. La revista construye, así, un marco interpretativo en el que la música sacra es percibida como una forma de resistencia frente a los cambios culturales y políticos de la época.

### **3.1.2. Construcción de identidad: Patrick Charaudeau y el perfil del músico sacro**

Patrick Charaudeau plantea que el discurso no sólo transmite información, sino que también construye identidades colectivas a través de la diferenciación y el posicionamiento de los sujetos dentro de una comunidad discursiva. En *El discurso de la información* (2009), el autor profundiza en esta idea, al señalar que todo acto discursivo configura representaciones de los participantes, generando un “contrato comunicativo” en el que cada sujeto ocupa un rol definido.

Particularmente, en el capítulo titulado “Identidad de los interlocutores: legitimación y opinión pública”, Charaudeau introduce las nociones de *instancia-blanco* e *instancia-público*, es decir, la imagen ideal del destinatario que construye el emisor mediático y la del público real al que se dirige. Este modelo explica cómo el discurso informativo no se limita a transmitir datos, sino que crea representaciones tanto del emisor como del receptor, posicionándolos en un espacio de sentido compartido. El emisor moldea estratégicamente la identidad del destinatario considerando su saber, posición social e intereses, y define al mismo tiempo el tipo de relación e influencia que busca ejercer sobre él (Charaudeau, 2009, 103-106).

Desde esta perspectiva, el análisis de la revista *Schola Cantorum* permite identificar cómo a través de sus discursos se construye la figura del músico sacro, no sólo como un agente artístico, sino como un sujeto que encarna valores morales y espirituales particulares. En contraste con otros perfiles musicales, el músico sacro es retratado como alguien que asume una misión trascendente, no sólo como intérprete, sino como portador de un llamado espiritual que da sentido profundo a su quehacer artístico; su función va más allá de la interpretación o la técnica, para convertirse en un agente simbólico dentro de una comunidad

discursiva religiosa. Así, el discurso de la revista describe al músico sacro, al tiempo que lo diferencia, lo legitima y lo posiciona frente a un *otro* —el músico secular, comercial o profano—, consolidando una identidad que responde a un ideal espiritual y ético.

Esta construcción discursiva, sin embargo, no se agota en el plano identitario, pues también articula formas específicas de autoridad, legitimidad y pertenencia que serán mencionadas más adelante.

Uno de los rasgos fundamentales de esta identidad discursiva es la representación del músico sacro como un agente de la fe, cuya labor no se limita a la ejecución musical, sino que implica un compromiso con la tradición y la liturgia. Según Díaz (2024), Bernal Jiménez se autodefinió como un “compositor sacro”, distanciándose de otros músicos nacionalistas de su época que buscaban innovar sin un vínculo explícito con la Iglesia. Esta distinción es clave para comprender cómo *Schola Cantorum* articula su discurso: el músico sacro no sólo debe poseer habilidades técnicas, sino también una profunda conexión con la espiritualidad y la liturgia, lo que lo diferencia de otros músicos que, desde la perspectiva de la revista, carecen de este sentido trascendental.

Otro elemento discursivo central en la construcción de identidad es la oposición entre la música sacra y la música religiosa. Díaz (2024) enfatiza que lo sacro no es equivalente a lo religioso, ya que la música sacra está compuesta específicamente para el rito, mientras que la música religiosa puede ser interpretada en contextos religiosos no litúrgicos, como peregrinaciones o celebraciones familiares. Esta distinción refuerza la idea de que la música sacra pertenece a un ámbito de mayor legitimidad, y que su producción debe regirse por normas estrictas que garanticen su fidelidad a la tradición.

### **3.1.3. Discurso, poder y exclusión: Michel Foucault y la regulación musical**

Michel Foucault argumenta que el discurso comunica información, a la vez que establece mecanismos de poder que determinan qué conocimientos son legítimos y cuáles son marginados (Foucault, 1969). En este sentido, *Schola Cantorum* no sólo funciona como un medio de difusión musical, sino que también opera como un dispositivo de regulación que define qué tipo de música es aceptable dentro del ámbito sacro, y cuál debe ser excluida.

Uno de los mecanismos de regulación más evidentes en la revista es la delimitación de normas para la composición e interpretación de la música sacra. En artículos como “La

música sagrada moderna”, se establece que la música sacra debe mantener ciertos estándares formales que garanticen su fidelidad a la tradición gregoriana y polifónica (Díaz, 2024). Este tipo de discurso normativo busca preservar un ideal estético y, asimismo, funciona como un filtro que excluye otras formas de expresión musical que no se ajustan a estos parámetros.

En este sentido, *Schola Cantorum* articula un discurso que coloca el arte sacro por encima del arte profano, no sólo en su función litúrgica, sino también en términos de calidad artística. La revista lo expresa de manera categórica:

Música sagrada y música profana, hijas ambas del hombre (y de Dios nietas, como diría Dante), juntas nacieron y juntas han recorrido el camino de los siglos; pero, aunque hermanas, no son iguales ni en semblanza ni en dignidad. Cuando Felipe II decidió levantar la ingente mole del Escorial, pensó construir “un palacio para Dios y una cabaña para el rey”. Efectivamente, impresiona la grandiosidad de la parte de ese monumento destinada al culto divino y a sus ministros, en contraste con la pequeñez y austeridad del aposento que construyó para sí el rey, como un retiro. ¿Por qué grande? Porque era para Dios. ¿Por qué pequeño? Porque era para el hombre. He aquí justamente la razón de la supremacía necesaria que el arte sagrado debe poseer respecto al profano. Sin embargo, nosotros quisiéramos afirmar algo más: la precisión de que el arte sacro sea superior al profano intrínsecamente, como mero arte. Un sacerdote está por encima de los demás hombres, por más indigno que sea. También el arte litúrgico ocupa un sitio más alto que el laico, pese a todas sus posibles y visibles imperfecciones; pero sólo está a la altura de su innata grandeza cuando por sus propias virtudes se hace merecedor de ella (Bernal Jiménez, 1950, 115).

Este fragmento de “La música sagrada moderna” deja claro que la supremacía de la música sacra no sólo se justifica en su función devocional, sino que responde a una lógica jerárquica en la que lo sagrado *es* intrínsecamente superior a lo profano. En esta visión, la música litúrgica debe ocupar un lugar privilegiado en la tradición musical, a la vez que debe aspirar a una excelencia que la distinga del resto de las expresiones artísticas. Esta postura no admite ambigüedades ni concesiones: el arte sacro no sólo es más importante, sino que debe ser, en sí mismo, artísticamente superior.

Otro aspecto relevante en el análisis de Foucault es la relación entre discurso y resistencia. *Schola Cantorum* se publicó en un contexto en el que la música sacra ya enfrentaba desafíos significativos, debido a la creciente secularización y a las transformaciones culturales impulsadas por el Estado posrevolucionario. Desde su fundación, la revista reaccionó contra la exclusión de la música litúrgica en los discursos



oficiales del nacionalismo musical, resistiéndose a la modernización secularista y a la imposición de un modelo identitario que marginaba la tradición católica.

Bernal Jiménez y sus colaboradores<sup>38</sup> en *Schola Cantorum* defendieron la permanencia de la música sacra como un pilar de la identidad nacional, aun cuando las instituciones culturales privilegiaban otros repertorios. En este sentido, la revista se convierte en un espacio de confrontación ideológica, en el que la música sacra no sólo es reivindicada como una manifestación artística legítima, sino como un bastión de resistencia frente a las políticas de modernización que buscaban relegarla a un segundo plano.

Desde la perspectiva foucaultiana, esta resistencia puede entenderse como un intento de desafiar los dispositivos de poder que regulaban el acceso al espacio cultural y musical de la época. Si bien el Concilio Vaticano II (1962) representó un punto de inflexión en la historia de la música sacra, la lucha por su permanencia y legitimación en el México del siglo XX ya había comenzado mucho antes, con *Schola Cantorum* como su principal trinchera discursiva.

Díaz (2024) menciona que, tras el Concilio Vaticano II, la flexibilización de las normas litúrgicas y la apertura a repertorios más accesibles para las comunidades hicieron que la música sacra perdiera su posición central en la liturgia y se desdibujara dentro del panorama eclesiástico. Como resultado, el repertorio sacro se fue diluyendo progresivamente, desplazado por una modernización que, lejos de integrar su riqueza histórica, terminó por marginarlo. Este cambio marcó el fin de una era en la que la música sacra era considerada no sólo como un arte, sino como un vehículo de trascendencia espiritual y cultural.

### **3.2. Contexto y estrategias discursivas en los textos de *Schola Cantorum***

El discurso del nacionalismo sacro en la revista *Schola Cantorum* se construye a través de estrategias discursivas que buscaban legitimar la música sacra como un pilar de la identidad

---

<sup>38</sup> Los autores que colaboraron el primer año de *Schola Cantorum* —la mayoría de ellos continuarían participando en los años siguientes de la revista—: Excmo. y Revmo. Sr. Arzobispo Dr. D. Luis M. Martínez, Rev. P. Carlos Azcárate, o.s.b., Mons. Maestro Rafael Casimiri, Miguel Bernal Jiménez, José D. Frías, M. Mouse, I. Jesús Arcos Ch., Felipe Aguilera Ruiz, Dr. Antonio Brambila, Excmo. y Revmo. Sr. Arzobispo Dr. D. Leopoldo Ruiz y F., Sr. Cngo. Lic. D. José María Villaseñor, Salvador Carvajal, Excmo. y Revmo. Sr. Arzobispo Dr. D. Manuel Fulcheri, Paulino Paredes P., Stefan Zweig, José Ignacio Figueroa, Carlos Septién García, Sr. Cngo. Lic. D. Juan B. Buitrón, Fr. Junípero, el Cocinero, Francisco Javier de la Rosa, Pbro. Marcelino Guisa, J. Esténaga y Dom Benedicto Chardome, o.s.b.

mexicana, al presentarla como una alternativa legítima frente a otras corrientes nacionalistas. Desde el análisis crítico del discurso de Van Dijk (1997, 2008), es posible identificar mecanismos de polarización, construcción de autoridad y argumentación ideológica que refuerzan esta visión. Charaudeau (2009) aporta herramientas para comprender cómo se configura la identidad del músico sacro, en contraste con otros actores musicales; mientras que Foucault (1969, 2002) permite analizar cómo el discurso opera como un mecanismo de exclusión y regulación en el campo musical.

A continuación, se analizan los textos de *Schola Cantorum* a partir de tres estrategias discursivas fundamentales: la polarización ideológica, la construcción de la identidad del músico sacro y la regulación de la música a través del discurso normativo.

### **3.2.1. Contexto y música: el México postrevolucionario en la obra de Bernal Jiménez**

La propuesta teórica desarrollada por el lingüista Teun van Dijk —expuesta en diversas obras, entre ellas *Discurso y contexto* (2011), que emplearemos para nuestro análisis— es la teoría del contexto, la cual, en sintonía con nuestro objetivo de investigación, proporciona un marco conceptual que permite establecer cómo la situación política, social y económica del país, en general, y de la ciudad de Morelia en particular, constituyó un factor determinante en el desarrollo de la obra de Miguel Bernal Jiménez. Esta producción artística e intelectual tuvo lugar a finales de la década de los años treinta del siglo pasado, un periodo en el que Morelia se consolidó como un entorno propicio para el surgimiento de la revista *Schola Cantorum*.

En primer lugar, es esencial contar con una comprensión clara del concepto fundamental para el análisis. Van Dijk señala que la noción de *contexto* va más allá de la simple concepción de un escenario, espacio o situación. Según el autor, “utilizamos la idea de ‘contexto’ siempre y cuando queremos indicar que un fenómeno, evento, acción o discurso debe ser analizado en relación con su entorno, es decir, con las condiciones y consecuencias ‘circundantes’” (Van Dijk, 2012, 23). En este sentido, al referirnos al contexto histórico de México en el que se desarrolla la obra de Miguel Bernal Jiménez, es posible establecer que, entre las décadas de 1930 y 1940, el país experimentó una serie de transformaciones que favorecieron el surgimiento de la revista *Schola Cantorum*, en ese periodo y no en otro.

México se encontraba en un proceso de reconstrucción, tras el movimiento revolucionario, que, según la versión oficial, inició el 20 de noviembre de 1910.

A partir de ese momento, la sociedad mexicana atravesó por una profunda transformación en todos los ámbitos de la vida, incluyendo la economía, la estructura social y, de manera especialmente visible, la política, tanto a nivel nacional como en el ámbito internacional. En ese marco, surgió la necesidad de consolidar las instituciones del país. En 1929, el general Plutarco Elías Calles destacó la importancia de transitar de la “época de los caudillos a la época de las instituciones”, lo que llevó a la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR). Una década más tarde, el 30 de marzo de 1938, bajo el gobierno del general Lázaro Cárdenas del Río, aquella organización se transformó en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM).

El general Lázaro Cárdenas asumió la presidencia de la República en diciembre de 1934, y su gobierno se distinguió por diversas medidas de gran impacto; entre ellas, la expropiación petrolera. Esta acción se llevó a cabo mediante un decreto presidencial que nacionalizó la industria petrolera, el 18 de marzo de 1938, marcando un hito en la historia económica y política del país. En el ámbito internacional, durante su mandato México atravesó los años de la Segunda Guerra Mundial, adoptando inicialmente una postura de neutralidad frente al conflicto global.

Lo que resulta relevante destacar del mandato del general Lázaro Cárdenas es su papel en la reducción de la persecución que sufrió la Iglesia católica en México; particularmente, durante el conflicto conocido como la Guerra Cristera. Este movimiento no sólo tuvo un impacto significativo en la sociedad mexicana, sino que también influyó en el pensamiento y la obra de Miguel Bernal Jiménez.

Es imprescindible señalar que en los antecedentes remotos del conflicto entre la Iglesia y el Estado en México se encuentra la expulsión de los jesuitas del Imperio español, un evento que marcó el inicio de una serie de enfrentamientos prolongados. Estos continuaron tras la consumación de la Independencia, en 1821, y se intensificaron durante las Guerras de Reforma, en el siglo XIX. Durante la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910), la Iglesia experimentó un periodo de fortalecimiento; sin embargo, tras la Revolución, los gobiernos posrevolucionarios reanudaron las hostilidades (Meyer, 1973, 241).

En la década de 1920, el conflicto se agudizó con la promulgación de leyes anticlericales y una persecución sistemática contra la Iglesia. La creación de la Liga Nacional de Defensa de la Libertad Religiosa, en 1925, marcó el inicio de una resistencia organizada. Durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928), se implementaron severas restricciones al culto, lo que llevó a la suspensión de actividades religiosas, en 1926, y al estallido de la Guerra Cristera (1926-1929). Los cristeros, compuestos en su mayoría por campesinos armados, resistieron la ofensiva gubernamental, hasta que, en 1929, se alcanzaron acuerdos entre la Iglesia y el Estado. No obstante, tras la rendición, el gobierno persiguió y ejecutó a numerosos líderes cristeros (Meyer, 1973, 242).

Entre 1931 y 1934, el gobierno radicalizó su postura, con la promulgación de nuevas leyes anticatólicas y con la imposición de una educación de orientación socialista, lo que generó focos de resistencia, aunque sin la intensidad del conflicto cristero. Sin embargo, con la llegada de Lázaro Cárdenas al poder, se inició una etapa de conciliación en la que, en un esfuerzo por garantizar la estabilidad política, se restableció un equilibrio entre el gobierno y la Iglesia (Meyer, 1973, 246).

El conocimiento de esta etapa de la historia de México es fundamental, dado que el estudio histórico, por definición, se centra en el análisis del contexto en el que se desarrolla el discurso. Este enfoque es compartido por otras disciplinas dentro de las ciencias sociales, como la ciencia política y la educación. Asimismo, la mayor parte de los datos en la investigación histórica se manifiestan en diversas formas de texto y discurso, lo que enfatiza la relevancia del análisis del lenguaje para la comprensión del pasado. En este sentido, resulta significativo que haya sido precisamente en enero de 1939 cuando se publicó el primer número de la revista *Schola Cantorum*. En su página inicial, dentro del apartado titulado “Editorial”, se establecen con claridad la orientación y los objetivos de la publicación, expresados en los siguientes términos:

Con entusiasmo y fe abre sus páginas esta revista. La causa del Arte Musical Sagrado demanda en sus apóstoles abnegación y luz de ciencia, demanda en sus prosélitos docilidad de niño y ardor de neófito, y SCHOLA CANTORUM nace a la vida llena de confianza en unos y otros. Su misión es la de ser como una mano tendida hacia los de arriba y hacia los de abajo. A estos últimos, para ayudarles a subir hasta la excelsa meta que les ha sido señalada por la Iglesia; a los otros, para que nos ayuden a guiar por camino seguro. Intermediaria entre los que enseñan y los que aprenden, nuestra publicación aspira sólo a ser órgano de difusión cultural y portavoz de la vida litúrgico-musical. Como un libro en blanco en el que todos

puedan estampar sus ideas, así quiere ser esta revista: de todos espera colaboración, a todos la pide. Un periódico de finalidad puramente cultural —sin sección deportiva, sin muñecos, sin anuncios de ocasión...— ¿está destinado a fracasar en nuestro país?

¡Contemos con Dios!

La Dirección (Editorial [1], 1939, 1.)

En este primer número, desde su entrada, quedan claras las intenciones de Bernal Jiménez al fundar la revista, ya que establece un discurso de carácter religioso, donde la fe y el arte se presentan como los objetivos fundamentales del proyecto editorial. Además, como se ha señalado a lo largo de esta investigación, el director de la revista será también el editor, redactor y escritor, lo que refuerza su protagonismo en el desarrollo y la orientación de la publicación.

A través de estrategias retóricas y referencias religiosas, se legitima la existencia de la publicación, y se convoca a una comunidad comprometida con la música sacra. Su tono solemne, su apelación a la colectividad y su confianza en la providencia reflejan una identidad discursiva que busca consolidar un espacio de difusión y enseñanza en el ámbito de la cultura litúrgico-musical. Se evidencia, asimismo, un tono de solemnidad y profundo respeto, en expresiones como “con entusiasmo y fe”, “abnegación y luz de ciencia”, “ardor de neófito”. A través de estas frases, el autor manifiesta desde el inicio su fe y la solemnidad que caracterizará el desarrollo de la revista.

En lo que respecta a las expresiones metafóricas presentes en la editorial, tales como “son como una mano tendida”, “los de arriba y hacia los de abajo”, “subir hasta la excelsa meta”, “guiar por camino seguro” y “como un libro en blanco en el que todos puedan estampar sus ideas”, estas pueden analizarse a la luz de la teoría de la metáfora conceptual de George Lakoff y Mark Johnson, expuesta en *Metáforas de la vida cotidiana* (1980). Según estos autores, la metáfora es un componente fundamental del lenguaje, lo cual se observa claramente en las afirmaciones de Bernal Jiménez al referirse a la orientación y el propósito de la revista.

El lenguaje, como vehículo para la transmisión de un mensaje, está condicionado por el bagaje cognitivo, tanto del emisor como del receptor. Asimismo, la comunicación no se limita a un sentido meramente literal, sino que emplea, justamente, recursos como la metáfora para estructurar y dotar de significado a diversos conceptos. En este sentido, el uso de metáforas es más frecuente de lo que se suele imaginar, pues constituye un proceso sutil que

opera en numerosos contextos discursivos (Lakoff y Johnson, 1980). En el caso del discurso de Bernal, las metáforas no están ahí solo para embellecer el texto; cumplen un papel mucho más profundo. A través de imágenes como el ascenso o la guía, se va construyendo la idea de la revista como un lugar de encuentro espiritual, donde el conocimiento musical se comparte desde una sensibilidad litúrgica. Estas expresiones no sólo transmiten conceptos, sino que movilizan a los lectores desde lo simbólico, creando un lazo afectivo con el proyecto y reforzando su sentido de pertenencia.

Hacia el final del texto, Bernal Jiménez plantea una pregunta retórica: “¿Está destinado a fracasar en nuestro país?”; es relevante precisar que este tipo de interrogantes son enunciados formulados por un hablante hacia un público sin la intención de recibir una respuesta explícita (Huddleston y Pullum, 2002, 773). En este sentido, Searle define las preguntas retóricas como actos de habla indirectos; el autor distingue un acto de habla primario (no literal e indirecto) del acto de habla secundario (literal y directo), que consiste en formular una pregunta. El incumplimiento de las condiciones preparatorias del acto directo de preguntar permite la posibilidad de que se esté realizando otro tipo de acto de habla, es decir, un acto de habla indirecto. Además, en el caso específico de las preguntas retóricas, el acto de habla directo siempre corresponderá a la acción de preguntar; mientras que el acto de habla indirecto puede variar en su naturaleza y propósito.

Finalmente, el artículo editorial concluye con una invocación divina, expresada en la exclamación “¡Contemos con Dios!”. Esta declaración no sólo manifiesta una reafirmación de fe, sino que también funciona como una expresión de confianza en la providencia divina. De este modo, refuerza la identidad religiosa del proyecto y le otorga un sentido de misión que trasciende los desafíos materiales.

### **3.2.2 El contexto sociocultural. El nacionalismo musical**

El nacionalismo musical en México y América Latina ha sido objeto de extensos estudios, que exploran cómo la música puede actuar como un vehículo para la construcción de identidades culturales y políticas. Como hemos visto anteriormente en este estudio, la presencia de Miguel Bernal Jiménez ha sido un referente de la música mexicana, particularmente a través de su enfoque en la música religiosa y popular. Su obra es significativa, tanto por sus características musicales, como por su capacidad de dialogar con

las tradiciones mexicanas y el contexto global de la música moderna. El análisis de su obra presenta desafíos que van más allá de la mera técnica, ya que nos lleva a reflexionar sobre la relación entre la música, la identidad y la modernidad en un México que buscaba consolidar su sentido de pertenencia cultural.

En este apartado, con el fin de ampliar el espectro de estudio y establecer, además, un proceso de trabajo comparativo, realizamos un diálogo-análisis crítico entre tres perspectivas que iremos desarrollando: la visión musicológica de Luis Jaime Cortez,<sup>39</sup> en *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos* (1985), la reflexión de Bernal Jiménez sobre Stravinsky (1940) y el análisis de los nacionalismos musicales en América Latina de Alejandro L. Madrid (2010).<sup>40</sup>

Luis Jaime Cortez ofrece una lectura profunda y crítica de la obra de Bernal Jiménez, subrayando la necesidad de un enfoque musicológico en México, que se aleje de las apreciaciones superficiales y se adentre en un análisis riguroso de las estructuras y significados en la música. Sostiene además que la musicología mexicana ha descuidado en algunas ocasiones el contexto cultural de las obras de compositores nacionales, limitándose

---

<sup>39</sup> Luis Jaime Cortez, es doctor en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); doctor en Artes por la Universidad de Guanajuato; maestro en Filosofía por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó estudios musicales en el Conservatorio de las Rosas y en el Conservatorio Nacional de Música, con Mario Lavista. Es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim). Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores (SNC) en tres periodos; del Consejo Directivo del Sistema Nacional de Creadores (2018-2019) y del Consejo Editorial de la revista *Pauta*. Sus campos de especialidad son la musicología, la composición y la educación. Actualmente trabaja en la edición crítica de música orquestal mexicana. Estrenó en el Festival Cervantino la ópera “La tentación de san Antonio” y “Luna”. Realizó la grabación del disco de canciones Monge/Cortez con el tenor Francisco Araiza. Es autor de numerosas obras de cámara. Ha publicado *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos*, *Mario Lavista: textos en torno a la música*, *Favor de no disparar sobre el pianista (vida y obra de Silvestre Revueltas)*. Obtuvo *Mente Quo* Discovery (2012) y la Medalla Mozart (1998). Información tomada de la página del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim): <https://cenidim.inba.gob.mx/>

<sup>40</sup> Alejandro L. Madrid es profesor Walter W. Naumburg de música en la Universidad de Harvard y uno de los musicólogos más influyentes de su generación. Su trabajo combina enfoques culturales y musicológicos centrados en los estudios latinoamericanos y latinx, y ha sido ampliamente reconocido a nivel internacional. Entre sus numerosos reconocimientos se encuentran el Premio de Investigación Humboldt, una beca Guggenheim, la Medalla Dent y diversos premios otorgados por asociaciones como la AMS, LASA, SEM, IASPM y la Fundación ASCAP. Su investigación, que abarca música popular, folclórica y académica desde una perspectiva interdisciplinaria, ha sido elogiada como un puente entre la musicología y la etnomusicología. También ha colaborado como asesor musical en cine, destacando su participación en la película *Eisenstein in Guanajuato* (2015) de Peter Greenaway. Harvard Department of Music. *Alejandro L. Madrid*. <https://music.fas.harvard.edu/people/faculty/alejandro-l-madrid/>

a comparaciones con modelos europeos, lo cual de alguna manera impide una apreciación completa de la obra de figuras como Bernal Jiménez.

Por su parte, Miguel Bernal Jiménez, en su artículo titulado “He hablado a Stravinsky...”, proporciona una perspectiva directa sobre el impacto del compositor ruso en la música y el nacionalismo. La visita de Stravinsky a México provocó en Bernal una reflexión sobre el papel de la música popular en la creación de una identidad cultural moderna. En su texto, Bernal cuestiona la relación entre técnica y contenido, y cómo los temas populares pueden transformarse en música de concierto, lo que le permite trazar paralelismos entre su propio enfoque y el del compositor ruso. Esta reflexión es crucial para comprender cómo Bernal concebía el nacionalismo en su propia música, en la que los elementos religiosos y populares son tan relevantes como las técnicas modernas.

Finalmente, Alejandro L. Madrid, en el artículo “Música y nacionalismos en Latinoamérica”, aporta un marco teórico que ayuda a contextualizar estos enfoques dentro de una narrativa histórica más amplia sobre los nacionalismos en la región. El autor explica que los nacionalismos latinoamericanos, en gran medida inspirados por discursos europeos, adoptaron modelos como el nativismo y el indigenismo, que buscaban exaltar lo autóctono, en un intento por construir una identidad propia, en contraposición a la cultura colonial. Esta perspectiva ofrece una base conceptual que permite enmarcar el nacionalismo de Bernal Jiménez, dejándonos ver su obra no sólo como una expresión local, sino como parte de un movimiento más amplio de reivindicación cultural en América Latina.

El objetivo de este apartado es analizar cómo estos tres discursos —la crítica musicológica de Cortez, la reflexión de Bernal sobre Stravinsky<sup>41</sup> y el marco histórico de Madrid— se entrelazan para ofrecer una visión integral del nacionalismo musical en México,

---

<sup>41</sup> Ígor Fiódorovich Stravinsky (Oranienbaum, 17 de junio de 1882-Nueva York, 6 de abril de 1971) fue un compositor y director de orquesta ruso; uno de los músicos más importantes y trascendentales del siglo XX. Compuso una gran cantidad de obras clásicas, abordando varios estilos, como el primitivismo, el neoclasicismo y el serialismo, pero es conocido mundialmente sobre todo por tres obras de uno de sus periodos iniciales —el llamado período ruso—: *El pájaro de fuego* (*L’oiseau de feu*, 1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (*Le sacre du printemps*, 1913). Stravinsky también escribió para diversos tipos de conjuntos en un amplio espectro de formas clásicas, desde óperas y sinfonías hasta pequeñas piezas para piano y obras para grupos de jazz. También alcanzó fama como pianista e intérprete, frecuentemente de sus propias composiciones. Esencialmente, un ruso cosmopolita, Stravinsky fue uno de los compositores y artistas más influyentes de la música del siglo XX, tanto en Occidente como en su tierra natal. Fue considerado por la revista *Time* como una de las personalidades más influyentes del siglo XX. <https://www.last.fm/es/music/Igor+Stravinsky>



y cómo la obra de Miguel Bernal Jiménez representa una forma de modernidad alternativa, donde la identidad mexicana se construye en diálogo con las vanguardias musicales europeas. Destacamos, asimismo, la importancia de la musicología, que no sólo debe limitarse a un análisis técnico, sino que también debería incorporar el contexto cultural y político de las obras, para comprender mejor el valor de compositores nacionales en la construcción de una identidad propia.

### 3.2.3 La crítica musicológica

El análisis que hace Luis Jaime Cortez en su libro *Tabiques rotos* se enfoca en la obra de Miguel Bernal Jiménez, a la vez que plantea una crítica hacia la musicología mexicana. Cortez sostiene que la crítica tradicional en México ha sido insuficiente para entender plenamente la obra de compositores nacionales, ya que muchas veces se limita a apreciaciones superficiales, alejadas de un análisis estructural y técnico profundos. Esta crítica invita a reflexionar sobre la necesidad de un enfoque más riguroso y exegético, que permita comprender, en este caso, los elementos internos de la música de Bernal Jiménez y su contexto cultural.

Miguel Bernal Jiménez logró articular una visión estética que trascendió lo musical, para integrarse profundamente en la literatura, disciplina en la que plasmó reflexiones que dialogan con su obra compositiva. En sus textos, especialmente los aparecidos en la revista *Schola Cantorum*, defendió —como hemos visto— la música sacra como un vehículo para enaltecer la identidad nacional y espiritual, una idea que también permea en composiciones suyas, como *Tata Vasco*.

Tanto en sus escritos como en su música, Bernal Jiménez adoptó una narrativa cargada de simbolismo y profundidad espiritual, enfatizando el papel de la tradición en la construcción de una modernidad reconciliadora, con la reivindicación de elementos de la música sacra en su creación artística. Esta correspondencia entre su pensamiento y composición refleja una coherencia estética que Luis Jaime Cortez resalta en *Tabiques rotos*, señalando cómo Bernal concebía su obra completa como un puente entre la fe y las demandas contemporáneas del arte.

Cortez critica, asimismo, la falta de profundidad en la musicología nacional, señalando que muchos estudios tienden a ver la obra de Bernal Jiménez como “anacrónica”,

debido a su falta de alineación con las vanguardias musicales europeas de su tiempo, como el serialismo o el neoclasicismo. Para Cortez, este juicio no es adecuado, ya que la obra de Bernal debe ser valorada bajo sus propios términos, en los que el nacionalismo y la identidad mexicana juegan un rol fundamental. Esta visión abre la posibilidad de ponderar la obra de Bernal desde una perspectiva que incorpore elementos culturales, políticos y sociales, en lugar de una visión exclusivamente técnica o estilística.

Luis Jaime Cortez aboga, así, por una musicología que no sólo examine los aspectos técnicos de una composición, sino que también se adentre en su contexto histórico y cultural. En el caso de Bernal Jiménez, esto implica reconocer que su música se inscribe en un marco nacionalista, en el cual la reafirmación de la identidad mexicana, la religiosidad y la tradición son elementos cruciales. Para Cortez, una musicología rigurosa debe ser capaz de interpretar la obra de Bernal Jiménez como un reflejo de su contexto, y no sólo como un conjunto de composiciones que deberían alinearse con las corrientes dominantes en Europa.

Al considerar su obra bajo este enfoque, se revela la intención de construir una identidad mexicana a través de la música, sin dejar de dialogar con las influencias globales, como las de Stravinsky, a quien Bernal admiraba. Esta visión integrada propone un análisis que, en lugar de limitarse a la técnica musical, explore los significados culturales y simbólicos que Bernal incorporaba en sus composiciones.

Así se explica el término *anacrónico* que ha sido frecuentemente asociado a la obra de Bernal Jiménez, en la medida en que su música parece estar desconectada de las corrientes modernistas de su época. Sin embargo, Cortez argumenta que esta percepción conlleva un juicio limitado, ya que no considera las motivaciones estéticas y culturales de Bernal. Para el compositor michoacano, la modernidad no se construía únicamente a través de la ruptura con el pasado, sino también mediante la reivindicación de las tradiciones mexicanas.

Cortez sugiere que la obra de Bernal no debería ser vista como anacrónica, sino como una forma de “modernidad alternativa”, en la que lo local y lo universal se combinan para crear una identidad propia. En lugar de alinearse con el serialismo europeo, Bernal elige un camino que dialoga con sus raíces religiosas y populares, en consonancia con su propia visión del nacionalismo musical. Este enfoque desafía la noción de modernidad que define el progreso en términos de innovación técnica, proponiendo, en cambio, una modernidad que valora la tradición como un recurso creativo y significativo.

La crítica de Cortez propone un cambio en la manera en que se estudia y analiza la música de compositores como Miguel Bernal Jiménez. El autor insiste en la necesidad de una musicología que incorpore el contexto cultural, el simbolismo religioso —en el caso de Bernal— y el nacionalismo, lo que permitiría apreciar las obras bajo una perspectiva más amplia. Este enfoque invita a explorar cómo la música puede actuar como un vehículo para expresar una identidad cultural en un momento de redefinición nacional.

### 3.2.4 Bernal Jiménez y su reflexión sobre Stravinsky

En este segmento, nos enfocamos en el artículo de la revista *Schola Cantorum*, “He hablado a Stravinsky...”, de Miguel Bernal Jiménez, en el cual nos ofrece una reflexión sobre la música de Igor Stravinsky y su visita a México. La crónica de este encuentro representa un documento importante para mostrar la postura de Bernal ante la música moderna, a la vez que revela la admiración y el análisis crítico de Bernal hacia Stravinsky, un compositor que lograba articular la modernidad sin desligarse completamente de la tradición. A través de su texto, Bernal Jiménez reflexiona sobre temas fundamentales, como la técnica, la originalidad y el uso de melodías populares, elementos que considera esenciales para entender la relación entre modernidad y nacionalismo en la música.

#### *He hablado a Stravinsky...*

La visita de Stravinsky a México fue tan digna de ser recordada como lo hubiera sido en otros tiempos la de Bach, Beethoven o Debussy. Como ellos, es el músico más notable de su época. Lógico era que su venida despertase un gran entusiasmo en nuestro ambiente musical.

Hasta nuestro rincón provinciano llegó la gran noticia, y en nuestro ánimo se hizo sentir de inmediato el deseo de viajar rumbo a la metrópoli. Si un Juan Sebastián midió con sus pasos caminos largos y penosos para escuchar a Reinken y a Buxtehude, ¿por qué no habría de soportar un músico minúsculo siete horas de mullido asiento en automóvil para conseguir una satisfacción semejante...?

Escuchar *Apolo Musageta*, *El beso del hada*, *Juego de cartas* y *El pájaro de fuego*, todo ello bajo la dirección de la propia mano que escribió estas obras... Conocer al gran ruso, cuya música marca un paso en la marcha del arte... Dar caza a un autógrafo precioso... Lograr tal vez una entrevista con este hombre cuyo cerebro es el pulso del arte musical contemporáneo...

Con tales móviles, daba porfiadamente aldabonazos potentes la fantasía y no pudo hacerse sorda la voluntad. Fue así como salimos un sábado muy de mañana.

Henos ya en el pórtico del Palacio de las Bellas Artes, aquella mañana dominguera. Entre el bullicioso y movedizo tumulto descubrimos pronto nuestro grupo. Ahí está Clemita Ponce, la inteligente y simpática esposa de nuestro gran D. Manuel. Le acompañan varias

personas, entre ellas el pianista húngaro Jorge Sandor, quien tanto éxito alcanzara en conciertos anteriores dentro de aquel mismo Palacio.

Entramos a la Sala de Espectáculos y ocupamos nuestros asientos. Durante los minutos de espera charlamos un poco, hojeamos sin oíear el folleto del programa. Y en aquel estar sin estar, no nos interesa el espectáculo social de los que por puertas y portones van llegando. Nos importa sólo el que todavía no llega...

La presencia de Stravinsky causó, pues, un gran impacto en la comunidad musical mexicana, incluido Bernal Jiménez, quien, como lo hemos señalado, vio en el compositor ruso un modelo de modernidad que no negaba la tradición. Bernal describe su experiencia al asistir a los conciertos dirigidos por Stravinsky en el Palacio de Bellas Artes, donde escuchó obras fundamentales de su repertorio. En su texto, expresa la emoción y el respeto que le genera la presencia de un compositor tan influyente, comparando su visita con lo que hubiera sido la de figuras históricas como Bach o Beethoven.

La figura de Stravinsky representa para Bernal una síntesis de lo popular y lo culto, en la cual el compositor ruso logra representar/recrear temas tradicionales y populares a una categoría artística diferente. Es importante destacar que el acto de retomar canciones tradicionales o populares dentro de un contexto orquestal, como lo hicieron Stravinsky y Bernal Jiménez, no implica que estas piezas sean así *elevadas* o consideradas superiores; más bien, se trata de recontextualizarlas para dialogar con otras formas musicales y resaltar su valor intrínseco dentro de un nuevo marco estético. Esta habilidad para fusionar elementos populares con una técnica refinada es lo que Bernal busca para su propio proyecto de nacionalismo sacro musical en México. En Stravinsky, el michoacano ve una forma de modernidad que no implica el rechazo de las raíces culturales, sino una reinterpretación que enriquece la música contemporánea.

Cuando entra la orquesta al escenario, el público le da la bienvenida con un aplauso. Se lo merece esta Orquesta Sinfónica de México, que ha logrado ya colocarse a envidiable altura. Momentos después hace su entrada el célebre Igor. Todos le saludamos batiendo nuevas y más ruidosas palmas. Le echo el primer vistazo: estatura regular, delgado, con anteojos, vestido de negro, común y corriente —¿ya no se usa el jaquette...?—

Y da principio el concierto. Stravinsky dirige con ademán adecuado, seguro, sobrio. En su atril hay partituras. Algún cronista creyó ver en eso una señal de temor precavido: el ruso quería cuidar su prestigio. Otro “psicólogo”, en concierto anterior, había advertido campanudosamente a los radioescuchas de la estación difusora: “Observación importante: Stravinsky dirige con partitura aun sus propias obras”, como queriendo decir: en esto es superior fulanito...

A nosotros no nos importaría que el gran compositor no poseyese entre sus muchas cualidades la de la memoria musical; pero nos consta que mientras dirigía *El pájaro de fuego* (antes, no nos fijamos) no volvió una sola página.

Nota por nota fuimos gustando la “tetralogía” del programa. *Apolo Musageta* no nos entusiasma. Buscamos sin encontrar aquella originalidad, aquellos recios perfiles. Pero, en fin, estamos resueltos a aplaudir al compositor, si no siempre a las composiciones. El Beso del Hada nos compensa largamente... Ahí tenemos en la orquestación esos endiablados “cocktails” de timbres que sólo Stravinsky sabe preparar. Ahí volvemos a encontrar la esencia de lo ruso: ritmo y canto, rudos y alegres o suavemente nostálgicos, pero siempre incisivos, siempre del pueblo.

*Juego de cartas* vuelve a deprimirnos. Otra vez, intrascendencia de temas, aunque ahora nos salva la insuperable habilidad del técnico. Por fin, *El pájaro de fuego*. Goce pleno en esta versión stravinskyana de la música de Stravinsky. Las emociones antiguas se renuevan. La admiración se crece y, cuando llegamos a ese final en que el tema dulcemente melancólico de la Berceuse se transforma en canto de gloria, sentimos a Rusia que se levanta en triunfo.

Esas cuatro obras que escuchamos —dos enteramente originales: *Apolo* y *Juego de cartas*; dos sobre temas ajenos: *El beso del hada*, sobre motivos de Tchaikovsky, y *El pájaro de fuego*, sobre temas populares— nos hacen pensar: ¿Stravinsky es Stravinsky sólo cuando trabaja sobre tema de otro? ¿Stravinsky es original sólo cuando no es enteramente original? ¿Stravinsky deja de ser Stravinsky cuando quiere ser sólo Stravinsky...? O, al contrario, como opina Adolfo Salazar, ¿es entonces cuando su arte, su estilo, su personalidad se nos ofrecen quintaesenciados, al desnudo? Si así fuera, podría decir como Wagner: Nada me demuestra mejor el salto terrible que ya he dado, que lo que me rodea...

Termina el concierto, el último de los cuatro que ha dirigido Stravinsky. El público, encendido de entusiasmo, despide al gran músico con largos aplausos. La orquesta misma toma parte en este homenaje tocando varias veces la tradicional Diana. ¡Cómo nos parece curiosa, en esta ocasión! Una tonadilla popular que para nosotros significa la aprobación más efusiva de un público, es tocada hoy dentro de esta espléndida sala de arte, por estos músicos que desearían ejecutar otra música que la de sus elevados conciertos... Y es ofrecida a un gran músico como el mejor homenaje... ¡Decididamente el autor de la Diana es el compositor más famoso del mundo!

La nutrida asistencia abandona la sala y se vuelca por pasillos y escaleras. Una buena parte corre hacia el camerino de Stravinsky, resuelta a ganarse con paciencia y codazos un autógrafo. Pero Stravinsky odia todos estos gajes de la celebridad: autógrafos, fotografías, entrevistas (¡ay de mí!), etc., y ha ido a cambiarse de ropa a otro camerino, dejando a todos con un palmo de narices. Bueno, a todos no. Mi *Beatrice* me conduce sagazmente fuera del teatro y me instala en el propio automóvil del “burlador burlado”...

Sólo la amistad que ella y su esposo disfrutaban de Stravinsky podía dar este golpe de audacia. A los pocos momentos llega Stravinsky acompañado de su esposa, sube al automóvil, en él nos encuentra, saluda afectuosamente a mi “responsable” y... ¡me lo presentan! (—Fíjate, me lo presentan... —Hombre, en todo caso, te habrán presentado a ti con él... —¡Oh...!)

Arranca el automóvil y nos conduce al restaurante Prendes. Al voltear frente al Palacio de las Bellas Artes le pregunto, movido de cierta vanidad patrioter, si le gusta nuestro teatro máximo. ¡Demonio! No le gusta. No le gusta, entre otras cosas, porque es de mármol blanco, y el mármol, mientras más blanco, más sucio... (En el fichero de mi admiración se anota un punto de interrogación y desconcierto).

Durante el corto trayecto compruebo en mí la realidad subjetiva de la frase común: soy todo ojos. Así me siento, todo yo compendiado en un par de ojos en plena actividad de enfoque. No creo que pongan más vida en sus miradas los astrólogos cuando en el cielo sideral estudian una estrella. Y la mía era de primera magnitud. ¿Será posible que este hombre que tengo ante mí, pequeño de estatura, con una fisonomía de boticario, de modesto burócrata, de todo, menos de artista, con un desaliño en su persona nada extraordinario, sea el músico innovador de nuestro siglo?

Así es. Y momentos después íbamos a convencernos de que Stravinsky revoluciona no sólo el arte musical, sino también el tipo de músico.

(Continuará...) MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

### 3.2.5 La originalidad y el uso de temas populares

En su texto, Bernal reflexiona sobre el uso de temas ajenos en la música de Stravinsky, preguntándose si el compositor ruso es verdaderamente “original” sólo cuando trabaja con temas de otros. Para Bernal, esta *originalidad* no reside en la invención de materiales completamente nuevos, sino en la capacidad de reinterpretar y transformar lo existente. Observa que obras como *El beso del hada*, basada en temas de Tchaikovsky, y *El pájaro de fuego*, basada en melodías populares rusas, logran captar “la esencia de lo ruso”. En estas composiciones, Stravinsky transforma materiales conocidos en piezas con un estilo y personalidad únicos, un proceso que Bernal considera fundamental para la creación de una identidad musical.

En la historia de la música, el uso de canciones tradicionales o populares en contextos orquestales ha sido interpretado de distintas maneras, según la época y el enfoque teórico. Durante gran parte del siglo XIX y principios del XX, desde una perspectiva predominante, se podía entender que la incorporación de estas tradiciones en formatos académicos implicaba una forma de *elevación*, al situarlas dentro de un marco asociado con la música culta. Compositores como Manuel M. Ponce, en piezas como “Estrellita” (1914), adaptaron canciones populares mexicanas para voz y piano u orquesta, lo que en su contexto pudo percibirse como un gesto de legitimación o transformación cultural; sin embargo, no podemos afirmar con certeza si los compositores consideraban estas prácticas como

jerarquizadoras, ya que esto depende más de nuestra lectura musicológica actual que de sus intenciones explícitas.

Esta ambigüedad también es visible en el caso de Béla Bartók, quien en sus *Danzas folclóricas rumanas* (1915) recopiló y utilizó melodías tradicionales. Aunque las dotó de un nuevo marco estético, es difícil determinar si esto implicaba para él una *elevación* o si se trataba simplemente un ejercicio de resignificación cultural. Por su parte, Igor Stravinsky, al reinterpretar canciones populares italianas en *Pulcinella* (1920), las integró dentro de un lenguaje neoclásico moderno, generando un diálogo entre lo popular y lo académico, cuya intención jerárquica permanece abierta a debate.

En Estados Unidos, Aaron Copland, en obras como *Appalachian Spring* (1944), incorporó melodías tradicionales como “Simple Gifts”. Desde una perspectiva actual, podríamos interpretar esto como un reconocimiento de su valor intrínseco y su papel en la identidad cultural estadounidense; pero, nuevamente, las intenciones del compositor quedan sujetas a interpretación.

En el caso de Miguel Bernal Jiménez, la integración de cantos y motivos populares religiosos en obras como *Tata Vasco* (1941) refleja un profundo respeto por estas tradiciones. Si bien vivió en un contexto donde la idea de *elevación* era común, su obra no necesariamente implica una jerarquización de estas formas musicales. En lugar de eso, parece buscar un diálogo estético que resignifique estas tradiciones dentro de un marco sacro y orquestal, en consonancia con su visión nacionalista y espiritual.

Desde una perspectiva musicológica contemporánea, hemos avanzado hacia una interpretación que evita las jerarquías entre la música popular y la académica, resaltando su valor cultural intrínseco en cualquier contexto. Sin embargo, reconocer esta evolución también implica aceptar que las intenciones originales de los compositores no siempre nos resultan accesibles, y que nuestras lecturas actuales reflejan tanto sus prácticas como los cambios en nuestra manera de entenderlas. Esta reflexión sobre la originalidad y el uso de temas populares tiene implicaciones profundas para el proyecto nacionalista de Bernal Jiménez. Al igual que Stravinsky, Bernal busca construir una música que reflejara la identidad cultural de México a través de la reinterpretación de elementos tradicionales.

La reflexión de Bernal sobre Stravinsky revela su concepción de la modernidad como un proceso de reinterpretación y adaptación, en lugar de como una ruptura total con el pasado

católico. Mientras que muchos compositores de su tiempo adoptaron estilos modernistas o nacionalistas —prehispánicos— que desechaban las tradiciones religiosas, Bernal aboga por una modernidad que valorara y resaltara las raíces culturales coloniales. Este enfoque se convierte en lo que podría llamarse una *modernidad alternativa*, en la que la identidad nacional se construye no sólo desde lo nuevo o lo prehispánico, sino también desde lo heredado.

Para Bernal, esta modernidad alternativa no sería una negación de los avances técnicos en la música sacra, sino una forma de adaptarlos a la idiosincrasia y las necesidades culturales de México. En este sentido, la visita de Stravinsky y la audición de su obra ofrecen a Bernal un modelo que refuerza su convicción de que la música sacra puede nutrirse de la tradición sin sacrificar su relevancia contemporánea.

Otro aspecto clave en la reflexión de Bernal sobre Stravinsky es la relación entre lo popular y lo religioso, elementos que también son fundamentales en su propio trabajo. Al igual que Stravinsky, quien integra melodías populares rusas en sus composiciones, Bernal incorpora en su obra elementos de la música religiosa y popular mexicana, construyendo una identidad que es a la vez nacionalista y espiritual. Para Bernal, el nacionalismo musical en México debería estar enraizado en la religión y en las tradiciones populares, ya que para él estos elementos son los que mejor representan la identidad mexicana.

### **3.3 La obra de Bernal Jiménez como síntesis de nacionalismo cultural y modernidad**

Como veremos, en varias de sus obras Bernal explora la dualidad entre lo religioso y lo popular, creando una música que resuena con el público mexicano a nivel profundo. Esta integración de lo popular y lo religioso en su obra refleja una visión de México que se aleja de los nacionalismos seculares y adopta un enfoque en el cual la identidad cultural y la fe se entrelazan. Así, Bernal concibe su obra como un medio para expresar la identidad mexicana en su totalidad, capturando tanto sus raíces religiosas como sus tradiciones populares.

#### **La suite *Carteles*: nacionalismo y estética moderna**

*Carteles*, una de las obras más representativas de Bernal Jiménez, se estructura en una suite de ocho piezas breves que incorporan temas y ritmos de la música popular mexicana. La obra incluye títulos como “Volantín”, “Danza maya” y “Parangaricutirimícuaro”, que aluden a



elementos de la cultura popular, y, al mismo tiempo, se desarrollan en un estilo que resuena con la estética moderna.

La técnica compositiva de *Carteles* muestra la influencia de Stravinsky, en su uso de melodías tradicionales reinterpretadas bajo un enfoque moderno, lo cual refleja una búsqueda de autenticidad cultural sin sacrificar la innovación estilística. Esta obra, con su estructura de suite, recuerda también el uso de pequeñas formas y ritmos incisivos característicos de Stravinsky, a la vez que conserva una identidad profundamente mexicana. En este sentido, *Carteles* se puede considerar una representación clara del nacionalismo cultural de Bernal Jiménez, que explora lo mexicano desde una perspectiva tanto estética como simbólica.

### ***El valle de rosas: la fusión de música religiosa y popular***

En *El valle de rosas* (1941), Bernal Jiménez combina elementos religiosos con temas populares, creando una pieza que ejemplifica su habilidad para integrar la sacralidad con la tradición musical mexicana. Inspirada en un poema de Enrique González Martínez, la obra es una oda a la espiritualidad y la naturaleza, al mismo tiempo que emplea melodías y ritmos que evocan el folclor mexicano.

### ***Misa Guadalupana: nacionalismo sacro como identidad mexicana***

La *Misa Guadalupana* (1945) es un ejemplo de cómo Bernal Jiménez trasciende el nacionalismo de Estado, para adentrarse en un nacionalismo cultural y religioso. Dedicada, por supuesto, a la Virgen de Guadalupe, esta obra celebra una figura central en la espiritualidad mexicana, a la vez que incorpora elementos de la música vernácula, en una liturgia que mantiene el respeto por la tradición católica.

La *Misa Guadalupana* se sitúa en un contexto donde la religión es inseparable de la identidad cultural mexicana. Bernal logra que esta pieza tenga un carácter universal y, al mismo tiempo, local, creando un ambiente sacro que está en concordancia con las tradiciones populares y religiosas del país. Esta obra, más que cualquier otra, ejemplifica cómo el nacionalismo cultural de Bernal es, en realidad, un reflejo de la religiosidad y la historia de México, en un sentido que va más allá de las imposiciones políticas.

A través de obras como las referidas, Bernal Jiménez nos muestra que la modernidad y la tradición no tienen por qué estar enfrentadas. Su música construye un puente entre lo popular y lo académico, entre lo sacro y lo cotidiano, logrando una expresión artística profundamente mexicana. Más allá de fórmulas o recetas nacionalistas, su propuesta suena auténtica porque nace de una conexión real con su contexto y con su gente.

En la línea de lo que plantea Alejandro L. Madrid sobre el nacionalismo cultural, Bernal no utiliza lo mexicano como simple ornamento, sino que lo convierte en el corazón de su discurso musical. En esa fusión de estilos y símbolos, logra algo más que una estética: crea identidad, una que resuena tanto en el ámbito litúrgico como en el de la música de concierto, y que sigue teniendo vigencia como reflejo de una cultura viva.

### **3.3.1 La raíz europea del nacionalismo en América Latina**

En su capítulo “Música y nacionalismos en Latinoamérica”, incluido el libro *A tres bandas*, Alejandro L. Madrid examina cómo el nacionalismo musical en el subcontinente se desarrolló a partir de influencias europeas y adaptaciones locales, destacando las complejidades de construir una identidad musical que representara la diversidad cultural latinoamericana. Las ideas de Madrid ofrecen una estructura para analizar las posturas de compositores como Miguel Bernal Jiménez, quienes, inspirados en figuras como Stravinsky, buscaron una modernidad que no sacrificara la tradición.

Madrid sostiene que el nacionalismo en América Latina, en particular el musical, tiene su origen en los discursos nacionalistas europeos del siglo XIX. Estos discursos, nacidos en un contexto de unificación dado en naciones europeas, promovieron la idea de una identidad común basada en el folclor y las tradiciones locales. En América Latina, después de las guerras de independencia, las élites buscaron construir una identidad nacional que se diferenciara de las antiguas potencias coloniales y reflejara las particularidades de cada país. Sin embargo, el proyecto de los nacionalismos latinoamericanos fue complejo, ya que intentó integrar culturas indígenas, africanas y mestizas en una narrativa homogénea.

Madrid plantea que esta adaptación de los discursos europeos en el contexto latinoamericano a menudo llevó a un “blanqueamiento” de las culturas indígenas y africanas. Así, aunque se promovía el uso de temas populares y folclóricos, estos se presentaban dentro de una estética que seguía los cánones europeos, lo que limitaba la representación auténtica

de las culturas locales. En el caso de México, figuras como Bernal Jiménez se enfrentaron a este desafío desde una perspectiva navitivista.

### **3.3.2 El papel de la música en la construcción de la identidad nacional**

La música desempeñó un papel crucial en la construcción de las identidades nacionales en América Latina, para expresar el ideal de una nación unificada. Según Madrid, el proceso de nacionalización musical implicaba una apropiación de las formas populares y tradicionales, integrándolas en un repertorio de “música de concierto” que las élites promovían como símbolo de identidad nacional. Compositores como Carlos Chávez en México, Alberto Ginastera en Argentina y Heitor Villa-Lobos en Brasil buscaron reinterpretar las tradiciones populares en sus obras, desarrollando una estética que reflejara lo autóctono sin apartarse de los estándares de la música académica occidental.

En el caso de Miguel Bernal Jiménez, como hemos visto, su nacionalismo se caracterizaba por un profundo interés en la música religiosa y popular mexicana. Este esfuerzo por integrar temas y elementos populares en un formato de concierto muestra cómo la música en América Latina sirvió para legitimar y difundir una identidad nacional que, aunque idealizada, representaba la diversidad cultural del país.

### **3.3.3 La relevancia de los nacionalismos en la actualidad**

Alejandro L. Madrid sugiere que el estudio de los nacionalismos musicales en América Latina sigue siendo relevante en la actualidad, ya que permite entender cómo las dinámicas de poder y las relaciones de dominación cultural se reflejan en la música. Los discursos nacionalistas de la primera mitad del siglo XX ayudaron a consolidar una identidad cultural que, aunque homogénea en apariencia, esconde tensiones entre las culturas locales y las influencias extranjeras. En este sentido, el análisis del nacionalismo musical en América Latina revela la complejidad de construir una identidad nacional que haga justicia a la diversidad cultural de la región.

El marco que describe Alejandro L. Madrid permite situar el proyecto de Miguel Bernal Jiménez dentro de un contexto más amplio de nacionalismos musicales en América Latina. A través de su análisis, Madrid destaca las complejidades y contradicciones de estos discursos, los cuales intentan crear una identidad nacional homogénea en una región

caracterizada por su diversidad cultural. El esfuerzo de Bernal por construir una música mexicana que dialogara con las tradiciones populares y religiosas se enmarca en esta tensión entre lo autóctono y lo moderno, lo local y lo global.

### **3.3.4 Nacionalismos en tensión**

El análisis conjunto de los escritos de Cortez, Bernal y Madrid permite establecer un diálogo entre las múltiples facetas del nacionalismo en la música latinoamericana. Cortez critica la falta de rigor en la crítica de la obra de Bernal, quien es visto principalmente como un compositor nacionalista, sin reconocer las complejidades de su estilo y de su relación con la modernidad. Por su parte, Bernal, *influido* por la visión de Stravinsky, busca una modernidad que incluya las tradiciones religiosas y populares mexicanas, en lugar de un estilo que se desentienda de dichas raíces.

Madrid, por su parte, ofrece un marco teórico que permite contextualizar el nacionalismo de Bernal dentro de un nacionalismo a nivel latinoamericano, en el largo plazo. Así, se evidencia cómo el proyecto de Bernal representa un esfuerzo por construir una modernidad musical que dialogue con las tradiciones locales y que no se reduzca a una mera herramienta del Estado. Este enfoque permite una lectura más profunda de la obra de Bernal, reconociendo que su nacionalismo es una respuesta a las tensiones entre tradición y modernidad, y que intenta resolver esta dicotomía a través de un compromiso cultural que respeta las raíces mexicanas.

### **3.4 Sumario: Bernal Jiménez, entre la tradición y la modernidad**

La investigación realizada en este capítulo ha permitido un análisis profundo de cómo los conceptos de nacionalismo cultural y modernidad se entrelazan en la obra de Miguel Bernal Jiménez, enmarcando su discurso musical dentro de las influencias de figuras como Igor Stravinsky y bajo el contexto teórico del musicólogo Alejandro L. Madrid. A continuación, se presentan las conclusiones clave:

#### **1. Bernal Jiménez y la reinterpretación del nacionalismo cultural**

A diferencia de un nacionalismo de Estado que buscara una identidad homogénea y alineada con valores cívicos, Bernal Jiménez buscó reivindicar un nacionalismo cultural arraigado en las tradiciones religiosas y populares de México. Su música y

su obra literaria se distinguen por un enfoque en la espiritualidad y la cultura popular, cuyo propósito no es sólo exhibir lo mexicano, sino darle un valor y dignidad profundos. Al igual que Stravinsky, quien reinterpretó las tradiciones rusas en sus composiciones, Bernal supo construir una identidad propia que dialoga con sus raíces y, a su vez, con las corrientes estéticas de su tiempo.

**2. La influencia de Stravinsky como modelo de modernidad en la tradición**

La admiración de Bernal Jiménez por Stravinsky, documentada en sus escritos y en su ensayo sobre el compositor ruso, muestra cómo la obra de Stravinsky sirvió como modelo de modernidad que respeta la tradición. Esta influencia fue esencial para Bernal, quien, inspirado por la manera en que Stravinsky utilizó temas populares y sagrados en un contexto moderno, desarrolló un estilo que honra y transforma las tradiciones mexicanas. Así, Bernal logra que sus obras sean relevantes tanto en el contexto mexicano como en el ámbito de la música contemporánea universal.

**3. La musicología como herramienta para la comprensión del nacionalismo cultural en Bernal**

Desde la perspectiva de Alejandro L. Madrid, el nacionalismo cultural de Bernal Jiménez se puede entender como una construcción que responde a las necesidades de identidad de una nación diversa. La obra de Bernal se convierte en un caso ejemplar de cómo la musicología puede ayudar a desentrañar la complejidad de los nacionalismos en América Latina, donde el arte funciona no sólo como expresión cultural, sino también como una afirmación de lo que significa ser mexicano. Al estudiar la obra de Bernal desde esta perspectiva, se revela una profunda conexión entre la identidad religiosa, el folclor y la música de concierto, que transforma el sentido de lo nacional en un contexto artístico.

**4. La síntesis entre lo popular y lo sacro en la música de Bernal Jiménez**

Una de las contribuciones más significativas de Miguel Bernal Jiménez fue su capacidad para unir elementos de la música popular y sacra, una fusión que refleja la dualidad de la identidad mexicana. En obras como *Misa Guadalupana* y *El valle de rosas*, Bernal no sólo reinterpreta temas religiosos, sino que los incorpora en un discurso que abarca lo local y lo universal. Esta síntesis permite ver que, para Bernal, lo popular no es sólo un recurso estético, sino una herramienta para expresar la

espiritualidad del pueblo mexicano. Este aspecto es fundamental en la configuración de su nacionalismo cultural, donde la religión y la música popular se convierten en ejes centrales de la identidad mexicana.

#### **5. La contribución de Bernal a la modernización de la música mexicana**

Al igual que otros compositores latinoamericanos de su época, Bernal Jiménez fue pionero en la construcción de un lenguaje musical que fusiona la tradición con las técnicas modernas. Su música, aunque a veces considerada anacrónica por su arraigo en valores tradicionales, es una muestra de innovación que desafía las categorías de lo nuevo y lo antiguo. La obra de Bernal demuestra que la modernización de la música mexicana no se limita a adoptar las vanguardias europeas, sino que también implica la capacidad de reinterpretar la identidad propia en un contexto contemporáneo, lo que lo convierte en una figura única en el panorama musical de su época.

En última instancia, el presente capítulo ha demostrado que la obra de Miguel Bernal Jiménez, vista a través de los marcos conceptuales de Stravinsky y Alejandro L. Madrid, representa un ejemplo paradigmático de cómo la música puede ser un espacio de reconciliación entre la tradición y la modernidad. Bernal Jiménez no sólo creó música que celebra la cultura mexicana, sino que construyó un lenguaje estético que permite que esta identidad sea relevante y viva en un mundo cambiante. Su obra es una invitación a pensar en el arte, no tan solo como una manifestación cultural, sino, asimismo, como un acto de resistencia y afirmación de la identidad, en diálogo constante con el pasado y el presente.

## Capítulo 4. Discurso, poder y exclusión en la música sacra

Este capítulo se pregunta cómo se construyó, desde el discurso, una forma particular de entender la música sacra en México durante el siglo XX. Más allá de los debates puramente estéticos, lo que está en juego aquí es una lucha por el sentido: quién tiene la autoridad para decir qué es válido en el ámbito musical y qué queda fuera. A lo largo del capítulo veremos cómo se delimita un *nosotros* —los defensores de la tradición litúrgica— frente a un *ellos* que representa las corrientes modernizadoras promovidas por el Estado. Se trata de una confrontación silenciosa pero persistente, donde se articula una identidad del músico sacro que no sólo toca, sino que cree, que defiende una forma de vida.

También se explora la manera como esas tensiones se expresan en la forma de regular cuáles músicas son aceptadas dentro del espacio litúrgico y cuáles no, y cómo esa misma regulación actúa como una forma de resistencia frente a los discursos oficiales. Finalmente, se analiza el papel de *Schola Cantorum*, no sólo como revista, sino como plataforma desde la cual se emitieron juicios, se marcaron límites y se defendió un ideal: el de una música que, sin renunciar a lo mexicano, permaneciera fiel a su vocación sagrada. Este capítulo, en suma, busca entender cómo la música puede ser también un campo de batalla simbólico, donde se juegan la identidad, la fe y la pertenencia.

### 4.1. Polarización ideológica y construcción del enemigo discursivo

Cabe recordar que Van Dijk (2008) sostiene que una de las estrategias centrales en los discursos ideológicos es la construcción de oposiciones dicotómicas entre *nosotros* y *ellos*. En el caso de *Schola Cantorum*, esta estrategia no se orienta tanto contra el nacionalismo en términos musicales, sino más bien contra el discurso del Estado mexicano, que estableció una visión oficial de la identidad nacional en la que la música sacra quedaba relegada a un plano secundario, o era incluso ignorada dentro de sus proyectos culturales.

Si bien el término *nacionalismo sacro* no fue formulado en la época de *Schola Cantorum* (Díaz, 2024), la revista articula una defensa explícita de la música sacra como un componente esencial de la historia musical de México, reivindicando su continuidad y su relevancia frente a las narrativas promovidas por el Estado. A diferencia de la confrontación directa con el nacionalismo musical, la resistencia de *Schola Cantorum* radica en su

oposición a la exclusión sistemática de la tradición sacra dentro de la política cultural oficial, que privilegiaba otros repertorios como parte de la construcción de la identidad nacional.

Paradójicamente, en el ámbito musical, tanto el proyecto nacionalista impulsado por el Estado como el discurso de *Schola Cantorum* compartían un principio común: la necesidad de integrar el pasado musical dentro de sus respectivas áreas, aunque desde perspectivas diferentes. Mientras que el nacionalismo de Estado rescataba las tradiciones indígenas y mestizas populares como base de una identidad renovada, la música sacra defendida en *Schola Cantorum* reivindicaba la tradición hispánica y litúrgica, como un legado histórico inseparable de la cultura mexicana.

La confrontación no era, por lo tanto, con otras corrientes musicales, sino con un modelo de nación que silenciaba el peso de la religión en la cultura musical mexicana. Frente a ello, *Schola Cantorum* no sólo buscó reivindicar la música sacra como una forma artística legítima, sino que insistió en su papel dentro del desarrollo histórico del país, defendiendo su derecho a seguir siendo parte del imaginario cultural nacional.

En el artículo “Nacionalismo y música sacra” (Bernal Jiménez, 1950), se argumenta que la música sacra mexicana no debe limitarse a un ideal puramente prehispánico, sino que debe incorporar elementos de la tradición católica, para reflejar fielmente la identidad del país. Esta postura se contrapone directamente a la visión del nacionalismo indigenista, que promovía una estética basada en la recuperación de elementos musicales de las culturas prehispánicas. En este sentido, el discurso de *Schola Cantorum* establece una polarización en la que la música sacra es presentada como *auténtica*, mientras que el nacionalismo indigenista es percibido como una imposición ideológica que niega la influencia hispánica en la construcción de la identidad mexicana.

En dicho artículo, se refleja esta polarización ideológica en el discurso de Bernal Jiménez, al establecer una narrativa según la cual la música sacra ha sido víctima de un proceso de decadencia y exclusión, lo que obliga a su restauración a través de un movimiento de resistencia. Desde el inicio del texto, el autor presenta una visión histórica en la que la música litúrgica se había degradado durante los siglos XVII y XIX, lo que llevó a una reacción radical que, en su opinión, si bien era necesaria, resultó excesiva en su rigor:



Después de la abominación en que cayó la música litúrgica durante ese incontenible despeñarse que va del siglo XVII al XIX, tenía que venir un movimiento reaccionario inspirado en los cánones más severos. En efecto, las tendencias reformistas del cecilianismo alemán tuvieron en muchas ocasiones la punitiva repugnancia del aceite de ricino que solemos administrar a nuestro estómago como penitencia por sus desmanes (Bernal Jiménez, 1950, 34).

Esta afirmación no sólo describe un proceso histórico, sino que también traza un paralelo con la realidad contemporánea de la música sacra en México. El uso del término “despeñarse” alude a una caída irremediable y catastrófica, lo que refuerza la idea de que la música sacra había sido víctima de una degradación histórica que debía ser corregida. En este sentido, la argumentación de Bernal Jiménez construye una polarización (Van Dijk, 2008, 25-26) entre un *nosotros* custodio de la tradición y un *ellos* que representa la amenaza y la desviación. Esta dicotomía legitima la intervención del grupo dominante en la recuperación de un pasado glorioso y la restauración del orden simbólico.

Este esquema discursivo no es casual. Se trata de una estrategia que refuerza la idea de que la música sacra no sólo es parte de la historia musical de México, sino que su desplazamiento es un acto de injusticia histórica que debe ser corregido. Al hablar del cecilianismo,<sup>42</sup> Bernal Jiménez reconoce su papel en la restauración de la música litúrgica, pero advierte que su rigor excesivo ha provocado un rechazo innecesario de ciertos elementos nacionales en la música sacra: “Persiste hasta el día de hoy ese rigor exagerado que pudiéramos tachar a las veces de jansenismo, [y que] repudia tantas cosas inocentes. Por ejemplo, la legitimidad de que la musa católica pueda tener los ojos oblicuos o la tez morena” (Bernal Jiménez, 1950, 34).

Aquí emerge otra dicotomía discursiva clave: la oposición entre una visión dogmática y excluyente de la música sacra, y una visión más abierta e incluyente. La referencia a los “ojos oblicuos” y “la tez morena” es un gesto que apunta hacia la posibilidad de una música sacra que incorpore elementos nacionales sin perder su carácter universal. Con esta

---

<sup>42</sup> El cecilianismo fue un movimiento internacional de restauración de la música sacra, originado en Ratisbona (Alemania) en el siglo XIX. Inspirado por Carl Proske y formalizado por Franz Xaver Witt, impulsaba el regreso al canto gregoriano y a la polifonía renacentista como modelos musicales litúrgicos, en oposición a estilos operáticos o románticos considerados inapropiados. Este ideario influyó en el *Motu Proprio* de Pío X (1903) y fue adoptado en varios países, incluido México (Bernal Jiménez, 1942, “Ratisbona 1890”, *Schola Cantorum*, IV (6-7), 82-106).

afirmación, Bernal Jiménez no rechaza el concepto de unificación litúrgica, pero sí critica la rigidez de ciertas posturas que, en su opinión, han limitado el desarrollo de la música sacra en el contexto mexicano.

Más adelante, el autor establece un argumento histórico para legitimar su postura:

Desde los primeros siglos, la Iglesia sustentó la evangélica doctrina de la santa libertad de los hijos de Dios. El canto gregoriano —para nosotros la música católica litúrgica por antonomasia— no fue en sus principios sino música sacra nacionalista, en el sentido más puro de la palabra, pues otra cosa no era sino el canto de la Iglesia de Roma, recopilado y ordenado por san Gregorio Magno (Bernal Jiménez, 1950, 36).

Este fragmento es clave porque introduce la idea de que la música sacra siempre ha estado vinculada con la identidad de los pueblos. Al describir al canto gregoriano como una forma de “música sacra nacionalista”, Bernal Jiménez establece un precedente histórico que justifica su postura: si la música litúrgica ha integrado en el pasado las particularidades culturales de diversas naciones sin perder su esencia, no hay razón para que en México deba ser vista como una tradición ajena o anacrónica.

Esta argumentación es una respuesta directa a la política cultural del Estado mexicano, que en su afán de construir una identidad nacional basada en lo indígena y lo popular, había marginado la música sacra de su discurso oficial. Como señala Foucault (1969), el poder se ejerce no sólo mediante la imposición de normas, sino también a través de la exclusión de ciertos saberes. En este sentido, el discurso de *Schola Cantorum* puede interpretarse como un acto de resistencia frente a la narrativa dominante, en el que la música sacra es reivindicada como una parte legítima de la identidad cultural del país.

El artículo continúa con una reflexión sobre la relación entre lo nacional y lo universal en la música sacra:

Universal. ¿Le estará, entonces, vedado lo nacional? No. Lo universal es lo católico, “en el sentido de que, *aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música* [texto en mayúsculas en el original], esta debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla impresión que no sea buena”. He aquí cómo entender la universalidad y nacionalidad del arte sacro, según el *motu proprio* (Bernal Jiménez, 1950, 36).

Este pasaje sintetiza la postura de *Schola Cantorum*: la música sacra no es excluyente de lo nacional, pero su carácter universal debe prevalecer sobre sus particularidades. En otras palabras, la identidad mexicana puede estar presente en la música litúrgica, pero siempre dentro de los parámetros que garantizan su función y su validez en el contexto eclesiástico. Desde la perspectiva de Van Dijk (2008), este tipo de discurso refuerza la identidad grupal, al definir con claridad los límites entre lo aceptable y lo inaceptable dentro del campo musical sacro. Al hacerlo, no sólo legitima su propio proyecto, sino que también desafía la hegemonía del discurso cultural del Estado mexicano, que había relegado la música sacra a un papel marginal dentro del imaginario nacional.

Bernal Jiménez lleva esta argumentación al contexto mexicano, y menciona casos concretos de compositores que han integrado elementos nacionales dentro de la música sacra, como José Guadalupe Velázquez<sup>43</sup> y Agustín González,<sup>44</sup> y menciona su propia obra como un ejemplo de esta síntesis:

En México queríamos ser mexicanos, ya en el padre Velázquez y en Agustín González hay un dejo nacionalista, como lo han subrayado sus exégetas. Otras tentativas más francas se han hecho después. No mucha ciertamente, por la escasez de compositores y la intolerancia del medio. A falta de mejores ejemplos, permítaseme citar la *Misa de Juan Dieguito*, escrita para las fiestas del cincuentenario de la Coronación de Ntra. Señora de Guadalupe (octubre de 1945) (Bernal Jiménez, 1950, 36).

Aquí, el autor introduce un elemento de denuncia: la falta de una tradición más sólida de música sacra mexicana no es sólo un problema de producción musical, sino también de “intolerancia del medio”, lo que sugiere que ha habido una resistencia institucional o cultural hacia este tipo de repertorio.

Finalmente, el artículo advierte sobre los riesgos de un nacionalismo mal entendido dentro de la música sacra:

---

<sup>43</sup> El presbítero José Guadalupe Velázquez Pedraza fue un sacerdote queretano enviado en 1890 a Ratisbona, Alemania, por el obispo Rafael Sabás Camacho para formarse en música sacra y fundar la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Querétaro (EDMS), donde fue su primer director (Soto Martínez, 2023, 56-65).

<sup>44</sup> Agustín González Medina (1864-1927), también queretano, fue compañero de estudios de Velázquez en Ratisbona. A su regreso, asumió la dirección de la EDMS tras el traslado de Velázquez, consolidando su estructura académica y fundando además la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia. Fue una figura central en la difusión del canto gregoriano en el centro del país (Soto Martínez, 2023, 105-106).

Es de suponerse que el compositor que se arriesgue por las sendas del arte litúrgico nacionalista cuidará muy mucho de los peligros que ahí acechan. No sea que, en su afán de buscar lo *nacional*, pierda lo *universal*; ávido de ser *modernista*, se vuelva *disparatista*; so pretexto de esquivar el *jansenismo*, se haga *de manga ancha* [los términos que aparecen en mayúsculas en el original se componen aquí en cursivas] (Bernal Jiménez, 1950, 37).

Esta afirmación marca el punto final del discurso de resistencia de *Schola Cantorum*: no se trata de rechazar la identidad nacional en la música sacra, sino de evitar que esta se transforme en una simple excusa para abandonar la esencia litúrgica y doctrinal. El análisis de “Nacionalismo y música sagrada” (1950) demuestra que *Schola Cantorum* no sólo defendió la música sacra como un elemento histórico, sino que construyó un discurso de oposición frente a la exclusión de la música litúrgica dentro del proyecto cultural del Estado mexicano. En este sentido, la polarización ideológica no se daba entre el nacionalismo sacro y el nacionalismo musical, sino entre un modelo cultural que marginaba la tradición católica y un grupo que luchaba por su permanencia y reconocimiento.

Más que un enfrentamiento con otras corrientes musicales, *Schola Cantorum* articuló un discurso de resistencia frente a un sistema político y cultural que, con base en su carácter civil y laico en términos legales, había decidido relegar la música sacra, negándole su lugar dentro de la construcción de la identidad mexicana posrevolucionaria.

#### **4.1.1. Construcción de la identidad del músico sacro**

Desde la perspectiva de Charaudeau (2009), el discurso es un medio para definir identidades y roles dentro de una comunidad discursiva. En el caso de *Schola Cantorum*, la identidad del músico sacro se construye a partir de una serie de características que lo diferencian de otros músicos y lo posicionan como un agente fundamental dentro del proyecto del nacionalismo sacro. En la revista, se insiste en que el músico sacro no es un simple intérprete, sino un guardián de la tradición y un mediador entre la música y la fe. En “Fundemos una Schola” (Bernal Jiménez, 1940), se menciona que la formación del músico sacro debe ir más allá de la técnica musical y abarcar una formación espiritual profunda. Se señala que la música sacra no sólo debe ser bella, sino que debe estar al servicio del rito, lo que implica que su ejecución requiere un compromiso con los valores católicos.

En la entrevista realizada para esta investigación, Lorena Díaz (2024) enfatiza esta idea, al señalar que Bernal Jiménez consideraba que la música sacra debía interpretarse con

una actitud de devoción y respeto, pues su finalidad trascendía lo meramente artístico. Esta visión contrasta con la del músico secular, cuya labor se limita a la interpretación de un repertorio sin una carga simbólica o ritual.

Cabe recordar que, asimismo —como lo hemos anticipado, y como lo detallaremos adelante—, en la revista se establece una distinción clara entre la música sacra y la música religiosa: mientras que la primera es vista como una manifestación legítima dentro de la liturgia, la segunda se asocia con prácticas populares que carecen de una base formal y teológica sólida. En “La música sagrada moderna” (Bernal Jiménez, 1950), se menciona que las canciones religiosas que surgen en contextos populares, como las peregrinaciones o las festividades comunitarias, pueden ser edificantes, pero no cumplen con los requisitos para ser consideradas verdaderamente sacras. Esta diferenciación refuerza la idea de que el músico sacro es parte de una élite especializada, cuya labor es preservar la pureza del repertorio litúrgico.

#### **4.1.2. Regulación de la música sacra a través del discurso normativo**

Foucault (1969) argumenta que el discurso no sólo comunica ideas, sino que también establece normas que regulan el conocimiento y delimitan qué prácticas son legítimas y cuáles deben ser excluidas. En el caso de *Schola Cantorum*, la revista promueve a un tiempo la música sacra, y establece también un conjunto de reglas que determinan cómo debe componerse e interpretarse este repertorio.

En “Editorial II” (1941), se menciona que la música sacra debe conservar ciertos principios fundamentales que garanticen su adecuación al rito. Se enfatiza que las composiciones deben ajustarse a los lineamientos del *Motu Proprio* de Pío X (1903), lo que implica el uso del canto gregoriano y la polifonía renacentista como modelos estéticos. Esta normatividad musical no sólo busca preservar una tradición, sino que también opera como un mecanismo de exclusión que limita la incorporación de elementos ajenos al canon sacro.

Díaz (2024) menciona que después del Concilio Vaticano II, la música sacra comenzó a perder relevancia, debido a la flexibilización de las normas litúrgicas. Desde el marco de Foucault, esto puede interpretarse como un desplazamiento en los mecanismos de poder que regulaban la música sacra: mientras que en el periodo previo a la reforma conciliar la música sacra era definida y controlada por instituciones eclesásticas especializadas, en el periodo

posterior estas regulaciones fueron reemplazadas por una mayor apertura a la música contemporánea.

El discurso normativo en *Schola Cantorum* puede entenderse, entonces, como un intento de preservar un modelo de poder dentro de la música sacra, en el cual los criterios de legitimidad eran establecidos por una élite de compositores y teóricos vinculados a la Iglesia. Esta estructura de poder se sostuvo mientras la música sacra ocupó un lugar central dentro de la liturgia, pero comenzó a debilitarse cuando el Concilio Vaticano II permitió la incorporación de nuevos repertorios.

El análisis de los textos de *Schola Cantorum* permite identificar tres estrategias discursivas clave en la consolidación del nacionalismo sacro: la polarización ideológica, la construcción de la identidad del músico sacro y la regulación de la música a través del discurso normativo. Estas estrategias reflejan cómo el discurso de la revista no sólo defendió un modelo musical, sino que también construyó una visión específica sobre la identidad nacional y el papel de la música sacra en la configuración del México posrevolucionario.

#### **4.2 La identidad del músico sacro**

Como hemos visto, el discurso de *Schola Cantorum* promueve un modelo de nacionalismo musical basado en la música sacra, al tiempo que procura la construcción de una identidad específica para el músico que se dedica a este repertorio. Desde la perspectiva de Patrick Charaudeau (2009), el discurso opera como un mecanismo de construcción identitaria, en el que se definen los rasgos esenciales de un grupo social, en contraposición con otros actores. En este caso, la revista elabora una imagen del músico sacro como un agente no sólo artístico, sino también moral y espiritual, cuya labor es preservar la pureza del repertorio litúrgico, frente a las transformaciones de la música contemporánea.

Este proceso de construcción identitaria se apoya en estrategias discursivas que legitiman al músico sacro como un mediador entre la fe y el arte, estableciendo un conjunto de valores que lo diferencian del músico secular o del compositor de otros estilos nacionalistas. Como explica Van Dijk (2008, 30), el discurso ideológico tiende a favorecer a ciertos grupos, al otorgarles autoridad simbólica y representación legítima, al tiempo que relega a otros a posiciones marginales o de desconfianza. En este caso, la figura del músico sacro es investida con cualidades morales y espirituales que lo diferencian del compositor

secular o del que se inscribe en corrientes nacionalistas ajenas al ámbito religioso. No se trata sólo de una distinción estética, sino de una forma de establecer qué músicas merecen pertenecer a un orden legítimo y cuáles no.

Desde la perspectiva de Michel Foucault (1969, 51-55), el discurso no sólo define identidades; asimismo, regula el acceso a ciertos espacios de conocimiento y poder, al establecer qué saberes son legítimos, quién puede producirlos y bajo qué condiciones. En el caso de *Schola Cantorum*, el músico sacro es descrito como un intérprete o compositor, y, asimismo, como un sujeto investido de autoridad, encargado de custodiar un repertorio que se considera esencial para la liturgia y la tradición musical mexicana.

#### **4.2.1. El músico sacro como apóstol de la tradición**

Uno de los elementos centrales en la construcción del músico sacro es su representación como un apóstol de la tradición, es decir, un músico cuya labor trasciende lo meramente artístico, y se vincula con una misión espiritual. En el artículo “Fundemos una Schola” (Bernal Jiménez, 1940), se enfatiza que el músico sacro no es sólo un ejecutante, sino un “servidor del rito”, cuya responsabilidad es mantener la integridad de la música litúrgica. Esta visión establece un paralelismo entre la labor del músico sacro y la de un sacerdote, reforzando la idea de que la música sacra no es un simple medio de expresión, sino un vehículo de trascendencia.

Díaz (2024) menciona en la entrevista sostenida con ella que Bernal Jiménez concebía la música sacra como un arte que debía interpretarse con devoción y disciplina, pues su finalidad no era el espectáculo, sino la liturgia. Esta perspectiva se inscribe en un discurso que, según Charaudeau (2009), construye identidades mediante la atribución de valores morales y sociales a ciertos grupos. En este caso, la identidad del músico sacro se configura como la de un individuo cuya labor no sólo es técnica, sino también ética, lo que refuerza su estatus dentro del ámbito musical.

En oposición a esta figura, la revista presenta al músico secular como un artista cuyo trabajo carece de este compromiso espiritual. En textos como “La música sagrada moderna” (Bernal Jiménez, 1950), se argumenta que el músico que se aleja del repertorio sacro corre el riesgo de caer en la superficialidad y el vacío expresivo. Esta dicotomía refuerza la idea de

que el músico sacro pertenece a una élite dedicada a preservar la autenticidad de la tradición musical mexicana.

#### **4.2.2 La diferenciación entre música sacra y música religiosa**

Otro elemento clave en la construcción de la identidad del músico sacro es la distinción entre música sacra y música religiosa, una diferencia que *Schola Cantorum* enfatiza constantemente para reforzar la idea de que sólo la primera tiene un valor litúrgico legítimo. En el artículo “Espiritualización” (1952), se señala que la música sacra debe responder a un conjunto de reglas estrictas que garantizan su adecuación al culto, mientras que la música religiosa es descrita como un repertorio flexible, utilizado en contextos no litúrgicos, como peregrinaciones, festividades populares y reuniones devocionales.

Díaz (2024) menciona que esta distinción fue crucial para Bernal Jiménez, quien consideraba que la introducción de música de carácter popular en los espacios litúrgicos representaba una amenaza para la integridad de la tradición musical sacra. Desde la perspectiva de Van Dijk (2008, 25), este tipo de estrategias forman parte de la reproducción discursiva de la dominación, en la cual las estructuras polarizadas del discurso refuerzan la exclusión y la diferenciación simbólica, estableciendo qué prácticas son legítimas y cuáles deben ser marginadas.

Desde un punto de vista foucaultiano, esta distinción también puede entenderse como un mecanismo de regulación, en el que la revista actúa como un órgano de autoridad que delimita qué repertorios musicales son válidos dentro del espacio litúrgico. Foucault sostiene que “si se quiere realizar la historia de determinados tipos de discursos, de discursos portadores de saber, no se pueden dejar de lado las relaciones de poder que existen en las sociedades en las que funcionan esos discursos” (Foucault, 1999, 15). En este sentido, *Schola Cantorum* no sólo difunde un repertorio, sino que también ejerce una función normativa: al establecer los criterios para la validez musical dentro del ámbito sacro, contribuye a reproducir una relación de poder que define qué prácticas son legítimas y cuáles deben ser marginadas.



#### 4.2.3. La institución como garante de la identidad musical

El proceso de construcción identitaria del músico sacro no está basado exclusivamente en la argumentación discursiva, sino también en la existencia de instituciones que garantizan su formación y continuidad. En este sentido, *Schola Cantorum* presenta la fundación del Conservatorio de las Rosas como un hito fundamental en la consolidación del nacionalismo sacro. Díaz (2024) menciona que el papel de Bernal Jiménez en este sentido fue de importancia, pues, a la par de componer y dirigir música sacra, fundó asimismo instituciones que promovieron su enseñanza y difusión. De igual manera, el discurso de la revista refuerza la idea de que el músico sacro no es un individuo aislado, sino parte de un sistema estructurado que le proporciona legitimidad y reconocimiento. Desde la perspectiva de Foucault (1969), este proceso responde a una dinámica de institucionalización del conocimiento, en la que ciertos saberes y prácticas adquieren validez al ser respaldados por organismos especializados. Tal como señala el autor, “el estatuto del médico comporta criterios de competencia y de saber; instituciones, sistemas, normas pedagógicas; condiciones legales que dan derecho —no sin fijar unos límites— a la práctica y a la experimentación del saber” (Foucault, 1969, 69). De manera análoga, la figura del músico sacro se constituye dentro de un entramado institucional que delimita su campo de acción y otorga legitimidad a su discurso.

Esta institucionalización también contribuye a la exclusión de otros modelos musicales. Al presentar la música sacra como una disciplina que requiere formación y especialización, la revista minimiza la importancia de la música litúrgica popular, sugiriendo que su uso en la Iglesia es resultado de una falta de formación musical adecuada. En este sentido, la revista no sólo construye una identidad para el músico sacro, sino que también establece un criterio de legitimidad que excluye a otros actores dentro del ámbito musical religioso.

El análisis del discurso en *Schola Cantorum* revela que la identidad del músico sacro se construye a partir de un conjunto de estrategias discursivas que lo diferencian del músico secular y del ejecutante de música religiosa popular. A través de la polarización ideológica, la diferenciación entre lo sacro y lo profano, y la institucionalización del conocimiento musical, la revista legitima la figura del músico sacro como un guardián de la tradición, cuya

labor es preservar la autenticidad de la música litúrgica, frente a las transformaciones culturales y estéticas del siglo XX.

Este proceso de construcción identitaria refuerza la idea de que el nacionalismo sacro no es sólo una corriente musical, sino también un proyecto ideológico que busca consolidar un modelo de músico que responda a una visión particular de la identidad nacional y religiosa de México.

#### **4.3 *Schola Cantorum*: regulación, resistencia y legitimidad**

El discurso no constituye solamente un medio de comunicación, sino, asimismo, un mecanismo de poder que regula el conocimiento y define qué prácticas son legítimas dentro de un sistema de creencias determinado. Michel Foucault (1969, 2002) sostiene que el discurso opera como un instrumento de exclusión y control, estableciendo normas que determinan qué saberes son aceptables y cuáles deben ser marginados. En este sentido, *Schola Cantorum* no sólo difundió la música sacra, sino que también actuó como un dispositivo de regulación, delimitando las fronteras entre la música sacra legítima y las expresiones musicales que no cumplían con sus criterios.

Desde esta perspectiva, el discurso de *Schola Cantorum* puede analizarse a través de tres dimensiones clave: la regulación del discurso musical, la exclusión de otras estéticas musicales y la construcción del nacionalismo sacro como una forma de resistencia frente al nacionalismo promovido por el Estado.

##### **4.3.1. Regulación del discurso musical: lo que es legítimo y lo que no**

El poder discursivo de *Schola Cantorum* se manifestó en su capacidad para establecer normas sobre lo que se consideraba música sacra legítima, diferenciándola de otras manifestaciones musicales. En este sentido, la revista funcionó como un espacio de validación, donde las composiciones y prácticas que cumplían con ciertos criterios eran promovidas, mientras que aquellas que se alejaban de sus principios eran descartadas.

En el artículo “La música sagrada moderna” (Bernal Jiménez, 1950), se menciona que la música sacra debe ser “superior al arte profano”, enfatizando la idea de que la música litúrgica pertenece a una esfera estética y moral más elevada. Este argumento refuerza una jerarquía musical, en la que las composiciones sacras no sólo cumplen con una función ritual,

sino que también representan un ideal artístico que debe mantenerse intacto frente a las transformaciones culturales.

Díaz (2024) señala que Bernal Jiménez concebía la música sacra como un género que debía conservarse en su forma más pura, evitando cualquier tipo de influencia externa que pudiera comprometer su esencia. Desde el enfoque de Foucault (1969), este tipo de discurso normativo puede interpretarse como un mecanismo de exclusión, en el que la música sacra es definida por un conjunto de reglas estrictas que restringen la innovación y la adaptación a nuevas formas de expresión.

A través de estos mecanismos, *Schola Cantorum* operó como una institución reguladora que estableció qué composiciones eran dignas de ser interpretadas en la liturgia y cuáles debían ser excluidas. Este proceso de regulación no sólo garantizó la preservación de un repertorio específico, sino que también consolidó la idea de que el nacionalismo sacro era la única forma válida de nacionalismo musical en el ámbito religioso.

#### **4.3.2. Exclusión de otras estéticas musicales**

En “Editorial II” (1941), se percibe un tono de resistencia frente a la modernización litúrgica, argumentando que la flexibilización en el uso del repertorio musical en la Iglesia podría llevar a la desaparición de la tradición gregoriana y polifónica. Desde la perspectiva de Foucault (2002, 76), las reformas no implican necesariamente una pérdida de poder, sino una manera de reconfigurarlo: “no castigar menos, sino castigar mejor; [...] introducir el poder de castigar más profundamente en el cuerpo social”. Así, la defensa del repertorio tradicional no representa simplemente una oposición estética, sino un intento por preservar una hegemonía discursiva en el ámbito litúrgico.

El desplazamiento de la música sacra tras el Concilio Vaticano II puede interpretarse como un cambio en los dispositivos de poder que regulaban la música litúrgica. Mientras que antes de la reforma conciliar las normas eran impuestas por instituciones como *Schola Cantorum*, después del concilio se promovió una mayor apertura a otros estilos musicales, lo que redujo el impacto de la tradición sacra en la liturgia. En este contexto, el discurso de la revista puede verse como un intento de resistirse a este cambio y reafirmar la legitimidad de la música sacra frente a las nuevas corrientes.

#### 4.3.3. El nacionalismo sacro como resistencia frente al nacionalismo de Estado

Uno de los aspectos más relevantes del discurso de *Schola Cantorum* es su función como una forma de resistencia frente al nacionalismo musical promovido por el Estado mexicano. Mientras que el nacionalismo oficial, impulsado por figuras como Carlos Chávez y José Vasconcelos, privilegiaba la música inspirada en elementos indígenas y populares, el nacionalismo sacro, defendido por Bernal Jiménez y *Schola Cantorum*, se basaba en el presupuesto de la tradición hispánica y católica como fundamentos de la identidad musical mexicana.

En el mencionado artículo “He hablado a Stravinsky” (Bernal Jiménez, 1952), se percibe una crítica a la modernidad desligada de la tradición, argumentando que la experimentación musical sin un fundamento en la historia y en la liturgia conduce a una pérdida de significado. Como lo hemos señalado, esta postura puede entenderse como una expresión de “modernidad alternativa”, en la que la innovación sólo es válida si se mantiene dentro de los parámetros del repertorio sacro.

Desde la perspectiva de Foucault (1969), podemos decir que el discurso de *Schola Cantorum* no sólo busca preservar la tradición, sino que también opera como un mecanismo de contra-poder, en el que un grupo excluido intenta disputar su lugar dentro de una estructura de dominación. En este sentido, el nacionalismo sacro puede entenderse como una estrategia discursiva que intenta desafiar el monopolio del Estado sobre la definición de lo que constituye la identidad musical de México.

La obra de Bernal Jiménez tuvo dificultades para alcanzar una mayor difusión, en parte debido a su vinculación con la Iglesia y a la idea de que su música no se ajustaba a las directrices del nacionalismo oficial. Este fenómeno refleja la manera como las estructuras de poder moldean el campo musical, favoreciendo ciertos repertorios sobre otros (Díaz, 2024).

El análisis del discurso de *Schola Cantorum* desde la perspectiva de Foucault permite comprender cómo la revista operó a manera de un mecanismo de regulación y exclusión dentro del ámbito musical sacro. A través de un discurso normativo, estableció reglas estrictas sobre lo que debía considerarse música sacra legítima, excluyendo otras formas de expresión que no se ajustaban a sus criterios.

Asimismo, el discurso de la revista refleja una resistencia ante los cambios promovidos por el Concilio Vaticano II, evidenciando una lucha por mantener el poder dentro

de un campo que estaba experimentando transformaciones estructurales. Finalmente, el nacionalismo sacro puede interpretarse como un proyecto ideológico alternativo al nacionalismo de Estado, en el que la música sacra es reivindicada como una manifestación legítima de la identidad musical mexicana.

Desde esta perspectiva, el discurso de *Schola Cantorum* no sólo tuvo un impacto en el ámbito religioso, sino que también contribuyó a la configuración de un modelo de nacionalismo que, aunque fue marginado por la historiografía oficial, representa una parte fundamental de la historia de la música en México.

#### **4.4. *Schola Cantorum*: institución discursiva del nacionalismo sacro**

El análisis del discurso en la revista *Schola Cantorum* ha permitido identificar un conjunto de estrategias discursivas que consolidan la ideología del nacionalismo sacro como una forma de construcción identitaria y de resistencia frente a las corrientes dominantes del nacionalismo musical en México. A través de los marcos teóricos de Teun A. van Dijk (1997, 2008), Patrick Charaudeau (2009) y Michel Foucault (1969, 1975), se ha podido demostrar cómo la revista no sólo promovió la música sacra como una tradición musical válida dentro del panorama nacionalista, sino que también la utilizó como un vehículo de identidad nacional, un mecanismo de exclusión y un espacio de resistencia frente a los cambios culturales y políticos del siglo XX.

El nacionalismo sacro, tal como se construye en los textos de *Schola Cantorum*, representa una respuesta ideológica al nacionalismo indigenista impulsado por el Estado mexicano: mientras que la política cultural del gobierno promovía una estética basada en la recuperación de elementos prehispánicos y en la exaltación de la música popular, el nacionalismo sacro defendido por Miguel Bernal Jiménez y sus colaboradores en *Schola Cantorum* reivindicaba la tradición católica e hispánica como el verdadero núcleo de la identidad musical mexicana.

En artículos como “Nacionalismo y música sacra” (Bernal Jiménez, 1950), se argumenta que la música sacra no sólo es una manifestación artística legítima, sino que además desempeña un papel central en la configuración del espíritu nacional. Esta postura se alinea con lo que Van Dijk (1997) analiza como una dimensión fundamental del discurso ideológico: su carácter contextual y socialmente situado. Para el autor, el discurso no sólo se

estructura por las condiciones del contexto, sino que también las produce y transforma. En su enfoque, el contexto se define como “la estructura de todas las propiedades de la situación social que son pertinentes para la producción o recepción del discurso” (Van Dijk, 1997, 45).

El marco contextual incluye elementos locales, como el tiempo, el lugar o los roles de los participantes, y elementos globales, como las instituciones y categorías sociales en las que se inscriben quienes interactúan. Así, la producción discursiva no sólo refleja una ideología preexistente, sino que también negocia, reproduce o desafía las estructuras sociales que la rodean. En el caso del nacionalismo sacro, esta dinámica contextual se expresa en la construcción de una identidad colectiva en disputa frente a otros discursos promovidos desde el Estado, especialmente aquellos de corte indigenista o popular.

Como lo he señalado, en el discurso de *Schola Cantorum*, el músico sacro es representado como un apóstol de la tradición, cuya labor no es sólo artística, sino también moral y espiritual. A diferencia del músico secular, cuya función se limita a la interpretación o la creación de repertorios modernos, el músico sacro es descrito como un mediador entre la liturgia y la expresión artística, encargado de preservar la esencia del canto gregoriano y la polifonía sacra dentro del contexto mexicano. En “Fundemos una Schola” (Bernal Jiménez, 1940), se enfatiza que el músico sacro debe poseer una formación integral, que abarque tanto la técnica como el conocimiento teológico, reforzando así la idea de que su labor trasciende la esfera musical, para convertirse en un acto de fe.

Esta construcción identitaria puede analizarse desde el enfoque de Charaudeau (2009), quien argumenta que los discursos no sólo transmiten información, sino que también definen los roles sociales dentro de una comunidad. En este caso, el músico sacro es presentado como una figura central en la defensa de la tradición, diferenciándose de aquellos que se alejan de los principios estéticos y espirituales de la música litúrgica.

Como lo hemos visto, el discurso de *Schola Cantorum* opera también como un mecanismo de regulación y exclusión, estableciendo normas sobre qué repertorio es legítimo dentro del ámbito litúrgico y qué expresiones deben ser marginadas. En “La música sagrada moderna” (Bernal Jiménez, 1950), se señala que la música sacra debe adherirse a ciertos principios estéticos y teológicos que garantizan su validez dentro del culto. La revista se posiciona, así, como una institución discursiva que legitima ciertas prácticas musicales y excluye otras, consolidando una jerarquía en la que la música sacra ocupa un lugar

privilegiado, en contraste con otras formas de expresión religiosa. Desde la perspectiva de Foucault (1969), este tipo de discurso normativo responde a una lógica de poder en la que ciertos saberes son validados, mientras que otros son relegados, reforzando así la hegemonía de una tradición sobre otras.

Finalmente, hay que señalar que el nacionalismo sacro funciona como una forma de resistencia frente a la modernización cultural y política de México en el siglo XX. En artículos como “He hablado a Stravinsky” (Bernal Jiménez, 1952), se percibe una crítica explícita a la modernidad desligada de la tradición, sugiriendo que la experimentación sin un fundamento en la historia y en la liturgia conduce a una pérdida de significado. En este sentido, el nacionalismo sacro se configura como una alternativa discursiva frente al nacionalismo secular, reivindicando la música sacra como un componente esencial de la identidad nacional. Desde la perspectiva foucaultiana, esta postura puede interpretarse como un contra-discurso, en el que un sector marginado por las políticas culturales oficiales intenta preservar su autoridad dentro de un campo en transformación.

En conclusión, el análisis del discurso de *Schola Cantorum* demuestra que el nacionalismo sacro no fue simplemente una corriente musical, sino un proyecto ideológico que articuló una visión específica sobre la identidad mexicana. A través de estrategias discursivas de legitimación, exclusión y resistencia, la revista consolidó una narrativa en la que la música sacra era presentada como un elemento fundamental del patrimonio nacional, diferenciándola de otras formas de nacionalismo musical y estableciendo un marco normativo que regulaba su producción y difusión. Este proceso no sólo tuvo un impacto en el ámbito religioso, sino que también influyó en la configuración del campo musical en México, evidenciando cómo el discurso opera como un mecanismo de poder que define qué formas de expresión son aceptadas y cuáles son marginadas en la construcción de la identidad cultural.

El discurso del nacionalismo sacro en *Schola Cantorum* no es un simple alegato en defensa de la música sacra; es una respuesta ideológica, una toma de posición clara y contundente frente a la hegemonía del nacionalismo indigenista impuesto por el Estado mexicano en el siglo XX. Desde sus primeras publicaciones, la revista no se limitó a documentar el repertorio sacro, sino que lo erigió como el verdadero bastión de la identidad

musical mexicana, en oposición a un proyecto nacionalista que renegaba de la herencia hispánica y católica.

El nacionalismo sacro se presenta, así, como un contrapoder, un discurso que desafía la narrativa oficial y denuncia la exclusión sistemática de la música sacra en las políticas culturales del país. En artículos como “Nacionalismo y música sacra” (Bernal Jiménez, 1950), se argumenta con claridad que la música litúrgica no es una imposición colonial ni una tradición ajena al pueblo mexicano, sino una expresión genuina de su identidad, arraigada en siglos de historia y tradición religiosa. Negar su lugar dentro del nacionalismo musical sería ignorar una parte fundamental del desarrollo cultural del país.

El *músico sacro*, en esta perspectiva, no es un mero ejecutante ni un artista más dentro del panorama musical. *Schola Cantorum* lo eleva a la categoría de apóstol, un guardián de la fe y la tradición, alguien cuya labor trasciende lo técnico para convertirse en una misión. No es casualidad que la revista insista en su formación integral: no basta con tocar o componer; el músico sacro debe encarnar un compromiso moral y espiritual que lo diferencie del músico secular, al que se le presenta como un artista sin raíces, sin propósito, carente de la profundidad necesaria para comprender la verdadera naturaleza del arte sacro.

Más aún, el discurso de *Schola Cantorum* no sólo legitima al músico sacro, sino que también impone un orden, una jerarquía y un filtro. No toda música religiosa es música sacra; no cualquier pieza es digna del culto. En textos como “La música sagrada moderna” (Bernal Jiménez, 1950), se establece con toda claridad que la música sacra debe seguir *criterios* estrictos de composición, estructura y función litúrgica, dejando fuera todo aquello que se desvíe de la tradición gregoriana y polifónica. En la postura del autor, no hay espacio para concesiones: la música sacra es una disciplina rigurosa, no una práctica flexible abierta a la improvisación o la adaptación popular.

Esta postura no representa un mero acto de preservación, sino un mecanismo de regulación del saber y del poder. *Schola Cantorum* no se conforma con registrar la música sacra, sino que dicta qué es válido y qué no lo es, quién tiene derecho a pertenecer a esta tradición y quién queda fuera. No se trata sólo de una publicación; es un tribunal que define las reglas del juego dentro del campo musical sacro.

Pero el verdadero enfrentamiento no ocurre exclusivamente dentro de la Iglesia; se da también en el terreno más amplio del nacionalismo musical. Mientras el Estado mexicano,



en su afán de consolidar una identidad propia, exalta la estética indigenista y folclórica, el nacionalismo sacro resiste. En “He hablado a Stravinsky” (Bernal Jiménez, 1952), se hace una crítica feroz a la modernidad musical sin raíces, acusando a la experimentación de haber perdido su rumbo al desvincularse de la tradición. La revista deja claro que el nacionalismo sacro no rechaza la evolución ni la modernidad, pero sí se opone a la ruptura arbitraria con el pasado. La modernidad no puede ser un sinónimo de amnesia histórica.

Aquí radica el punto central del conflicto: la música sacra no sólo fue desplazada del canon oficial del nacionalismo musical, sino que fue activamente marginada y silenciada. Díaz (2024) señala que, tras el Concilio Vaticano II, la música sacra perdió gran parte de su presencia en la liturgia, lo que aceleró su exclusión del panorama musical en México. Este desplazamiento no fue casual, ni producto de una evolución natural; fue el resultado de una reestructuración del poder cultural, en la que las nuevas políticas eclesiásticas y estatales se alinearon para dismantelar la hegemonía que la música sacra había sostenido durante siglos.

Lo que *Schola Cantorum* defiende con uñas y dientes es precisamente esa hegemonía perdida, ese derecho a seguir siendo una pieza fundamental en la identidad musical de México. No es un simple capricho estético, no es una lucha nostálgica por una tradición muerta: es un reclamo político, un grito que exige que el nacionalismo sacro sea reconocido como parte del entramado cultural del país, y no como una reliquia del pasado.

En definitiva, como lo he señalado, *Schola Cantorum* no sólo es un medio para la documentación de la música sacra, sino que pelea por su lugar en la historia, en la cultura y en la identidad nacional. Su discurso es un arma ideológica que desafía la narrativa dominante y que insiste en que el nacionalismo musical mexicano no puede reducirse a una sola estética. Para la publicación, la música sacra no es un eco del pasado, sino una tradición viva, un símbolo de resistencia y una pieza clave en la construcción del México musical. Ignorarla sería amputar una parte esencial de la historia del país.

## Conclusiones

### La vigencia de Miguel Bernal Jiménez y su legado en la música mexicana

Este trabajo aporta una lectura del nacionalismo sacro como una construcción discursiva articulada a través de la revista *Schola Cantorum*, en un contexto de tensiones entre tradición religiosa y modernidad cultural en el México del siglo XX. A partir de un enfoque interdisciplinario, que integra el análisis crítico del discurso, la teoría del poder de Michel Foucault y la noción de identidad discursiva de Patrick Charaudeau, se analizó cómo esta publicación funcionó no sólo como medio de difusión musical, sino como una instancia normativa que reguló simbólicamente las prácticas litúrgicas, legitimó ciertos repertorios y excluyó otros.

El estudio permitió identificar el discurso sacro como una forma de resistencia frente al nacionalismo cultural promovido por el Estado, al proponer una modernidad alternativa fundamentada en la continuidad con la tradición religiosa. Asimismo, se analizó la construcción de la figura del músico sacro como un sujeto investido de autoridad simbólica y moral, en contraste con otros perfiles musicales. De este modo, el trabajo propone el concepto de *nacionalismo sacro* como una categoría analítica útil para comprender las relaciones entre música, ideología y religión, y contribuye al estudio de la música no sólo como objeto estético, sino como práctica social e histórica inserta en dinámicas de poder.

La relevancia de Miguel Bernal Jiménez en la actualidad es innegable, pues su música sigue presente en festivales, instituciones educativas y espacios de formación musical. Un claro ejemplo de esto es el Festival Internacional de Música de Morelia “Miguel Bernal Jiménez”, que ha celebrado 37 ediciones, consolidándose como un evento fundamental para la difusión de su obra y de la música clásica en México. Dentro del mismo festival, se lleva a cabo un coloquio dedicado a la obra del compositor, en el que se analiza su legado desde distintas perspectivas, reafirmando su importancia en la historia musical del país.

De igual manera, instituciones educativas de relevancia nacional e internacional lo honran en su designación; tal es el caso del Conservatorio de las Rosas, cuyo el campus ubicado en el centro de Morelia lleva su nombre, y el Centro de Educación Artística (CEDART) “Miguel Bernal Jiménez”, con lo que se reafirma el papel del músico michoacano como una figura clave en la educación musical del país.

Desde mi experiencia como músico, he podido constatar de primera mano cómo la obra de Bernal Jiménez sigue resonando en Morelia y en Michoacán, aunque su impacto no haya alcanzado la misma trascendencia en otras regiones. La música sacra de su autoría, a pesar de ser ampliamente interpretada en contextos religiosos, no siempre es identificada como suya, debido a la ausencia de programas impresos o registros formales en las iglesias. En contraste, su música profana ha sido la más reconocida y difundida en espacios académicos y de concierto, lo que ha permitido que su legado permanezca en la memoria colectiva local.

La pertinencia de este estudio radica en la necesidad de analizar el discurso literario de Bernal Jiménez, en sintonía con los recursos musicales que empleó en su obra. Aún queda mucho por investigar sobre las estrategias que utilizó para articular su identidad sonora dentro del nacionalismo sacro, y cómo su legado podría proyectarse más allá de Morelia. Este trabajo es sólo un primer paso en el reconocimiento y la revalorización de un compositor cuya influencia sigue vigente, pero que aún tiene un vasto territorio por explorar en términos de análisis y difusión. Con ello, se abre la puerta a futuras investigaciones que profundicen en la relación entre su música, su obra literaria y su contexto histórico, asegurando que su legado perdure en la historia de la cultura mexicana.

## Bibliografía

- Aguirre, M. E. (2016). Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926-1928). *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 7(20), 79-93.
- Ankersmit, F. (2006). Representación, “presencia” y experiencia sublime. Universidad de Groningen.
- Bernal Jiménez, M. (1939). Editorial [1]. *Schola Cantorum*, 1(1), 1.
- Bernal Jiménez, M. (1948). *Cum Gregorio et Caecilia*. Morelia: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bernal Jiménez, M. (1950). Nacionalismo y música sagrada. *Schola Cantorum*, 12(3), 34-36.
- Bernal Jiménez, M. (1951). *Impromptu en alta mar*. México: Jus.
- Bernal Jiménez, M. (1982). *Páginas de un diario íntimo*. Morelia: Fimax.
- Brennan, J. A. y Sarquiz, Ó. (2009). La música en México. *Letras Libres*, 124. <http://www.letraslibres.com/mexico/la-musica-en-mexico>
- Calsamiglia, H. y Tusón Valls, A. (1999). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Calvino, I. (1988). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Harvard: Harvard University Press.
- Cancellotti, C. (1966). *Mons. Raffaele Casimiri sacerdote e maestro*. Perugia.
- Company Company, C. (1994). *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Altiplano Central*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Cortez Méndez, L. J. (1985). *Tabiques rotos: Siete ensayos musicológicos*. México: INBA-CENIDIM.
- Culler, J. (1997). *Teoría literaria: Una introducción muy breve*. Oxford: Oxford University Press.
- Dávila, C. (2021). *Ciudad Creativa de la Música, en Michoacán, el destino que celebra la vida*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán-Secretaría de Turismo.
- Davies, D. E. (2018). Italia: ¿viajes e invasiones? *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, (9), 29-35. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Díaz Núñez, L. (2000). *Miguel Bernal Jiménez: Catálogo y otras fuentes documentales*. México: INBA, Cenidim, Conservatorio de las Rosas.
- Díaz Núñez, L. (2003). *Como un eco lejano: La vida de Miguel Bernal Jiménez*. México: CENIDIM.
- Díaz Núñez, L. (2024, noviembre 19). Entrevista sobre nacionalismo sacro [Entrevista realizada por A. A. García Moreno]. En A. A. García Moreno, *Nacionalismo sacro*

- en la revista *Schola Cantorum* (Anexo). Centro Cultural UNAM, Morelia, Michoacán, México.
- Duranti, A. y Goodwin, C. (1992). *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, T. (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Espinosa Ortiz, F. (2006). *Las colonias en la ciudad de Morelia (1903-1960): Su surgimiento, desarrollo e incidencia en el crecimiento urbano*. Morelia: Facultad de Arquitectura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Festugière, A. J. (1944). *La espiritualidad de la Iglesia primitiva* (trad. Juan Mateos). Madrid: Editorial Cristiandad.
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Gallimard.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. (1ª ed., 1975).
- Gómez, A. (2013). Instituciones musicales: La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX. En R. Miranda y A. Tello (Eds.), *La música en los siglos XIX y XX* (pp. 371-415). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González, M. (1974). El porfiriato: La vida social. En D. Cosío Villegas (Ed.), *Historia moderna y contemporánea de México* (Vol. 1). México: Hermes.
- González Galván, M. (2006). *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal: Antología personal*. México: UNAM / Gobierno del Estado de Michoacán.
- Guerra, D. (2000). *Manuel M. Ponce: A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism* [Tesis doctoral, University of Texas].
- Gutiérrez Guzmán, J. (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán, orígenes*. México: Secretaría de Cultura Federal y Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.
- Gutiérrez Guzmán, J. (2020). Miguel Bernal Jiménez: Su paso como académico en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1940–1944. *El Artista*, (17). Universidad de Guanajuato. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87463242002>
- Harvard Department of Music. (s.f.). Alejandro L. Madrid. Harvard University. Recuperado el 27 de febrero de 2025, de <https://music.fas.harvard.edu/people/faculty/alejandro-l-madrid/>
- Huddleston, R. y Pullum, G. (2002). *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge University Press.
- Kolb Neuhaus, R., Hadatty Mora, Y., García Bonilla, R. y Picún Fuentes, O. (1998). *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música.
- Krauze, E. (2003). *La presidencia imperial: Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Fábula Tusquets.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ariel.
- Linell, P. (2001). *Approaching Dialogue*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

- Marín López, J. (2007). Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): El Fondo Estrada de la Catedral de México. En M. Gembero Ustároz y E. Ros-Fábregas (Eds.), *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (pp. 311-357). Granada: Universidad de Granada.
- Madrid, A. L. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En A. Recasens Barberà (ed.), *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro* (pp. 227-236). Madrid: Akal.
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México / Conaculta / INBA-Cenidim.
- Mercado, A. (2009). *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Mercado, A. (2015). *La educación musical en Morelia, 1869-1911*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Millán Soto, E. (Comp.). (1996). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto: Siglo XX* (1a ed., 2 vols.). México: Sociedad de Autores y Compositores de Música / Fondo de Cultura Económica.
- Miranda, R. y Tello, A. (Eds.). (2013). *La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Moncada García, F. (1979). *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos* (2a ed.). México: Framong.
- Moreno Gamboa, O. (2002). *Una cultura en movimiento: La prensa musical de la ciudad de México (1866-1910)* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Moreno Rivas, Y. (1989). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: Un ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Olivera Sedano, A. (1987). *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929: Sus antecedentes y consecuencias*. México: Secretaría de Educación Pública (Cien de México).
- Pareyón, G. (1995). *Diccionario enciclopédico de música en México*. México: Universidad Panamericana.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México* (Vol. 2). Guadalajara: Universidad Panamericana.
- Pérez Montfort, R. (2023). *Intervalos: Ambientes y música popular durante el inquieto siglo XX mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez Lago, I. (2023). *La construcción del nacionalismo musical mexicano: Reflexiones desde la musicología contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Real Academia Española. (2023). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es>
- Rubial García, A. (1999). *La evangelización de Mesoamérica*. México: Conaculta.
- Saavedra, L. (2005). El nacionalismo musical mexicano: Una mirada desde la teoría del campo de Bourdieu. *Arte entre Paréntesis* (7), 35-52.

- Saldívar, G. (1934). *Historia de la música en México: Épocas precortesiana y colonial*. México: Cvltura.
- Searle, J. R. (1979). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. (1990). *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje* (L. Valdés Villanueva, Trad.). Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1969).
- Silva Mandujano, G. (1991). La pugna por la capitalidad en la provincia de Michoacán durante la época colonial. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (13), 9-34. <http://tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/1654>
- Solorio Farfán, H. y Capistrán Gracia, R. W. (2020). Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia: Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder. *Revista de Investigaciones Musicales*, 8(2), 45-62.
- Sosa, J. O. (2010). *La ópera en México: De la Independencia al inicio de la Revolución*. México: INBAL.
- Soto Martínez, M. J. M. (2023). *Profesionalización musical y el proceso secularizador en México: La Escuela Diocesana de Música Sagrada de Querétaro (1892-1920)* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Querétaro].
- Uribe Salas, J. (1993). *Morelia pasos a la modernidad*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Van Dijk, T. A. (1997). *El discurso como estructura y proceso*. SAGE Publications.
- Van Dijk, T. A. (2000). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (2008). *Discurso y poder*. Palgrave Macmillan.
- Van Dijk, T. A. (2012). *Discurso y contexto: Un enfoque sociocognitivo*. Gedisa.
- Villegas, J. (2022). *Melesio Morales: Reflexiones sobre la música mexicana s. XIX*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México-Facultad de Humanidades.
- Villaseñor, J. M. (1961). *Opúsculo para uso de los profesores, alumnos y exalumnos de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia*. Morelia: Fimax.

### Otras fuentes

- Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo. (2018, 14 de junio). *Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo*, CLXX(11), Quinta Sección.
- Archivo Histórico del H. Congreso del Estado de Michoacán (AHCEMO).

## Anexo I. Entrevista a Lorena Díaz

19 de noviembre de 2024. Morelia, Michoacán

### Transcripción

#### Sumario de la entrevista con Lorena Díaz

La entrevista aborda el concepto de "nacionalismo sacro", término propuesto por Lorena Díaz, como clave para entender el legado de Miguel Bernal Jiménez. Según Díaz, este concepto surge del documento *motu proprio* de Pío X en 1903, que promovía la creación de música sacra moderna con elementos regionales. Bernal Jiménez adoptó esta idea, componiendo obras como la *Misa Guadalupana Juan Dieguito*, siguiendo los lineamientos del documento y basándose en su contexto histórico y cultural.

Lorena Díaz destaca que el "nacionalismo sacro" de Bernal Jiménez no es equivalente a lo religioso, sino que se centra en música pensada para el rito. También menciona el "nacionalismo hispanista", otra propuesta suya, que reconoce los valores de la cultura española como parte de la identidad mexicana, contrastando con el nacionalismo indigenista predominante en la época. Obras como *El Tata Vasco*, *Los tres galanes de Juana* y *La niña de las cinco rosas* ejemplifican estas vertientes.

Díaz resalta la importancia de las instituciones fundadas por Bernal Jiménez, como el Conservatorio de las Rosas y la revista *Schola Cantorum*, en la difusión del nacionalismo sacro. Aunque la música sacra tuvo un impacto significativo, su declive comenzó tras el Concilio Vaticano II, lo que considera una pérdida cultural.

La entrevista concluye con una invitación a continuar investigando sobre Bernal Jiménez, cuya obra ha sido injustamente olvidada debido a su conexión con la cultura católica. Lorena Díaz se muestra dispuesta a apoyar investigaciones futuras sobre este tema.

#### 1. Piezas musicales

- **Misa Guadalupana Juan Dieguito:** Música sacra moderna.
- **El Tata Vasco:** Drama sinfónico que rinde homenaje a Vasco de Quiroga
- **Los tres galanes de Juana:** Inspirada en Sor Juana Inés de la Cruz
- **Sinfonía Hidalgo:** Obra de carácter nacionalista hispanista.
- **El cuarteto virreinal:** Representa el legado cultural novohispano.
- **La niña de las cinco rosas:** Parte de su enfoque hispanista.
- **Navidad en tierra azteca:** Elementos culturales mexicanos en un contexto sacro.

#### 2. Personas

- **Miguel Bernal Jiménez** (1910-1956)
- **Pío X** (1835-1914): Papa que emitió el *motu proprio* en 1903.
- **José Vasconcelos** (1882-1959): Promotor del nacionalismo indigenista y una figura clave en la identidad cultural mexicana.



- **Carlos Chávez** (1899-1978): Compositor y director mexicano, representante del nacionalismo musical indigenista.
- **Isabel la Católica** (1451-1504): Reina de Castilla y León, mencionada en el contexto de Madrigal de las Altas Torres.
- **Sor Juana Inés de la Cruz** (1651-1695): Poeta novohispana, inspiración para *Los tres galanes de Juana*.
- **Vasco de Quiroga** (c. 1470-1565): Figura histórica homenajeada en *El Tata Vasco*, conocido por su labor humanista en la Nueva España.

### 3. Artículos

- **\*Música sacra y nacionalismo:** CLD-150. "Nacionalismo y música sagrada", Schola Cantorum, año XII, núm. 3, marzo de 1950, pp. 34-36. Publicado artículo donde el compositor reflexiona sobre la relación entre la música sacra y el nacionalismo, siendo clave para entender su enfoque y propuestas.

### 3. Conceptos

- **Nacionalismo sacro:** Música pensada para el rito religioso, con elementos culturales mexicanos.
- **Nacionalismo hispanista:** Resalta los valores culturales españoles como parte de la identidad mexicana.
- **Música sacra vs. música religiosa:** Diferenciación entre música para el rito (sacra) y música religiosa para otros contextos.

### 4. Instituciones y proyectos

- **Escuela de Música Sacra de Morelia:** Antecesora del Conservatorio de las Rosas.
- **Conservatorio de las Rosas:** Fundado en 1945 por Bernal Jiménez
- **Revista *Schola Cantorum*:** Publicación clave en la difusión de música sacra.

### 5. Contexto histórico

- **Motu Proprio de Pío X (1903):** Documento que permitió incorporar elementos regionales en la música sacra moderna.
- **Concilio Vaticano II:** Marcó el declive de la música sacra tradicional.
- **Conflictos religiosos en México:** Afectaron la difusión de la música sacra y la obra de Bernal Jiménez.

### Transcripción:

**Andrés García:** Tengo un par de líneas sobre las preguntas, pero también lo que usted quiera responder. Mi objeto de investigación está basado en su propuesta del concepto de

nacionalismo sacro, que ha sido clave para entender el legado de Miguel Bernal Jiménez y su influencia en la música en general, pero también (puse) en la música sacra en México. Para hacerlo más fluido, ya voy con las preguntas sobre el concepto y los orígenes de este... del nacionalismo sacro. Usted que propuso el término nacionalismo sacro, ¿qué elementos o características la llevaron a formular esta idea?

**Lorena Díaz:** Todo surgió a partir del *motu proprio* que lanzó Pío X en 1903. ¿Conoces el documento?

**Andrés García:** Sí.

**Lorena Díaz:** Bueno, entonces, si analizas el documento, te vas a encontrar que dice... que se puede componer música sacra moderna con elementos regionales. Y entonces, esa es la pauta para animar a los compositores en cada región a componer música de acuerdo con sus propias características. Eso fue el... la semilla.

Después conociendo a Bernal Jiménez y a lo apegado que estaba al documento, y a lo respetuoso que siempre era de todos los lineamientos, pues él se apegó a componer música sacra moderna.

Bernal, acuérdate que decía que había música moderna en cada época; cada época tenía su modernidad. ¿No? Así, música cla... música sacra moderna del siglo XVI y de todas las épocas... Entonces compuso con ese afán la *Misa Guadalupana Juan Dieguito*. Ese es un punto muy importante. Estúdiate la *Misa Guadalupana a Juan Dieguito*. ¿Ya la conoces?

**Andrés García Moreno:** Sí.

**Lorena Díaz:** Bueno, ahí ves el texto que él presenta. El quiere hacer música me-xi-ca-na, (...) mmmh y una música me-xi-ca-na (...) que seguía los lineamientos del *motu proprio*. En esa época, el nacionalismo, la corriente nacionalista, era la que prevalecía en la época de Bernal, ¿no? Entonces, él seguía la música de su región, de su país, de su momento histórico, y ese era el nacionalismo. Había muchos nacionalismos, hubo muchos nacionalismos, y Bernal Jiménez, pues, era nacionalista también. Y era... como era él compositor sacro... él se autodefinió como compositor sacro.

Entonces era... me pareció que era absolutamente el siguiente paso a decir que fue nacionalista sacro. Porque, además, no sólo es religioso, ¿eh? Porque hay siempre mucha confusión de términos. Se piensa que lo sacro y lo religioso es sinónimo y no, absolutamente no. Lo sacro está pensado específicamente para el rito. Lo religioso puedes cantarlo en las peregrinaciones, en los quince años, en donde sea, ¿eh? Y entonces Bernal estaba interesado en hacer música ... sacra. Él se autodefinió como compositor sacro, ¿eh?

Entonces, ese fue el hilito... el hilo conductor. Ya te dije, cada escalón. Después, él compuso... él escribió un artículo que se llama *\*Música sacra y nacionalismo*, que está publicado. ¿Ya lo conoces? Ahí está el siguiente paso, ¿eh? Entonces era absolutamente

cuestión de tiempo para llegar a esa conclusión. Pero no sólo eso, no sólo yo insisto en que Bernal fue nacionalista... músico nacionalista sacro.

Mira, en ese afán científico de etiquetar, de disecar, de compartimentar... bueno, esa es la mentalidad científica que heredamos, y que así es, y que... no podemos evitar etiquetar, y seccionar, y dividir y organizar por tipos de cosas, ¿no? Ese es nacionalismo sacro, pero hay otro nacionalismo que también yo acuño, que es el nacionalismo hispanista.

Porque Bernal Jiménez fue, no sé si el único, pero sí el de mayor conciencia y el único que sí difundió ampliamente... el reconocimiento hacia la cultura, a su manera, como parte de la identidad de México. El nacionalismo que se fomentaba, que se hacía en la época de Bernal Jiménez, era más bien un nacionalismo indigenista. Ya sabes, Vasconcelos y Chávez. Ese era el canal. Odiaban a los españoles, ¿eh? Odiaban la cultura novohispana. Pero Bernal dijo: "A ver, a ver, a ver. Todos somos católicos, vivimos en una cultura católica, nos guste o no. Todos hablamos español, nos guste o no. Y vi.. /devenimos/ de una historia novohispana, nos guste o no. Con grandes maravillas... expresiones de arte novohispano".

Entonces, él reconocía estas tres como ejes fundamentales de la nación mexicana. No sólo... ahora les diríamos, no sólo la cultura de los pueblos originarios. Antes se llamaba culturas prehispánicas, ¿no? Culturas precolombinas. No sólo esos, era... lo que trajeron los españoles. Él era católico, y por eso siempre tuvo problemas muy grandes de discriminación... porque los demás, que te digo, odiaban lo español y la religión. Porque Bernal Jiménez vivió... ya leíste mis libros... en una época de conflictos religiosos. Pero un conflicto muy serio, ¿eh? A tal grado que, ya, ya... recordarás que prohibieron el estreno del *Tata Vasco* en el Palacio de Bellas Artes porque dijeron: "Una obra confesional no se puede presentar en Bellas Artes". La tontería me parece absurda que hay, pero eso existía.

No permitieron que se estrenara *Tata Vasco* en Bellas Artes. Llegó a Bellas Artes años después... pero el mérito de Miguel Bernal Jiménez es absolutamente indiscutible. El *Tata Vasco* es la primera... bueno, no es ópera porque Bernal Jiménez lo consideró como un drama sinfónico... se le conoce como ópera, pero... fue la primera obra, digamos, de este tipo presentada en Europa, en el siglo XX. No conocían música... prácticamente no conocían música mexicana, y Bernal fue el primero... con ese reconocimiento a Vasco de Quiroga. Ya te has de saber la historia... pero Vasco de Quiroga no era sacerdote. Se dice: "Ay sí, el primer obispo"...

Y uno se va con la finta de que era sacerdote. Vasco de Quiroga era abogado, era humanista. Le invistieron para que pudiera ser obispo. Él no vino a catequizar, él no vino a evangelizar, él vino a cristianizar, ¿um? Eso es lo que hizo... a dar muchísimo más que simplemente la religión. Creo que estoy empleando mal el término... no es /subilizar/, desde luego que no. No sé, luego me acuerdo, luego me acuerdo, eh. Pero el trabajo que hizo fue mucho... muchísimo más allá que enseñar la religión católica, porque hasta la fecha vemos cómo le siguen diciendo "Tata Vasco" y cómo en todos los pueblos saben lo que les enseñó Vasco de Quiroga, el licenciado Vasco de Quiroga.

Cuando Bernal Jiménez fue a España, visitó Madrigal de las Altas Torres, donde nació Vasco de Quiroga. En ese mismo pueblito, que él vio absolutamente devastado por la guerra,

porque acababa de pasar la Segunda Guerra Mundial, nació también la Isabel la Católica. Entonces, es un pueblito precioso. Ahora está remodelado y está precioso. Ahí está la casa de Isabel y hay un monumento a Vasco de Quiroga. No había... nadie conocía, cuando fue Bernal, nadie conocía en España a Vasco de Quiroga. Después ya dijeron: "El español que se hizo mexicano". Pues sí, porque sí se hizo mexicano, ¿no? Entonces eso es lo que...

La gran aportación de Bernal Jiménez fue el haber encauzado este nacionalismo sacro y el nacionalismo hispanista. El nacionalismo hispanista no apela a la música para la iglesia, sino a la música compuesta reconociendo los valores de la cultura española. Ahí está, por ejemplo, *Los tres galanes de Juana*. *Los tres galanes de Juana*, ¿ya lo leíste? Habla de los tres amores de Sor Juana Inés de la Cruz. Igual ya lo leíste, ¿no? Ahí lo digo en el libro. *La Sinfonía Hidalgo*, *El cuarteto virreinal*, *La niña de las cinco rosas*, *Navidad en Tierra Azteca*, etcétera. O sea, todos esos son ejemplos de este nacionalismo hispanista, que también ha sido olvidado y que tampoco aparece en ningún libro, y tampoco aparece en el movimiento de la cultura de la música sacra. ¿Por qué? Por esa época en la que fue discriminada la cultura católica y el arte católico.

Entonces, en este gran movimiento cultural está inscrita toda la obra de Bernal Jiménez, y no se puede entender si no se entiende el entorno en el que surgió.

**Andrés García:** Hablando del entorno, ¿qué tan importante considera usted que fueron las instituciones que él fundó, como el Conservatorio de las Rosas y la revista *Schola Cantorum*, para la difusión del nacionalismo sacro?

**Lorena Díaz:** Fueron fundamentales... Primero, la Escuela de Música Sacra de Morelia, que devino en el Conservatorio de las Rosas. Bernal, en 1945, fundó como una asociación civil el Conservatorio de las Rosas, y él desde luego enseñaba composi... Él era músico ante todo, pero consideraba que la música sacra era de lo más elevado que podía hacerse, ¿no? Entonces... pero también componía todo. Enseñó a sus estudiantes, desde luego, composición sacra con todas las reglas y compuso todo... eh... Fue fundamental porque Bernal Jiménez enseñó música en todas las escuelas de música sacra que él contribuía a fundar. No había escuela... Ese movimiento de música sacra... ya va a salir un libro mío sobre el movimiento, ¿eh? Él fue uno de los músicos más conocidos en todo el país, no sólo en la Ciudad de México, en todo el país, porque él fue a dar cursos y su música se escuchaba en todas las iglesias. Nadie sabía que estaba oyendo a Bernal Jiménez, pero *Catedral* la tocaban en todas partes. Entonces, él contribuyó, desde luego, a que se conociera.

Y nunca tuvo ese gran auge porque... por el conflicto que había, y siempre estuvo a la sombra la música sacra. *Schola Cantorum*, bueno, fue la revista música, la revista de música más /marcada/ del siglo XX, importantísima. Ahí enaltece y reconoce a los músicos de iglesia, da recomendaciones y ayuda a que se superen—espiritual, musical y técnicamente—los músicos. Es una revista fundamental. También /¿*CantuTriorganis*?/, pero la que tuvo mayor prestigio académico fue, desde luego, *Schola Cantorum*.

**Andrés García:** Y ya para concluir, eh, ¿qué impacto tiene el nacionalismo sacro en la música sacra y cultural mexicana contemporánea?

**Lorena Díaz:** Pues yo creo que ya está en declive totalmente. Ya después del Concilio Vaticano Segundo, la música sacra se fue al garete. Ya no existe la música sacra. Le hubiera dado un infarto a Bernal, sí, sí... /inaudible/. Ya no se compone. Pésima la música, desgraciadamente, la que se... Él ya penaba por esas cosas.

**Andrés García:** Le quiero agradecer por esta entrevista y, si hay algo más que le gustaría agregar sobre este concepto o la importancia de seguir investigando a figuras como Miguel Bernal Jiménez...

**Lorena Díaz:** Yo creo que es un eslabón importante olvidado injustamente por su vertiente católica. Me da mucho gusto que estés trabajando con él, que te interese, y cuenta conmigo para lo que se te ofrezca. Te felicito y muchas gracias.

## **Ficha técnica de la transcripción de la entrevista**

**Tema de la Entrevista:** Nacionalismo sacro

**Entrevistada:** Lorena Díaz Núñez

**Entrevistador:** Andrés Alejandro García Moreno

**Fecha de la entrevista:** 19 de noviembre del 2024

**Lugar de la entrevista:** Centro Cultural UNAM, Morelia, Michoacán, México

**Duración:** 14:09

**Idioma:** Español

**Formato del archivo de audio:** MP3

**Método de transcripción:** Manual

**Estilo de transcripción:** Literal (incluye palabras textuales, muletillas y pausas)

**Formato del documento final:** DOCX

**Consentimiento informado:** Sí, la entrevistada dio su autorización para grabar y transcribir la entrevista.

**Nivel de confidencialidad:** Público

**Notas adicionales:**

- Condiciones del Entorno: La entrevista se llevó a cabo en un espacio tranquilo del Centro Cultural UNAM, con un nivel de ruido bajo.
- Observaciones Contextuales: El contenido de la entrevista aborda temas relacionados con el nacionalismo sacro, en el contexto de la música y la cultura religiosa mexicana.

### **1. *Misa guadalupana Juandieguito (1945)***

Coro mixto SATB, pueblo y órgano

- *Kyrie*
- *Gloria*
- *Credo*
- *Sanctus*
- *Benedictus*
- *Agnus Dei*

**Estreno:** 11 de octubre de 1945. México D.F., Basílica de Guadalupe. Coro Nacional Guadalupano, Miguel Bernal Jiménez: dir.

**Dedicatoria:** "Al Exmo. y Rvmo. Sr. Obispo Dr. Don Abraham Martínez".

**Edición:** Morelia, Ediciones de *Schola Cantorum*, 1956, 50 p.

Se localiza también en la BCR y en el AMBJ.

## **2. Tata Vasco (1940-1941)**

Drama Sinfónico (Ópera). Coro y Orquesta

**Libreto:** de Manuel Muñoz

**Encargo:** Leopoldo Ruiz y Flores, arzobispo de Michoacán.

## Anexo II. Corpus de artículos

# EDITORIAL

**Catálogo:** 1. "Editorial [1]". *Schola Cantorum*, año I, núm. 1, enero de 1939, p. 1.

**APA:** Bernal Jiménez, M. (1939). Editorial [1]. *Schola Cantorum*, 1(1), 1.

## SCHOLA CANTORUM

REVISTA MENSUAL

Registrada como artículo de 2a clase el de enero de 1939 en Morelia, Mich.

**AÑO I Morelia, Mich., Enero de 1939 NUM. 1**

## EDITORIAL

Con entusiasmo y fe abre sus páginas esta revista.

La causa del Arte Musical Sagrado demanda en sus apóstoles abnegación y luz de ciencia, demanda en sus prosélitos docilidad de niño y ardor de neófito, y *SCHOLA CANTORUM* nace a la vida llena de confianza en unos y otros.

Su misión es la de ser como una mano tendida hacia los de arriba y hacia los de abajo. A estos últimos, para ayudarles a subir hasta la excelsa meta que les ha sido señalada por la Iglesia; a los otros, para que nos ayuden a guiar por camino seguro. Intermediaria entre los que enseñan y los que aprenden, nuestra publicación aspira sólo a ser órgano de difusión cultural y portavoz de la vida litúrgico-musical.

Como un libro en blanco en el que todos puedan estampar sus ideas, así quiere ser esta revista: de todos espera colaboración, a todos la pide.

Un periódico de finalidad puramente cultural -sin sección deportiva, sin muñecos, sin anuncios de ocasión...- ¿está destinado a fracasar en nuestro país?

**¡Contemos con Dios!**

**La Dirección**

# Nacionalismo y música sagrada

## SIEMBRA RELAJAMIENTO Y COSECHARÁS INTOLERANCIA.

### Catálogo:

150. "Nacionalismo y música sagrada", *Schola Cantorum*, año núm. 3, marzo de 1950, pp. 34-36.

### APA:

**Bernal Jiménez, M.** (1950, marzo). Nacionalismo y música sagrada. *Schola Cantorum*, (3), 34–36.

Después de la abominación en que cayó la música litúrgica durante ese incontenible despeñarse que va del siglo XVII al XIX, tenía que venir un movimiento reaccionario inspirado en los cánones más severos. En efecto, las tendencias reformistas del *cecilianismo* alemán tuvieron en muchas ocasiones la punitiva repugnancia del aceite de ricino que solemos administrar a nuestro estómago como penitencia por sus desmanes...

Persiste hasta el día de hoy ese rigor exagerado que pudiéramos tachar a las veces de *jansenismo*, pues repudia tantas cosas inocentes. Por ejemplo, la legitimidad de que la musa católica pueda tener los ojos oblicuos o la tez morena.

Desde los primeros siglos, la Iglesia sustentó la evangélica doctrina de la santa libertad de los hijos de Dios. El canto gregoriano —para nosotros la música católica litúrgica por antonomasia— no fue en sus principios sino música sacra nacionalista, en el sentido más puro de la palabra, pues otra cosa no era sino el canto de la Iglesia de Roma, recopilado y ordenado por San Gregorio Magno.

En aquellos tiempos, cada comunidad cristiana de cierta importancia poseía una liturgia y un canto propios, si bien todas encerraban un núcleo vital idéntico de sacramentos, doctrina y jerarquía. De esa suerte coexistieron con el gregoriano el canto *ambrosiano* de Milán, el *mozárabe* de España, el *galicano* de Francia. Con el tiempo, por un deseo de unificación y como una señal de respeto, diversas iglesias fueron conformándose a la de Roma, adoptando su liturgia y, por ende, su canto (ya que éste es parte integrante de aquella).

Mas otras conservaron su patrimonio autóctono. Recuerdo a este propósito el octavario de la Epifanía que se celebra en Roma todos los años en la iglesia de S. Andrea della Valle. Cada día una misa pontifical en diverso rito: el armenio, el maronita, el griego, el ruso, el etíope, etc. Ante aquella pasmosa variedad de ceremonias y cantos, a cuál más suntuoso y peregrino, lo único en que se puede pensar es precisamente en la catolicidad de la Iglesia, que acoge en su seno las más contrastantes idiosincrasias.

Al advenimiento de la polifonía vocal clásica, ésta surgió también teñida del color que los cielos y la tierra de cada país le ofrecían, —como una mariposa que, de las flores entre las que nace, recibe tintes para sus alas. Por eso suelen ser clasificados los compositores de esta época en **escuelas**: la Romana, la Flamenca, la Veneciana, la Española, etc.



Alejados por siglos enteros de los ambientes raciales que alimentaron aquellas múltiples tendencias, somos incapaces tal vez de catar esa pluralidad de sabores; pero para los contemporáneos, la diferencia habrá sido ostensible.

¿No decían los romanos coetáneos de Palestrina y Victoria que la música de este último tenía **la sangre morisca**?

Transcurre la dorada edad de la polifonía e inicianse el tercer género, que la legislación eclesiástica denomina *música sacra moderna*. Nos encontramos ante un largo período que va del siglo XVII al XIX. El arte litúrgico pierde la brújula, deja de ser sacro y aun vital, para convertirse en caricaturesco retrato de la música profana o fría exhumación de procedimientos caducos.

Se ha de ser o italianizante o arcaizante; no hay otros caminos. Compóngense trozos a la Stradella o a la Palestrina; aunque más fácilmente se escriben y gustan aquéllos que éstos.

Siglo y medio más tarde, cuando se opera el movimiento reformador, descártase lo italiano, pero se recrudece lo arcaico, agravado por la pesadez que rezuma el coral protestante, influenciador del nuevo estilo **de iglesia**.

¿Habrá sido cegada para siempre la vena folclórica? Tal pareciera, a no ser por los cantos populares religiosos que en cada nación siguen siendo vocero irreductible del propio sentir colectivo e indígena.

Es verdad que por esos tiempos el arte todo tiende a una universalización de lenguaje que toma de las principales corrientes lo mejor. Gracias a ello se concreta el lenguaje **clásico**; pero nadie podía evitar que algún día fuese tachado de *esperanto de la música* y levantase una reacción acalorada. Ya Chopin, a mediados del siglo XIX, tremola gallardamente la bandera del **nacionalismo**: durante cierto tiempo su osadía no encuentra eco; pero poco a poco es seguido por otros autores. Así van naciendo otra vez las **escuelas**: la rusa, la francesa, la española, la checoslovaca, la noruega, la finlandesa, etc. Incluso los jóvenes países americanos quieren hablar su propio idioma, lo cual obliga a los críticos modernos a tener que citar compositores nacionalistas norteamericanos, brasileños, mexicanos.

Después del colapso sufrido entre el siglo XVII y XIX, y del enérgico tratamiento terapéutico a que la sometió el *cecilianismo*, la musa litúrgica trata con todas sus fuerzas de reincorporarse al torrente vital del arte, de poner al día su indumentaria, de enderezar su camino tras los horizontes de **arte verdadero, santo y universal**.

Universal. ¿Le estará, entonces, vedado lo nacional? No. Lo universal es lo católico, "en el sentido de que, AUN CONCEDIÉNDOSE A TODA NACIÓN QUE ADMITA EN SUS COMPOSICIONES RELIGIOSAS AQUELLAS FORMAS PARTICULARES QUE CONSTITUYEN EL CARÁCTER ESPECÍFICO DE SU PROPIA MÚSICA, ésta debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla impresión que no sea buena" He aquí cómo entender la universalidad y nacionalidad del arte sacro, según el MOTU PROPRIO.

Por eso, los compositores de la iglesia no han de inquietarse, si tratan de conjugar en su oración hecha música lo católico con lo folklórico (tomando este vocablo en su aceptación más noble). gracias a ello, Perosi es ITALIANO, Gretchaninoff RUSO y Otañ ESPAÑOL.

En México queríamos ser mexicanos, ya el padre velázquez y en Agustín gonzález hay un dejo nacionalista, como lo han subrayado sus exégetas. otras tentativas más francas se han hecho después. no mucha ciertamente, por la escasez de compositores y la intolerancia del medio. A falta de mejores ejemplos, permítaseme citar la Misa de JUAN DIEGUITO, escrita para fiestas de cincuentenario de la Coronación de Ntra. Señora de guadalupe (octubre de 1945).

De acuerdo con la ideología TRINITARIA del "Ordinarium Massae", la obra tiene por base tres temas: el del Padre, el del Hijo y el del Espíritu Santo, que expuestos en el Kyrie, se van desenvolviendo durante las otras partes, de acuerdo con las referencias que en ellas hace el texto a cada una de las Tres divinas personas. no es aquí el momento de explicar esta nueva FORMA de la Misa musicada, que se intenta Por Primera Vez en la AETERNAE TRINITATIS (I). queríamos solo subrayar, en el caso de la Juan Dieguito, el carácter mexicano que se le ha querido imprimir con el hecho fundamental de que sus 3 temas tengan un franco sabor indígena.

Es de suponerse que el compositor que se arriesgue a por las sendas del arte litúrgico nacionalista cuidaráse muy mucho de los peligros que ahí acechan. no sé a qué fuerzas de buscar lo NACIONAL pierda lo UNIVERSAL, ávido de ser MODERNISTA se vuelva DISPARATISTA, so pretexto de esquivar el JANSENISMO se haga DE MANGA ANCHA. Porque—hay que decirlo también: la humana reacción contra los regímenes de que trato reales suele ser la anarquía. SIEMBRA INTOLERANCIA Y COSECHARÁS RELAJAMIENTO

**In medio virtus.**

Febrero de 1950.

# HE HABLADO A STRAVINSKY...

## Catálogo:

41. "He hablado a Stravinsky... [1]". *Schola Cantorum*, año II, núm. 8, agosto de 1940, pp. 12–14, foto. / 43.

43. "He hablado a Stravinsky... [2]". *Schola Cantorum*, año II, núm. 9, septiembre de 1940, pp. 10–12.

## APA:

**Bernal Jiménez, M.** (1940a). He hablado a Stravinsky... [1]. *Schola Cantorum*, 2(8), 12–14.

**Bernal Jiménez, M.** (1940b). He hablado a Stravinsky... [2]. *Schola Cantorum*, 2(9), 10–12.

La visita de Stravinsky a México fue tan digna de ser recordada como lo hubiera sido en otros tiempos la de Bach, Beethoven o Debussy. Como ellos, es el músico más notable de su época. Lógico era que su venida despertase un gran entusiasmo en nuestro ambiente musical.

Hasta nuestro rincón provinciano llegó la gran noticia, y en nuestro ánimo se hizo sentir de inmediato el deseo de viajar rumbo a la metrópoli. Si un Juan Sebastián midió con sus pasos caminos largos y penosos para escuchar a Reinken y a Buxtehude, ¿por qué no habría de soportar un músico minúsculo siete horas de mullido asiento en automóvil para conseguir una satisfacción semejante...?

Escuchar *Apolo Musageta*, *El Beso del Hada*, *Juego de Cartas* y *El Pájaro de Fuego*, todo ello bajo la dirección de la propia mano que escribió estas obras... Conocer al gran ruso cuya música marca un paso en la marcha del arte... Dar caza a un autógrafo precioso... Lograr tal vez una entrevista con este hombre cuyo cerebro es el pulso del arte musical contemporáneo...

Con tales móviles, daba porfiadamente aldabonazos potentes la fantasía y no pudo hacerse sorda la voluntad. Fue así como salimos un sábado muy de mañana.

Henos ya en el pórtico del Palacio de las Bellas Artes, aquella mañana dominguera. Entre el bullicioso y movedizo tumulto descubrimos pronto nuestro grupo. Ahí está Clemita Ponce, la inteligente y simpática esposa de nuestro gran D. Manuel. Le acompañan varias personas, entre ellas el pianista húngaro Jorge Sandor, quien tanto éxito alcanzara en conciertos anteriores dentro de aquel mismo Palacio.

Entramos a la Sala de Espectáculos y ocupamos nuestros asientos. Durante los minutos de espera charlamos un poco, hojeamos sin ojear el folleto del programa. Y en aquel estar sin estar, no nos interesa el espectáculo social de los que por puertas y portones van llegando. Nos importa sólo el que todavía no llega...

Cuando entra la orquesta al escenario, el público le da la bienvenida con un aplauso. Se lo merece esta Orquesta Sinfónica de México, que ha logrado ya colocarse a envidiable altura. Momentos después hace su entrada el célebre Igor. Todos le saludamos batiendo nuevas y más ruidosas palmas. Le echo el primer vistazo: estatura regular, delgado, con anteojos, vestido de negro, común y corriente —¿ya no se usa el jaquette...?—

Y da principio el concierto. Stravinsky dirige con ademán adecuado, seguro, sobrio. En su atril hay partituras. Algún cronista creyó ver en eso una señal de temor precavido: el ruso

quería cuidar su prestigio. Otro “psicólogo”, en concierto anterior, había advertido campanudosamente a los radioescuchas de la estación difusora: "Observación importante: Stravinsky dirige con partitura aun sus propias obras", como queriendo decir: en esto es superior fulanito...

A nosotros no nos importaría que el gran compositor no poseyese entre sus muchas cualidades la de la memoria musical; pero nos consta que mientras dirigía *El Pájaro de Fuego* (antes, no nos fijamos) no volvió una sola página.

Nota por nota fuimos gustando la “tetralogía” del programa. *Apolo Musageta* no nos entusiasma. Buscamos sin encontrar aquella originalidad, aquellos recios perfiles. Pero, en fin, estamos resueltos a aplaudir al compositor, si no siempre a las composiciones. *El Beso del Hada* nos compensa largamente... Ahí tenemos en la orquestación esos endiablados "cocktails" de timbres que sólo Stravinsky sabe preparar. Ahí volvemos a encontrar la esencia de lo ruso: ritmo y canto, rudos y alegres o suavemente nostálgicos, pero siempre incisivos, siempre del pueblo.

*Juego de Cartas* vuelve a deprimirnos. Otra vez, intrascendencia de temas, aunque ahora nos salva la insuperable habilidad del técnico. Por fin, *El Pájaro de Fuego*. Goce pleno en esta versión stravinskyana de la música de Stravinsky. Las emociones antiguas se renuevan. La admiración se crece y, cuando llegamos a ese final en que el tema dulcemente melancólico de la *Berceuse* se transforma en canto de gloria, sentimos a Rusia que se levanta en triunfo.

Esas cuatro obras que escuchamos —dos enteramente originales: *Apolo* y *Juego de Cartas*; dos sobre temas ajenos: *El Beso del Hada*, sobre motivos de Tchaikovsky, y *El Pájaro de Fuego*, sobre temas populares— nos hacen pensar: ¿Stravinsky es Stravinsky sólo cuando trabaja sobre tema de otro? ¿Stravinsky es original sólo cuando no es enteramente original? ¿Stravinsky deja de ser Stravinsky cuando quiere ser sólo Stravinsky...? O, al contrario, como opina Adolfo Salazar, ¿es entonces cuando su arte, su estilo, su personalidad se nos ofrecen quintaesenciados, al desnudo?

Si así fuera, podría decir como Wagner: *Nada me demuestra mejor el salto terrible que ya he dado, que lo que me rodea...*

Termina el concierto, el último de los cuatro que ha dirigido Stravinsky. El público, encendido de entusiasmo, despide al gran músico con largos aplausos. La orquesta misma toma parte en este homenaje tocando varias veces la tradicional *Diana*. ¡Cómo nos parece curiosa, en esta ocasión! Una tonadilla popular que para nosotros significa la aprobación más efusiva de un público, es tocada hoy dentro de esta espléndida sala de arte, por estos músicos que desearían ejecutar otra música que la de sus elevados conciertos... Y es ofrecida a un gran músico como el mejor homenaje... ¡Decididamente el autor de la *Diana* es el compositor más famoso del mundo!

La nutrida asistencia abandona la sala y se vuelca por pasillos y escaleras. Una buena parte corre hacia el camerino de Stravinsky, resuelta a ganarse con paciencia y codazos un autógrafo. Pero Stravinsky odia todos estos gajes de la celebridad: autógrafos, fotografías, entrevistas (¡ay de mí!), etc., y ha ido a cambiarse de ropa a otro camerino, dejando a todos

con un palmo de narices. Bueno, a todos no. Mi "Beatrice" me conduce sagazmente fuera del teatro y me instala en el propio automóvil del "burlador burlado"...

Sólo la amistad que ella y su esposo disfrutaban de Stravinsky podía dar este golpe de audacia. A los pocos momentos llega Stravinsky acompañado de su esposa, sube al automóvil, en él nos encuentra, saluda afectuosamente a mi "responsable" y... ¡me lo presentan! (—Fíjate, me lo presentan... —Hombre, en todo caso, te habrán presentado a ti con él... — ¡Oh...!)

Arranca el automóvil y nos conduce al restaurante Prendes. Al voltear frente al Palacio de las Bellas Artes le pregunto, movido de cierta vanidad patrioter, si le gusta nuestro teatro máximo. ¡Demonio! No le gusta. No le gusta, entre otras cosas, porque es de mármol blanco, y el mármol, mientras más blanco, más sucio... (En el fichero de mi admiración se anota un punto de interrogación y desconcierto).

Durante el corto trayecto compruebo en mí la realidad subjetiva de la frase común: *soy todo ojos*. Así me siento, todo yo compendiado en un par de ojos en plena actividad de enfoque. No creo que pongan más vida en sus miradas los astrólogos cuando en el cielo sideral estudian una estrella. Y la mía era de primera magnitud. ¿Será posible que este hombre que tengo ante mí, pequeño de estatura, con una fisonomía de boticario, de modesto burócrata, de todo, menos de artista, con un desaliño en su persona nada extraordinario, sea el músico innovador de nuestro siglo?

Así es. Y momentos después íbamos a convencernos de que Stravinsky revoluciona no sólo el arte musical, sino también el tipo de músico.

(Continuará...)

**MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ**

---

## Segunda parte

HE HABLADO A STRAVINSKY ...

(concluye)

Llegamos al restaurant y a él entramos. El salón está lleno de elegantes que comen y conversan animadamente. Tal vez muchos de ellos acaban de salir del concierto al igual que nosotros: pero ninguno ha podido reconocer en aquel hombre de pequeña cabeza, en avanzada calvicie, con anteojos ahumados y descuidadamente cubierto por una gabardina, al genial compositor que hace poco aplaudieron. Nos situamos en una de las mesas del fondo. Stravinsky tiene apetito y nosotros, aunque de otra clase, también. Nuestra conversación inminente es más apetecible que las viandas.

Poco a poco, celando nuestro afán de entrevistar, vamos dejando ir las preguntas; las interrumpimos repetidas veces cuando la conversación se aleja de nuestro tema. Y así, con aspecto intrascendente, logramos nuestros designios.

Y hablamos un poco de mucho. Me interesaba sobremanera oír de boca del corifeo de lo que se ha llamado modernismo, la respuesta a esta cuestión: ¿Cree usted, maestro, que para escribir música de hoy día es indispensable conocer y poseer la técnica de los clásicos; o, al contrario, tal conocimiento no es necesario y aún puede ser perjudicial? El maestro se apresura a contestarnos que la cultura musical basada en el conocimiento de los clásicos es absolutamente necesaria para cualquier músico; que sólo después de obtenida es posible lanzarse a la composición, en la cual se demostrará más o menos originalidad, más o menos amplitud de acción según el talento de cada cual. ¡Cómo nos regocija esta respuesta y cómo nos placería repetirla a tantos músicos nuestros que alardean de modernistas y no son sino charlatanes, que desprecian los estudios largos y profundos del arte clásico por considerar que no les hace falta saber nada de eso para expresarse en el lenguaje musical de nuestros días, confundiendo de este modo la ignorancia absoluta con la libertad, afortunada y preciosa pero llena de responsabilidad, del artista maduro que se mueve más allá de las reglas, en aquella, por Paul Dukas agudamente llamada, "ignorancia adquirida"!

Mucho nos interesaba también llevar nuestra plática al campo de la música sagrada. ¡Y cómo no!, si este arte es nuestra vocación, si los riesgos de esta entrevista los hemos corrido pensando en nuestros lectores de *Schola*, si era tan importante hacer preguntas como éstas: ¿Qué opina usted de la música sagrada, vocal, organística o instrumental? ¿Ha escrito usted música sacra? ¿Cree usted que las tendencias modernas pueden tener cabida en el arte musical eclesiástico? El cuestionario se va llenando poco a poco. Strawinsky considera que no sólo la música sagrada debe alabar a Dios, sino también la profana y el arte todo. Para él, la música sagrada debiera ser únicamente vocal, teniendo en cuenta que debemos alabar a Dios de la mejor manera, y la voz humana, por ser el único instrumento vivo, es el más digno. Un *Ave María*, un *Pater Noster* y un *Credo* son las tres únicas obras de este género que ha compuesto; todas tres para coro. Opina que la música sacra de hoy no debe apartarse de los cánones establecidos por la Iglesia. Respecto al órgano, manifiesta con sencillez conocerlo muy poco: por eso no ha escrito para él. Aquí, de paso, le preguntamos por la música de César Franck y, para admiración nuestra, oímos que no le gusta. Cree que, dada la posición innovadora que quiso adoptar este músico, debía ser otra su obra. (Nos quedamos otra vez desorientados, ¿cómo explicar que tenga en poco la musa del gran compositor belga y, en cambio, como sabemos, sufra debilidad por la de Tchaikovsky?). Le pregunto si, entre los compositores modernos de música organística, conoce a Luis Vierne. Me contesta que sí, pero que no gusta de su música. Quisiera insistir sobre este tema, mas debo contenerme, aunque maldiciendo la Torre de Babel, causante (lo digo por mí...).

Continuamos hablando de las obras ejecutadas aquella mañana y Strawinsky nos dice que él sabe bien que al público no le gusta el *Apolo Musageta*, a pesar de que vale más que otras composiciones suyas muy aplaudidas. Y es, dice, que una cosa es lo bueno y otra lo agradable. Que a uno le guste una obra en vez de otra, es algo muy personal, algo subjetivo, algo que puede obedecer a razones sentimentales o a cosa por el estilo; pero la bondad intrínseca de la obra es cosa muy aparte. De Beethoven, por ejemplo, cuántas cosas hay que gustan y no son buenas.

La religiosidad del autor de *Petrouchka* es otro tema que deseamos bucear. El maestro Ponce nos ha contado ayer apenas cómo en días pasados él y su esposa llevaron a los Strawinsky de paseo a Teotihuacán, deseosos de hacerles conocer esas magníficas huellas de nuestra cultura precolonial que son las famosas pirámides. Como la carretera pasara cerca de la Villa de Guadalupe, don Manuel hizo observar a sus convidados la magnífica basílica en honor de la Virgen Morena. Strawinsky manifestó inmediatamente vivos deseos de visitar, al regreso, aquel santuario del que ya tenía amplios antecedentes y así fue convenido. Cuando al volver de su paseo se detenían a las puertas de la basílica, los vendedores de cirios, que ahí tienen sus pintorescos puestos, se apresuraron a ofrecer su mercancía a los recién llegados. Strawinsky compró dos cirios, empeñándose en no permitir que el maestro Ponce se los pagase, pues, de otro modo, “no le valía”... Con ellos encendidos visitaron la iglesia. Lo que ahí ocurrió durante los treinta y cinco minutos que permanecieron dentro, no podemos decirlo; por más que nuestro deseo de edificar con tal relato a nuestros lectores y de glorificar a Nuestra Madre bien lo quisiera. Desgraciadamente tenemos expresa prohibición de hacerlo porque, según el decir de Strawinsky, él visitó aquella basílica como creyente, no como turista que lleva en una mano la guía *Baedeker* y en otra la *Kodak*. Al salir, Clemita Ponce le dice: "Maestro, ¿conoce usted la leyenda de Nuestra Señora de Guadalupe?" Y el artista genial, genial pensador, tiene una magnífica respuesta: "Sí, la conozco; pero, ¿por qué tendremos la costumbre de llamar leyenda a lo extraordinario? ¿Qué cosa más extraordinaria que levantarse y ponerse el sol, y sin embargo, no le llamamos leyenda!" Y continúa hablando de Juan Diego y del obispo que no quería creer, y afirmando que más que las centenarias pirámides le ha dejado grata emoción esta visita a la Virgen del Tepeyac.

Con tales antecedentes era fácil iniciar el tema. Sabemos que el maestro desea tener una imagen de la Guadalupeana. Nosotros le ofrecemos obsequiarle una antes de su partida. (Y cumplimos con gran satisfacción de ambas partes). Strawinsky nos dice que, aun cuando no es católico sino ortodoxo ruso, tiene muchas amistades entre el clero católico y estima nuestra religión a tal grado que en todas partes donde se encuentra, cuando no existe ahí alguna iglesia ortodoxa, él va a la católica. Nos habla del culto que su iglesia tributa a la Santísima Virgen, exactamente igual al que nosotros los católicos le tributamos. Nos traduce lentamente del ruso al francés algunas de las oraciones más usuales en honor de la Santísima Señora. Para él, sólo estas dos religiones tienen efectivamente el poder de salvar al hombre. Y colma nuestra admiración hablando de Santa Teresita del Niño Jesús, a quien él admira por su espíritu de oración, que la hacía estar unida a Dios en todo momento.

Se acerca el mesero con la nota de la cuenta. Nos disputamos la expensa. Y me quedo muy satisfecho de haberle pagado una comida a Strawinsky...

**MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ**

# FUNDEMOS UNA SCHOLA

Catálogo:

68. M. Mouse [seud.], "Fundemos una Schola". *Schola Cantorum*, año V, núm. 7, julio de 1943, pp. 18–25.

APA:

Bernal Jiménez, M. [M. Mouse]. (1943). Fundemos una Schola. *Schola Cantorum*, 5(7), 18–25.

**—COMO ve, mi querido amigo, la lectura de estos dos documentos, el Motu Proprio de Pío X y la constitución "Divini cultus sanctitatem" de Pío XI, basta para que cualquiera persona amante de la genuina Música Sagrada no solo se instruya en el conocimiento de la legislación eclesiástica vigente, sino, además, se entusiasme y ponga su granito de arena en favor de la restauración deseada por los Sumos Pontífices.**

—En efecto, a medida que usted iba leyendo, venía yo aclarando conceptos y formando propósitos, tan sinceros estos últimos que no me levantaré de aquí ni dejaré terminar esta conversación si antes no puntualizo, ayudado por su consejo, el modo de llevarlos a cabo.

—Así se habla, don Nicolás. Conque diga usted.

—Digo, señor Cura, que, a mi entender, las casas se comienzan por los cimientos y esta de la restauración musical-litúrgica los debe tener y muy firmes. Quiere la Iglesia que su música esté a la altura de la misión santificadora que le ha encomendado; pero, para conseguir esto, es forzoso que haya músicos capaces de producir arte tan elevado; y como quiera que nadie da lo que no tiene, es necesario que estos músicos sean enseñados. En resolución, hay que empezar por tener nuestras escuelas de Música Sagrada.

—Ha discurrido usted sesudamente y no veo para qué habrá menester de mi consejo.

—Verá usted, señor Cura. Los documentos leídos mencionan dos clases de escuelas, las llamadas *Scholae Cantorum* y las Superiores de Música Sagrada. Algo se me alcanza, por el texto mismo de los escritos pontificios, acerca de la diferencia entre ambas escuelas; pero me agradecería saber a fondo para qué es una y otra, cuál de las dos debe fundarse primero y qué se necesita para proceder a su establecimiento.

—Es usted hombre práctico, señor organista. Esto ya me lo sabía yo y por eso tuve buen cuidado de estudiar la cuestión pormenorizadamente antes de llamarlo a mi casa. Así, pues, le diré en primer lugar, que, para entender mejor la diferencia entre la *Schola Cantorum* o Escuela de Cantores y la *Superior Musicae Sacrae Schola* o Escuela Superior de Música Sagrada, podemos decir que la primera es una escuela preparatoria y la otra, una escuela profesional. Todavía mejor, en una solo se trata de formar cantores, de adiestrar un coro, en tanto que en la otra se deben formar maestros en composición musical sagrada, maestros en canto gregoriano y maestros en órgano. Ahora bien, como en la *Schola* se enseñan los rudimentos musicales y en la Superior estos ya se presuponen, aquella es la preparación de esta. Por donde se ve que antes se han de fundar las *Scholae Cantorum* que las Escuelas Superiores de Música Sagrada.



—Entiendo, señor Cura.

—Veamos, entonces, concretamente cómo funcionan ambas escuelas, estudiando primero la inferior y después la superior.

El origen de las *Scholae Cantorum* se remonta a la época de San Gregorio el Grande, quien fundó la primera, en Roma, para perpetuar la interpretación genuina y tradicional de los cantos litúrgicos. De entonces para acá, se han difundido amplísimamente tales escuelas y en nuestro mismo México contamos ya con varias decenas de ellas, las cuales, entre nosotros, se suelen llamar con otros nombres: "coro", "orfeón", "grupo coral", etc.; pero, ¡cuánto mejor sería que nos acostumbrásemos a darles su primitivo nombre!

—Óigame usted, ¿conque en México tenemos varias decenas de *Scholae Cantorum*? ¡Vaya, vaya...!

—Sí, señor, y cuando con la ayuda de Dios y un poquito de esfuerzo humano se acaben de vencer todas las dificultades, a veces no tan grandes como parecen, para que todas las catedrales, basílicas, colegiadas y parroquias de la república tengan la suya, habrá ya no decenas sino centenas de *Scholae*.

—En efecto.

—Sigamos nuestro cuento. ¿Cuál es el programa que deben tener dichas *Scholae Cantorum*? ¿Qué hace falta para poder fundarlas? Aquí tiene usted, don Nicolás, este pequeño cuadro sinóptico en el cual he reunido las indicaciones capitales de las prescripciones pontificias y los consejos de quienes más experiencia tienen:

---

## SCHOLA CANTORUM

### PERSONAL:

- Un Patrocinador
- Un Director
- Un Maestro
- Alumnado

### ASIGNATURAS:

- Solfeo
- Educación de la Voz
- Canto Gregoriano
- Conjuntos corales
- Caligrafía musical
- Religión

**LOCAL:**

- Un salón

**MOBILIARIO:**

- Una imagen religiosa
- Asiento y mesa para el maestro
- Pizarrón con pauta musical
- Un armonium o piano
- Un mueble para el archivo musical

**BIBLIOTECA:**

- Graduales, Antifonales o *Liber Usualis*
- Obras corales de Música Sagrada
- Obras corales de música recreativa
- Libros de texto

**ÚTILES:**

- Gises, lápices, plumas, tinteros y papel de música

---

—Señor Cura, ¡despacio y barajar!, como dice el Quijote. ¿Qué es eso de Patrocinador?

—Es el fundador, el benefactor y la suprema autoridad de la *Schola*, es decir, el Párroco, sin el cual ni se puede ni se debe hacer nada en ella. Por lo demás, es un hecho perfectamente comprobado por la experiencia que si el Párroco no protege la *Schola* de una manera real y efectiva, es imposible su conservación.

—¿Y entonces, quién es el Director?

—El Párroco es el director nato de estas instituciones; pero puede hacer sus veces otro sacerdote por él delegado. Prudente, manso, virtuoso, letrado y buen administrador eran las cinco condiciones que se exigían del Rector de la *Schola* (Colegio de Infantes), una de nuestras más antiguas en catedrales.

—¿Y de música, ni tantito así? ¡Hombre!

—Para velar por la disciplina, para querer el bien de los niños, para cultivar su espíritu de sólida piedad cristiana —base moral de todo músico que pretenda servir a la Iglesia— no

hace falta entender de solfa, mi señor don Nicolás. Ahí está el Maestro, que se hará cargo de ello.

—Tiene usted razón, señor Cura. Lo que pasa es que nosotros los músicos quisiéramos que hasta los gendarmes supiesen solfear. Pero dígame usted, ¿por qué habló nada más de niños, hace un momento? ¿Acaso en la *Schola* no pueden admitirse también jovencitos y aun muy señores míos de barba y bigote?

—Estando a la mente de la Iglesia y a las necesidades del culto, no veo obstáculo para eso; pero ajustados a lo que dice Pío XI, solo tienen cabida en estas agrupaciones artísticas los niños, que por ello antiguamente se llamaron con el nombre de *Scholae Puerorum*. Hoy preferimos el no menos antiguo de *Schola Cantorum*, por ser más específico. Pero vayamos a lo que debe ser el Maestro, cuya cooperación no es menos valiosa e indispensable para la vida y progreso de la *Schola*.

No será ciertamente mucho pedir que sea perito en las materias por él enseñadas: Solfeo, Educación de la Voz, Canto Gregoriano, Conjuntos corales y Caligrafía musical. Ni andaremos muy exigentes si decimos que ha de ser intachable en su vida religiosa y civil. Por lo demás, es él quien debe responder de la eficiencia artística del grupo musical, quien se encargue de imponer y conservar la disciplina cuando los alumnos estén en sus manos, quien colabore con el Director, marchando siempre de acuerdo con él, quien, finalmente, procure estar al día, tanto en conocimientos musicales como pedagógicos, para enseñar, valiéndose de los procedimientos y adelantos de actualidad, las materias propias del programa de estas agrupaciones.

—¡Una friolera!

—No negaré que la carga nada tiene de liviana; pero no le será odiosa si es ayudado generosamente por el Director, si cuenta con el estímulo y apoyo del Párroco y si recibe la justa retribución pecuniaria.

—Sobre esto hay mucho, pero mucho que decir, señor Cura. Ya llegará su tiempo. Siga usted adelante con los alumnos de nuestra soñada *Schola*.

—¡Cuidado, señor organista! Apostaría cualquier cosa a que usted empieza a enfriarse.

—No tenga usted pendiente. Aún me dura el entusiasmo.

—Pues, entonces, hablemos del alumnado. Y digamos, ante todo, que no deben admitirse niños de todas las edades. La experiencia confirma en todo tiempo que la observancia de esta prevención es prudentísima. La voz del niño es de corta duración, generalmente, de los 7 a los 14 años; de donde se sigue que el máximo de tiempo que puede prestar servicio es 7 años. De aquí hay que descontar todavía 2 ó 3, que es lo que emplea el niño en adquirir todos aquellos conocimientos musicales necesarios para ejecutar música coral: Solfeo y Cultivo de la voz. Resulta, pues, que el período de 7 años que vive la voz infantil en realidad queda reducido a 4 o 5. Si esto sucede en el caso más favorable, esto es, cuando se empieza en la

edad más temprana, menor será el tiempo que pueda aprovecharse la voz del niño si se empieza su educación más tarde.

—¡Qué cierto es eso, señor Cura! ¡Cuántas veces me han contado mis colegas de los alrededores que, después de la difícil tarea que es la enseñanza de los rudimentos musicales, después de haber esperado dos o más años preparando a sus niños cantores, se encuentran con que éstos están ya en vísperas de perder su voz y que sólo pueden darles, a cambio de tan largo período de trabajo, unos cuantos meses de servicio!

—Y menos mal si sus colegas comprenden el error; porque hay veces en que, despechados por esta "ingratitude fisiológica" de los niños, les hacen cantar, sin embargo, por varios años —aunque no sean más que "gallos"— sin pensar en el grave mal a que se les expone: la pérdida de su voz musical adulta y las enfermedades, entre las que no es la menos remota la tuberculosis.

Por esa razón, dondequiera que se ha trabajado mucho tiempo en este campo, se ha llegado siempre a esta conclusión: **no se deben admitir niños cuya edad frise más allá de los 9 años, y mientras más chicos, mejor.** Vaya de ejemplo el célebre coro de la catedral de San Esteban, de Viena, cuyos niños cantores tienen fama mundial y secular: los candidatos se reclutan entre chiquitines de 5, 6 y 7 años.

Después de lo anterior hay que ver si los niños propuestos tienen un timbre natural de voz que sea agradable. Para esto hay que hacerles cantar cualquier tonadilla popular. En seguida conviene cerciorarse de que posean oído musical, es decir, que sean capaces de repetir afinadamente los sonidos de un instrumento o de la voz del Maestro. Por último, habrá que exigir que demuestren pronto afición a la música; que sepan leer y escribir, porque es la cultura mínima que necesita el niño cantor, quien tiene continuamente necesidad de leer en la música que ejecuta textos no sólo en lengua vulgar, sino también en latín; que sean de familia cristiana y de carácter dócil y regular inteligencia; y que, por último, no tengan alguna deformidad física.

—Por lo visto el examen de admisión a la *Schola* no es una bobada.

—Ni debe serlo. ¿Por qué, si el pintor escoge y prueba sus colores antes de utilizarlos, si el barbero "cala" su navaja antes de afeitar y hasta las señoras piden la "prueba" de la fruta antes de comprarla, el Maestro de Coro no ha de escoger, probar y "calar" la calidad artística, intelectual y moral de sus futuros pequeños coristas religiosos?

—¡Ah, que mi señor Cura! Con razón no hay rancherito, por más "alzado" que sea, que no le entienda sus sermones.

—Déjese de elogios, don Nicolás, ya le advertí que me había preparado. Trátemos más bien de las asignaturas o clases que aparecen en el cuadro. El **Solfeggio** debe enseñarse con un método

racional en que las dificultades de la lectura musical se venzan por separado y con ejercicios adecuados.

—Precisamente, señor Cura, acabo de leer algo sobre un sistema que sigue un tal señor Thiberge, director del Instituto de Pedagogía Musical, de París. Deberían conocer dicha obra los Maestros de las *Scholae*.

—Muy cierto, sí señor. Pasemos a la **educación de la voz**, que debe hacerse conociendo, por una parte, el funcionamiento de los órganos vocales y utilizando, por otra, las reglas que los maestros de canto emplean. ¿Sabe usted de algún tratado especial?

—No, señor. Pero en la revista *Schola Cantorum* (¡Vaya! y ahora caigo en la cuenta de por qué se llama así esta publicación), digo que en esa revista han aparecido dos series de artículos tratando la cuestión y aun proponiendo una buena cantidad de ejercicios graduados para aprender el arte de cantar.

—Pues si algún día se decide usted a hacerme caso, don Nicolás, y forma la *Schola* que tanto estamos necesitando en esta parroquia, no olvide consultar esos artículos, por lo menos. Viene ahora la materia más importante, o sea, el **Canto Gregoriano**, música eclesiástica, católica y litúrgica por excelencia. Si el Solfeo y la Educación de la Voz no tuvieran más aplicación que la de preparar a los niños para estudiar y ejecutar artísticamente el Canto Gregoriano, serían bien empleados, porque con razón el soldado se conoce en el buen ejercicio de las armas, el matemático en la ciencia de los números, el médico en su pericia para diagnosticar y tratar las enfermedades y el músico de iglesia en la perfecta interpretación del Canto Gregoriano. ¿Dónde aprenderá todo esto el Maestro, para poderlo enseñar? **En la doctrina de los Padres Solesmenses**, hoy por hoy la más grande autoridad en la materia. Sé, a este propósito, que se está imprimiendo ya un método de Canto Gregoriano en que se enseña, por medio de lecciones convenientemente ordenadas, los conocimientos indispensables para ejecutar el Gregoriano conforme a las doctrinas de Solesmes, y dedicado, especialmente, a los niños de las *Scholae Cantorum*.

—Eso es lo que se necesita: libros de texto. De lo contrario, equivale a decir: "Barbéchame ese campo", y no dar ni bueyes ni arado para hacerlo.

—Digamos algo de los **Conjuntos Corales**. No son otra cosa sino los estudios de las obras de Música Sagrada que habrán de cantarse en las funciones eclesiásticas. Para que el Maestro sepa dirigirlos, ha de poder interpretar los diferentes géneros de la Música Sagrada, a saber: **el Gregoriano, la Polifonía Vocal Clásica y la Música Sagrada Moderna**; y ha de tener, por añadidura, bastante malicia pedagógica —si ya no pericia— para enseñar a dominar las dificultades que se presentaren en el estudio de tal o cual composición.

—De esto último me sé algo, señor Cura. Ahora me viene a la memoria la sorpresa que me produjo el modo de estudiar en aquella ocasión en que me mandó usted a la capital para que tomara parte en el coro.

—¿Qué pasó, don Nicolás?

—Pues que llegamos todos los que íbamos a cantar, unos de la capital, otros de diferentes pueblos. Nos reunieron en un salón grande, nos repartieron los papeles de música (uno para cada uno), nos saludó el Maestro, rezamos un Ave María y empezó la escoleta. Es decir, yo creí que empezaba; pero el Maestro no hizo otra cosa que mandar a los sopranos con un profesor, a los altos con otro, a los tenores con otro y a los bajos con otro, para que nos hicieran solfear nuestros respectivos papeles. Y no volvimos a saber del Maestro sino a los dos días, cuando ya nos habían hecho sudar tinta los profesorcitos de marras con aquello de que: "Primero vamos a leer y a ritmar las notas, pero sin cantarlas; luego vamos a cantarlas sin ritmar; ahora las ritmaremos y cantaremos; después, a pronunciar bien el texto; en seguida, a juntarlo con el solfeo; ahora, a crecer ahí y a disminuir acá, a cuidar esta respiración o la otra, a declamar las palabras y hasta a pronunciar diferentemente la 'b' de burro y la 'v' de vaca". ¡Uf!... Le digo a usted, señor Cura, que por poco doy la vuelta para el pueblo y mando a paseo todo; pero me aguanté para ver en qué paraban tantos aspavientos. Conque volvimos a ver al Maestro y entonces empezó el segundo purgatorio. Cantaron los sopranos, los altos, los tenores y los bajos su respectiva parte y por separado, se les corrigieron cincuenta mil niñerías (eso me parecieron entonces) y empezamos, por fin, a cantar en conjunto. A mí me sonó a coro de ángeles; pero al Maestro no: que la entrada de las voces debía ser así, que el corte final, de este otro modo, que cuando indicase un *crescendo* a una voz no lo habían de seguir las otras, que los *pianísimos* debían ser como un hilito de seda, que el tema debía ponerse de relieve en cada voz, que la de los bajos debía hacer pensar en viejos barbones y no en mariquitas; bueno, para no cansar a usted, señor Cura, duramos tres días en el *Kyrie*, y así por el estilo continuó el estudio de toda la misa; pero eso sí, cuando la cantamos en la función, todo el mundo se quedó boquiabierto, empezando por los mismos cantores que la ejecutamos.

—¡Qué bien, estimado amigo! Pero, ¿cómo no me había hablado de ello?

—Pues quizás porque todas las fatigas se me olvidaron al oír aquella preciosa ejecución. Créame que, si no hubiéramos venido a dar en nuestra conversación al punto en que estamos, jamás me hubiera vuelto a la memoria lo que acabo de contar. Pero... ya interrumpí a usted más de la cuenta y me interesa que sigamos con nuestro cuadro sinóptico, porque tengo curiosidad de saber qué es eso de **Caligrafía musical**.

—Los músicos deben aprender no únicamente a leer su lenguaje, es decir, a solfear, sino también a escribirlo, así como todos aprendemos a leer y escribir el español. Pues bien, el arte de escribir los signos musicales se llama caligrafía o gráfica o semiografía musical, o simplemente **melografía**, como quieren algunos.

—Bueno, pues aquí sí que no necesitaré nada porque, aunque me esté mal el decirlo, sé copiar música tan lindamente como las propias imprentas.

—Algo es algo, mi estimado amigo. Respecto al curso de **Religión**, no hay quien imparta esa enseñanza. Y con esto hemos concluido lo relativo a las asignaturas de la *Schola*.

—Perfectamente, señor Cura. Nomás que dígame usted, ¿toda esa tabla de la ley la van a aprender los niños en un año?

—No, don Nicolás. Se sobreentiende (y permítame que le aplique su antifona favorita: "*me llama la atención que siendo músico no sepa La Cucaracha*") que en el **Solfeo** habrá que invertir no menos de dos años y que no bastará menos de otro para poder interpretarlo decentemente. La **Caligrafía musical** tampoco se adquiere en menos de dos años y, por lo que a los **Conjuntos Corales** se refiere, en todo tiempo han de celebrarse.

—Ya ve, señor Cura, cómo no fue para mal el haber preguntado, aunque me haya hecho ingerir mi propia receta...

—¿Qué diremos del **local** que se necesita para la *Schola* si no que debe ser limpio, ventilado y con buena luz? Respecto al **mobiliario y útiles**, no creo que ameriten interpretación.

—Tal vez no, señor Cura; pero, en todo caso, sí debo decirle que estoy un tanto cuanto escandalizado de que en una escuela de Música Sagrada, por elemental que la supongamos, haya de aparecer, integrando la lista de obras de su biblioteca, ese renglón que dice: "*Obras corales de música recreativa*". ¿Van a necesitar esa clase de música en las funciones de la Iglesia?

—No es eso, señor mío. Es que el arco no ha de estar siempre tirante. Quiero decir que los niños necesitan cultivar música de esa especie para su conveniente distracción y aun para completar su cultura musical, ya que existen tantas obras maestras en el campo profano que bien valen la pena de ser conocidas y de que los niños se familiaricen con ellas desde su temprana edad. Por otra parte, ¿no ha visto usted, alma de cántaro, que frecuentemente tenemos que organizar fiestas parroquiales, ya para festejar un día de días, ya para solemnizar alguna reunión de la Acción Católica, ya, en fin, para proporcionar honesto esparcimiento a nuestros parroquianos? ¿Qué tiene de malo o por qué no había de recibir esa recompensa el Párroco que sostiene una *Schola*, ayudándole a dar lucimiento a todas esas ocasiones con números ejecutados por los niños cantores? ¿O quiere usted que en tales casos se canten *Misterios* o *Tantum ergo*, por no haber enseñado otra cosa a la *Schola*?

—Ya, ya, señor Cura. *Mea culpa, mea culpa* y... siga usted adelante.

—Poco queda por decir, aunque no de menor importancia que lo dicho. Me refiero al capítulo de las **objeciones** que suelen aducirse cuando de establecer una de estas agregaciones corales se trata. Hay quien dice: *SI PARA FUNDAR UNA SCHOLA CANTORUM SE NECESITAN TANTAS CLASES, TANTOS MUEBLES, TANTOS ÚTILES Y LIBROS, ESPERARÉ A TENER TODO ESO ANTES DE PONER MANOS A LA OBRA. No, señor.* No hace falta esperar a tanto. Para empezar —que es lo importante— sería suficiente con disponer de un **local cualquiera** (se entiende, salvando las exigencias fundamentales de la higiene), de unos **muebles primitivos**, hechos por los mismos alumnos o regalados por los fieles de la parroquia, de los **útiles** que emplean los niños en su instrucción primaria, del **archivo musical** que el organista de la parroquia siempre tiene (aunque no sea sino una sola misa o un misterio), del **órgano o harmonium** de la iglesia (no digo que lo saquen del coro para llevarlo al salón de la *Schola*, sino que los alumnos y el profesor se trasladen a la iglesia para utilizar el instrumento en lo más indispensable, como en los estudios de conjunto). **¿Dónde no será posible empezar así?** Todo lo demás, el mejoramiento y la adquisición del material ideal, irá viniendo al conjuro... de la necesidad.

—En efecto, señor Cura. No tratándose de cosas del otro mundo, para todo encuentra remedio el hombre laborioso y de ingenio. Que necesito poner un olavo y no tengo martillo ni piedra, pues me quito un zapato. Que me vienen a cobrar la renta y no tengo para pagarla, mi mujer se encarga de contestar que no estoy en casa. Que mi señor Cura canta el "Dominus vobiscum" y yo no encuentro el tono en el órgano, pues se lo contesto "en seco".

Preciosa confección, don Nicolas, preciosa confección... Pero continuemos con las objeciones. Otros dicen: **¿DE DÓNDE SACO PARA PAGAR AL MAESTRO, PARA COMPRAR TODO ESO QUE SE NECESITA Y AUN PARA PAGAR EL TRABAJO DE LOS NIÑOS?** En efecto, el dinero hace falta para todo lo bueno y para todo lo malo; pero acordémonos del "Quaerite primum regnum Dei" y todo lo demás, inclusive el dinero, se nos dará por añadidura. Ciertamente que hay parroquias pobres que realmente no pueden gastar en esto; pero la mayoría sí está en condiciones de hacer un esfuerzo, teniendo en cuenta los servicios que el Maestro y la *Schola* darán a la propia Parroquia. Por lo que ve a la retribución debida a los niños, está fuera de toda duda que no conviene dar desde el principio dinero a los alumnos, ni menos periódicamente; pero sí es muy necesario estimularlos de alguna manera a la puntualidad y al trabajo, ya a toda la Escuela con paseos, meriendas, etc., ya a los alumnos en particular con libros, prendas de vestir u otros objetos, teniendo siempre muy en cuenta su aplicación y comportamiento. Para todos estos gastos se formará un fondo: 1º con alguna cantidad que se asigne a la *Schola* por el servicio de coro en las fiestas; 2º con donativos de algunas asociaciones o de algunos protectores que se busquen. Este fondo estará bajo la responsabilidad de un tesorero nombrado por el Párroco o por el sacerdote Director.

—Si me permite, señor Cura, yo le hago una objeción que he oído por ahí, cuando se me ha salido decir que usted quiere fundar un grupito de niños cantores. Dicen: **¡AH, QUÉ SEÑOR CURA! ¿PARA QUÉ SE QUIERE METER EN GASTOS Y QUEBRADEROS DE CABEZA, PUDIENDO FORMAR UN BUEN CORO CON LAS SEÑORITAS DE LAS ASOCIACIONES Y SIN QUE LE COSTARA UN CENTAVO? ¿QUÉ VENTAJAS LE VIENEN A LA PARROQUIA CON LA FUNDACION DE UNA "SCHOLA"?**

—¿Conque eso dicen? Pues contésteles usted, ante todo, que jamás cometeré la torpeza de subir mujeres al coro, porque eso está terminantemente prohibido por la Iglesia y que las ventajas que sacaríamos no serían en pesos ni en centavos, pero sí en mejor servicio divino —así del coro como del altar—, en edificación de los fieles, en atraer con la *Schola* a nuestra niñez, en proporcionar con ella una célula al movimiento reformador de la Música Sacra, en preparar futuros músicos de iglesia como Dios manda y alumnos preparados para las Escuelas Superiores y aun, si Dios bendice, vocaciones para el Seminario. En eso por lo pronto.

—Ya me sabía yo lo que usted iba a contestar y, más o menos, así les he puesto las cosas en claro... ¡pero tengo otra objeción muy mía y que me va a permitir que se la exponga!

—Diga, diga usted.

—Que se encuentren párrocos para fundadores y sacerdotes para directores y dinero y alumnos, no lo dificulto mucho; pero que encontremos maestros capaces, ahí está el busíles. Porque si el más indicado para llenar ese puesto en cada parroquia es el organista respectivo,



la más de las veces habrá de preguntarse mi estimado colega (como me pregunto yo): ¿Y quién me va a enseñar todo a mí eso que debo saber?

—No es mala la objeción; pero mire, don Nicolás, aquí, como en el asunto de los muebles, libros y demás, hay que aplicar esa laboriosidad y ese ingenio de que usted hizo gala hace poco. Es decir, que lo ideal sería que dicho maestro hubiese hecho estudios preparatorios en alguna Escuela Superior; pero como reconozco que ello no es muy frecuente, hay que suplir esa deficiencia por medio del estudio privado, con la lectura de obras y revistas musicales y con asomarse, de vez en cuando, a la casa del vecino para ver qué se puede aprender.

—Estoy convencido, señor Cura: así que podemos pasar a hablar de las Escuelas Superiores de Música Sagrada.

—Será en otra ocasión, don Nicolás, porque ya están dando la última llamada del rosario y apenas alcanzaremos yo a revestirme y usted a trepar por la escalera.

—Entonces... ¿nos veremos a la salida?

—Nos veremos, señor organista... cuando venga a decirme que está resuelto a fundar conmigo nuestra *Schola Cantorum*. ¿O qué se ha creído usted? ¿Que estoy dispuesto a gastar en balde mi saliva?

—¡...!

M. MOUSE

# LA MÚSICA SAGRADA MODERNA

## ENFOQUE DE LA CUESTIÓN

Catálogo:

158. "La música sagrada moderna. Enfocamiento de la cuestión [1]". *Schola Cantorum*, año XII, núm. 8, agosto de 1950, pp. 114–120.

159. "La música sagrada moderna. El florecimiento de un gran arte musical sacro [2]". *Schola Cantorum*, año XII, núm. 9, septiembre de 1950, pp. 130–140.

APA:

Bernal Jiménez, M. (1950a). La música sagrada moderna. Enfocamiento de la cuestión [1]. *Schola Cantorum*, 12(8), 114–120.

Bernal Jiménez, M. (1950b). La música sagrada moderna. El florecimiento de un gran arte musical sacro [2]. *Schola Cantorum*, 12(9), 130–140.

La legislación musical litúrgica, que divide el arte sacro en Canto Gregoriano, Polifonía Vocal Clásica y Música Moderna (1), incluye en el tercer género cuanto ha producido el arte sonoro eclesiástico después del florecimiento de los dos primeros.

El calificativo de **MODERNO** está en relación con el tiempo en que ha sido realizada una obra, mas no con la esencia de ella. Si nosotros hubiéramos vivido en el siglo IV, tendríamos por música moderna al Canto Gregoriano, entonces la manifestación más reciente; contemporáneos de Palestrina, el lenguaje de este genio constituiría cuanto de más moderno pudiéramos imaginar, y sin vacilar llamaríamos "antiguos" a los gregorianistas. Hombres del siglo XX, nos parece que solo merecen el ambicioso epíteto los compositores de nuestros días, confirmando en la categoría de antiguos no solo a los creadores de la melopea romana sino también a los Palestrina, a los Beethoven, a los Wagner; y si el mundo llega al año 2949, de seguro la música se habrá transformado muchísimo y nuestros autores contemporáneos— hoy tan orgullosos de sus audacias— van a ser tenidos por "pelucas viejas". Evidentemente, el término **MODERNO** es de lo más fugitivo: se nos vuelve viejo apenas lo pronunciamos. Por eso, el caudal de la música litúrgica creada del siglo XVII para acá, si bien forma todo él un solo género, conviene distinguirlo, según la época, en música sacra moderna del siglo XVII, XVIII, XIX o XX.

Nosotros vamos a ocuparnos de la última centuria, pues este trabajo no quiere ser histórico sino práctico. Mas no examinaremos todos los aspectos de la producción contemporánea ya que, habiendo dentro de ella tres corrientes: la que imita el estilo palestriniano, la que hace otro tanto con el gregoriano (aunque con el agregado de una armonía o un contrapunto tradicionalista) y la que habla el idioma de nuestros días (sin dejar por ello de inspirarse en lo antiguo), juzgamos de interés solo esta última tendencia, por ser la única que responde al concepto de música sacra moderna y particularmente a las necesidades del progreso artístico.

Debe hacerse todavía otra salvedad. En el desiderátum de la Iglesia no caben sino la música **VOCAL** y la **ORGANÍSTICA**, amén de la combinación de ambas. Toda otra expresión tiene procedencia espuria y no habría razón para incluirla en el presente estudio.

### Arte sacro y arte profano

Comparar la poesía de San Juan de la Cruz con la de Petrarca, la *Pietà* de Miguel Ángel con la *Venus Capitolina*, el *Enterramiento del Conde de Orgaz* con la *Andrómeda* de Rubens, el Partenón con la Basílica de San Pedro, se antoja un absurdo y una irreverencia. ¿Qué semejanza puede haber entre las obras creadas por el hombre para glorificar a Dios y las que plasma para deleite de sus semejantes? ¿No son acaso dos polos opuestos el arte sacro y el arte profano?

Así es, en efecto, y sin embargo, tal parangón es posible, puesto que unas obras y otras poseen en común la perfección técnica y la belleza artística. Bajo este punto de vista, arte sacro y arte profano son el anverso y reverso de una misma áurea moneda. Lo que los diferencia es una cualidad mucho más sutil e íntima: **la inspiración**, que, informando aquella perfección y aquella belleza, cual soplo divino les infunde un alma de ángel o de fauno.

### Superioridad del arte sacro

Ciñéndonos al campo musical, la comparación entre producciones sacras y profanas no solo puede sino **DEBE** hacerse, **COMO UN ÍNDICE PARA CONOCER CUÁNDO EL ARTE LITÚRGICO ESTÁ A LA ALTURA QUE LE CORRESPONDE.**

Música sagrada y música profana, hijas ambas del hombre (*y de Dios nietas, como diría Dante*), juntas nacieron y juntas han recorrido el camino de los siglos; pero, aunque hermanas, no son iguales ni en semblanza ni en dignidad. Cuando Felipe II decidió levantar la ingente mole del Escorial, pensó construir "un palacio para Dios y una cabaña para el rey". Efectivamente, impresiona la grandiosidad de la parte de ese monumento destinada al culto divino y a sus ministros, en contraste con la pequeñez y austeridad del aposento que construyó para sí el rey, como un retiro. ¿Por qué grande? Porque era para Dios. ¿Por qué pequeño? Porque era para el hombre. He aquí justamente la razón de la **supremacía necesaria** que el arte sagrado debe poseer respecto al profano. Sin embargo, nosotros quisiéramos afirmar algo más: la precisión de que el arte sacro sea superior al profano **intrínsecamente**, como mero arte. Un sacerdote está por encima de los demás hombres, por más indigno que sea. También el arte litúrgico ocupa un sitio más alto que el laico, pese a todas sus posibles y visibles imperfecciones; pero solo está a la altura de su innata grandeza cuando **por sus propias virtudes** se hace merecedor de ella. Los hombres amamos la música; Dios también, puesto que ha querido que su culto vaya acompañado de cánticos: no le hagamos la injuria de considerarlo menos exigente que un público de concierto, y ofrezcámosle "cosas de suyo buenas y, a ser posible, excelentes", según la categórica afirmación papal (2).

Mas encontramos todavía otro motivo para pedir al arte sacro-musical contemporáneo que mantenga la supremacía sobre el profano, a saber: el nobilísimo historial que ha heredado.

Admiración de los siglos ha sido y será ese riquísimo tesoro de melodías insuperables que constituye el repertorio oficial de la Iglesia Romana. Todo lo que la sabiduría de los antiguos conquistó en el terreno del arte sonoro tiene en ese canto un monumento único y para siempre memorable. Todo lo que la inspiración cristiana de aquellos siglos de mártires y confesores, de vírgenes y eremitas pudo concebir, se encuentra realizado soberbiamente en aquellas venerables cantilenas. La ciencia de la Estética Gregoriana, orgullo de la musicología contemporánea, ha revelado el arte maduro y perfecto con que los compositores de iglesia de aquellos primeros siglos crearon esas maravillas. En su época, ellos fueron los más insignes músicos que era dable señalar a la admiración de los peritos. Y no solo en el plano artístico-musical carecía de rival el florecimiento de la música sacra, sino que, como dice Leichtentritt (3), "no hay nada en la literatura europea contemporánea, o en la filosofía, pintura o escultura, que pueda soportar una comparación con él".

Si de la época gregoriana pasamos a la de la Polifonía Vocal Clásica, cuyo apogeo señala el siglo XVI, podemos decir que el mérito de las creaciones de ese período también rebasa los campos de la utilidad litúrgica, revistiendo cualidades universales que lo imponen a la veneración de la posteridad. Como en la etapa anterior, el numen de los músicos más excelsos vive consagrado al templo y los genios de ese siglo, Josquin, Palestrina, Victoria, Lassus, ocupan los más altos pedestales que el arte levanta a las figuras próceres.

Así pues, por el honor de Dios y de sí misma, la música eclesiástica contemporánea debe ser sin segunda, en punto a perfección y belleza. "Sed perfectos como vuestro Padre Celestial es perfecto", he aquí la norma estimulante que nos dejó Cristo. También al arte sacro de nuestros días podemos decirle: **SE PERFECTO COMO LO FUERON TUS ANTECESORES, EL GREGORIANO Y LA POLIFONÍA.**

Y ahora es forzoso que nos preguntemos con máxima sinceridad: *¿es el tercer género lo que debiera ser?*

Pasados los días de gloria de la gran polifonía vocal, apenas alborea el siglo XVII, presenciamos un movimiento que volcará de revés el estado de cosas hasta ahí existente. Las auras del Renacimiento llegan—tarde, pero frescas y olorosas—a los dominios musicales. Quiérese restaurar la tragedia griega, hecha música, y nace la **ÓPERA**.

Cierto que en todo tiempo, aun en la era gregoriana, han resonado cánticos de índole no religiosa (el del arrullo materno, el del reclamo de los amantes, el del entusiasmo bélico, etc.); cierto también que algunos de esos cánticos llegaron a cobrar interés histórico y musical, como las **VILLANELLE, FROTTOLE, BALLATE, CACCIE** y sobre todo el **MADRIGAL**; pero todo ello había constituido hasta entonces una manifestación artística secundaria e inferior al arte eclesiástico. Ahora, en cambio, con este nuevo intento de secularización, ábrese definitivamente las puertas a la musa, seductora, peregrina, plena de juvenil pujanza. ¿Quién sería capaz de resistir a sus encantos, permaneciendo fiel al severo y recoleto arte sacro?

Por un poco de tiempo los compositores parecen encontrar un punto de equilibrio que les permite cultivar con igual atención lo sacro y lo profano. Viadana, Carissimi, Monteverdi, tal vez lo consiguen; pero pronto se acaba por abandonar la Casa de Dios. De esta manera

**SE OBRA UN RADICAL CAMBIO EN LOS DESTINOS DEL ARTE**, porque si hasta entonces había sido el cielo la inspiración de los compositores, ahora lo será la tierra. Si un tiempo había que buscar en la Iglesia las figuras más eminentes del mundo musical, ahora sería en vano entrarnos por las cantorías basilicales o por las capillas principescas: su sitio está en los teatros y en los salones cortesanos. O mejor dicho, ojalá no halláramos a nadie profanando el lugar santo, pues—para decirlo con Weimann (4)—"el empeño de los compositores por ofrecer la mayor parte de su ingenio al teatro y la concentración de toda su energía sobre este campo sería acaso un mal menor; el mayor fue indudablemente llevar al templo el espíritu profano". De aquí la inevitable y tristísima consecuencia: que las obras maestras, las comparables al Gregoriano y a la Polifonía, no se producen ya para gloria del Altísimo sino para diversión de los humanos. Ya estos no le ofrecen, con Abel, lo mejor de su heredad. Y desde ese mismo instante, **LA MÚSICA PROFANA ARREBATA LA PRIMACÍA A LA SAGRADA**, manteniéndola hasta hoy en pacífica posesión.

Verdad es que los músicos, incluidos los grandes creadores, vuelven de cuando en cuando sus ojos a la Iglesia (como Adán habrá evocado mil veces al perdido Paraíso); pero casi siempre con resultados lamentables. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Verdi, Franck y otros genios escribieron música vocal para la Iglesia; pero ni aun ellos pudieron evitar que el lenguaje y la mentalidad de su tiempo los traicionasen. Bach, con sus misas, "se colocó en el terreno de la liturgia católica, pero solo por lo que respecta al texto". "Sus arias y duetos a la italiana, con sus largos coros e intermedios instrumentales, les confieren carácter de música de concierto" (5). De las misas de Mozart, afirma Enrique Reimann (6): "son todas de igual valor; pero hasta en sus mejores composiciones eclesiásticas (...), con todos los méritos que en ellas brillan, se encuentra que están concebidas tan irregularmente, sujetas tan servilmente a determinadas circunstancias locales y aun al gusto de ciertos dignatarios eclesiásticos y a la usanza universal, que el compositor, de ordinario tan admirable en el saber amoldar el sonido a la palabra, parece frecuentemente desposeído en lo absoluto de todo pensamiento: tan pocas veces logra expresar con la música el sentido de las palabras". En las obras de Haydn, "descubrimos que la eclesiástica gravedad está ausente de ellas más aún que en las de Mozart" (6). Y de Beethoven, afirma su biógrafo Nohl: "El verdadero espíritu que inspira esta obra (refiérese a la *Missa Solemnis*) no tiene de común con la Iglesia sino aquello que nosotros llamaríamos origen de toda religión, o sea el profundo y total abandono en manos de la divinidad y la nostalgia del alma ante su fuente primera... Esta partitura depende tan poco de las palabras que a lo largo de ella lleva distribuidas, que el maestro deseaba ponerle texto alemán, como hizo en su primera misa" (7). Cosas semejantes podrían decirse de las producciones vocales sacras de Schubert, Verdi o Franck.

### Consecuencias

A esta radical mudanza sufrida por el arte sacro debe achacarse, por principio de cuentas, la desfavorabilísima situación de la música litúrgica moderna (tercero de los géneros señalados por la legislación eclesiástica) en relación con el Canto Gregoriano y la Polifonía Vocal Clásica. Porque en tanto que en estos dos últimos hay innumerables joyas que admirar como dechados, en el arte postpalestriniano **CARECEMOS DE OBRAS MAESTRAS**, hablando en términos generales. Queremos decir que si alguien desea escribir una sonata, un cuarteto

o una sinfonía, encontrará modelos abundantes; mas si un compositor eclesiástico pretende orientarse para crear una misa en estilo moderno, no hallará obras cuya calidad, amén de su conveniencia litúrgica, las constituya en prototipos.

Muy lejos estamos de negar que hayan existido y existan todavía hoy autores de música litúrgica bien hecha y hermosa; pero es incuestionable que ninguno de ellos alcanza calidad de genio. Puede tomarse el nombre del que se considere más representativo y grande: compáresele con los genios clásicos, románticos o modernos del campo profano y se verá cuánto les es inferior. Y no se diga que semejante comparación es indebida. Ya vimos cómo el mérito de una obra y de un compositor y de un género se miden con la misma escala en el arte sacro que en el profano. Cómo el Gregoriano y la Polifonía son tesoros de universal estimación, cómo Palestrina y Victoria son sencillamente **GENIOS**, así, a secas.

Otra consecuencia de aquella inversión de lugares habida entre música eclesiástica y seglar consiste en el descrédito que aquella y quienes la cultivan han sufrido. Mientras que no cualquier músico profano se atreve a escribir una sonata o una sinfonía, cuántos músicos de iglesia se lanzan a la composición de un motete y hasta de una misa, sin poseer otra cosa que meros rudimentos de su arte. De ahí la enorme producción de obras que, sometidas al crisol de las esencias puramente musicales, están muy lejos de llenar aquella medida de "**COSA DE SUYO BUENA Y A SER POSIBLE EXCELENTE**".

#### Gravedad de la cosa

La gravedad de cuanto antecede es enorme porque afecta a la vitalidad misma del tercer género y a la existencia y razón de ser del compositor litúrgico de nuestros días. Reflexionemos acerca del radio de acción de quien hoy día se consagra a ese venerable ministerio. ¿Será por ventura el primer género? No. Desde los tiempos inmediatamente posteriores a San Gregorio Magno, se ha juzgado una irreverencia el agregar siquiera sea una página al repertorio formado por aquel pontífice bajo inspiración visible de lo alto, según reza la tradición. Componer Gregoriano hoy día es, además, un absurdo y un anacronismo porque, aun supuesta la técnica necesaria, sería imposible igualar la inspiración de aquellos anónimos compositores medievales. ¿Se ocupará acaso nuestro compositor de cultivar el segundo género, o sea la Polifonía Vocal Clásica? Tarea inútil es también competir con los Palestrina, Victoria y demás genios de la época. En consecuencia, no queda sino el tercer género como actividad posible y legítima. ¿Y no es pavoroso abordar un género en el que hay más cosas por lamentar que por aplaudir?...

Manifestada la decadencia actual—más de los artistas que del arte sacro—, menester es estudiar cómo remediarla. Ahora bien, si la causa del mal que deploramos fue una subversión de valores por la cual el arte sacro, debiendo ser el exponente artístico más sublime, se convirtió en inferior al profano, parece ser que el remedio consista en devolverle su primitivo rango. ¿Cómo conseguirlo? **ELEVANDO AL COMPOSITOR DE IGLESIA, ESPIRITUAL, ARTÍSTICA Y SOCIALMENTE.**

Dudaríamos en declarar cuál de estos aspectos merece prioridad de atención, porque si recordamos la fuerte amonestación de León XIII: **"NO HABLEIS DEL CIELO A LOS OBREROS, MIENTRAS TENGAN EL ESTÓMAGO VACÍO"**, pensaríamos que lo social y económico tiene una urgencia única; mas si escuchamos las palabras del Apóstol: **"AUN CUANDO YO HABLARA TODAS LAS LENGUAS DE LOS HOMBRES Y DE LOS ÁNGELES, SI NO TUVIESE CARIDAD, VENGO A SER COMO UN METAL QUE SUENA, UNA CAMPANA QUE RETINE"**, pondríamos mano ante todo a la superación espiritual.

Y si es cierto aquello de **PRIUS EST ESSE QUAM TALITER ESSE**, forzoso parecerá merecer primero el título de músico que todo lo demás. Sea de ello lo que fuere, no es ahora nuestro intento ocuparnos de la elevación espiritual ni social, sin las cuales la artística resultaría insuficiente.

**(Continuará)**

- (1) Pio X, Motu proprio sobre la musica sacra(22 nov. 1903), articulos 3, 4 y 5.
- (2) Carta de Pío X al Card. Respighi, fecha el 8 de enero de 1904.
- (3) Hugo Leichtentritt, Música, Historia e Ideas. Espasas Calpe, p. 70.
- (4) Carlos Weimanm, Historia de la Música Sacra.
- (5) Id. Ib.
- (6) Id. Ib.
- (7) Id. Ib.

### La Música Sacra Moderna (continúa)

#### El refloreCIMIENTO de un gran arte musical sacro

“El artista cristiano de nuestro tiempo tropieza con dos preliminares obstáculos que difícilmente le permiten seguir adelante sin desgarrar su manto de artista o su carne de cristiano. Por una parte, el ambiente general del catolicismo no solo es indiferente, sino hostil al arte de nuestro tiempo. Por otra parte, el arte de nuestro tiempo—como casi todas las manifestaciones culturales del hombre y del mundo moderno—ha buscado sus temas y, aún más, sus propias emociones y medidas por caminos frecuentemente opuestos a la vida y a la emoción religiosas. A veces, la obra de arte guarda en sí misma tan totalitariamente su propia razón de goce y de sentido, que no es posible saltar por su belleza a "otro mundo", pues el único mundo posible es la obra en sí, la obra sola, excelsa, enmarcada y eternamente suicida. Se necesita una humildad y un desprendimiento heroicos para superar este endiosamiento; pero como estas virtudes no son comunes, a veces encontramos obras de arte "poseídas" por la belleza relampagueante y brutalmente adversa del ángel caído. Ninguna angustia igual a la del artista cristiano. Tiene que defender a *su poeta* de la poesía y a su *sacerdote* de la rutina”.

Con las anteriores palabras ha puntualizado bellamente una pluma americana de la joven generación (8) la crisis artística del momento actual, que, localizada en la música litúrgica, se traduce en dos aspectos: el intrínseco y el extrínseco, equivalentes de dos problemas, el estético y el ideológico, cuyo significado y trascendencia trataremos de enjuiciar.

## El problema ideológico

Un estudio comparativo de las diferentes artes bellas en su relación con la liturgia mostraría cosas aleccionadoras y extrañas. Tomemos por caso a la pintura e imaginemos que se pide a un artista la realización de un cuadro destinado al lugar más honroso de una iglesia, cuadro bajo el cual se habrá de celebrar el más augusto de los Misterios y orarán prosternados los fieles. Suponiendo que el tema elegido fuese “La Huida a Egipto”, nuestro pintor, además de representar a cada una de las personas de la Sagrada Familia con toda la inspiración y respeto que su pincel de creyente fuere capaz, procuraría dar a su obra aquellos méritos puramente pictóricos encaminados a ambientarla. Y así, subrayaría las características raciales, físicas y aun sociales y costumbristas de los personajes, rodeándolos, por añadidura, de pormenores tan típicos como la célebre Esfinge—si los sitúa caminando por el desierto—o palmeras, fuentes y pajarillos, si los coloca bajo el verde frescor de un oasis. En uno y otro caso, nada impide el complemento de un gracioso can que, desde el santo hogar de Nazaret, ha venido siguiendo a sus benditos amos.

Semejantes recursos pictóricos a nadie chocarían ni de ninguno serían tomados como indignos de la Casa de Dios, ya que los más autorizados exponentes del arte colorístico sacro se han valido de artificios parecidos, estableciendo, por decirlo así, una tradición nunca condenada en sustancia por el sentir o la autoridad de la Iglesia. Evóquense, junto a los nombres de Giotto, Fra Angelico, Miguel Ángel o Murillo, las escenas evangélicas o bíblicas ilustradas por esos genios, y se tendrán otras tantas ejemplificaciones de una libertad de posibilidades expresivas aprovechadas en todo tiempo por el arte pictórico.

Mas ¡ay del compositor que, al musicar textos tan sugestivos como el del II Responsorio de los Maitines de la Asunción (*Sicut cedrus exaltata sum in Libano, et sicut cypressus in monte Sion: quasi myrrha electa, dedi suavitatem odoris...*) recurriese a los elementos que le brinda su arte para traducir en sonidos el sentimiento poético, espiritual pero orientalísimo de un texto como el mencionado! Tachariasele, a ojos cerrados, de profanador del templo, perturbador de las almas, etc., etc.

¿Por qué ese cambio de criterio cuando de arte musical se trata? Se nos contestará: porque no todas las bellas artes están igualmente relacionadas con la liturgia. La pintura, por ejemplo, no es necesaria para la liturgia, en tanto que, sin música, no puede haber solemnidad eclesiástica. Y si las personas y los objetos han de ser más y más puros mientras más y más cerca están de los sagrados ritos, podemos y debemos ser exigentes con la música en grado mucho mayor que con la pintura.

Empero, hay otro arte todavía más íntimamente ligado a la liturgia, y es la poesía, o dicho más ampliamente, la literatura. Ahora bien, abriendo las páginas del Misal o del Breviario, encontramos que la mayor parte de su contenido está tomado de la Santa Biblia, siendo el resto obra de santos y liturgistas. En uno y otro caso—pero sobre todo en el primero—abundan pasajes de esplendente belleza. “Encantadoras escenas de idilio esmaltan algunos relatos del *Génesis* (Rebeca, Raquel). El valor poético de *Los Salmos* y de *Job* es



incontestado; pero, sobre todo, los Profetas nos han dejado páginas de un poder literario que jamás igualará ningún profano" (9).

Diríase que Dios, pudiendo haber hablado al hombre con el lenguaje austero, exacto y puramente objetivo de un maestro, prefirió muchas veces hacerlo valiéndose del verbo melífluo del poeta. Y así, conjugando la Verdad con la Belleza, preséntasenos en el *Libro de los Libros* como el Sumo Artista, que nos sacude con el temblor portentoso de esa inspiración de la cual es origen y esencia.

Unas veces, parece palpar con el más apasionado y sublime de los amores: "Osculetur me osculo oris tui, quia meliora sunt ubera tua vino, fragrantia unguentis optimis" (10). Otras, arder en arrebatos de justa venganza: "Pluet super peccatores laqueos: ignis et sulphur et spiritus procellarum pars calicis eorum" (11). En ocasiones, exultar transportado de diáfana alegría, como trino de golondrina por el azul etéreo: "Jubilare Deo omnis terra: servite Domino in laetitia" (12). A veces, desgarrarse en el dolor más torturante: "Ego autem sum vermis, et non homo: opprobrium hominum et abjectio plebis" (13). Pero, ¿a qué fatigaros con citas que vosotros podéis recordar a manos llenas?

Digamos, en suma, que no hay fibra noble de los humanos sentimientos ni forma estética de expresión que la Adorable Sabiduría no pulse ni estile en las Escrituras Santas. ¿Cabe, por lo tanto, ejemplo más autorizado para el arte sacro que el de Dios Artista? ¿Hemos de rechazar lo que Él mismo no despreció?

Mas hagamos de lado los paralelos y vengamos al terreno mismo de la música litúrgica. Allí tenemos—según el profundo decir de Wilt—una biblia musical, el *Canto Gregoriano*, que, sin otros medios fuera de los que ofrece una pura melodía, ha hecho germinar, al contacto con los textos sacros que lo inspiran, un arte de espiritual hermosura, en el que tienen cabida todos los acentos del alma arrebatada en vértigo hacia lo divino.

Traed a vuestra mente unas cuantas páginas: los introitos "Exsurge, quare obdormis, Domine?" y "Rorate, caeli, desuper", la antífona "Montes Gelboe", el aleluya "Angelus Domini descendit de caelo", o la comunión "Passer invenit sibi domum". Ni el arte moderno más refinado y complejo podría superar la admirable interpretación de esos sugestivos textos realizada por los melógrafos gregorianos, que van siguiendo y a veces describiendo palabra por palabra con una soltura que es toda habilidad e inspiración.

Por su parte, los polifonistas clásicos no sacrificaron esa santa libertad de los hijos de Dios, y si Palestrina nos conduce hasta las puertas mismas de la Gloria con el Amen del Credo en la Missa Papae Marcelli, nos sabe dar a gustar en el "Hodie Christus natus est, noé, noé" toda la fragancia navideña o latir con emocionado corazón en los motetes que, sobre fragmentos del Cantar de los Cantares, compuso y en cuyo prólogo tuvo que advertir a los timoratos: "Usus sum genere aliquanto alacriori".

Después de todo lo expuesto, ¿no resulta extraño ese rigorismo que se quiere hacer pesar sobre la música sacra contemporánea? Si solo ella debiera estar maniatada por prejuicios que no conocieron ni el Gregoriano ni la Polifonía, habría que delatar la aparición de un **JANSENISMO ARTÍSTICO** funestísimo al progreso del arte.

## Oposición a lo nuevo

Es éste otro de los problemas de orden externo que embarazan la marcha de la música contemporánea eclesiástica. No se trata aquí de esa justificada oposición a convertir el templo en gabinete de experimentos, sino de esa censurable apatía, flojedad y aun enfado que se siente muchas veces cuando el uso rutinario viene interrumpido por una novedad que demanda esfuerzo de comprensión. Porque la mayoría de las obras litúrgicas de sabor netamente actual no se empeñan en abrir caminos inusitados para el arte sonoro, mas contentándose con discernir entre los recursos modernos ya aceptados como artísticos aquellos que mejor se avienen al sentimiento sacro. Mostrad a quien esté al tanto de las novísimas corrientes uno de esos trozos al parecer **DEMASIADO MODERNOS** y os dirá que sus innovaciones son cosa ortodoxa hace mucho tiempo.

Mas veamos concretamente quiénes se oponen. ¿El pueblo? En verdad, él es afortunado, porque no tiene prejuicios de pseudo-sabiduría. Si una música posee verdadero valor, si está bien ejecutada y no pretende ser ultravanguardista, pronto es captada por un instinto musical libre de prevenciones. En el *cine* y en el *jazz*, la gente escucha impávida combinaciones sonoras mucho más atrevidas. Se oponen más bien los mismos músicos de iglesia y, a veces, quienes tienen a su cargo el culto divino, y lo hacen sencillamente por aquel principio muy humano de que hablaba Pascal cuando decía: **"Enfermedad natural en el hombre es creer que posee la verdad directamente; de donde viene que esté dispuesto a negar todo lo que le es incomprensible"**. Sucede, en efecto, que ellos no pueden, como el pueblo, aceptar o rechazar por el mero testimonio de los sentidos, sino que sienten la legítima demanda que su razón les hace de entender para juzgar; mas, por desgracia, no poseen la preparación necesaria para juzgar, ya que para penetrar un lenguaje como el de esas obras acusadas de modernismo hace falta haber seguido paso a paso los progresos de la música, desde la época palestriniana hasta nuestros días, no siendo posible saltar tres o más siglos sin chocar contra hechos que sorprenden y confunden. El mismo salto, a la inversa, crea iguales complejos: el Gregoriano y la Polifonía, tan alejados de las actuales preferencias, tampoco son apreciados cuando por primera vez se les conoce. Reiteradas audiciones y cierta cultura histórica y estética acabarían por vencer las más enconadas resistencias; solo que ni los músicos ni los eclesiásticos disfrutaban siempre de esas oportunidades. Excelente labor se puede realizar, a este propósito, mediante la celebración de **Conciertos Sacros o Espirituales**, en los que metódica y periódicamente se vayan dando a conocer a sacerdotes, músicos y fieles los diversos géneros musicales que admite la liturgia.

Censúrese, pues, enhorabuena un arte que, orgulloso de sí mismo, se pone de espaldas a toda otra consideración y prohíjese aquel que tiene **"EN CUENTA LAS EXIGENCIAS DE LA COMUNIDAD CRISTIANA MÁS BIEN QUE EL JUICIO Y EL GUSTO PERSONAL DE LOS ARTISTAS"**, como enseña la encíclica *Mediator Dei*, refiriéndose a las artes plásticas. Mas no olvidemos que, según añade Nuestro Santísimo Padre en el documento antes citado, **"ES ABSOLUTAMENTE NECESARIO dar libre campo también al arte moderno siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados sacrificios y a los ritos sagrados; de forma que también él pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la Fe Católica"**.



## El ambiente descristianizado

El R. P. Marie-Alain Couturier, O.P., en un magnífico y valiente estudio intitulado *Arte y Catolicismo* (14), dice cosas por el estilo de estas:

"Nos parece evidente que si los grandes maestros contemporáneos, a pesar de no ser todos incrédulos, no han tratado temas religiosos, es PORQUE LA VIDA CRISTIANA NO ILUMINA SU ESPÍRITU, SU VIDA Y EL MEDIO AMBIENTE EN QUE SE MUEVEN, para ofrecerles, para imponerles, de un modo natural, temas de inspiración. Existe, pues, ciertamente, una desvitalización de la vida cristiana.

Pero, por otra parte, esta carencia de interés por la temática cristiana procede de la ausencia de directivas y de necesidades en los católicos: preciso es confesar que **LOS FIELES Y LA CLERECÍA NO SOLO NO CONSTITUYEN UN MEDIO SUSCEPTIBLE DE PRODUCIR, SINO AUN DE COMPRENDER E IMPULSAR AL TRABAJO A AQUELLOS ARTISTAS.** (...) Bastante ha perdido el arte desde que sus cultores se han apartado de las más altas fuentes del espíritu. Durante siglos, la inspiración había sido el alma y la razón de ser del arte occidental. No por una íntima exigencia recíproca, sino simplemente porque la fe animaba, entonces, la vida social y la entera vida personal. Cuando se rompió esta unidad de la vida y la fe, el arte buscó otras fuentes, menos elevadas y puras, pero que le permitieran su renovación sucesiva. De siglo en siglo, esta separación se ha hecho más profunda.

Hoy, las grandes corrientes del arte han llegado a ser absolutamente ajenas a la vida de la Iglesia, lo que implica evidentemente este duro corolario: **EL ARTE ACTUAL DE LA IGLESIA NO ES UN ARTE VITAL, NI DISPONE DE NINGUNA DE LAS CONDICIONES PRIMORDIALES DE UN ARTE VIVO**".

Esto que el Padre Couturier dice, refiriéndose a la pintura, se puede repetir textualmente de la música litúrgica, por donde podría sospecharse que el problema es de orden general. Y no andaríamos muy lejos de la verdad... En el siglo XVI, las costumbres podían ser iguales o peores que las nuestras; pero el ambiente era incomparablemente más cristiano y dentro de él destacaba mejor lo bueno y lo malo, porque el ambiente es como el agua de una fuente: si es cristalina, se nota más lo que en ella se mueva de sucio o limpio; mas si ella misma es turbia, ya no es posible distinguir nada. Si en nuestros tiempos, hombres tan incrédulos como Berlioz o Saint-Saëns, tan amorales como Wagner, han compuesto música litúrgica, ello no quiere decir otra cosa sino que está por los suelos el concepto que se tiene de la preparación espiritual necesaria para componerla. En esas condiciones, ¿qué se podía esperar del intento de esos músicos, a pesar de su genio?

## El problema estético

Las dificultades que encuentra el compositor para crear una música sacra moderna digna de la gran tradición del arte litúrgico provienen no solo del exterior, sino también del fondo mismo de la cuestión. ¿De qué elementos melódicos, armónicos, contrapuntísticos,

estilísticos y formales ha de echar mano para levantar el nuevo templo del Dios vivo? ¿Dónde hallar materiales preciosos e impolutos? Esta es la cuestión total, pues habiendo visto cómo el tercer género arranca del siglo XVII, cómo desde esa misma época se inicia la decadencia de la musa litúrgica, cómo los genios de los últimos tres siglos han laborado fuera del dominio eclesiástico católico, es forzoso asentar también que **LAS CONQUISTAS HECHAS POR EL ARTE, DESDE EL SIGLO XVII HASTA NUESTROS DÍAS, HAN SIDO REALIZADAS EN EL CAMPO PROFANO.**

Desde el acorde de séptima atribuido a Monteverdi hasta las yuxtaposiciones sonoras de Schoenberg, desde la polifonía instrumental de Bach hasta el contrapunto lineal de nuestros días, desde el *Aria col da capo* hasta las formas de la sinfonía o el poema sinfónico, desde el ritmo simétrico de la monodía acompañada del 1600 hasta la polirritmia moderna, desde el clasicismo de los grandes autores del siglo XVIII y XIX hasta el neoclasicismo de Stravinsky, pasando por el romanticismo, el impresionismo, el expresionismo, el dinamismo y algunos otros *ismos* menores, todo este mundo del arte secolar, compendio de la sabiduría de nuestros tiempos, no tiene para el culto oficial y público del Dios verdadero sino dos islas: **Bach y Franck**, y aun estas solo le han sido consagradas en parte, porque de la producción vocal y orgánica de estos dos genios religiosos solo puede ser aceptada la segunda.

Pedir al compositor actual que arroje al fuego tres siglos de historia y experiencia, y que cree un arte completamente nuevo, sin relación alguna con lo que le rodea, es **antihistórico e imposible**. Por lo demás, sería un radicalismo que nuestra Madre, la Santa Iglesia, desconoce. Ella recibió en su seno la filosofía pagana de Aristóteles y encomendó a Tomás de Aquino que la cristianizase. Ella tampoco repudió las basílicas romanas, simples edificios públicos que servían de tribunal y de lugar de reunión y contratación, sino que las rehabilitó consagrándolas al culto de Cristo. Ella, en fin, no ha hecho otra cosa a lo largo de los siglos que regenerar con el bautismo a todos y cada uno de sus hijos.

Cristianizar y bautizar ese arte profano para purificarlo de su mancha de origen, y ofrecerlo así a Dios, tal parece ser la misión del compositor contemporáneo (15). Una mente tan penetrante como la de Witt ya lo comprendía así hace más de cincuenta años, cuando pronosticaba sin vacilar: "Un día aparecerá un genio que, observando las leyes de la Iglesia pero aprovechándose de todos los adelantos del tiempo moderno, abrirá nuevos derroteros, resolverá definitivamente el problema de componer una música religiosa que sea conforme a las aspiraciones de nuestros días" (16).

Para este bautizo del arte de hoy se necesita, según el sentir de las normas pontificias, el agua del Gregoriano y la sal de la Polifonía, los dos prototipos de la música litúrgica. Al contacto de esos dos elementos desaparecerá todo lo que de grosero y pecaminoso se encontrare. Y así, purgado del *vetus homo*, revestido de albo ropaje, podrá el arte moderno ser admitido a la presencia del Cordero sin mancha.

En esta solución del grave problema estético concuerdan los compositores litúrgicos contemporáneos que anhelan poseer "el secreto de rejuvenecerse en las fuentes antiguas no por imitación directa sino por asimilación y transfusión" (17).

# RATISBONA 1890

## Catálogo:

62. "Ratisbona 1890". *Schola Cantorum*, año IV, núm. 6-7, junio-julio de 1942, pp. 82-106, ils.

## APA:

Bernal Jiménez, M. (1942). Ratisbona 1890. *Schola Cantorum*, 4(6-7), 82-106.

En México, el mundo de los que trabajan o se interesan por la Música Sagrada está formado por tres partidos. El primero, que nosotros llamaremos **"Los liquidados"**, lo constituyen quienes componen, ejecutan o aplauden obras del tipo Mercadante, Loreto o Lemus. Algún día nos ocuparemos de ellos; por hoy, bástenos decir que les hemos dado aquel nombre porque su causa está inapelablemente perdida ante la legislación eclesiástica. El segundo partido es el de **"Los conservadores"**, y el tercero, el de **"Los evolucionistas"**. En el presente estudio se verá quiénes son estos y quiénes aquellos.

Jamás nos hubiésemos atrevido a rozar siquiera semejante tema—tan espinoso lo consideramos—de no ser impelidos por la necesidad; y no de otro modo rompemos hoy un silencio de años. Mientras una tendencia, un criterio o un credo, por torcidos que sean, permanecen confinados dentro de nosotros mismos, ello no tiene, en fin de cuentas, más resultado que el perjuicio propio; pero cuando las doctrinas perniciosas pretenden inculcarse en los demás como un evangelio, entonces el mal que amenaza es mayor y se hace urgente defender la verdad. Esto es lo que está sucediendo desde hace tiempo en nuestro país y en el terreno de la reforma musical litúrgica. Se quiere hacer creer que un cierto estilo de Música Sagrada (el que más adelante llamaremos con el nombre de **"Ratisbona 1890"**) es el único conforme con las prescripciones eclesiásticas; y siendo esto falso (como pensamos demostrarlo aquí), nos sentimos obligados, por nuestra doble responsabilidad de directores de esta revista y de maestros de aquellos jóvenes cuya educación artística nos ha sido encomendada, a oponernos firmemente a tan desorientadora labor.

Antes de entrar en materia, quede explícitamente advertido que no atacamos personas, sino principios; si aquí o allá tenemos que citar nombres, es solo por puntualizar y no ser tachados de vaguedad. A los buenos y caros amigos que militan en el campo contrario, les suplicamos que, al sentirse lastimados por nuestras ideas, deslinden la amistad de las convicciones, y como púgiles que se estrechan cordialmente las enguantadas manos antes de dar principio a la lid, nos estrechemos las nuestras antes de comenzar yo a escribir y ellos a leer.

Lo que jamás debe olvidarse

Recordemos algunos principios. El arte de los sonidos influye, con un misterioso poder de fascinación, sobre nuestros corazones. (Verdad sentida por todos los pueblos de la tierra). Este irresistible encanto de la Música es más fuerte, más arrebatador, más verdadero a medida que aquella es más artística, más hermosa, más Música. La Iglesia ha reconocido, de antiguo, ese poder arcano de la reina de las bellas artes y, al admitirla en su Liturgia, quiere precisamente aprovecharse de ese hechizo como de un medio efficacísimo para elevar los

corazones de los fieles. De esta manera, el arte musical recibe la misión más alta que puede tener y, necesitando para cumplirla poner en juego toda su virtud, la Suprema Autoridad ha establecido lógicamente, como **"conditio sine qua non"** de la Música Sagrada, que sea **"arte verdadero"** (como quien dice, arte bello, Música musical); **"porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos"**.

He aquí algo que reza con toda clase de música merecedora de ese nombre: ya sea vocal o instrumental, antigua o moderna, sagrada o profana, ha de ser, antes que todo, Música, es decir, belleza expresada con sonidos (del mismo modo que, para tener guisado de liebre, lo que se necesita fundamentalmente es que en él haya liebre: todo lo demás es secundario).

Podemos, por tanto, afirmar que las otras dos condiciones del arte musical eclesiástico: **la santidad y la universalidad**, están subordinadas a la primera, como lo accidental a lo substancial, y concluir diciendo: **para que una música sea bella, no hace falta que sea santa; pero, para que sea santa, sí ha de ser bella**. Para que una música sea universal, tampoco es fuerza que sea santa; pero no puede ser esto último sino a trueque de ser hermosa. Porque una música que no es Música es una nuez vana...

#### El Cecilianismo

En el último tercio del siglo pasado, Ratisbona, una pequeña población de Baviera, adquirió celebridad mundial al convertirse en el eje de un movimiento restaurador en pro de la Música Sagrada, movimiento cuya importancia histórica se determina por el hecho de haber preparado los caminos al *Motu Proprio* de Pío X, aparecido hasta principios del siguiente siglo (1903). El inspirador de este movimiento fue el canónigo y maestro de capilla de la catedral de Ratisbona, el Dr. Carlos Proske (1794-1861); pero el realizador inteligente fue el sacerdote Francisco Javier Witt fue el realizador inteligente de este movimiento al fundar su **"Sociedad General Alemana de Santa Cecilia"**, cuya primera manifestación pública fue en 1868 y su consolidación, al ser aprobada canónicamente por Pío IX en 1870. Pocos años después,



Los tres centros de reforma musical sagrada que han influido en México.

la voz de Ratisbona tuvo eco inmediatamente en el resto de Alemania y después en muchos otros países, engrosando las filas de la “Sociedad de Santa Cecilia” miles de simpatizadores, formándose agrupaciones similares y constituyéndose, por fin, una poderosa corriente internacional que se llamó el “Cecilianismo”

Los principios defendidos por este movimiento restaurador pueden sintetizarse en estos cuatro puntos: 1.- El Canto Gregoriano es fundamentalmente la verdadera música de la Iglesia Católica. 2.- La música italiana sagrada de fines del siglo XVI es la mejor música eclesiástica a varias voces que ha existido. 3.- La Escuela Vienes de música sagrada (misas de Haydn, Mozart, etc.) es casi siempre impropia de la Iglesia y debe ser abolida de la práctica. 4.- La música sagrada moderna puede y debe producirse, pero ha de respetar la tradición y el espíritu de "las edades de Fe".

Estos cuatro puntos, además de intachables, confirman lo que asentamos respecto a que las doctrinas ratisbonenses son precursoras del *Motu Proprio*; pero—**"spiritus promptus est, caro autem infirma"**—al ser llevados a la práctica, tuvieron dos realizaciones, una buena y otra mala. Dejando para más adelante el decir cómo fueron interpretados los puntos 1 y 2, y aprobando entusiastamente la guerra sin cuartel hecha al estilo condenado en el punto 3 y a todos sus equivalentes y "empeorantes", vamos a referirnos al último punto, al de la música sagrada moderna.

## El ideal traicionado

Witt, respetando, admirando e inspirándose en los dos supremos modelos del arte litúrgico musical, el Canto Gregoriano y la Polifonía Vocal Clásica, quería, sin embargo, que la nueva



producción musical buscarse su lenguaje propio. Comprendía la magnitud de este problema, pero también su vital importancia; por eso decía con seguridad profética: **"Un día aparecerá un genio, que observando las leyes de la Iglesia, pero aprovechándose de todos los medios técnicos, de todos los perfeccionamientos, de todos los adelantos del tiempo moderno, abrirá nuevos derroteros, resolverá definitivamente el problema de componer una música religiosa que sea conforme a las aspiraciones de nuestros días"**.

¡Más claro no podía hablar! Y nótese que aquellos "nuestros días", aunque hoy nos parezcan lejanos y por ende anticuados, eran los días de Wagner, de Franck, de Liszt y, aun si se quiere, de Debussy, por no citar sino a los revolucionarios.

Pero Witt no fue solo un teorizante, ni solo un propagandista, fue también un compositor inspirado y audaz cuya obra nos permite hablar de una **Ratisbona buena**. Para demostrar su grandeza como músico y el modo como se dio a poner en práctica su ideal de crear una música sagrada moderna que mereciera estos tres epítetos, nada mejor que presentar, dentro de la brevedad que nos imponen los límites de este estudio, algunos ejemplos de sus obras litúrgicas. Tenemos a la mano tres misas que nos proporcionan material de sobra para nuestro propósito.

Sea la primera la *Missa Secundi Toni*, a cuatro voces desiguales, Op. 37b (Pustet, Ratisbona, 1881).

La severidad de esta música a voces solas está inspirada en la clásica polifonía; pero Witt está muy lejos de querer hacer el pobre papel de imitador. La exposición del tema principal descubre criterios más elevados; y el ímpetu expresivo de esta melodía, confiada al *Cantus*, tiene la personalidad y el valor intrínseco de un verdadero tema; mientras la entrada de las voces inferiores es de una libertad que censuraría cualquier "palestriniano".



Esta audacia del segundo acorde "impreparado" del *Amén* del *Gloria* es capaz de escandalizar a más de un *domine*, aun cuando pudieran señalarse cosas iguales en un Frescobaldi.



21 A - gnus De 23 i, qui

Cantus. A - gnus De i, qui tol -

Altus I. A - gnus De i, qui tol - lis pec-

Altus II. A - gnus De i, qui

Tenor I. A - gnus De i, qui

Tenor II. (Bariton.) A - gnus De i, qui

Bassus. A - gnus De i, qui

Resumiendo, la *Missa Secundi Toni* es un excelente ejemplo para demostrar cómo entendía Witt que podía hacerse música sagrada **a la Palestrina** sin "contrapunto a la Palestrina"; música que, sin dejar de mirar al pasado, no reniegue del presente.

En la *Missa in honorem Sanctae Luciae*, Op. 11c (Pustet, Ratisbona, 1888), tenemos nuevas aplicaciones del sano criterio de Witt. La obra es a cuatro voces iguales y órgano; esta última circunstancia nos hará saber lo que pensaba el fundador del **Cecilianismo** acerca de aquel instrumento.

El tema de la obra, expuesto por el tenor primero, pone de manifiesto el cuidado que su autor, como auténtico músico, tenía de que sus temas no fuesen bagazos incapaces de soltar una gota de música a través de las múltiples elaboraciones a que se verían sujetos.

M. M.  $\text{♩} = 69.$

*dolce*

Tenore I.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Tenore II.

Basso I.  
*dolce*  
Ky - ri -

Basso II.

ORGANUM.  
*p*  
Ped.

El tercer *Kyrie* presenta el tema transformado (por disminución); su tematismo es cerrado, pero no escolástico. No teme las síncopas y el órgano se nos presenta como un ente *a se*, como otro coro de flautas armoniosas o potentes que pueden rivalizar con el de las voces.

**CHOR.**  
Tempo I. 28  
(Langsam.)

29 30 31 32

Tenore I.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Tenore II.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

Basso I.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

Basso II.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

ORGANUM.  
*ff*

Esta manera de tratar el órgano con independencia de las voces, mirando a explotar en beneficio de la obra de arte las enormes posibilidades sonoras y estilísticas de aquel instrumento, se puede observar en toda la *Missa*.

En el *Cum Sancto* encontramos una exposición y transformación nuevas del tema, en canon doble (*in diatessaron*); pero quedan burlados los escolásticos porque esto no es más que un pretexto para hacer una peroración fogosa, que desemboca en el grandioso unísono del *Amén*, donde el coro como una sola voz y el órgano como mil, cantan la Gloria de Dios Padre.

En el *Credo*, dramatismo sano, sacro y lógico en el *Et resurrexit*, donde voces y órgano emulan el clangor de las trompetas triunfales.

♩ = 100.

81 82 83 84 85 86 87 88

Et resur-re-xit ter-ti-a di-e se-cun-dum scri-ptu-ras.

Et resur-re-xit ter-ti-a di-e se-cun-dum scri-ptu-ras,

Et resur-re-xit ter-ti-a di-e se-cun-dum scri-ptu-ras, et a-scen-

Et resur-re-xit ter-ti-a di-e se-cun-dum scri-ptu-ras, et a-scen-di in

Con gran pesar nuestro dejamos en el tintero otros ejemplos especialmente significativos, como el del final del *Credo*. Nos urge ser breves. Pasamos también por alto el *Sanctus* y el *Benedictus*, para permitirnos citar el principio del *Agnus*, donde Witt nos enseña una vez más qué diferencia debe haber entre escribir para coro y escribir para órgano:

## FALTA

Con suma brevedad nos ocuparemos de la tercera Misa, la hermosa *Exultet*, Op. 9b (Fischer, New York). Se trata de una obra sobre tema gregoriano—*Exultet jam angelica turba caelorum*—, tema bello como pocos. La obra es para cuatro voces mixtas y órgano, siendo sus características las mismas que acabamos de alabar. Notemos, sin embargo, las duplicaciones de movimientos melódicos de las voces blancas hechas por las varoniles, en busca de un efecto que jamás puede venir a la cabeza de quien la tiene remachada "*per omnia saecula*" con las reglas que prohíben paralelismos de quintas y octavas (*Gloria*—"suscipe deprecationem"). En el *Credo*, el melodioso prelude al *Et incarnatus*.



En toda la obra hay que ver cómo aprovecha los temas gregorianos, a veces en forma curiosa, como en el *Crucifixus*. No podemos resistir el deseo de transcribir el bellissimo principio del *Sanctus*, en donde el amplio criterio de su autor se hace patente hasta en la atrevida indicación “con portamento”:

Óigase, en fin, el *Hosanna* del *Benedictus* para que se vea lo que puede hacer un contrapuntista que no olvida su deber primordial de "hacer Música".

En estas tres realizaciones, una de inspiración palestriniana, otra de inspiración libre y la última de inspiración gregoriana (los tres caminos por donde puede discurrir el artista moderno), queda ejemplificado el rumbo que Witt quería dar a la Música Sagrada de nuestro tiempo y se señala, para decirlo de una vez, la única postura racional que puede asumir el compositor sacro de cualquier época. Si las producciones de Witt son un modelo bajo el aspecto gregoriano, palestriniano, técnico y litúrgico, son, sobre todo, una sabia lección que nos enseña a subordinar y vivificar todas aquellas cualidades dentro de la exigencia esencial: escribir Música que, por añadidura, ha de ser moderna. Así fue cristalizado el lema: **"una música religiosa que sea conforme a las aspiraciones de nuestros días"**.

## Los Conservadores

El día que murió Francisco Javier Witt (2 dic. 1888), Ratisbona dejó de ser la Meca de la Música Sagrada y se convirtió en una *Kolossal Allgemeiner* fábrica de... "*buñuelos cecilianos*", como dijera el padre Otaño. El movimiento reformador quedó en manos de Mons. Francisco Javier Haberl y del Sac. Miguel Haller, colaboradores de Witt, pero de ideales muy diferentes, por cuyo motivo fue tomando incremento, supremacía y por último estabilidad dogmática el nuevo estilo que ya había hecho su aparición desde tiempos anteriores, al amparo de la Escuela de Música Eclesiástica.

Si analizamos las obras del que podemos llamar estilo definitivo ratisbonense, encontraremos temas estériles, cansados y viejos "**aun antes de ser escritos**", como decía agudamente Vignanelli.

The image shows a musical score for a Mass for the Dead. The vocal parts are labeled 'CANTUS. ALTUS.', 'TENOR', and 'BASSUS ad lib.'. The organ part is labeled 'Organum.' and 'Organ.'. The tempo is marked 'Sostenuto.'. The lyrics are 'Re - qui - em a - m -' and 'Re - qui - em a - m -'.

**M. Haller. - op. 55. - Missa pro Defunctis. - Pustet,**

multitud de páginas perfectamente idiotas:

Sopranos. *A. Ky - ri - e e - le - i - son. S. Ky - ri - e e - le - i - son. A. S. B.*  
 Alto.  
 Tenor.  
 Basses and Organ.

Ky - ri - e e - le - i - son.  
 S. Chri - sto e - le - i - son. A. Chri - ste e -  
 le - i - son.  
 S. A. B. A. Ky - ri - e e - le - i - son.  
 Chri - ste e - le - i - son.  
 S. Ky - ri - e e - le - i - son. S. A. B.  
 Ky - ri - e e - le - i - son.  
 Ky - ri - e e - le - i - son.  
 Ky - ri - e e - le - i - son.

Copyrighted A. B. 1900, by J. B. Schirmer.

algunas buenas falsificaciones de Palestrina:

de - us. Pa - - se - di - ctus, be - ne - di - ctus.  
 de - us. Pa - - se - di - ctus, be - ne - di - ctus.  
 de - us. Pa - - se - di - ctus, be - ne - di - ctus.

M. Haller, *Op. XX - Missa Octava* - Pustet, Ratisbona, ed. cuarta, 1921, p. 16.

Y de corales (protestantes) de Bach, por supuesto no en el estilo del gran *Coral Figurado*, sino del sencillo armónico:

1. O - sa - lu - ta - ris hó - sti - a, Quo coe - li pan - dia á - sti - am;  
 2. U - ni - tró - que Dó - mi - no Sit sem - pi - tér - na gló - ri - a:



En cuanto al órgano, da lástima ver cómo lo han reducido a servir de "**lazarillo de las voces**", de las cuales no puede alejarse cuatro pasos, por temor, tal vez, de que, sin él, comiencen a dar traspies.

Sopran.  
(Tenor.)

Alt.  
(Bass.)

Orgel  
oder  
Harmonium.

*M. Haller; op. 8a. - Missa Quarta.*

En fin, todo podremos encontrar en estas obras (que se multiplicaron con fecundidad microbiana), todo, menos... Música,... Música musical,... Arte verdadero.

¿Qué ha pasado? Sencillamente que el **Cecilianismo** cayó en manos de dos especialistas; y ya sabemos que el especialista es, según Chesterton, un hombre que "**sabe cada vez más acerca de cada vez menos**"; ya sabemos que, si el hombre más sano es examinado por un cardiólogo, aquel hombre saldrá del consultorio llevando en una mano la receta y tomándose el pulso con la otra. El especialista generalmente carece de perspectiva.

Haberl y Haller fueron dos especialistas en la misma especialidad. El uno, entregado en cuerpo y alma al estudio de los archivos de música polifónica italiana del siglo XVI, tiene el indiscutible mérito de haber desempolvado aquellos tesoros, de haber llamado la atención de los estudiosos hacia ese campo de la investigación y de haber publicado casi toda la obra de Palestrina. El otro estudió el mismo asunto, pero desde un punto diferente, el de la técnica de composición empleada por los polifonistas del siglo XVI. Lógicamente, ambos tenían que pensar a una que la Música Sagrada a varias partes solo ha de poseer una expresión, un lenguaje: el empleado por los genios de Palestrina, Victoria y Lasso, y por eso se dieron a imitar a Palestrina.

Hay tres maneras de imitar la obra de un genio musical. Una, imitando la letra (procedimientos armónicos, contrapuntísticos, en una palabra, su técnica). Otra, imitando su espíritu (criterios estéticos, inspiración). Otra, finalmente, imitando la letra y el espíritu.

Quien imita solo la letra es un artesano, no un artista. Su obra podrá ser palestriniana, pero nunca de Palestrina; de manera que, por más perfecta que la supongamos, no pasará de ser un ejercicio de contrapunto sin trascendencia para el Arte. Hay la misma distancia entre una obra de Palestrina y la de uno de sus imitadores que entre *La Gioconda* de Leonardo y cualquiera de los millones de copias que se han hecho de aquel famoso cuadro. **La letra mata.**

Quien imita solo el espíritu escoge la mejor parte porque, como enseñaba nuestro venerado maestro de Historia y Crítica Musical: **"Lo que hace que una música sea digna del templo no es su armonía, ni su melodía, ni cualquier otro de sus recursos técnicos, sino el espíritu que la anima. Si éste es litúrgico, la obra será litúrgica, aunque emplee el lenguaje más avanzado; si es profano, la obra será profana aunque utilice el estilo palestriniano"**. Esto por lo que respecta a la **"santidad"**; pero en cuanto a lo que toca al **"arte verdadero"**, debemos añadir: Si una obra carece de inspiración, es decir, de musicalidad, está perdida; poco importa entonces la técnica riqueza o miseria, la antigüedad o el modernismo de su exterior, no será más que un sepulcro blanqueado. **El espíritu vivifica.**

Finalmente, quien imitare la letra y el espíritu de las obras de Palestrina (pongamos por caso), sería otro Palestrina; y esperamos que ni el más distinguido ratisbonense tenga esa pretensión.

Ahora bien, el estilo preconizado por Haller, en el mejor de los casos, imita la letra, pero no el espíritu de las obras palestrinianas.

Ni podía ser de otra manera, porque si Haberl y Haller estudiaron la transcripción, la melodía, las combinaciones contrapuntísticas de la obra palestriniana, en cambio su interpretación, su ritmo, su alma no les fueron revelados. Erróneas transcripciones rítmicas y prejuicios acerca de la severidad de aquella música les hicieron creer que las creaciones del magno genio itálico se caracterizaban por un movimiento lento, pesado, por una impasibilidad sobrehumana. De más en más, su desconocimiento del ritmo gregoriano, que para ellos era igualmente "solemne" y un sí es no es mensuralista, acabó por aferrarlos a sus doctrinas asfixiantes, entronizando así una música litúrgica que no es Música pero sí es letárgica... Quien haya podido oír ejecuciones gregorianas según la escuela de Solesmes y ejecuciones polifónicas según la escuela de Roma habrá podido comprobar la enorme diferencia existente en relación con las interpretaciones gregorianas o palestrinianas que difundió en nuestro medio la escuela de Ratisbona.

Los dos primeros puntos del programa cecilianista fueron, pues, magníficos en el terreno de lo ideal, pero imperfectos en la práctica, porque el Gregoriano y la Polifonía, si no son ejecutados con su auténtico ritmo, no son verdaderamente ni Gregoriano ni Polifonía. Del mismo modo, el programa ratisbonense para la música moderna era inobjetable; pero su realización definitiva fue viciosa, porque se cometió un grave pecado contra el arte y la historia, creando el peligroso espejismo de Palestrina, poniéndose de espaldas al porvenir, estancando y, por ende, corrompiendo las claras linfas del arte al tratar de oponer un dique a su perenne fluir; acuñando una moneda falsa cuya circulación no puede ser aún totalmente eliminada porque sus apariencias tienen una sombra de verdad que engaña a muchos.

Sin embargo, no todo ha de ser censuras. Hay una cualidad en este estilo ratisbonense que es justo reconocer. Me refiero a su facilidad. Esta música, en efecto, es fácil de cantarse: con muy poco solfeo, con muy poca voz, con muy poco talento y con muy poco temperamento se deja abordar. Es fácil también de tocarse: quien adquiere un poco de práctica puede echársela debajo del brazo, sin necesidad de estudiar la técnica del teclado. Es fácil, asimismo, de entenderse porque en ella no hay problema, no hay nada... (Y este es el secreto de su éxito). Es fácil—¿qué más se puede pedir?—de componerse. Si se trata del estilo armónico, esta música puede hacerse por kilómetros; si se trata del estilo “a la palestrina”, se puede componer sobre pedido. Por supuesto que el estilo más popularizado es el primero; díganlo si no la multitud de pseudo compositores que, aprovechándose de la facilidad, se han metido a hacer fechorías al campo de la composición sagrada.

Antiguamente, cuando reinaba el estilo ancho de "Los liquidados", los músicos de iglesia tenían necesidad de facultades y de estudio, al menos en la misma medida que los músicos de concierto o de ópera. El cantante debía poseer voz educada y bastante solfeo para salir con los huesos sanos de aquellos malabarismos gorgéantes de las arias, cavatinas y romanzas que solían infestar las misas, maitines o rosarios. Los pianistas (equivalentes cronológicos de nuestros organistas) necesitaban también poseer "sus dedos", para los arpeggios, acordes repetidos, trémolos, escalas y *fioriture*, confiados a su instrumento. Pero vinieron Mohr y Haller, y los músicos de iglesia se echaron a dormir en brazos de la facilonería. Cualquiera puede admirar hoy la amplitud de este musical dormitorio ratisbonense viendo el modo de proceder que impera entre nuestros músicos, acostumbrados definitivamente a no estudiar, menos aún, a "repentizar" sus ejecuciones: Les cae entre manos una obra nueva, el criterio de la facilonería es el juez: si la pueden cantar o tocar a primera vista, entonces la obra es buena y goza de popularidad; pero si se encuentran el menor tropiezo, ¡al cesto con la tal!

Las composiciones fáciles de los grandes maestros nos enseñan qué difícil cosa sea la facilidad. Bach escribió "para los principiantes" pequeños preludios, fugas e invenciones; y los profesores de piano no podrán decir si se equivocó Bach o no. Sólo a los ratisbonenses se les pudo ocurrir que traían en el bolsillo el secreto de la facilidad. ¡O *beata facilitas!* ¡O *facilis beatitudo!*

#### México en Ratisbona

Así las cosas, ingresaban, en septiembre de 1888, dos alumnos mexicanos a la Escuela de Música Eclesiástica de Ratisbona: el Pbro. D. José Guadalupe Velázquez —enviado por la diócesis de Querétaro— y el Sr. D. Agustín González —sostenido por su tío Fray Agustín González—. De las cátedras de Haberl y de Haller, principalmente, aprendieron y asimilaron las concepciones estéticas y técnicas de aquellos maestros, concepciones a las cuales habían de ser fieles hasta el fin de su vida.

Nos deja perplejos el hecho de que, tras una corta estancia de año y medio, ambos músicos queretanos hayan podido terminar su curso de composición, lo cual en ningún Conservatorio ni Escuela del mundo es posible. ¿Ya iban preparados cuando llegaron a Ratisbona? Los biógrafos del Padre Velázquez hablan, es verdad, de juveniles ensayos, mas no de que haya hecho estudios formales en su provincia. En cuanto a D. Agustín, menos probabilidades

encontramos, porque él fue al extranjero a estudiar farmacia, y solo después de haber sido ganado para la Música Sagrada por Haberl, se dedicó a ésta. Por otra parte, las obras litúrgicas que nos dejaron revelan una técnica descendiente en línea recta de la de Haberl, su maestro. Parece, entonces, que la explicación es esta: el curso de composición que se impartía en Ratisbona se limitaba al estudio del estilo palestriniano-ratisbonense. Esta suposición nos la corrobora el *Tratado de Composición Musical Sagrada* de Haller (Marcelo Capra, Turín) consagrado exclusivamente al estudio del estilo de los polifonistas del siglo XVI. He aquí una nueva manifestación de aquella manía de que hablábamos; porque con y ser dicho estilo la base de la cultura del compositor sagrado, no es más que eso, y quedaría incompleta su formación si sobre aquellos cimientos no se construyese algo. He aquí de nuevo el error histórico de los especialistas de Ratisbona; para ellos los anales de la Música terminan en 1594, con la muerte de Palestrina.

Una formación incompleta y desorientada por los prejuicios tenía que ser perjudicial para nuestros dos grandes paladines de la reforma musical religiosa. Su indudable vocación y su gran talento de compositores habían de llevar por toda la vida la tara de Ratisbona.

#### Ratisbona en México

El 20 de mayo de 1890 regresaban a Querétaro el Padre Velázquez y D. Agustín González. Con ellos hacía también su entrada en nuestra patria el estilo de música eclesiástica heredado de Haberl y de Haller, el estilo que hemos llamado "**Ratisbona 1890**".

Lamentamos tener que citar obras de estos dos músicos nuestros, porque estamos seguros de ir a ser mal entendidos. Quienes juzguen con serenidad nuestros asertos dirán, no obstante, que la gloria del Padre Velázquez y de D. Agustín no sufre mengua esencial. Ellos han pasado justamente a la Historia, ocupando un lugar de honor, por haber sido los promotores de la reforma en México, por el espíritu cristianísimo que animó su empresa y por su eminente talento musical.

En las composiciones litúrgicas de ellos aparece —necesario es decirlo— el estilo halleriano, unas veces con su aspecto homófono: MISSA "AVE MARIA" pero casi siempre minado en su médula por la ausencia de personalidad y de expresión que le es característica.

Ratisbona dañó a estos dos grandes ingenios. mientras escriben bajo el flujo teutón, sus obras adolecen de la resequedad consabida; pero apenas se ven libres de aquella férrea tutela, alza el vuelo el aprisionado pajarillo de su genuina fantasía. Compárense en valor musical las obras sagradas de estos autores con las profanas que también nos legaron, y se verá en cuáles hay personalidad y en cuáles no, en dónde hay Música y en dónde solo notas.

Los dos exalumnos de Ratisbona trabajaron incansablemente hasta su muerte (P. Velázquez, 1920; D. Agustín, 1927) en el apostolado de la reforma, ora componiendo, ora enseñando. Y su influjo restaurador se sintió, puede decirse, en todo el país. Cuando la aparición del *Motu Proprio* hizo parar mientes a los más desapercibidos, el P. Velázquez y D. Agustín fueron unánimemente vistos como los mejor indicados para guiar a quienes querían encarrilarse. Fue su consejo, su Su prestigio y su orientación fueron lo que hizo que los archivos de

nuestras catedrales y los de las parroquias e iglesias más importantes diesen de mano las obras de "Los Liquidados" y se surtiesen de música cecilianista, en su enorme mayoría halleriana. Esto explica, en gran parte, el auge que **"Ratisbona 1890"** tuvo en México.

No siendo nuestra intención hacer la historia de la reforma en tierras mexicanas, nos dispensamos de precisar cuáles otras tendencias y en qué medida tuvieron entrada, limitándonos a decir que, hasta hace unos diecisiete años, el ratisbonismo imperaba sin encontrar corrientes opositoras dignas de consideración.

#### El Gran Olvido

El haber traído a México las realizaciones viciadas de Ratisbona es un pecado que puede, hasta cierto punto, comprenderse, dado el peso que debieron ejercer las personalidades famosas de un Haberl y de un Haller, etc., etc. Lo que no es perdonable es que los ratisbonenses mexicanos se hayan encastillado desde aquellos lejanos días dentro de su estilo y todavía hoy no se resuelvan a sacar las narices.

Mitterer fue músico profano antes de ser conquistado por Ratisbona, y el trato con la música profana le formó de antemano un gusto que generalmente lo salva. Sus obras suelen tener un aire melódico y armónico mucho más musical de lo que admitía y producía el dogmatismo de su escuela.

Perosi (alumno por seis meses de Ratisbona) evoluciona y se libra con igual rapidez de los prejuicios aprendidos. Véanse estas tres misas: la de *San Carlos*—que con pocos reparos podría haber firmado un Haller—, la *Prima* o *Secunda Pontificalis*—que da un salto enorme, afirmando la personalidad perosiana— y la de *Difuntos*, a cuatro voces mixtas—obra de francas ideas modernistas.

Pagella, traductor del *Tratado de Composición* de su maestro Haller, dio el grande de Turín (1906) al exclamar, poniéndose como defensor de **"Los evolucionistas"**: **"¡En música religiosa nadie puede poner el non plus ultra de las columnas de Hércules!"** Y hoy se encuentra a bastantes leguas de Ratisbona.

El mismo Haller no las ha de haber tenido todas consigo, pues en su motete *Tu es Petrus* (1895) se siente obligado por la grandiosidad del texto (o por los remordimientos) a mandar a paseo sus convicciones de catedrático, y compone un trozo de verdadera música, que es la condenación de toda su obra.

Si las actuales circunstancias bélicas no nos hubiesen impedido tomar los informes que deseábamos, estamos seguros de que habríamos demostrado cómo, en la mismísima Escuela de Música Eclesiástica, las cosas han cambiado.

Solo en México no han querido los ratisbonenses dar un paso fuera de las puertas de la Escuela de los maestros de sus maestros; y para ellos, así pasen cien o doscientos años, **"Ratisbona 1890"** es incorruptible... como las momias faraónicas.

Este es el gran olvido: haber dejado de arrancar las hojas al calendario desde el 20 de mayo de 1890...

### Los Evolucionistas

Como las aguas de los ríos, que no cesan de correr hasta desembocar en el mar, o como el fluir del tiempo, que no parará sino hasta la eternidad, así el arte no podrá menos de progresar, de caminar hacia adelante, de evolucionar hasta que, muerto el último artista sobre la tierra, se pierda en Dios, fuente y mar de belleza.

Tan necesario es este incesante renovarse que, si no hubiera habido evolucionistas, la Música no tendría historia; si no fuese por la evolución, no contaríamos con los grandes genios musicales. El Canto Gregoriano representó en la época de su creación (siglos IV-VI) el último paso realizado. La Polifonía Vocal Clásica corona la dura labor que los músicos hubieron de cumplir durante setecientos años (siglos IX-XVI). Los creadores de la música operística—Monteverdi, Gluck, Wagner—; los clásicos de la polifonía instrumental—Bach, Haydn, Mozart, Beethoven—; los llamados románticos—Chopin, Schumann, Schubert, Liszt—; los modernos—Debussy, Stravinsky—personifican otras tantas conquistas, cada una de las cuales fue, en su hora, la última palabra de la Música. En suma, el Arte siempre ha sido y será moderno, y ello hay que recordarlo de continuo para que no se convierta en Arqueología.

Los pasos del Arte se miden frecuentemente por siglos y, entre uno y otro, suelen transcurrir muchos años de aparente esterilidad que, sin embargo, ocultan el lento pero incansable trabajo de transición y de búsqueda. Esto deben tenerlo presente quienes, mirando y no comprendiendo las manifestaciones musicales contemporáneas, se dispensan de cualquier esfuerzo con decir: **"todo tiempo pasado fue mejor"**. Cuánto más insensata sea esta actitud lo demuestran muchas páginas de la Historia: hagan memoria de sus equivocaciones *Los Conservadores*, porque ellos, a su tiempo, abominaron las más bellas sinfonías beethovenianas y hubieran quemado con leña verde las partituras de Wagner, Franck o Debussy. Y es que a estos señores suele pasarles lo que a los judíos, que no aceptan el Mesías si no se les presenta a su antojo; no conciben la música sino como son capaces de componerla.

Con todo, no se crea que **Los Evolucionistas** estamos reñidos con el pasado. La historia de la Música no es una serie de negaciones, sino de deducciones. En el transcurso de los siglos, ella nos ha ido dejando un semillero de obras maestras, admirables modelos que instruyen deleitando; por eso la mirada al pasado no está de ningún modo reñida con el continuo devenir de la Música; al contrario, ha sido frecuentemente inspiradora para los innovadores. Eso significan—y nada más que eso—las conocidas sentencias: **"Volete il progresso, tornate all'antico"**. **"Vino añejo en odres nuevos"**. Pero ¡guardémonos del peligro que ahí acecha! Una cosa es que se perpetúen las obras maestras de cualquier época, ejecutándolas, estudiándolas y difundiendo; y otra que queramos perpetuar su lenguaje imitándolo servilmente. ¡El Arte no sufre repeticiones! Ellas son el síntoma de las decadencias y, además, un ridículo absurdo. (Por más que admiremos a Cervantes, no escribimos hoy en su estilo; por más que nos encante el traje de capa y espada, no vamos a andar con él por las calles).

Claro parece, entonces, que la Música Sagrada, expresión más sublime del arte de los sonidos, no escapa a la ley de la evolución, y por eso, sin titubear, afirmamos: Las tendencias modernas en Música Sagrada son tan legítimas que si Palestrina viviese hoy, compondría a la 1942, porque cuando él murió estaba componiendo a la 1594.

## Iglesia y Progreso

**"La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica; por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas".**

He aquí la palabra de Roma, iluminada y eterna; nuestro comentario queda hecho al subrayar los conceptos medulares.

No seamos más papistas que el Papa y dejemos en paz a quienes tratan de hacer progresar el arte musical sagrado.

## Nuestro Programa

¿Qué pretenden **"Los Evolucionistas"**? ¿Cuál es su programa? Estas preguntas podrían contestarse sin contestarlas, con solo recordar la diferencia entre una "negativa" fotográfica y su "positiva". Esta es el revés de aquella; lo que allá es blanco aquí es negro y viceversa. Pues bien, al estudiar a **"Los Conservadores"** lo hemos hecho tan claramente que, *ipso facto*, quedó impresa nuestra "negativa". Sin embargo, conviene ser más explícitos para que nuestros principios sean rectamente interpretados. **Helos aquí:**

**I.-** Estudiamos, conocemos, amamos, veneramos y propagamos el Canto Gregoriano y la Polifonía Vocal Clásica, paradigmas sin iguales del arte musical eclesiástico. La familiaridad con esas dos supremas expresiones del sentimiento musical cristiano es el medio más eficaz para formar el espíritu litúrgico, base de la inspiración del músico de iglesia.

**II.-** Cultivamos también la Música Profana por ser ello indispensable a la formación de cualquier músico, particularmente del compositor. El trato con el arte profano no encierra ningún peligro para quien tiene vocación y es bien dirigido; al contrario, las formas, las obras y la técnica heredadas de los grandes músicos, así sean profanos, no pueden menos de serle grandemente útiles. La Música Sagrada, como la Iglesia, no teme la cultura sino la ignorancia, porque sabe que solo **"la poca ciencia aleja de Dios"**.

Si a cualquier persona sensata le pareciera un absurdo que alguien pretendiese ser cardiólogo sin estudiar antes la Medicina en general, igualmente debe chocarnos la opinión de los que

pretenden que el compositor litúrgico se limite a estudiar solo Música Sagrada. Esta es una especialidad que solo debe hacerse después de haber estudiado la Composición Musical en general. Y aun después de terminado el curso, es necesario no perder de vista el panorama de la Música para no caer en la miopía, en el criterio estrecho y en la falta de perspectiva que amenazan a los especialistas.

III.- De esa manera, esperamos reivindicar la supremacía del Arte Sacro sobre el Profano, dando fin a una situación secular vergonzosa.

Desde el siglo XVI hasta ahora, casi siempre lo mejor del Arte musical ha sido para el teatro y la sala de conciertos, y lo peor para la Iglesia. **¿Por qué?** Porque a la mayoría de los músicos les ha gustado más cantar el amor humano que el divino; más el aplauso del público que el del templo; y porque, salvo pocas excepciones, la música eclesiástica ha estado en manos mediocres e indignas. invitamos a quien se escandalice de la estas afirmaciones a que llame a cualquier músico verdaderamente competente para ver qué compare una página de música sagrada conservadora (y aún de parte del evolucionista) para que la compare — repetimos— ya no con las obras maestras de la Música Profana, sino con obras de tercera o cuarta categoría; y tendrá que confesar una derrota para la Música Sagrada. Pordue hay casi siempre más Música en un *Estudio* de Heller que en una *Misa* de Haller; y si tenemos en cuenta la superioridad de este género sobre aquel, debemos avergonzarnos de la comparación y de su resultado.

Para remediar tamaño desastre solo hay un recurso:**Hacer que nuestros músicos de iglesia sepan tanto y más que los profanos. "Vere dignum et justum est, aequum et salutare"** que la Música ofrecida directa, exclusiva y oficialmente a Dios sea no solo igual en belleza y perfección a la que brindamos a los hombres, sino también superior e inigualable.

IV.- El único punto en que estamos de acuerdo con "**Los Conservadores**" es este: El músico eclesiástico, sea cual fuere su capacidad artística, si no lleva una vida genuinamente cristiana, no debe servir a la Iglesia. Porque vendría a ser exactamente lo que dijo San Pablo: "**Un metal que suena o una campana que retiñe**".

#### Los últimos ecos de la batalla

La derrota de *Los Conservadores* quedó esencialmente consumada hace años en Europa. Entre nosotros, la cosa tiene todavía actualidad por la pobreza y retraso de nuestro ambiente musical litúrgico. En Italia, los que verdaderamente cuentan como compositores sacros son evolucionistas: **Perosi, Refice, Pagella, Bas, Ravanello, Bottazzo**. En España, se ha formado una brillante escuela alrededor de la egregia figura del **Padre Nemesio Otaño**, con compositores como **Eduardo Torres, P. Alfonso, L. Urteaga, M. Rodríguez, J. de Guridi, Más y Serracant**. En Francia, foco de corrientes innovadoras, no podían faltar geniales representantes de esas tendencias en la Música Sagrada, desde el seráfico **Franck** hasta **Tournemire**, pasando por **Boëllmann, La Tombelle, Quignard, Widor, Vierne**, etc.

En Austria, tenemos al gran sinfonista **Antonio Bruckner**, que compuso bastantes obras litúrgicas, junto con **Max Springer, Goller y Fux**. En Bélgica, encontramos a **Edgar Tinel**.



Varios de estos partidarios de la evolución ya han muerto, dejándonos obras de trascendencia no solo para el arte sacro, sino para el arte universal; lo que quiere decir que la lucha entre aquellas dos tendencias hace tiempo que fue superada en Europa, quedando definitivamente cimentada la tesis progresista. Es verdad que, aquí y allá, sobrevive la caduca escuela conservadora en manos de fanáticos palestrinianos, de uno que otro *domine* empolvado y de gentes que gustan de opinar sin conocimiento de causa. Pero —lo repetimos— quienes verdaderamente cuentan están del lado de la evolución.

## CONCLUSIONES

Para quienes hayan tenido la paciencia de seguirnos hasta el fin, aparecerán del todo fundadas las siguientes aseveraciones capitales, que resumen la cuestión objeto de estas páginas:

1. **LA DOCTRINA PROPAGADA QUE DEFIENDE EL ESTILO "RATISBONA 1890" COMO LA ÚNICA EXPRESIÓN PERMITIDA A LA MÚSICA SAGRADA CONTEMPORÁNEA ES UNA FALSEDAD, UN ERROR Y UN ABSURDO ANTE LA HISTORIA, ANTE EL ARTE Y ANTE LA IGLESIA.**
2. **NO DIREMOS, SIN EMBARGO, QUE LA MÚSICA SACRA ESTILO "RATISBONA 1890" RESULTE AHORA POSITIVAMENTE INDIGNA DEL TEMPLO, PUES TAL DECLARACIÓN COMPETE A LA IGLESIA; PERO SÍ QUE, SIENDO —POR SU ESCASO O NULO VALOR ARTÍSTICO— EVIDENTEMENTE INFERIOR A LA MÚSICA PROFANA MODERNA, NO PODEMOS SEGUIR CULTIVÁNDOLA, PUES NO OFRECERÍAMOS A DIOS —COMO ABEL— LO MEJOR QUE TENEMOS.**
3. **LAS TENDENCIAS MODERNAS EN MÚSICA SAGRADA NO SOLO SON LEGÍTIMAS ANTE LA LEGISLACIÓN LITÚRGICA, SINO NECESARIAS PARA QUE AQUELLA SIGA EL BENÉFICO MOVIMIENTO EVOLUTIVO QUE RIGE A TODAS LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS.**

MIGUEL B.

# REIVINDICACIÓN DEL MÚSICO DE LA IGLESIA

## Catálogo:

124. "Reivindicación del músico de iglesia [1]". *Schola Cantorum*, año X, núm. 7, julio de 1948, pp. 99–102.  
125. "Reivindicación del músico de iglesia [2]". *Schola Cantorum*, año X, núm. 8, septiembre [agosto] de 1948, pp. 15–118.

## APA:

- Bernal Jiménez, M.** (1948a). Reivindicación del músico de iglesia [1]. *Schola Cantorum*, 10(7), 99–102.  
**Bernal Jiménez, M.** (1948b). Reivindicación del músico de iglesia [2]. *Schola Cantorum*, 10(8), 15–118.

La multitud de los acontecimientos que constituye la historia son como un panorama que suele mudar de aspecto según la atalaya desde la que se les contempla. Muchas veces lo sorprendente de un juicio histórico depende, en realidad, de haber tenido suerte o intuición al escoger el ángulo de observación.

No sabríamos decir si es este nuestro caso, al mirar "a ojo de pájaro" el desenvolvimiento musical católico. Confesamos, eso sí, que, desde nuestro punto de vista, causa honda impresión ver sobresalir, como puntos de máximo relieve, los siguientes hechos:

**I.** El arte sacro-musical debe ser intrínsecamente superior al profano.

**II.** Así ha sido, en efecto, siempre que los músicos litúrgicos alcanzaron su nivel más alto. Díganlo el Canto Gregoriano y la Polifonía Vocal Clásica, modelos imperecederos.

**III.** Pero, a partir del siglo XVII, los mejores músicos, desertando del campo sacro, han dedicado lo mejor de sí mismos al arte profano. Consecuencia: la música sacra moderna es, en términos generales, un arte decadente.

**IV.** Como corolario, se impone el siguiente: que el arte sacro recobre la supremacía sobre el profano. En otros términos, la reivindicación artística del músico de iglesia.

Detengámonos a ponderar cada una de esas cimas de nuestro panorama.

Ante todo, ¿podemos comparar el arte sacro con el profano? Toda comparación presupone una semejanza. Al hombre podemos compararle con un caballo, en cuanto a su característica puramente animal; con una planta, en orden a sus funciones nutritivas y de desarrollo; con una piedra, en ciertos contenidos minerales o en su condición de peso y volumen, etc. etc.

¿Existirá algún parecido entre arte sacro y profano?

Si en toda expresión artística, sacra o profana, es menester distinguir su contenido espiritual de sus procedimientos materiales, vale decir, la inspiración y la técnica, debemos afirmar que

es aquélla el elemento específico de diferenciación, en tanto que la técnica es vehículo común a toda idea estética. No existe, pongamos por caso, una perspectiva sacra, ni un contrapunto sacro; como tampoco existen compases profanos, ni capiteles profanos. Es el modo como se emplean esos elementos, es la finalidad a que están ordenados, es el espíritu del artista creador el que, soplando sobre ellos, les infunde un alma de ángel o de fauno.

Música sagrada y música profana, hijas ambas del hombre, juntas nacieron y juntas han recorrido el camino de los siglos; pero, aunque hermanas, no son iguales ni en semblanza ni en dignidad. Cuando Felipe II decidió levantar la ingente mole del Escorial, pensó construir un palacio para Dios y una cabaña para el rey. Efectivamente, impresiona la grandiosidad de la parte de ese monumento destinada al culto de Dios y a sus ministros, en contraste con la pequeñez y austeridad del apartamento que construyó para sí el rey, como un retiro. ¿Por qué grande? Porque era para Dios. ¿Por qué pequeño? Porque era para el hombre.

He aquí justamente la razón de la supremacía necesaria que el arte sagrado debe tener respecto al profano. Sin embargo, nosotros queremos afirmar algo más: la necesidad de que el arte sacro sea superior al profano intrínsecamente, como arte puro. Un sacerdote está por encima de los demás hombres por más indigno que sea. También el arte litúrgico ocupa un sitio más alto que el laico, pese a todas sus posibles y visibles imperfecciones. Con todo, sólo estará a la altura de su innata dignidad cuando, por sus propias virtudes, se haga merecedor de ella.

Los hombres amamos la música. Dios también, puesto que ha querido que su culto vaya acompañado de cánticos. No le hagamos la ofensa de creerlo menos exigente que un público de concierto, y ofrezcámosle "cosas de suyo buenas y, a ser posible, excelentes", según la categórica afirmación papal. <sup>(45)</sup>

En los primeros siglos, salida la Iglesia de las persecuciones, pudo transportar su liturgia de la oscuridad de las catacumbas al esplendor de las basílicas y catedrales. Así empezó a difundirse por el mundo cristiano ese tesoro acumulado a lo largo de aquellas centurias palpitantes de fe, ese tesoro venido de Oriente y de Occidente: el Canto Gregoriano.

Admiración de los siglos ha sido y será ese riquísimo acervo de melodías insuperables que es el repertorio oficial de la Iglesia Católica. Todo lo que la sabiduría de los antiguos conquistó en el terreno del arte de los sonidos tiene en ese Canto un monumento único y para siempre memorable. Todo lo que la inspiración cristiana de aquellos siglos de mártires y confesores, de vírgenes y eremitas pudo concebir, se encuentra realizado en forma incomparable en aquellas venerables cantilenas.

La ciencia de la Estética Gregoriana, orgullo de la musicología contemporánea, ha revelado el arte maduro y perfectísimo con que los músicos de iglesia de aquellos primeros siglos crearon esas maravillas. En su época, ellos fueron los más insignes artistas que era dable señalar a la admiración de los peritos.

---

<sup>45</sup> Carta de Pío X al Cardenal Respighi, fecha el 8 de enero de 1904

¿Y el arte profano, acaso había desaparecido? Ciertamente no. Entonces, como en todos los tiempos y en todos los pueblos, han resonado cantos, ora tiernos como los de la madre arrullando a su pequeño, ora bravíos cuando incitan a la guerra, ya ingenuos en boca de los niños, ya ardorosos en la de los amantes; en ocasiones, para acompañar y aligerar el trabajo; otras veces, para desahogar el buen humor; aquí para acompañar la danza, allá para lamentar los estragos de la muerte o para recordar hazañas y leyendas.

Todo ello existió de seguro en la época de la creación del repertorio gregoriano; pero constituía un arte inculto y muy inferior al eclesiástico. No sólo en el plano artístico-musical carecía de rival el florecimiento de la música sacra, sino que —como dice Leichtentritt— <sup>(46)</sup> "no hay nada en la literatura europea contemporánea, o en la filosofía, pintura o escultura, que pueda soportar una comparación con él".

Si, saltando por encima de los siglos que las separan, pasamos de la época gregoriana a la de la polifonía vocal sagrada, iniciada en el siglo IX por ese descubrimiento equiparable en su trascendencia artística al de la América <sup>(47)</sup>, de hacer convivir dos o más sonidos de diferente nombre; época que llega a su apogeo en el siglo XVI, podemos decir que, como en el gregoriano, el mérito de las obras de ese período histórico rebasa los campos de la utilidad litúrgica, adquiriendo cualidades universales que lo imponen a la veneración de la posteridad.

Como en la etapa anterior, el número de los creadores musicales más excelsos está consagrado al templo, y los genios musicales de ese siglo —Josquin, Palestrina, Victoria, Lassus— ocupan los más altos pedestales que el arte levanta a las figuras próceres.

Un nuevo tesoro se extrae de la nueva mina del arte polifónico vocal: la Polifonía Vocal Clásica, segundo de los géneros musicales sacros. Ante la producción de aquellos genios, el contributo de esos siglos a la música profana, con sus *villanelle*, *frottole*, *ballette*, *caccie* y demás especies de composiciones, aunque ya abundante, es todavía inferior, visiblemente inferior. La lengua áurea del genio sigue alabando al Padre que está en los cielos.

Acabamos de apuntar un hecho que se ha producido durante la gestación larga y penosa del arte polifónico sagrado: el despertar de la musa profana. La que por siglos había permanecido al margen de las glorias de su hermana mayor, contenta de corretear libre por selvas, prados, admirada con rústica sencillez por el pueblo, empieza a cautivar la atención de los músicos, quienes la engalanan con sus artificios, despertando en ella la ambición de competir con quien hasta entonces había gozado de un vasallaje indiscutido.

Frente al *Motete* se alza como un retador el *Madrigal*. Los mismos compositores sacros suelen cultivarlo, si bien de un modo secundario. Empero, la semilla del arte musical profano docto ha madurado su primer fruto y sobre él hay presagios de grandeza.

Alborea el siglo XVII. Hemos de presenciar en él un movimiento que volcará de revés el estado de cosas hasta ahí existente. Las auras del Renacimiento llegan —tarde, pero frescas

---

<sup>46</sup> Hugo Leichtentritt. *Música, Historia e Ideas*. Espasa Calpe, pág. 70.

<sup>47</sup> Id. Ib.

y olorosas— a los dominios musicales. Quiérese restaurar la tragedia griega, hecha música, y nace la ópera.

Con este nuevo intento de secularización, ábrense definitivamente las puertas a la nueva musa, seductora, novedosa, plena de juvenil pujanza. ¿Quién será capaz de resistir a sus encantos, permaneciendo fiel al severo y recatado arte sacro? Por un poco de tiempo, los compositores parecen encontrar un punto de equilibrio que les permite cultivar con igual atención lo sacro y lo profano. Viadana, Carissimi, tal vez Monteverdi, lo consiguen; pero pronto se acaba por abandonar la Casa de Dios.

De esta suerte se obra un radical cambio en los destinos del arte, porque, si en un principio el arte sacro era el ideal de los compositores, ahora lo será el profano; si antes había que buscar en la Iglesia las figuras más eminentes del mundo musical, ahora sería en vano internarnos por las cantorías basilicales o por las capillas principescas: su sitio está en los teatros y en los salones cortesanos.

Con todo, no es esto lo más lamentable. "El empeño de los compositores —dice Weimann—<sup>(48)</sup> por ofrecer la mayor parte de su ingenio al teatro y la concentración de toda su energía sobre este campo sería acaso un mal menor; el mayor fue, indudablemente, llevar al templo el espíritu profano".

Como inevitable y tristísima consecuencia, las obras maestras, las comparables al Gregoriano y a la Polifonía, no se producen ya para la gloria de Dios, sino para diversión del hombre. La música profana arrebató la primacía artística a la sagrada y, desde entonces, la mantiene en posesión pacífica...

(CONTINUARÁ)

---

<sup>48</sup> Weimann. *Historia de la Música Sagrada*.

## Reivindicación del músico de iglesia

(CONTINUÍA)

Es verdad que los músicos, incluidos los grandes creadores, vuelven de cuando en cuando sus ojos a la Iglesia (como Adán habrá evocado mil veces el Paraíso perdido); pero casi siempre con resultados lamentables. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y otros genios escribieron música vocal para la Iglesia; pero ni aun ellos pudieron evitar que su lenguaje y la mentalidad artística de su época los traicionase.

Bach, con sus misas, se colocó en el terreno de la liturgia católica, "pero solo por lo que respecta al texto". "Sus arias y duetos a la italiana, sus largos coros e intermedios instrumentales les confieren carácter de música de concierto". <sup>(49)</sup>

De las misas de Mozart afirma Enrique Reimann <sup>(50)</sup>: "Son todas de igual valor; pero hasta en sus mejores composiciones eclesiásticas (...), con todos los méritos que en ellas brillan, se encuentra que están concebidas tan irregularmente, sujetas tan servilmente a determinadas circunstancias locales y aun al gusto de ciertos dignatarios eclesiásticos y a la usanza universal, que el compositor, de ordinario tan admirable en el saber amoldar el sonido a la palabra, parece frecuentemente desposeído en lo absoluto de todo pensamiento; tan pocas veces logra expresar con la música el sentido de las palabras".

En las obras de Haydn, "descubrimos que la eclesiástica gravedad está ausente de ellas más aún que [en las] de Mozart". <sup>(51)</sup>

Y de Beethoven afirma su biógrafo Nohl: "El verdadero espíritu que inspira esta obra (refiérese a la *Missa solemnis*) no tiene de común con la Iglesia sino aquello que nosotros llamaríamos origen de toda religión, o sea el profundo y total abandono en manos de la divinidad, la nostalgia del alma ante su fuente primera... Esta partitura depende tan poco de las palabras que a lo largo de ella lleva distribuidas, que el maestro mismo deseaba ponerle texto alemán, como hizo con su primera misa". <sup>(52)</sup>

A esta radical mudanza sufrida por el arte sacro debe achacarse, en primer lugar, la desfavorabilísima situación de la música litúrgica moderna (tercero de los géneros señalados por la legislación eclesiástica), en relación con el Canto Gregoriano y la Polifonía Vocal Clásica. Porque, en tanto que en estos dos últimos hay innumerables joyas que admirar como dechados, en el arte moderno carecemos de obras maestras —hablando en términos generales—. Para usar una comparación muy cercana, diremos que si alguien desea escribir una sonata, un cuarteto o una sinfonía, encontrará modelos abundantes; mas si un compositor eclesiástico pretende orientarse para escribir una misa en estilo moderno, no encontrará obras cuya calidad intrínseca, amén de su conveniencia litúrgica, las constituya en prototipo.

---

<sup>49</sup> Id. Ib.

<sup>50</sup> Id. Ib.

<sup>51</sup> Id. Ib.

<sup>52</sup> Id. Ib.

Muy lejos de negar estamos que hayan existido y existan todavía compositores de música litúrgica bien hecha y hermosa; pero es incuestionable que ninguno de ellos alcanza calidad de genio. Puede tomarse al nombre del que se considere más representativo y grande; compáresele con los grandes compositores clásicos, románticos o modernos del campo profano y se verá cuánto les es inferior. Y no se diga que semejante comparación es indebida, porque ya vimos cómo el mérito de una obra y de un compositor, y de un género, se miden con la misma escala en el arte sacro y en el profano, y vimos cómo el gregoriano y la polifonía son valores universales, cómo Palestrina y Victoria son sencillamente genios, así, a secas.

Otra consecuencia de aquella inversión de lugares habida entre la música eclesiástica y la profana consiste en el descrédito que aquella y quienes la cultivan han sufrido. Mientras que no cualquier músico profano se atreve a escribir una sonata o una sinfonía, cuántos músicos de iglesia se lanzan a la composición de un motete o una misa sin poseer otra cosa que meros rudimentos de su arte. De aquí la enorme producción de obras que, sometidas al crisol de esencias puramente musicales, están muy lejos de llenar aquella medida de "cosa de suyo buena y aun excelente".

La gravedad de cuanto antecede es enorme porque afecta a la vitalidad misma del tercer género de la música sagrada y a la existencia y razón de ser del compositor litúrgico de nuestros tiempos. Reflexionemos acerca del radio de acción de quien hoy día se consagra a ese venerable ministerio. ¿Será, por ventura, el primer género? No. Desde los tiempos inmediatamente posteriores a San Gregorio Magno, se ha juzgado como una irreverencia el agregar siquiera una página al repertorio formado por aquel pontífice, bajo inspiración visible de lo alto, según reza la tradición.

Componer canto gregoriano hoy día es, además, un absurdo y un anacronismo porque, aun supuesta la técnica necesaria, sería imposible igualar la inspiración de aquellos anónimos compositores medievales. ¿Se ocupará acaso el compositor contemporáneo en cultivar el segundo género, o sea, la Polifonía Vocal Clásica? Tarea inútil es también competir con los Palestrina, Victoria y los demás genios de la época.

En consecuencia, no queda sino el tercer género como actividad posible, accesible y legítima. ¿Y no es pavoroso acordar un género en el que hay más cosas por lamentar que por aplaudir?

Manifestada la decadencia actual, no del arte sacro, pero sí de los artistas sacros, debemos estudiarla y remediarla. Es ahora cuando habremos de señalar esas cualidades artísticas del músico litúrgico, que constituyen el meollo de nuestro tema. En efecto, si la causa del mal que deploramos fue una subversión de valores por la cual el arte sacro, debiendo ser el exponente artístico más sublime, se convirtió en inferior al profano, parece ser que el remedio consiste en devolverle su primitivo rango.

¿Cómo conseguirlo? Elevando al músico de iglesia espiritual, artística y socialmente.

No es por ahora nuestro intento ocuparnos de la elevación espiritual ni de la social, sin las cuales la artística sería insuficiente; pero pensamos que esta última puede ser considerada, en cierto sentido, como primordial. A decir verdad, si es cierto aquello de "*prius est esse quam taliter esse*", forzoso será merecer primero el nombre de músico que todo lo demás.

Por idéntica razón, entre las cualidades distintivas de la música eclesiástica, primero está la de ser arte verdadero; luego podrá ser lo de santo y universal.

Para devolver a nuestro músico su primitiva grandeza hay que darle una formación artística superior a la que recibe el laico, y ello por tres razones:

1. **Porque el arte que debe producir ha de ser** (ya lo dijimos) **superior intrínsecamente al profano**, siendo destinado a Dios.
2. **Porque el músico litúrgico es un especialista.** Lo que diferencia su arte es la inspiración, el estilo, si se quiere, pero no la técnica. Esta debe ser aprendida en su totalidad por todo aspirante a compositor (como la medicina general ha de ser estudiada por todo médico), viniendo después la especialización. De esa manera, el músico de iglesia sabrá tanto como el de concierto o el de teatro, y más todavía: su propia especialidad. Como Palestrina, que poseía lo suficiente para hacer madrigales como el que mejor y, además de ello, todo su genio inigualable de compositor litúrgico.
3. **Porque, para producir obras de arte con valor absoluto, intrínseco y universal, es menester reunir en ellas estos dos factores: técnica e inspiración.** Ahora bien, la técnica no se adquiere verdadera y completamente sino a través de una formación que abarque cuantos estilos y procedimientos nos han legado los grandes genios sacros y profanos. Pensar que se conoce la forma sin haber frecuentado a Bach, Haydn, Mozart y Beethoven es un absurdo. Creer que es saber contrapunto, fuga y armonía sin enterarse de lo que han logrado en cada uno de esos terrenos los grandes compositores es una ingenuidad. *Et sic de coeteris...*

¿Dónde recibir esa formación? En las Escuelas de Música Sagrada pedidas por la Autoridad Eclesiástica. Y aquí tropezamos con uno de esos círculos viciosos que impiden a las veces toda actividad reformadora. Para que haya músicos técnicamente bien formados necesitamos escuelas; pero para que haya escuelas se necesita...

Necesitan antes técnicos capaces de enseñar. De otra suerte, tendríamos a un ciego guiando a otro ciego. Pues bien, cuando se rompe un círculo, se ve que fue por los dos extremos de la línea. Así éste: valgámonos de los pocos técnicos disponibles para fundar con ellos escuelas; que éstas, a su vez, irán proporcionando otros técnicos.

Emprendamos y sostengamos sin vacilaciones ni apocamientos esta batalla santa en pro del tercer género de la música litúrgica, hasta conseguir levantarlo a categoría de arte universal y hacerlo superior al profano. Si llegamos a contemplar ese renuevo gallardo del árbol secular, nuestro gozo será inmenso, constatando que una vez más, como en las doradas épocas del gregoriano y de la polifonía, estamos ofreciendo a Dios lo mejor que el genio artístico ha sabido crear.

Mas, si nuestros días no se regocijaren con ese triunfo de la santa causa, podremos, al menos, morir exclamando en lo íntimo del alma: *Domine, dilexi decorem domus tuae!*

Miguel B.



# MÚSICA QUE SE DEBE, SE PUEDE O SE PROHÍBE EJECUTAR EN LAS IGLESIAS

Catálogo:

141. "Música que se debe o se puede o se prohíbe ejecutar en las iglesias". *Schola Cantorum*, año XI, núm. 7, julio de 1949, pp. 98–106, ils.

APA:

Bernal Jiménez, M. (1949). Música que se debe o se puede o se prohíbe ejecutar en las iglesias. *Schola Cantorum*, 11(7), 98–106.

**CONFERENCIA** sustentada el 14 de septiembre de 1947, durante una de las sesiones del Congreso Diocesano de Música Sagrada de Guadalajara, Jal., organizado por la Comisión Central de Música Sagrada y la Diocesana respectiva.

CONOCIDO es el pasaje del *Quijote* en que el Cura y el Barbero, deseosos de acabar con la causa de la demencia del buen hidalgo, se dieron a revisar la demasiado bien provista biblioteca de su amigo. A medida que iban conociendo el título de cada libro, expresaban sin tapujos un juicio sobre él. De aquella minuciosa revisión, el resultado fue que la mayor parte de las obras que habían hecho pasar a Don Quijote "las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio", acabaron siendo arrojadas por la ventana, con gran regocijo de la sobrina y del ama del trastocado manchego.

Algo así sería necesario hacer con los archivos musicales que se usan en ciertas cantorías. Por desgracia, harían falta centenares de curas, barberos y sobrinas. Como un consuelo, valgámonos de la imaginación para echar mano a esos millares de obras y, aplicando la legislación eclesiástica respectiva, separemos en diversos paquetes los diferentes tipos de composiciones musicales, para después atarles su etiqueta respectiva en que se lea claramente el dictamen que merezcan.

Como en asuntos de biblioteca y economía hay que usar indicaciones breves y claras, preparemos cinco membretes. Helos aquí:

- **MÚSICA MANDADA**
- **MÚSICA RECOMENDADA**
- **MÚSICA APROBADA**
- **MÚSICA TOLERADA**
- **MÚSICA PROHIBIDA**

¿A cuáles obras pondremos la primera etiqueta? A las gregorianas y a las polifónicas clásicas. ¿Cuáles merecerán el título de recomendadas? Aquellas que, no siendo gregorianas ni polifónicas clásicas sino de autores posteriores, cumplen excelentemente con las condiciones que la Iglesia ha señalado. La clasificación de *aprobadas* la reservaremos para las composiciones que lleven el sello de las Comisiones Diocesanas respectivas. Con el letrero de *música tolerada* señalaremos aquélla que fuere destinada a otros instrumentos distintos del órgano, si acaso no fueren de los expresamente prohibidos o si la música misma no cayere bajo la sanción legal, porque, en ese caso, la etiqueta que le corresponde será la de *música prohibida*.

## 1º. MÚSICA MANDADA

El Canto Gregoriano y la Polifonía Vocal Clásica son los únicos géneros que la Iglesia **MANDA** sean cultivados por sus músicos y empleados en su liturgia. Demasiado conocidos son los siguientes puntos del *Motu Proprio* de Pío X:

*"Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente... el que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente... Así, pues, el antiguo canto gregoriano tradicional deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto..."* (N.º 3).

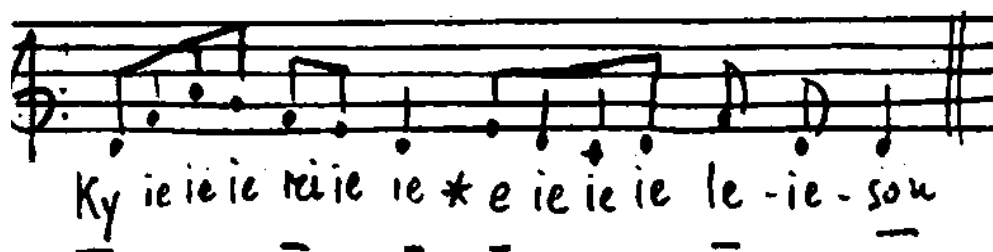
*"Las supradichas cualidades se hallan también en sumo grado en la polifonía clásica... Por consiguiente, también esta música deberá restaurarse copiosamente en las solemnidades religiosas..."* (N.º 4).

Aunque parezca ocioso decir qué entiende la legislación por Canto Gregoriano y qué por Polifonía Vocal Clásica, tal vez sea oportuno dilucidar un tanto la cuestión.

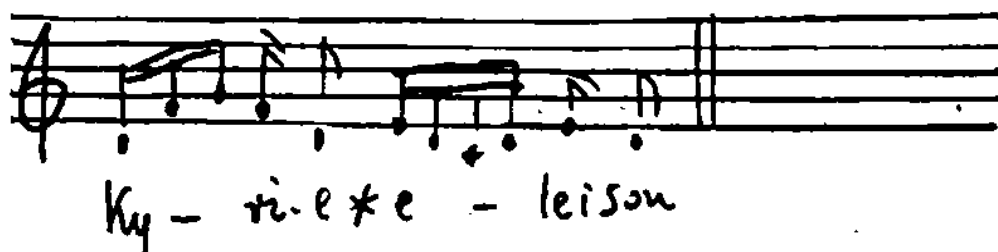
**a) Canto Gregoriano.** Porque hay un Canto Gregoriano "mensuralista", que da diversos valores a las notas de los neumas, algo equivalente a las redondas, blancas, negras y corcheas de nuestra música figurada, dentro de medidas uniformes de tiempo semejantes a nuestros compases. Según los partidarios de este tipo de Gregoriano, las melodías tradicionales de la Iglesia deberían cantarse más o menos así:



Otro tipo de Canto Gregoriano, no sabemos importado de dónde, quiere que en las vocalizaciones se haga competencia con el maullar felino:



Canto Gregoriano "salido del corazón" es un nuevo género muy diferente a los anteriores. Consiste en abrir un misal o un breviario, encomendarse a la musa doméstica y "*ancha es Castilla*":



Canto Gregoriano "con dedito" es otra variedad que apenas ayer conocimos. Es un procedimiento infalible para uniformar las masas corales más rebeldes. El director abre su libro y, ya sea que lo entienda o no, canta su versión y, al mismo tiempo, con el índice de la mano derecha, indica a los cantores las subidas y bajadas de la melodía por él descubierta. De esta suerte les comunica su hallazgo y ellos lo imitan según sus propias luces.

Existe, en cambio, el Canto Gregoriano solesmense, cuyas doctrinas han sido elogiadas y autorizadas por la Santa Sede. Esas doctrinas son las que habéis aprendido en el curso que precedió a este Congreso, son las que se imparten en los centros de enseñanza sacro-musical más notables del mundo, son el fruto de tres generaciones de monjes sapientísimos, cuyo método de investigación, tendente a devolver al Canto Gregoriano la primitiva pureza de los tiempos de Gregorio el Grande, ha merecido el encomio de hombres de ciencia tan ilustres como el Dr. Alexis Carrel, quien, en su célebre libro *La Incógnita del Hombre*, lo señala como ejemplo de investigación científica. Este es, sin duda, y no otro, el canto cuya ejecución prescribe la autoridad eclesiástica para las funciones litúrgicas.

Debemos deplorar que ello no sea comprendido aún por muchos en nuestro país. Excusamos a los que, por ignorancia no culpable, deturpan las melodías gregorianas con ejecuciones erróneas y antiartísticas; pero no sabríamos qué decir de aquellos otros que, teniendo a la vista todo este movimiento entusiasta de restauración, cuyo punto básico es la difusión del genuino Canto Gregoriano, se burlan de la ejecución inspirada en las doctrinas de los monjes de Solesmes. Para ellos, la ejecución ideal es la de los enemigos de Solesmes. Por cierto, de enemigos hace tiempo enterrados. Son hijos de quienes, a raíz de la publicación del *Motu Proprio*, sentíanse lastimados, desilusionados, sorprendidos, ofendidos y aun escandalizados. Para que tengáis una idea viva de la acogida que recibió en nuestro medio el célebre documento, voy a leerlos, suprimiendo nombres y lugares, una carta elocuentísima que un

músico de iglesia, de gran relieve en nuestro país, dirigía a un eclesiástico el 21 de enero de 1904.

#### Enero 21 de 1904

Señor: al fin, los de Solesmes consiguieron sus fines. Como habrá visto en la Decisión de S. S. Pío X *motu proprio* acerca de la música sacra, comunicada desde Roma al Cardenal Vicario con fecha 22 de noviembre del año próximo pasado, en esa disposición, redactada con diplomacia digna de un solesmista, se comprende la edición de la Congregación de Ritos (implícitamente) entre las calificadas como *libri scorretti, alterati, raccorciati*. Y aunque para recomendar al Cardenal Vicario el estudio del canto gregoriano en los seminarios de Roma se invocan las prescripciones del *Concilio Tridentino e d'innunerevoli altri Concilii provinciali e diocesani*, no obstante que entre esas prescripciones las hay, como en el Plenario, recomendando libros oficiales como el *Gradual* de la S. C. de Ritos, no obstante invocarse esas prescripciones, en la carta al Cardenal Vicario se hace referencia "*al canto gregoriano restituito in modo tanto soddisfacente alla sua primiera purezza*", y naturalmente, "*da uomini insigni e grandemente benemeriti dell'arte sacra*".

En el *Motu Proprio* que S. S. impone con fuerza de ley como "*codice giuridico della musica sacra*", da el primer lugar en los géneros de Música Sagrada al canto gregoriano, que es el propio de la Iglesia romana, "*e che è quello che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza*". Señor, yo no encuentro cómo se coordina este *Motu Proprio* con la autoridad que representa la S. C. de los Ritos y tengo ansia de ver cómo se razonarán las ulteriores decisiones a este propósito, de la citada Congregación, apoyada naturalmente sobre este nuevo código, siendo terminantemente antagónicos los decretos de ésta y las decisiones del *Motu Proprio*.

Este dice: el canto propio de la Iglesia no es el contenido en libros incorrectos, alterados o abreviados, sino el canto tradicional que los recientes estudios han restituido a su primera integridad y pureza, es decir, el canto de Solesmes; aquélla tiene decretado que su edición oficial es la que contiene el propio de la Iglesia Romana y, como tal, auténtico, y que los trabajos de los arqueólogos solo merecen elogio y estimación de parte de la Iglesia.

S. Santidad, como asistido por el Espíritu Santo, encontrará la solución sin trabajo, pero entre tanto ésta no se vea, han de padecer escándalo más de cuatro, y no por la decisión precisamente, sino por el modo de ella, tanto más que la forma tan poco acostumbrada del *Motu Proprio*, por lo que en público se sabe, no se palpa tan bien venida, constando que los que defendían la edición oficial estaban meramente al lado de la autoridad, y que quienes han favorecido y propagado el fruto de los estudios arqueológicos tienen en su contra, arrancando del tiempo de San Gregorio, la friolera de un vacío de casi tres siglos.

Solo, creo yo, una conducta desobediente o grave bajo algún otro concepto habría sido la justificación del enérgico y como *ex abrupto Motu Proprio*, y esto por parte de los adictos a la edición oficial, que en cuanto a los de Solesmes, estaban ya dominando en Roma en virtud de los hechos consumados a pesar de los decretos vivos de la S. C. de Ritos.

Perdone que moleste su atención con estos desahogos y válgame para ello la confianza que me permite. Y sí le ruego que me corrija si he hablado mal, y que me favorezca con las noticias que sepa sobre el particular.

Hagamos la salvedad de afirmar que quien así escribía lo hacía seguramente de buena fe, en tanto que los que hoy siguen en México sustentando ideas de oposición ya no pueden ser juzgados tan benignamente.

**b) La Polifonía Vocal Clásica.** Algo semejante a lo dicho acerca del Canto Gregoriano podemos subrayar tratándose de la Polifonía Vocal Clásica, que la Santa Sede quiere ver copiosamente restaurada en las funciones litúrgicas. Sin embargo, solo citaremos dos tipos contrastantes.

Sea el primero ese que pretende darnos una Polifonía intoxicada de malentendida severidad, siempre uniforme en su movimiento pesado, en su carencia de matices, en su ausencia de emoción. Es la Polifonía Vocal Clásica interpretada con el criterio de las épocas de decadencia e ignorancia.

No podemos dejar de traer a colación lo que nuestro venerado maestro Mons. Casimiri (q. d. D. g.) nos refería a este propósito. Era una solemne función pontificia. La célebre Capilla Sixtina ejecutaba, bajo la dirección de uno de sus últimos maestros, Mustafá, la *Misa del Papa Marcelo*. Perdida la tradición polifónica que en el siglo XVI hiciera famoso a ese grupo coral, las obras de los grandes compositores de aquella época seguían ejecutándose como por orgullo de familia; pero ¡oh tristeza! ya no eran sino cadáveres, pues el alma de ellas, su ritmo auténtico, había dejado de existir siglos atrás.

Al llegar los cantores al *Credo* monumental, hubieron de sentir pronto la fatiga provocada por el alargamiento desmesurado del compás. Los tenores, agotados por aquellas interminables notas agudas, empezaron a flaquear en su afinación, empujando hacia abajo a las demás voces, hasta que llegó el momento en que a los bajos les faltó suelo en qué pisar y hubo de interrumpirse la ejecución. Entonces, el afligido maestro de capilla fue asaltado por un terrible escrúpulo: ¡la confesión de fe había quedado trunca! Haciendo un acto heroico de fidelidad a su deber, vuélvese hacia el altar y dice en alta y afligida voz: "*Et vitam venturi saeculi. Amen.*"

Gracias a los tratadistas del siglo XVI, conocemos hoy día con toda certeza las reglas principales que deben guiarnos en la correcta y artística interpretación de la Polifonía Vocal Clásica. Zarlino, en sus *Instituzioni Armoniche*, Cerone en su *Arte*, y otros escritores menos conocidos, se ocupan ampliamente del ritmo usado en la Polifonía Vocal Clásica, piedra angular en la ejecución de ella. Y es seguramente esta Polifonía Vocal Clásica, devuelta a su primitiva belleza, la que la Santa Sede señala como segundo de los géneros de la Música Sagrada.

De manera que, como conclusión común e importantísima de cuanto se ha dicho acerca de la **MÚSICA MANDADA**, conviene tener presente no solo cuál es, sino cómo debe presentarse.

## **2º. MUSICA RECOMENDADA**

Entre la multitud de composiciones pertenecientes a la Música Sagrada Moderna hay obras mediocres y obras excelentes. La Santa Sede declara que debemos preferir éstas:

*"Por poco que se reflexione sobre el fin santísimo por el cual el arte fue admitido al servicio del culto, y la suma conveniencia de no ofrecer al Señor más que cosas de suyo buenas y en cuanto sea posible excelentes..."*  
(Pío X, Carta al Cardenal Respighi, 8 dic. 1903).

Semejante tipo de composiciones son las que pueden ser llamadas en conjunto **MÚSICA RECOMENDADA**.

El *quid* de la cuestión está, pues, en saber cuáles son esas obras que merecen, dentro del tercer género de la Música Sagrada, el calificativo de excelentes. Para conocerlas hace falta ser conocedor en materia de arte sacro-musical, y son conocedores en esta materia quienes, además de saber lo que la legislación eclesiástica dispone al respecto, están enterados de las exigencias del arte y pueden afirmar, con la mano en el corazón, que conocen la armonía, el contrapunto, la fuga, las formas musicales sacras y profanas, amén de otras cosas de menor urgencia.

El juicio de un crítico adornado de todas esas cualidades estaría seguramente en contradicción frecuente con el gusto de la mayoría, porque la mayoría carece de educación musical litúrgica adecuada y completa. Cuando somos niños, no gustamos de los buenos escritores y nuestras preferencias van hacia los cuentistas y novelistas de segunda fila. Solo cuando adquirimos madurez intelectual —si es que llegamos a adquirirla— hacen nuestra delicia los grandes literatos. En música —es fuerza reconocerlo— las mayorías no pasan nunca de la infancia intelectual. Por eso hay que darles no lo que les gusta, sino lo que debe gustarles. Así ayudaremos a su educación y estimularemos el progreso artístico.

¿Dónde están esos críticos que nos ilustren acerca del valor de las obras musicales sacras? Lo ignoramos; pero sí sabemos dónde deben estar: en las Comisiones Diocesanas de Música Sagrada, al menos uno de sus miembros.

Dice el *Motu Proprio*:

*"Para el puntual cumplimiento de lo que aquí quedó expuesto, nombren los obispos, si no las han nombrado ya, Comisiones especiales de PERSONAS VERDADERAMENTE COMPETENTES en cosas de música sagrada..."*

### 3º. MUSICA APROBADA

Hemos mencionado las Comisiones Diocesanas, encargadas de velar por la observancia de las prescripciones eclesiásticas en materia de arte musical. A ellas compete el determinar cuáles obras pueden ostentar el membrete de **MÚSICA APROBADA**. Todo compositor, por más eminente que se considere, tiene obligación estricta...

Todo compositor, por más eminente que se considere, tiene obligación estricta de presentar sus obras a la respectiva Comisión Diocesana antes de proceder a su ejecución en el templo. Este es el bautizo que la Iglesia quiere que reciban al nacer las obras musicales hijas del artista sacro.

Sin embargo, esa aprobación no debe ser tomada como una recomendación, ya que ella no significa otra cosa sino que tal obra **PUEDE** ejecutarse en la Iglesia. Para no negar esta autorización, las Comisiones tienen muchas veces que dejar pasar obras cuyo único mérito es el de no contener barrabasadas intolerables; pero recuérdese el dicho de Pagella:

**"UNA MÚSICA PARA IGLESIA, CORRECTA Y SEVERA, PERO CARENTE DE INSPIRACIÓN, ES TAN INDIGNA COMO LA PROFANA."**

Con cuánta frecuencia las Comisiones se ven en aprietos semejantes al de Rossini con aquel joven compositor que lo importunaba incesantemente para que le revisase una ópera. Cuando ya no pudo evitarlo, el socarrón italiano aceptó la partitura y se la llevó a casa. Al día siguiente, da este juicio al novato:

**"EN SU ÓPERA HAY COSAS BUENAS Y COSAS NUEVAS. ¡LÁSTIMA QUE LO BUENO NO SEA NUEVO NI LO NUEVO SEA BUENO!"**

**4º. MUSICA TOLERADA**

Esta noche, durante la sesión de clausura, se ejecutará una obra que, a pesar de ser nuestra, debemos señalar a vuestra atención como ejemplo de ese otro tipo de obras a las cuales adjudicamos el calificativo de **MÚSICA TOLERADA**. Se trata de nuestra segunda *Misa Nupcial*, la cual, por no ser ejecutada por solas voces y órgano, sino por instrumentos de cuerda, debe catalogarse así. Porque el único instrumento admitido por la Iglesia y aun declarado litúrgico es el órgano. Fuera de él, todos los otros o son prohibidos o son tolerados, como lo habéis oído claramente exponer a uno de nuestros ilustres predecesores en el uso de la palabra.

¿Os habréis, pues, de escandalizar a causa nuestra, que, sabiendo todas estas cosas, hemos escrito la instrumentación de esa Misa, o a causa de la H. Comisión Central de Música Sagrada, que nos ha pedido y patrocinado dicha obra? No, por cierto. Ante todo, el mismo *Motu Proprio* acepta que:

*"En algún caso particular, en los términos debidos y con los debidos miramientos podrán (...) admitirse otros instrumentos; pero no sin licencia especial del Ordinario."*

Por otra parte, faltando en muchísimas iglesias un órgano en buenas condiciones, es explicable que, para ciertas solemnidades como las matrimoniales, se llene ese hueco mediante una juiciosa selección de instrumentos. Por último, como siempre habrá de hacerse uso de esa tolerancia sancionada por el *Motu Proprio*, es mejor evitar los abusos que fingir ignorarlos. Ahora bien, esos abusos —todos lo sabemos— vienen principalmente de la clase de obras que ejecutan los instrumentos: música de Ópera, de salón y aun de baile. ¿Queremos desterrarla? No basta condenarla: proporcionemos, además, con qué suplirla. Tal fue la mente de la H. Comisión Central de Música Sagrada al editar aquella obra.

**5º. MUSICA PROHIBIDA.**

Por fin, hemos llegado a los últimos paquetes, los que han de llevar la infamante etiqueta de **MÚSICA PROHIBIDA**.

Toda esa música banal, tan oportunamente satirizada anoche en la sesión solemne por el M. I. Sr. Cngo. Dr. Bravo Paredes, debe arrojarse por la ventana, como los libros caballerescos

de Don Quijote. El Sr. Bravo Paredes censuró atinadamente ese tipo de composiciones bajo el punto de vista litúrgico-musical, pero hizo un elogio con el que no estoy de acuerdo: el de llamarlas *artísticas*. Creo que Su Señoría, queriendo tender puente de plata a su contrincante, no tuvo inconveniente en concederle lo menos, si aceptaba lo más. Pero, en honor a la verdad, hay que negarles rango musical a esas obras porque, aun miradas con la lupa del arte puro, no son otra cosa que monstruosidades abominables.

Permitidme que, con frases de aquel agudo crítico que fue Hector Berlioz, haga una cáustica semblanza de la música pseudosacra de fines de siglo:

*"Siguiendo la laudable costumbre de los organistas italianos, éste no empleó, durante todo el tiempo de la ceremonia, sino los registros agudos. La orquesta, más robusta que esta armonía de pequeñas flautas, lo cubría bastante bien en los tutti; pero, cuando la masa instrumental llegaba a dar un acorde seco, seguido de un silencio, el órgano, cuyo sonido retarda un poco y no puede interrumpirse tan brevemente como el de los otros instrumentos, venía a quedar al descubierto y dejaba escuchar un acorde cuya afinación estaba un cuarto de tono más bajo que la de la orquesta, produciendo así el gemido más atrozmente cómico que se pueda imaginar."*

*"Y durante los intervalos ocupados por el canto llano de los sacerdotes, los señores artistas, incapaces de contener su demonio musical, preludiaban fuertemente todos a la vez. La flauta lanzaba escalas en Re; el corno producía una fanfarria en Mi bemol; los violines tocaban amables cadencias y grupetos graciosos; el fagot, muy horondo, sonaba sus notas graves haciendo chasquear sus grandes llaves, en tanto que los gorjeos del órgano completaban brillantemente este concierto inaudito... Y todo ello en presencia de una asamblea de hombres civilizados, del embajador de Francia, del Director de la Academia, de un grupo numeroso de sacerdotes y cardenales, ante una reunión de artistas de todas las naciones. En cuanto a la música, era digna de tales ejecutantes. Cavatinas con crescendo, cavaletas, calderones y escalas; obra sin nombre, monstruo del arte de la composición, en el cual una frase de Vaccai formaba la cabeza, desperdicios de Paccini los miembros y un ballet de Gallemborg el cuerpo y la cola."*

(Berlioz, Guy de Pourtalès. Ed. Gallimard, pág. 811)

Se trata, señores congregistas, de una función en la Basílica de San Pedro, de Roma, en 1832...

Confesemos, sin embargo, que hay otro tipo de **MÚSICA PROHIBIDA** que tiene auténtico valor musical. Son las obras de autores famosos que no fueron escritas para el templo o que no corresponden a las normas eclesiásticas hoy vigentes. Trozos de sinfonías, sonatas o cuartetos, así sean del mismísimo Beethoven, merecen ser rechazados de la Iglesia por la sola razón de que no fueron hechos para alabar a Dios en su templo.



¿Qué diremos de los trozos de ópera y de las canciones? Es una de las más horripilantes profanaciones tratar de alabar a Dios y de elevar las almas de los fieles con las palabras y acentos frenéticos de pasión, muchas veces insana, tomado de labios de algún personaje.

Y si aún me dais el caso de obras hechas *ex profeso* para la Iglesia —como las misas de Mozart, Haydn, Bach y Beethoven— tampoco merecen resonar durante los augustos misterios, porque generalmente son música profana con texto litúrgico, o, en el mejor de los casos, tienen una extensión desmesurada y una construcción expresamente condenada por el *Motu Proprio*:

*"En general, ha de condenarse como abuso gravísimo que en las funciones religiosas la Liturgia quede en lugar secundario y como al servicio de la música, siendo así que la música forma parte de la Liturgia y no es sino su humilde sierva."*

Hemos terminado. Y no vamos a formular conclusión alguna, sino a expresar el voto que seguramente hacéis todos los que habéis meditado estas cuestiones:

**QUE, EN DÍA NO LEJANO, MANOS COMPETENTES REDACTEN UN CATÁLOGO TAN COMPLETO COMO SEA POSIBLE DE OBRAS MANDADAS, RECOMENDADAS, APROBADAS, TOLERADAS Y PROHIBIDAS.**

¿Será ello factible? Tal vez resulte mejor difundir la cultura sacro-musical que capacite al individuo para una atinada discriminación.

Miguel B.

# SINFONÍA “MÉXICO”

## Catálogo:

190. “Sinfonía México”. *Schola Cantorum*, año XV, núm. 8, agosto de 1953, p. 69.

## APA:

Bernal Jiménez, M. (1953). Sinfonía México. *Schola Cantorum*, 15(8), 69.

I.- Tenochtitlán” – En forma de sonata. Carácter precortesiano, con predominio de lo rítmico y utilización de escalas en terceras menores y escalas pentáfonas. El segundo tema, estructurado con los intervalos de una flauta azteca, propiedad del compositor, encontrada en una excavación de la ciudad de México. Danzas y guerras, teponaztli y silbatos, dechas y sonajas en bárbara mezcla; mientras, a lo lejos en soldad de artista, el barroco sonoro de la flauta ulula su nostalgia.

II.- Aquella vieja España.- forma lied con cinco secciones. Sabor europeo, hispanico y arcaico. El secreto hechizo de las viejas cantigas de las melodías seculares, y el primitivo discantar, de la austeridad, nobleza y bravura de una raza preñada de pretérito y futuro.

III.- Mestizaje.- En forma de scherzo. Alegría transida de tristeza, tristeza en trance de alegría, maridaje fecundo de dos razas que convergen en una encrucijada providencial. Nacimiento de lo que suena a “mexicano”.

IV.- Liturgia por la Patria.- Las aspiraciones nuestras, la sangre nuestra, las epopetas y los desencantos nuestro; pero tambien la esperanza pregustando una mañana anchurosa y exaltante. Forma libre en el final de la Novena Sinfonía de Beethoven, o bien la de un doble rondó.

**Miguel Bernal Jimenez**

**Grabación: F85**

**Nota del autor:**

**I. Tenochtitlán.** En forma de sonata. Carácter precortesiano, con predominio de lo rítmico y utilización de escalas en terceras menores y escalas pentáfonas. El segundo tema, estructurado con los intervalos de una flauta azteca, propiedad del compositor, encontrada en una excavación de la Ciudad de México. Danzas y guerras, teponaztli y silbatos, flechas y sonajas en bárbara mezcla; mientras, a lo lejos, en soledad de artista, el barro sonoro de la flauta ulula su nostalgia.

**II. Aquella vieja España.** Forma lied con cinco secciones. Sabor europeo, hispánico y arcaico. El secreto hechizo de las viejas cantigas, de las melodías seculares, y el primitivo discantar de la austeridad, de la nobleza y bravura de una raza preñada de pretérito y futuro.

**III. Mestizaje.** En forma de scherzo. Alegría transida de tristeza, tristeza en trance de alegría, maridaje fecundo de dos razas que convergen en una encrucijada providencial. Nacimiento de lo que suena a “mexicano”.

**IV. Liturgia por la Patria.** Las aspiraciones nuestras, la sangre nuestra, las epopeyas y los desencantos nuestros; pero también la esperanza pregustando una mañana anchurosa y exultante. Forma libre, como en el final de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, o bien la de un doble rondó.

# EDITORIAL II

## Catálogo:

50. "Editorial [2]". *Schola Cantorum*, año III, núm. 8, agosto de 1941, pp. 169–170.

## APA:

Bernal Jiménez, M. (1941). Editorial [2]. *Schola Cantorum*, 3(8), 169–170.

## EDITORIAL 1941 Año III Agosto No.8

ES TAL NUESTRA situación en el campo de la música sagrada que, por una parte, carecemos de mil recursos necesarios para nuestra labor restauradora, y por otra, no sabemos aprovechar los pocos que poseemos.

Queriendo hacer balance para determinar sólo nuestro haber, encontraríamos que existen en México algunos maestros en disciplinas litúrgico-musicales, algunos compositores sacros y bastantes escritores cuya cultura les haría posible publicar páginas interesantes. Poseemos ese insuperable medio de formación que se llama las Escuelas Diocesanas de Música Sagrada, en Querétaro, Morelia, Guadalajara, León, Jalapa y Oaxaca; privilegio que no disfrutaban muchas naciones de la América Latina, algunas de ellas tan importantes como el Brasil. Es honor de nuestra pobreza disponer de una revista dedicada exclusivamente a la cultura sacro-musical. Hemos realizado —quizá por primera vez en la historia de la América Latina— un Congreso Nacional de Música Sagrada. Y, en fin, contamos con la voluntad unánime de nuestro Venerable Episcopado. Cosas todas que dan una suma digna de estimarse.

Empero, si quisiéramos indagar para remordimiento nuestro lo poco que hemos hecho fructificar ese capital, deberíamos hacer esta otra enumeración. Los maestros ejercen una labor limitada y oscura. Los compositores no producen en calidad y en cantidad cuanto debieran. Los que pueden escribir sobre nuestros tópicos adolecen, por lo general, de una indolencia tanto más culpable cuanto mayor es la escasez de plumas aptas para esa misión. Las Escuelas no pueden prosperar por falta de una población escolar numerosa. *Schola Cantorum* no puede encontrar ni siquiera mil suscriptores que aseguren la sustentación y prosperidad de este periódico. Las conclusiones trascendentales de nuestro primer Congreso, se han quedado casi, pese a su calidad, sin ir más allá de los papeles en que se escribieron. Por último, la mente de los Señores Obispos no podrá verse actuada mientras no exista un propósito igual en cada uno de los sacerdotes encargados del servicio litúrgico. En una palabra, hay entre nosotros muchos que duermen ...

Y urge despertarlos. He aquí una cruzada por convocar. Que tres o cuatro vayan por todo nuestro país a hacer salir de ese estado de sopor a la multitud de los demás. No hace falta otra cosa porque, dada nuestra idiosincrasia, los mexicanos no solemos dejar de hacer el bien por maldad sino por apatía. Que le sepan decir eficazmente al que vive dedicado a la enseñanza: hay muchos otros que necesitan de tu luz, hazla llegar hasta ellos difundiendo por la prensa tu saber. Al compositor: urge que te pongas al trabajo, sé fecundo en obras bellas, santas y sencillas; no te preocupe el pensar cómo podrás publicarlas: cuando las tengas se resolverá ese problema, está seguro: Tú, escritor, convéncete de que, si de veras quieres, podrás escribir

cada año varios artículos; pero no lo dejes para mañana, escribe desde hoy una página siquiera. A tí, venerable sacerdote encargado de esta o aquella iglesia, corresponde la responsabilidad inmediata de la dignidad con que se tribute culto a Dios; ¿te interesa que la música que se escuche en tu iglesia sea apropiada o prohibida, artísticamente ejecutada u horrorosamente destrozada? ¿Retribuyes decorosamente al músico que te sirve, de modo que se sienta estimulado a superarse? ¿No le obligarás con un escaso jornal a buscarse otros trabajos para subvenir a sus necesidades, viéndose así imposibilitado para dedicar tiempo y energías al estudio tan indispensable para desempeñar dignamente su oficio en la iglesia? ¿Has pensado alguna vez que así como no hay mejor medio para contribuir a la formación de sacerdotes que el de enviar al algún chico al seminario y sostenerlo ahí hasta que termine su carrera, no hay tampoco otro esfuerzo más loable en pro de la música del templo que el de los que costean los estudios de un futuro organista, director o compositor en la Escuela de Música Sagrada? ¿No has observado que, por regla general, ahí donde se canta mal el Gregoriano o se profana la Casa de Dios con músicas indignas o donde las mujeres tienen la voz de mando en el coro o donde existe un órgano cuyos insoportables alaridos parecen molestar a todos menos al rector de la iglesia, éste resulta ser un sacerdote que no tiene interés en la restauración musical litúrgica? ¡Si tú quisieras ...!

Si yo, si él, si todos quisiéramos sacudir nuestro letargo, inyectaríamos una increíble fecundidad a los recursos que tenemos a la mano, fecundidad que llegaría a proporcionarnos aun todo aquello de que hoy carecemos.

# ESPIRITUALIZACIÓN

**APA: Bernal Jiménez, M.** (1949). *Las tres etapas de la ejecución gregoriana*. Morelia: Escuela Superior de Música Sagrada.

**Cap:** Las tres etapas de la ejecución gregoriana (95-108)

## NECESIDAD – CONVENIENCIA – MEDIOS

"Todos los esfuerzos de la liturgia tienden a incrementar en las almas la vida de Cristo. *La liturgia, considerada en sus efectos psicológicos y morales, se define como el método auténticamente instituido por la Iglesia para asimilar las almas a Jesús...* En efecto, como Jesús, durante su vida terrenal, hacía brillar sobre sus discípulos los esplendores de su ideal y los conducía al camino de la santidad, así, a lo largo de los siglos, encauza místicamente a los cristianos tras sus pasos, mediante la liturgia, continuadora de Su oración, de Su catequesis y de Su acción. El ciclo litúrgico ofrece a las almas un itinerario y un programa anual de renovación intelectual y moral completísimos. Si ellas aceptan caminar, de misterio en misterio, con una seria y dulce aplicación, tras las huellas de Cristo, su docilidad será recompensada con un progreso cierto y con efusiones abundantes de vida espiritual".  
(*Feshugilre*)

### NECESIDAD

168.—La *interpretación* es el coronamiento de la obra del ejecutante concienzudo. Las exigencias del arte quedan satisfechas con todo lo expuesto hasta aquí. Empero, para el músico de iglesia, la cima está aún más arriba —¡Excélsior!— porque no trata simplemente de hacer obra artística, sino de colaborar en una obra santificadora, cual es la de la Liturgia.

169.—Para conseguir esto es imperativo que espiritualicemos su trabajo, no olvidando que su arte tiene como lema el que cantaron los Ángeles en Belén: *Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad*.

Ahora bien, el apostolado de la música sagrada es como todos los apostolados: exige de sus representantes, de sus defensores, de los apóstoles ser como el modelo y la personificación de la doctrina que predicán. Alguien los ha comparado a las fuentes, que solo pueden derramar el agua cuando están bien llenas. Así el apóstol solo puede comunicar espíritu sobrenatural a los demás cuando en él hay plenitud de ese espíritu.

El músico sagrado colabora con la Iglesia en la santificación de los hombres. El medio de que ha de valerse es su arte. Es casi imposible que consiga el objeto de su misión si él mismo no vive la vida sobrenatural, *el estado de gracia*.

## CONVENIENCIA

170.—¿Qué diríamos de un hombre a quien le fueran entregados grandes capitales para que se aprovechara de ellos, si este hombre los arrojase a los cuatro vientos? Así sucede a muchos músicos de iglesia, que habiendo tenido la fortuna de ser escogidos para tener como ocupación principal, como oficio, el alabar a Dios, el hacer oración durante las incontables misas, horas santas, rosarios y demás actos de culto en que toman parte principalísima, lejos de aprovecharse de las gracias que ahí están guardadas para ellos, lejos de ganar los tesoros de méritos que trae consigo el desempeño decoroso de sus tareas divinas, ameritan castigo por la profanación que hacen de la Casa de Dios.

*"¡Qué desengaño el de estos imprudentes cuando, llamados a juicio, vean el rostro airado de Cristo!*

*—Pero, Señor, si me he pasado la vida en tu templo, cantando misas y alabando a tus santos...*

*—Sí, —responderá el Juez justísimo— has pasado tu vida en mi Casa; ahí ha estado tu cuerpo, tu garganta, tus manos, tus ojos; pero tu alma, tu atención, tu corazón nunca me han alabado."*

Y en medio de la mayor confusión se retirará el pobre músico de iglesia, recordando las palabras que en alguna parte leyó sin prestarles consideración:

***"La voz del que alaba al Señor sin atención del corazón es semejante al mugido de los bueyes, al ladrar de los perros y al rugido de los leones."***  
(San Isidoro)

## MEDIOS

171.—Ayer asistíamos a un funeral. Los paños negros, el túmulo, los ornamentos, las silenciosas lágrimas de los deudos expresaban dolor, mientras la Cruz, en lo alto, y las titilantes candelas recordaban la esperanza inmarcesible. Para ese dolor y esa esperanza solo el maternal amor de la Iglesia tiene palabras adecuadas.

Ellas iban y venían, del altar al coro, del coro al altar. Ahora implorando en favor de los desaparecidos: *Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis*. Ora prometiendo con Jesús: *Ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet: et omnis qui vivit et credit in me, non morietur in aeternum*. Ya infundiendo saludable temor a quienes aún peregrinamos: *Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla: Teste David cum Sibylla*. Ya consolando a quienes la muerte dejó en orfandad: *Tuis enim fidelibus, Domine, vita mutatur non tollitur, et dissoluta terrestris huius incolatus domo, aeterna in caelis habitatio comparatur."*

Las voces de los cantores resonaban en la iglesia; mas sus espíritus vagaban por muy otros lugares. Así parecían manifestarlo su irrespetuoso continente y las charlas con que, entre canto y canto, amenizaban el trabajo... Y realmente era el suyo un trabajo, por sus características mercenarias, pero un trabajo horroroso y macabro. Como en los pueblos del

antiguo oriente aquellas mujeres que precedían los cortejos fúnebres mesándose los cabellos y dando alaridos, así estos pobres músicos de iglesia no eran sino plañideras a sueldo...

De tales músicos litúrgicos escribió Hugo de San Víctor estas duras palabras:

*"Cantant forsitan ut populo magis placeant quam Deo; qui sic cantant non cantant in Choro, cum Maria Sorori Moysi, sed in Palatio, cum Herodiade, ut placeant discumbentibus, et Herodi."*

Por ello, en el Pontifical Romano, en la ceremonia que podríamos llamar de toma de posición para el oficio de Cantor, hay esta solemne advertencia:

*"Vide, ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis, operibus comprobas."*

172.—Para reformar una generación, hay que tomarla desde la cuna, y aún antes, según los pedagogos. Cunas del arte litúrgico son las escuelas de música sagrada. A ellas toca preparar la respuesta de esta vital cuestión: *¿Cómo lograr que el músico eclesiástico aprenda a cantar orando?*

173.—Para orar de ese modo no hacen falta muchas oraciones, muchas fórmulas, muchos cantos. Uno solo puede valer por muchos, pues la música nos hace saborear las palabras, dándonos tiempo para saturarlas de espiritualidad. San Agustín decía, precisamente por eso: *"qui bene cantat bis orat"*.

174.—Ninguna otra música es más apropiada para ese vital entrenamiento que la gregoriana. *Minimum de música in maximum de oración*, la definió alguien con admirable tino. Ella, además, tiene un poder santificante que ninguna otra posee en igual grado, pues, siendo parte esencial de la liturgia solemne, adquiere cierta eficacia sacramental: *ex opere operantis Ecclesiae*. La Sagrada Escritura parece reconocer una fuerza especial a la oración cantada cuando dice: *"Laudans invocabo Dominum, et ab inimicis meis salvus ero."* (Salmos XVII, 4)

¡Qué celestial fruición se experimenta al iniciar las labores cotidianas con el canto de la secuencia *"Veni, Sancte Spiritus"*, o con el sencillo *"Deus, in adiutorium meum intende"*! ¡Cómo se enardece nuestro pecho al preparar nuestra Comunión, entonando las sustanciosas estrofas del *"Adoro te devote"*! ¡Qué suavidad se experimenta al cantar, aunque sea solo para nuestros adentros, el himno Jesu dulcis memoria o la antífona *Salve Regina*! Pruébenlo quienes no lo hayan gustado aún: *Gustate et videte...*

En cuanto a los futuros músicos de iglesia que durante dos o más años fueron sometidos a esta formación artístico-espiritual, estamos ciertos de que no lo olvidarán cuando, el día de mañana, suban al coro a cumplir su envidiable ministerio. En ellos *cantará la voz, cantará el corazón, cantará la vida*, como pedía el Doctor de Hipona. Este santo, convertido y enamorado de la música litúrgica, traza un programa de superación que se dirige a todos los cristianos, pero especialmente a quienes dedican su vida a cantar las alabanzas divinas:



"Nosotros cantamos aquí abajo las alabanzas de Dios como las cantaremos un día en el cielo. Mas acá cantamos temerosos, en el cielo cantaremos seguros; aquí como gente que debe morir, allá como poseedores de la vida eterna; acá en la esperanza, allá en la realidad; aquí en el destierro, allá en la patria... Cantemos no para gozarnos en la pereza, sino para fortalecernos en los trabajos. Cantad, oh hermanos, como cantan los peregrinos: sin detenerse. Cantad y caminad. Adelante, siempre progresando en el bien. Prosperad en la fe y en la pureza de costumbres: cantad y caminad".

175.—Hablares de espiritualización en sentido negativo, para quienes tratan de disculpar la mala ejecución, diciendo: *"Podré ser censurado en el aspecto artístico; pero qué importa si mi intención es santa, pues trato de alabar a Dios ante todo"*. Eso se le toleraría al pueblo, quizás; pero al cantor no, porque su arte debe ser verdadero, además de santo. Y aun nos atreveríamos a decir: antes que santo, debe ser correcto, por aquello de *prius est esse*.

Sin lectura correcta, no hay interpretación posible. Sin lectura e interpretación, la espiritualización carece de *sujeto* digno. Mas cuando aquellas dos etapas han sido cubiertas, todo lo que ellas significan "no debe preocuparnos", aunque deba observarse: debemos ir más allá. como las cosas de la Tierra que, sin dejar de existir y rodearnos, se quedan muy abajo cuando hablamos de Dios.

## CONCLUSIÓN

176.—Hemos terminado el recorrido que nos propusiéramos al abrir estas páginas. Las tres etapas han sido analizadas pacientemente. Es posible que hayamos fatigado a nuestros lectores-alumnos. ¿Será factible llevar a la práctica tantas cosas? Difícil es, en verdad, recordar y cuidar la multitud de factores que intervienen en la ejecución gregoriana ideal. Por eso, el maestro debe insistir sin cansancio hasta lograr formar en los alumnos el hábito, la rutina, el automatismo necesario que engendra, a la postre, la facilidad y la espontaneidad.

177.—No en todo momento es indispensable someterse estrictamente al método cuyos diversos pasos y procedimientos pedagógicos hemos expuesto. A medida que el grupo coral adquiera experiencia, puede simplificarse el proceso de estudio; pero hay que tener presentes estas dos observaciones:

- 1a. —Procurar que, *simultáneamente*, se realicen varias cosas que en un principio eran estudiadas por separado. De este modo, se van formando los necesarios automatismos o hábitos.
- 2a. —Sin embargo, nunca se debe pretender simplificar en exceso ni llegar, en este trabajo de síntesis y de actividades simultáneas, al extremo de intentar reunir en un solo acto todos los factores de la ejecución gregoriana. Aun para los maestros, es casi imposible "repentizar". *Las tres etapas —lectura, interpretación y espiritualización*, quedarán siempre como el método fundamental a seguir.

**DEO GRATIAS**

# Andrés Alejandro García Moreno

## El nacionalismo sacro de Miguel Bernal Jiménez en la revista Schola Cantorum.pdf

 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

### Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:464044062

Fecha de entrega

2 jun 2025, 7:32 a.m. GMT-6

Fecha de descarga

2 jun 2025, 7:42 a.m. GMT-6

Nombre de archivo

El nacionalismo sacro de Miguel Bernal Jiménez en la revista Schola Cantorum.pdf

Tamaño de archivo

7.3 MB

193 Páginas

75.845 Palabras

398.743 Caracteres

# 14% Tính tương đồng nói chung

Tổng cộng của tất cả các kết quả trùng khớp, bao gồm cả các nguồn trùng lặp, cho mỗi c...

## Nguồn hàng đầu

- 14%  Nguồn Internet
- 4%  Ấn bản
- 0%  Bài tập được nộp (bài của học sinh)

## Cờ chỉ báo về tính toàn vẹn

### 0 cờ chỉ báo về tính toàn vẹn để đánh giá

Không phát hiện thấy văn bản nào nghi ngờ là ngụy tạo.

Các thuật toán trong hệ thống của chúng tôi xem xét kỹ lưỡng một tài liệu để phát hiện sự không nhất quán khiến cho tài liệu đó khác với một bài nộp bình thường. Nếu nhận thấy điều gì lạ, chúng tôi sẽ gắn cờ để bạn xem xét.

Cờ không nhất thiết là dấu hiệu chỉ báo có vấn đề. Tuy nhiên, bạn nên chú ý vào phần đó để xem xét thêm.

# Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

| Datos del manuscrito que se presenta a revisión |                                                                              |                                |
|-------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| <b>Programa educativo</b>                       | Maestría en Estudios del Discurso                                            |                                |
| <b>Título del trabajo</b>                       | El nacionalismo sacro de Miguel Bernal Jiménez en la revista Schola Cantorum |                                |
|                                                 | <b>Nombre</b>                                                                | <b>Correo electrónico</b>      |
| <b>Autor/es</b>                                 | Andrés Alejandro García Moreno                                               | 1488932D@umich.mx              |
| <b>Director</b>                                 | Raúl Eduardo González Hernández                                              | raul.gonzalez@umich.mx         |
| <b>Codirector</b>                               | -                                                                            | -                              |
| <b>Coordinador del programa</b>                 | Rodrigo Pardo Fernández                                                      | mae.estudios.discurso@umich.mx |

| Uso de Inteligencia Artificial |             |             |
|--------------------------------|-------------|-------------|
| Rubro                          | Uso (sí/no) | Descripción |
| Asistencia en la redacción     | No          |             |

# Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



| Uso de Inteligencia Artificial             |             |                                                                                 |
|--------------------------------------------|-------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| Rubro                                      | Uso (sí/no) | Descripción                                                                     |
| Traducción al español                      | No          |                                                                                 |
| Traducción a otra lengua                   | No          |                                                                                 |
| Revisión y corrección de estilo            | Sí          | Revisión gramatical, sintáctica, ortográfica, y de estilo en general del texto. |
| Análisis de datos                          | No          |                                                                                 |
| Búsqueda y organización de información     | No          |                                                                                 |
| Formateo de las referencias bibliográficas | No          |                                                                                 |
| Generación de contenido multimedia         | No          |                                                                                 |
| Otro                                       | No          |                                                                                 |

| Datos del solicitante |                                                                                                                     |
|-----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nombre y firma        | Andrés Alejandro García Moreno  |
| Lugar y fecha         | Morelia, Michoacán, Mx. 30 de mayo del 2025                                                                         |