

**Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Coordinación de Historia**



**Amnesia musical: un caso para recordar.  
El movimiento de la música sacra en México durante la  
primera mitad del siglo XX**

**Tesis que para obtener el grado de Maestra en Historia  
presenta**

**Lorena Patricia Díaz Núñez**

**Directora de tesis: doctora Alicia Puente Lutteroth**

**México, D. F., 2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

### Agradecimientos

Introducción	1
La música sacra	3
Nacionalismo: más de uno	6
Estado de la cuestión	10
Hipótesis	17
Objetivo y periodización	18
I. Del <i>Motu Proprio</i> al nuevo <i>modus vivendi</i> . Entre la crisis musical de la Iglesia y la conciliación política en México (1903-1938)	
–“La música intrusa” en los templos mexicanos al finalizar el siglo XIX	21
El <i>Motu Proprio</i> de Pío X (1903): ¿un documento globalizador?	28
La música sagrada moderna: sus tres caminos	32
La recepción del <i>Motu Proprio</i> en México durante la crisis política	33
La conciliación en el país, el nuevo <i>modus vivendi</i> (1938) y la cultura musical sacra	40
II. La <i>nueva música sacra</i> en el nuevo <i>modus vivendi</i> . Como una gran familia musical (1939-1959)	
Miguel Bernal Jiménez y su apostolado artístico (1910-1956)	49
<i>Schola Cantorum</i> : la principal revista mexicana de música sacra (1939)	57
Un concierto de música novohispana en Morelia: el primero del siglo XX (1939)	61

Primer Congreso Nacional de Música Sacra (1939)	70
Quincuagésimo aniversario de la coronación la Virgen de Guadalupe (1945)	74
Primer Congreso Interamericano de Música Sacra (1949)	86
Segundo Congreso Nacional de Música Sacra (1959)	91
III. Nuevos cambios en la liturgia católica: <del>h</del> “hacia el mundo moderno” (1960-1967)	
El Concilio Vaticano II (1962-1965)	99
La Instrucción <i>Musicam Sacram</i> (1967)	102
Crisis finisecular en México. Dos compositores religiosos	107
En vísperas del siglo XXI	108
Reflexión final	
<del>“Cantet vox, cantet cor, cantet vita”</del>	113
Cronología sobre música sacra en México (1834-1998)	121
Bibliografía consultada	141
Fonografía somera	153

A Lorena María

## **Agradecimientos**

Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo de muchas personas e instituciones. En estas páginas está su generosa huella y les agradezco a todos su presencia en cada tramo del camino. Mi gratitud infinita para Alicia Puente Lutteroth, Luis G. Ramos, Álvaro Matute, Evelia Trejo y José Antonio Robles por su docta guía y revisión del trabajo. Para el Colegio de Historia y mis profesores de la maestría. Para mis colegas del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim), en especial por sus observaciones para Gloria Carmona, Juan Manuel Lara, Juan José Escorza y Aurelio Tello.

Mi gratitud eterna para doña María Cristina Macouzet de Bernal, Kitty, y absolutamente para toda su familia: ellos me han permitido conocer a Miguel Bernal Jiménez. Para el Conservatorio de las Rosas, el Festival de Música de Morelia Miguel Bernal Jiménez y para los alumnos y admiradores de la obra del ilustre compositor.

Por su impulso constante agradezco de todo corazón a Alicia Salmerón Castro. A Guillermo Turner y Claudio Vadillo por las últimas adecuaciones. Por su confianza, a Cornelio Rodríguez, Gonzalo Castillo Ponce, Arturo Chamorro, Sergio Ortiz y Alejandro González. A todo el GAP 79 y a Margarita Bringas por su varita mágica. Por enjugar mis lágrimas a José Manuel Manzano, Rogelio Bazúa, Alberto Osorno y Fernando Bermúdez. A Erika Hernández Aguas por su apoyo incondicional. A todos los que se han ido y seguirán siempre conmigo.

Mi gratitud amorosa para mis padres y mi familia. Para Gabriel Peugnet por estar cuando lo necesito. Para Lorena María, mi hermosa y musical hija, porque inspira y alegra cada instante de mi vida.

## Introducción

Aún falta mucho por investigar sobre la música escuchada en México durante la primera mitad del siglo XX. Basta revisar las páginas de la historiografía y la crítica publicadas a partir de los primeros decenios para comprobar que se ha dicho poquísimo acerca de la música sacra católica. Existen libros y ensayos que abordan el nacionalismo musical de esa época, pero salvo en raras excepciones quedó fuera el tema que nos ocupa. Por ese motivo he imaginado que para los autores laicos de aquellos trabajos que la omitieron habrá sido una suerte de música *silenciosa o invisible*.<sup>1</sup> La realidad fue distinta.

Es probable que en la nueva historia cultural aquel silencio represente un caso más de *amnesia cultural*.<sup>2</sup> ¿Podríamos entonces hablar también, y específicamente, de *amnesia musical*? Considero que sí, pues en nuestro país la cultura musical sacra de dicho periodo está ausente del saber general sobre la historia de esa disciplina artística: se ha olvidado su rica presencia, iluminada como lo estuvo por el aliento místico de la espiritualidad.

Desde afuera y por distintas consideraciones esas músicas vocales o instrumentales o ambas —tejidas con silencios y oraciones— no fueron objeto de una escucha atenta para la mayoría de quienes historiaron las músicas académicas del México revolucionario y posrevolucionario. ¿Este hecho se deberá, en gran medida, a que la memoria histórica se ha escrito más bien desde el punto de vista político? De cualquier forma, aquellos escritores laicos —al apropiarse de ese pasado— dejaron un hueco en la historia musical de aquella época que se requiere zurcir para aclararlo y fortalecer el presente (parafraseando a José Lezama Lima). Como

---

<sup>1</sup> Lorena Díaz Núñez, “Miguel Bernal Jiménez y la música *invisible*”, texto leído en el quincuagésimo aniversario luctuoso de Miguel Bernal Jiménez, Morelia, Conservatorio de las Rosas, 26 de julio de 2006.

<sup>2</sup> Peter Burke, “¿Un nuevo paradigma?”, en *¿Qué es la historia cultural?*, p. 87.

he dicho, el género sacro fue soslayado por los académicos no religiosos —junto con su entorno cultural,<sup>3</sup> religioso y estético— a pesar del movimiento promotor de una intensa actividad musical que encabezó la Santa Sede al terminar 1903,<sup>4</sup> con el propósito de retomar su gloriosa tradición artística secular. Es difícil entender lo dicho, toda vez que en México la presencia de la cultura católica ha sido tan vasta y definitoria. Cabe señalar, sin embargo, el reconocimiento que la historiografía musical mexicana si ha hecho del valioso legado de la música sacra novohispana.

En virtud de lo anterior me interesa el movimiento musical del que tuve noticias cuando preparaba el catálogo y la biografía del compositor Miguel Bernal Jiménez (1910-1956).<sup>5</sup> Mientras conocía la vida del ilustre michoacano hice acopio de documentos sobre música sacra emitidos por la Santa Sede y de otros escritos que daban cuenta de su recepción en México. Esta información, recabada en distintas fuentes, me acercó a dicho movimiento al que propuse llamar, para el caso de nuestro país, la *nueva música sacra*.<sup>6</sup>

Miguel Bernal Jiménez hizo notar, por vez primera, este caso de *amnesia musical* en un artículo publicado en la revista *Schola Cantorum*: “A propósito de una Historia de la Música en México” (1953).<sup>7</sup> En él se refiere al libro *Music in Mexico* (1952), de Robert Stevenson. Dice Bernal Jiménez: “En el capítulo que se ocupa de la música mexicana contemporánea, no puede

---

<sup>3</sup> El vocablo cultura es empleado aquí en el sentido antropológico que incluye, como bien sintetiza Peter Burke en *¿Qué es la historia cultural?*, un amplio repertorio de objetos, prácticas, ideas, valores, creencias, hábitos, costumbres, modos de vida, protocolos, símbolos, rituales y significados.

<sup>4</sup> Ver “*Documenta ius vigens musicae liturgicae continentia: Motu Proprio sulla musica sacra di S. S. Pio PP. X.*”, en Fiorenzo Romita, *Ius Musicae Liturgicae*, pp. 290-301, (edición bilingüe); Nemesio Otaño, *La música religiosa y la legislación eclesiástica*, 207 p.; “*Motu Proprio de S. S. el Papa Pio X.*”, en *Schola Cantorum*, año XV, núm. 1, enero de 1953, pp. 3-8.

<sup>5</sup> Ver Lorena Díaz Núñez, *Miguel Bernal Jiménez, Catálogo y otras fuentes documentadas y Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez*.

<sup>6</sup> Lorena Díaz Núñez, *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo...*, pp. 12-13.

<sup>7</sup> Q. U. D. (pseud. de Miguel Bernal Jiménez), “A propósito de una Historia de la Música en México”, en *Schola Cantorum*, año XV, núm. 2, febrero de 1953, pp. 11-12.



ignorarse el tema \_música sagrada\_, pues en este campo cabe subrayar una actividad organizada que no tiene parangón ni con el arte laico”.<sup>8</sup>

En ese tenor y retomando lo expuesto por Bernal Jiménez, pretendo ahora hilvanar esa historia y buscar alguna respuesta que explique su ausencia en la páginas de nuestra historiografía general sobre la música mexicana.

Así, mi aportación será una imagen de lo que fue el movimiento musical sacro, pues cada presente hace hablar al pasado de manera distinta: el historiador elige y construye los objetos de estudio, dialoga con las fuentes e interpreta los hechos de manera personal; es decir, practica el arte de la hermenéutica.

### **La música sacra**

La música sacra católica del siglo XX estuvo iluminada por el sino del cambio. A partir de la *Instrucción acerca de la música sagrada* emitida por Pío X (1903) —y hasta el Concilio Vaticano II de Juan XXIII y Paulo VI (1962-1965)<sup>9</sup>— los documentos pontificios sobre la materia hablaron de reformar, reivindicar, restaurar, restablecer y renovar. En efecto, entre la *Instrucción*— publicada el día de Santa Cecilia de 1903 con el carácter de un código jurídico y conocida como el *Motu Proprio*— y la celebración del Concilio Vaticano II, varias encíclicas, instrucciones, edictos y cartas pastorales dan fe de la importancia que para la Iglesia católica tuvo la música como parte de la liturgia: ~~un~~ tributo colectivo, público y oficial de *alabanza* a Dios por la Iglesia”.<sup>10</sup> La Santa Sede y las diversas comisiones episcopales nacionales vigilaron el cumplimiento de las normas específicas, difundidas profusamente por el mundo católico.

---

<sup>8</sup> Q.U.D., *op. cit.*, p. 11.

<sup>9</sup> Pontificados del siglo XX: Pío X (1903-1914), Benedicto XV (1914-1922), Pío XI (1922-1939), Pío XII (1939-1958) Juan XXIII (1959-1963), Paulo VI (1963-1978), Juan Pablo I (1978), Juan Pablo II (1978-2005).

<sup>10</sup> Jean de Valois, ~~Los~~ orígenes. El ámbito”, en *El canto gregoriano*, p. 5.

Entre los documentos redactados en la primera mitad del siglo XX que también hacen una referencia especial a la música sacra, se hallan la constitución apostólica *Divini Cultus Sanctitatem* (1929), de Pío XI, y la encíclica *Mediator Dei* (1947), de Pío XII.<sup>11</sup> De la segunda mitad sobresalen la encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (1955) y la *Instrucción sobre la música sagrada y la sagrada liturgia* (1958), de Pío XII<sup>12</sup> y, de Paulo VI, la constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963)<sup>13</sup> y la *Instrucción Musicam Sacram* (1967).

En la *Instrucción sobre la música sagrada y la sagrada liturgia* (1958), de Pío XII, se recopilaron las ideas fundamentales contenidas en los documentos anteriores a ella. La *Instrucción* señala que la música sagrada en general abarca varios géneros: el canto gregoriano y la polifonía vocal (sin acompañamiento instrumental), la música moderna (a varias voces con o sin acompañamiento instrumental) y la música para órgano (sin canto), así como dos géneros no litúrgicos: el canto popular religioso (que ocasionalmente podía emplearse en algunas acciones litúrgicas) y la música religiosa (que expresa piedad, pero que no está compuesta para rendir culto a Dios).<sup>14</sup> Al respecto, la encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (1955), de Pío XII, marcó la importancia de tener también en gran estima aquella música que, sin estar destinada al servicio de la sagrada liturgia, reporta, con todo, por su contenido y su finalidad grandes ventajas a la religión; la cual, por eso, se llama música religiosa”.<sup>15</sup>

Decía Igor Stravinsky (1882-1971): ~~La~~ música es tanto o más capaz de [alabar a Dios] que la construcción de una iglesia y toda su decoración; es el más grande ornamento de la

<sup>11</sup> Ver *La Santa Sede y la Música Sagrada...*, pp. 122-125.

<sup>12</sup> ~~In~~strucción de la sagrada congregación de ritos sobre la música y la liturgia sagradas según las encíclicas *Musicae sacrae disciplina* y *Mediator Dei* del Papa Pío XII”, en *La Santa Sede y la Música Sagrada...*, pp. 17-62.

<sup>13</sup> ~~Co~~stitución *Sacrosanctum Concilium*” e ~~In~~strucción *Musicam Sacram*”, en *Documentación litúrgica posconciliar*, pp. 1255-1257 y 1258-1272. Ver también la ~~Sección~~ VI. La música litúrgica”, p. 1253.

<sup>14</sup> De acuerdo con los documentos pontificios, el término sacro o sagrado se empleará aquí para hablar de la música litúrgica y el término religioso para hacer referencia a la música extra litúrgica.

<sup>15</sup> ~~Carta~~ encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*”, p. 62.

Iglesia”.<sup>16</sup> Ésta es una afirmación rotunda, pues con toda razón él estuvo convencido de que la música sacra había enriquecido el patrimonio de Occidente. El compositor ruso —por cierto, quien se adhirió a la fe católica y fue devoto de la Virgen de Guadalupe y él mismo un autor de varias obras del género sacro, que cultivó sobre todo después de la segunda guerra mundial— distingue con buen humor entre dos tipos de música religiosa: “música religiosa religiosa” y “música religiosa secular” o vulgar.<sup>17</sup>

Es notorio el interés que mereció la música para dos de aquellos pontífices del siglo XX, quienes tuvieron relación con el arte de Euterpe antes de asumir la cátedra de San Pedro. Pío X fue director de la *schola cantorum* del Seminario de Padova en donde estudió, pues su magnífica voz y talento musical lo hicieron merecedor de ese cargo. Al ser obispo de aquella ciudad impartió en su Seminario las cátedras de música sagrada y estética musical.<sup>18</sup> Pío XII, por su parte, fue violinista y melómano.<sup>19</sup> Como dije, esto puede contribuir a explicar el compromiso, la valoración y el fomento a la música de alta calidad artística procurado por ambos religiosos; un interés que también favoreció el respeto hacia las normas específicas y a la divulgación del repertorio aprobado.

Poco después de 1965 —una vez difundidas las resoluciones del Concilio Vaticano II— el paisaje de la música sacra se modificó. Es tan complejo el asunto que al terminar el siglo XX y comenzar el XXI no se han aclarado, aún, todas las dudas surgidas con la reforma litúrgica en cuanto a la interpretación de los documentos pontificios, mismos que han sido susceptibles de múltiples lecturas, no siempre afortunadas. Por otro lado, cabe decir que el paradigma de la música sacra viró radicalmente: de ser concebida como una obra de arte interpretada por

---

<sup>16</sup> José Antonio Robles, “Soido, silencio y espacio: la música sacra y la arquitectura”, ponencia presentada en el II Congreso arquidiocesano de arte sacro, México, 2001, (inédita).

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> Librado Tovar, “Pío X y la música sagrada”, en *Boletín eclesiástico y científico del arzobispado de Guadalajara*, tomo IV, 1907, p. 659.

<sup>19</sup> *Cit.* en “Pontífices de una reforma”, p. 59.

especialistas, pasó a ser una música con tintes “democráticos” que busca la participación activa de la asamblea. Este hecho ha contribuido, junto con otros factores, a que la música sacra y religiosa de hoy se halle, probablemente, en un estadio estético decadente de su historia. En cualquier caso ¿estamos ante una música ya no concebida como una obra de arte?

### **Nacionalismo: más de uno**

En las investigaciones afiliadas a la nueva historia cultural el término *cultura* se maneja en plural. Es más, Gabriel Zaid piensa que en México existen varias culturas católicas y afirma: —En un país católico, ser católico es demasiado genérico: abre un abanico de posiciones muy variadas y hasta opuestas”.<sup>20</sup> Es una afirmación con la que estoy de acuerdo, pues no es lo mismo profesar el catolicismo en los Altos de Jalisco que en la ciudad de México; pertenecer a la jerarquía eclesiástica que formar parte de la más pobre feligresía; ser católico en el campo que en la ciudad;<sup>21</sup> ser músico de iglesia o bien un parroquiano que canta devotamente los domingos.

Coincido con Peter Burke cuando afirma que —Es preciso trazar distinciones entre las culturas de las clases sociales, las culturas de hombres y mujeres y las culturas de diferentes generaciones que viven en la misma sociedad”.<sup>22</sup> Por ello, se requiere asimismo distinguir entre las culturas musicales que coexisten en una época o —zona temporal”: lo que equivale a decir sobre el periodo nacionalista —a reserva de sonar como Perogrullo— que no todas las obras nacionalistas, sacras o no, lo fueron de igual modo.

No pretendo teorizar aquí sobre los conceptos de nacionalismo.<sup>23</sup> Empleo dicho término de acuerdo con la historiografía de la música mexicana del siglo XX y para situar en el tiempo a

---

<sup>20</sup> Gabriel Zaid, “Muerte y resurrección de la cultura católica”, en *Tres poetas católicos.*, p. 53.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 15-71.

<sup>22</sup> Peter Burke, “Problemas de la historia cultural”, *op. cit.*, p. 39.

<sup>23</sup> Se puede consultar de Herón Pérez Martínez, “Nacionalismo: génesis, uso y abuso de un concepto”, en *El nacionalismo en México*, pp. 27-81.

las obras compuestas en ese momento.<sup>24</sup> Como en alguna de las divisiones tradicionales para el estudio de la música, sugiero tomar en cuenta dos ramas para este periodo: laica y sacra, a la luz de la información encontrada en las fuentes. En suma, y gracias a la diversidad, es recomendable hablar más bien de las músicas del periodo nacionalista. Éstas poseen significados propios aun si comparten algunos ideales estéticos y sociales, pues entre ellas hay divergencia de identidad cultural y de circunstancia histórica.

El mexicano fue un nacionalismo “en plural”, como dije, pues coexistieron diversas tendencias nacionalistas con enfoques particulares: ya sea en el seno del mundo laico (vg. nacionalismo romántico, indigenista, *hispano*) o en el espacio de la divinidad (vg. *nacionalismo sacro*: de filiación romana o alemana, nacionalismo religioso).

De ahí que en el mundo sacro las músicas de origen académico y transmisión escrita respondieran, según la filiación estética de su creador, a distintos intereses compositivos. En nuestro país —durante la primera mitad del siglo XX— dos escuelas marcaron la tónica para ese género: la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra, de Roma, y la Kirchenmusikschule, de Regensburg (Ratisbona), Alemania.

En 1942 Miguel Bernal Jiménez reflexionó acerca de la música escrita al cobijo de esta última institución.<sup>25</sup> Llamó a ese estilo “Ratisbona 1890”, por ser el año en el que dos mexicanos regresaron al país luego de estudiar durante algún tiempo en aquella Escuela. El padre José Guadalupe Velázquez y el señor Agustín González llevaron a Querétaro lo aprendido con sus maestros Franz Xaver Haberl (1840-1910) y Michael Haller (1840-1915): especialistas en la

---

<sup>24</sup> Véanse, entre otros: Otto Mayer-Serra, “El nacionalismo musical en México”, en *Panorama de la música mexicana*, pp. 95-177; Yolanda Moreno Rivas, “Otras visiones nacionales: José Rolón, Candelario Huízar, Miguel Bernal Jiménez”, en *Rostros del nacionalismo musical mexicano: un ensayo de interpretación*, pp. 234-238 y “Senderos del pasado, caminos del futuro”, en *La composición en México en el siglo XX*, pp. 45-48; Carlos Chávez, “50 años de música en México”, en separata de *México en el Arte*, núm. 10-11, p. 208.

<sup>25</sup> Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, en *Schola Cantorum*, año IV, núm. 6-7, junio-julio de 1942, pp. 82-106.

polifonía vocal italiana y admiradores de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Su objetivo al componer, según el análisis de Bernal Jiménez, fue tratar de imitar aquella música renacentista sin tomar en cuenta que el resultado pudiera ser, en algunos casos, anacrónico.

El estilo creado por los dos maestros alemanes de la Escuela de Ratisbona resultó ser — para el compositor michoacano— un tanto pesado y lento, distante muchas veces del espíritu creativo que promovía la Iglesia para la música sacra moderna.<sup>26</sup> Con esta opinión coincidían, inclusive, personas de la feligresía. Vale el siguiente ejemplo: —Muy graciosamente refería don Agustín González que en cierta ocasión le dijo un caballero amigo suyo: —Mira Agustinito, desde que Velázquez y tú trajeron a Querétaro la música de ese señor Pastrana (Palestrina quería decir) ya ni me dan ganas de ir a la iglesia. Dios le perdone al señor obispo lo que ha hecho”.<sup>27</sup>

La opinión de Bernal Jiménez, egresado de la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra, de Roma —donde obtuvo posgrados en composición sacra, órgano y canto gregoriano— fue radicalmente opuesta a la anterior. En síntesis, él sostuvo que —Las tendencias modernas en música sagrada no sólo son legítimas ante la legislación litúrgica, sino necesarias para que aquella siga el benéfico movimiento evolutivo que rige a todas las manifestaciones artísticas”.<sup>28</sup> Así, aun mirando los gloriosos ejemplos del pasado, en su obra sacra utilizó recursos de su época y su música fue moderna y espiritual.<sup>29</sup> En la *scuola* escuchó decir a sus maestros, en son de broma, que la música sacra era litúrgica, pero que eso no significaba que tuviera que ser —letárgica”.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 82, 92-97.

<sup>27</sup> Juan B. Buitrón, —Historia de una Reforma, VIII. Segunda parte. El comienzo de la restauración en México”, en *Schola Cantorum*, año VII, núm. 4, abril de 1945, p. 60.

<sup>28</sup> Miguel Bernal Jiménez, *op. cit.*, p. 106.

<sup>29</sup> El análisis musical en la tesis de Octavio Beltrán, ilumina al respecto: —Las misas de Miguel Bernal Jiménez”, en —Etras y notas. Una visión más amplia sobre la música sacra de Miguel Bernal Jiménez”, pp. 26-45.

Entre 1947 y 1948 el compositor michoacano llevó a cabo una gira sacro-musical por ocho países europeos, luego de haber estrenado en Madrid el drama sinfónico *Tata Vasco*.<sup>30</sup> Su propósito fue visitar las instituciones más sobresalientes dedicadas a la música sacra. En mayo de 1948 conoció la Escuela de Ratisbona. Su director era el sacerdote Ferdinand Haberl, sobrino del fundador de la institución. Sorprende el comentario que éste le hiciera luego de conocer la postura de Bernal Jiménez acerca de las tendencias de Ratisbona en la composición de música sacra moderna: —Yo también he tenido que luchar contra la tradición de Ratisbona; pero, gracias a Dios, ya la he extirpado”.<sup>31</sup> Así, después de muchos años de rivalizar en algunos aspectos las posturas romana y alemana, finalmente se reencontraban en una misma idea. Para reforzar esta opinión y enfatizar el cambio operado al interior de las aulas, el doctor Haberl expresó:

La Escuela de Música Eclesiástica de Regensburg canta el canto gregoriano según la escuela rítmica de Solesmes, tal como yo lo aprendí del p. Ferretti en el Instituto Pontificio de Música Sacra. Igualmente se aprende en nuestra escuela la interpretación de la música polifónica clásica, como la enseñaba Casimiri. La música sacra moderna se acerca más al espíritu del gregoriano que a cierta música antigua ceciliana.<sup>32</sup>

Es probable que en el futuro —cuando las partituras y otros documentos musicales generados al cobijo de cada una de las escuelas de composición sacra salgan plenamente a la luz— podamos apreciar de manera diferente todos sus valores artísticos, su legado musical y su función social.

---

<sup>30</sup> AMBJ. Correspondencia personal (1947 y 1948) con doña Jesusita Jiménez, el canónigo José María Villaseñor, doña Valentina C. de Aymes, la familia Macouzet, monseñor Higinio Inglés y otros (más de cincuenta cartas). Entre octubre de 1947 y julio de 1948 visitó España (Madrid, Comillas, Mallorca, Sevilla, Vitoria, San Sebastián, Barcelona, Montserrat), Francia (París, Solesmes), Bélgica (Bruselas, Amberes, Malinas), Holanda (La Haya, Haarlem, Utrecht), Alemania (Colonia, Bonn, Nuremberg, Ratisbona), Checoslovaquia (Praga), Austria (Viena), Suiza (Berna), Italia (Roma). Para más información ver Miguel Bernal Jiménez, *Cum Gregorio et Caecilia: viajando en pos de la música sacra*, [74 p.]

<sup>31</sup> Miguel Bernal Jiménez, *Cum Gregorio et Caecilia: viajando en pos de la música sacra*, p. 51.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 52.

## Estado de la Cuestión

Entre las pocas referencias sobre el movimiento de la música sacra hechas en la primera mitad del siglo XX están dos artículos de Jesús C. Romero: “La música religiosa en México hace noventa años”<sup>33</sup> y “Antecedente mexicano de la reforma de la música religiosa, acordada por S.S. Pío X”,<sup>34</sup> así como “La música religiosa en México” de Gustavo E. Campa.<sup>35</sup> Un libro de Gabriel Saldívar, publicado hasta 1991 pero escrito mucho antes, incluye numerosas y puntuales referencias sobre la música sacra en los siglos XIX y XX: la *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*,<sup>36</sup> es una obra de consulta obligada y comprende una amplia gama de géneros.

Cabe decir que en el pasado reciente acceder a fuentes primarias de la música sacra en México ha sido, algunas veces, un asunto complicado o imposible en virtud de los conflictos y prejuicios ya mencionados. No sólo porque a lo largo de nuestra historia los acervos eclesiásticos fueron saqueados en forma reiterada, olvidados o bien guardados con gran celo, sino porque además ha sido frecuente que el descuido los abandone a su suerte: muchas veces a su destrucción irremediable (por efecto del clima o la mano del hombre) o a un errabundo destino en colecciones privadas o archivos extranjeros. A pesar de la innegable política de preservación de archivos musicales que ha tenido la Iglesia a través de su historia, todavía es posible observar algunas veces cierto desorden y falta de interés por llevar a cabo acciones encaminadas a darlos a conocer. Los cambios estructurales y de repertorio, la incipiente cultura de conservación documental, la implementación de procesos técnicos para el acceso público y la desconfianza

---

<sup>33</sup> *Carnet Musical*, vol. X, núm. 1, enero de 1954, pp. 36-37.

<sup>34</sup> *Carnet Musical*, vol. X, núm. 131, enero de 1956, pp. 32-33.

<sup>35</sup> *Artículos y críticas musicales*, pp.28-36.

<sup>36</sup> Ver Gabriel Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 341 p.



para permitir la consulta de sus acervos han complicado el panorama, sobre todo el relativo a la primera mitad del siglo XX.

Para emprender una investigación con este enfoque histórico tuve acceso a los acervos de las bibliotecas de los Seminarios Conciliares de Querétaro, México, Guadalajara, León, Aguascalientes y Tridentino de Morelia. Asimismo al de las escuelas de música sacra de León, Aguascalientes y Guadalajara y del Conservatorio de las Rosas (Morelia). Sin embargo, a pesar de mi intento, no logré obtener permiso para consultar repositorios importantes como los de los seminarios de Pachuca, Tulancingo y Mérida, la catedral de Morelia y el Conservatorio José Guadalupe Velázquez (antes Escuela de Música Sacra) de Querétaro.

Mencionaré las fuentes primarias y secundarias de consulta indispensable que me llevaron a documentar la existencia del citado movimiento de restauración musical mexicano.

Fuentes primarias inéditas. Valiosos documentos conserva el Archivo Miguel Bernal Jiménez (AMBJ) que dan fe de los pasos del movimiento, sobre todo a través del abundante epistolario del compositor: de modo particular su correspondencia con personajes de la jerarquía católica nacional y con músicos de México y varios países; la relativa a *Schola Cantorum* y a la Comisión Central de Música Sacra. Es también significativa la hemerografía y bibliografía escrita por Bernal Jiménez pues revela temas de interés en aquellos años, la opinión del compositor al respecto, su abordaje teórico y práctico, así como las actividades realizadas en torno a la reforma sacro musical en el país.

Fuentes primarias impresas. Las principales fuentes impresas que documentan el movimiento son las revistas de música sacra de la época: *Schola Cantorum* (Morelia, 1939-1974), *Cantantibus Organis...* (Pachuca, 1944-1957) y el *Anuario de la Comisión Central de Música Sacra* (Tulancingo, 1939-1959), así como los *Boletines Eclesiásticos* de diferentes arquidiócesis y los documentos pontificios que hacen referencia a la actividad musical. De igual

forma son fuentes valiosas las generadas por Bernal Jiménez: destacan *Los tres géneros de la música sagrada* (Morelia, 1939), *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)* (México, 1939), “Ratisbona 1890” (Morelia, 1942), *Cum Gregorio et Caecilia: viajando en pos de la música sacra* (Morelia, 1948), “La música sagrada moderna” (Tulancingo, 1949), “Nacionalismo y música sagrada” (Morelia, 1950) y “A propósito de una Historia de la Música en México” (Morelia, 1952), por citar sólo algunos títulos entre los más de cien de su bibliohemerografía.<sup>37</sup>

Igualmente varias colecciones de música impresa generadas por distintos autores en todo el país, como las colecciones de José Guadalupe Velázquez, Julián Zúñiga, Serafín Ramírez, Cirilo Conejo Roldán, José Manuel Cornejo, José Trinidad Vázquez y Miguel Bernal Jiménez, además de las publicaciones de la Comisión Central de Música Sacra y de la Comisión de Instrucción Religiosa. Por ser uno de los actores principales del movimiento, dos obras de José Ma. Villaseñor son indispensables: *La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia. Un experimento de treinta y dos años* (Morelia, 1949) y el *Opúsculo para uso de los alumnos y exalumnos de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia* (Morelia, 1961).

A partir de 1982 se han publicado algunos libros sobre temas aislados, cuyos autores fueron protagonistas o seguidores del movimiento. Entre ellos requieren una especial mención, por un lado, *Páginas de un diario íntimo*, de Miguel Bernal Jiménez (revisión y notas por José Martínez Peñaloza, México, 1982): es una rica fuente que abarca la estancia del compositor en Roma como estudiante en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra (1928 a 1933). Bernal Jiménez anota en su diario constantes referencias al conflicto religioso en México, toda vez que recibe correspondencia alusiva desde Morelia y que en Roma frecuenta a religiosos con quienes

---

<sup>37</sup> Ver Lorena Díaz Núñez, “Fuentes bibliográficas”, en *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*, pp. 159-177.

intercambia información sobre ese tema (de manera especial con Cirilo Conejo Roldán y con Leopoldo Ruiz y Flores, a quien Bernal Jiménez conoció cuando era niño). Por otra parte, *Media vuelta al corazón* (México, 1989), de María Cristina Macouzet —viuda de Bernal Jiménez—, contiene deleitables recuerdos de su vida con el compositor e inestimables comentarios acerca de algunas vicisitudes del entorno y la actividad artística del músico. Es un rico testimonio que muestra gran parte de la trayectoria de Bernal Jiménez. Fuentes como ésta son muy poco frecuentes para la historia de nuestra música. Si bien no está escrito desde la mirada académica, la autora rescata distintos aspectos de la vida cotidiana y de lo que significó para ella vivir con el compositor; es así una fuente parahistoriográfica que enriquece la biografía de Bernal Jiménez.

*Don Silvestre. Perfiles de mi ciudad* (León, Guanajuato, 1990), de Silvino Robles Gutiérrez, trata varios aspectos de la vida de este sacerdote y expresa su punto de vista acerca del conflicto religioso y la música sacra en dicha ciudad. El autor nació en 1914 y murió en 1990. Estudió canto gregoriano con Bernal Jiménez en Morelia y durante 45 años ejerció el magisterio en la Escuela de Música Sagrada de León. No tiene aparato crítico ni referencias bibliográficas.

*Mis recuerdos*, de Alfredo Carrasco (edición, introducción, notas críticas y catálogos por Lucero Enríquez, México, 1996), es la publicación de las memorias de un músico de iglesia sinaloense, residente en Jalisco, que vivió entre 1875 y 1945. El autor ofrece una rica visión de la música sacra en Guadalajara. Su ameno relato contiene varias incursiones históricas sobre aspectos diversos. La edición incluye fotografías, el catálogo de obras, fuentes consultadas (bibliográficas, documentales, hemerográficas y testimoniales) y un rico aparato crítico.

*La Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Santiago de Querétaro* (Querétaro, 1997), de Eduardo Loarca Castillo, habla desde un punto de vista personal y anecdótico sobre estas dos instituciones y el Orfeón Queretano. La Escuela se fundó en 1892 por José Guadalupe Velázquez y Agustín González y fue la primera de

su tipo en el país. El texto, basado en los recuerdos del autor y en las narraciones hechas a él por personajes allegados a la Escuela, presenta varias imprecisiones y errores. Contiene fotografías y no incluye aparato crítico ni referencias bibliográficas.

Bibliografía secundaria. A partir del año 2000 se ha incrementado el interés por la música sacra del siglo pasado, como lo muestran los siguientes ejemplos.

*Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales* (México, 2000) y *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez* (prólogo de Francisco Curt Lange, México, 2003), de Lorena Díaz Núñez, abordan por vez primera de manera sistemática los aspectos principales del quehacer musical de este autor michoacano. En el *Catálogo* se proponen categorías para el estudio del género en cuestión: *nacionalismo sacro y nueva música sacra*. El libro incluye fotografías, cronología, fonografía y fuentes bibliográficas y hemerográficas (200 registros del compositor y 310 sobre él). Por su parte, la biografía está basada principalmente en fuentes primarias del Archivo Miguel Bernal Jiménez (epistolario, partituras autógrafas, programas de mano, documentación oficial y personal, fotografías, etcétera). La obra contiene fotografías, aparato crítico y referencia de fuentes consultadas (primarias y secundarias).

*Paulino Paredes Pérez. Datos históricos, cronología y documentos* (Monterrey, 2003), de Guillermo Villarreal Rodríguez. El autor —docente en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León y director de orquesta—, muestra un panorama de la vida y la obra de Paulino Paredes (1913-1957), quien fue alumno de composición de Bernal Jiménez. Es el único trabajo publicado sobre Paredes, compositor michoacano radicado en Monterrey. Contiene fotografías, cronología, incipiente aparato crítico y referencias bibliográficas, así como de entrevistas.

*ab musica sacra* (Aguascalientes, 2006), de Gustavo Meza Medina, aborda la historia de la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Aguascalientes, fundada en 1943, y varios temas

relacionados con ella. Hace referencia a la situación reciente de la música sacra en dicha ciudad, desde un punto de vista crítico. El relato, muchas veces anecdótico, se basa principalmente en entrevistas realizadas entre 1993 y 2005. Contiene fotografías, música, aparato crítico y relación de fuentes utilizadas.

*El Conservatorio de las Rosas* (Morelia, 1996), de varios autores, presenta la historia de la institución: de sus hipotéticos orígenes novohispanos a la Escuela Superior de Música Sagrada. Hace referencia al trabajo de Bernal Jiménez y Romano Picutti con Los Niños Cantores de Morelia: un capítulo abordado por Celso Chávez, alumno de Bernal Jiménez. Contiene ilustraciones, aparato crítico y referencias bibliográficas.

La tesis de Octavio Beltrán Santiago para obtener la licenciatura en composición por el Conservatorio de las Rosas: “*Letras y notas. Una visión más amplia sobre la música sacra de Miguel Bernal Jiménez*” (Morelia, 2001), está dividida en dos partes. En la primera, reflexiona sobre varios artículos escritos por Bernal Jiménez en torno a la música sacra. En la segunda, hace un análisis musical de dos misas: *Aeterna Trinitatis* (1941) y *Juandieguito* (1954). Su aportación es valiosa para el conocimiento de la música sacra de Bernal Jiménez. Es el primer estudio de este tipo. Contiene aparato crítico, ejemplos musicales y referencias bibliográficas.

El *Diccionario enciclopédico de música en México* (2 vols., Guadalajara, 2007), de Gabriel Pareyón, contiene varias voces que dan luz sobre autores y asuntos relacionados con la música sacra, en especial para las ciudades de Guadalajara, Morelia, Querétaro y México.

*Michoacán, música y músicos* (Morelia, 2007), coordinado por Álvaro Ochoa Serrano, reúne varios ensayos que tratan aspectos relevantes de la música en Michoacán, entre ellos: “*El entorno musical de Morelia*” (Alejandro Mercado Villalobos), el “*Conservatorio de las Rosas*” (José Luis Torres), “*El Orfeón Pío X. La enseñanza y divulgación de la música sacra*” (Gerardo

Sánchez Díaz) y “Miguel Bernal Jiménez y el *nacionalismo hispano*” (Lorena Díaz Núñez). Contiene ilustraciones, índices, aparato crítico y un disco compacto.

*Guillermo Pinto Reyes: vida y catálogo de obra* (León, Guanajuato, 2009), de Elizabeth Espinosa Terán, es un trabajo académico que incluye una semblanza biográfica del compositor y organista, alumno de Bernal Jiménez, así como su catálogo organizado de acuerdo con el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). Contiene aparato crítico, referencias bibliográficas, fonográficas y fotos.

Por último, anoto dos trabajos sobre la música después del Concilio Vaticano II. *Música sacra y liturgia a finales del siglo XX* (México, 1998) de Cornelio Rodríguez García, licenciado y maestro en canto gregoriano por el Istituto Pontificio di Musica Sacra de Roma, es un libro general de consulta obligada. Aborda aspectos que contribuyen a la formación litúrgico-musical de los interesados. Reune aspectos teóricos y prácticos que van desde aspectos de liturgia, hasta reflexiones sobre la música para misas de matrimonio y la participación de grupos de mariachi en la iglesia. Contiene referencias bibliográficas y aparato crítico.

“Los cantos populares de la tradición católica en la Región de Los Altos, Jalisco” (Guadalajara, 2005) de Roberto Gutiérrez Ramírez. Es una tesis para obtener la maestría en ciencias musicales en el área de etnomusicología, por la Universidad de Guadalajara. Un amplio y documentado trabajo de recopilación que incluye reflexiones sobre el entorno histórico y musical de varios cantos populares que se interpretan en la actualidad, así como su tipología. Incluye fotografías, aparato crítico, referencias bibliográficas y ejemplos musicales.

La revisión de las fuentes mencionadas nos da claros indicios de que el movimiento de la música sacra en México fue una realidad, pues hay testimonios dispersos que lo confirman en ese grupo de materiales bibliográficos, partituras, correspondencia y documentos eclesiásticos.

Empero, observamos su ausencia en textos representativos como los de Gabriel Saldívar *Historia de la música en México* (1934); Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana* (1941); Robert Stevenson, *Music in Mexico* (1952); Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America* (1952); Dan Malström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX* (1977); de Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo musical mexicano: un ensayo de interpretación* (1989) y *La composición en México en el siglo XX* (1994); *La música de México. 1. Historia. 4. Periodo nacionalista (1910-1958)* (1984), Julio Estrada, editor, y el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999). Esos títulos tan generales (o imprecisos) invitarían a pensar en la inclusión de temas específicos, por ejemplo la música sacra, como parte de la cultura musical de una época o un país.

Con todo, el estudio semántico y diacrónico del vocablo *música* no es el objeto de la presente investigación. Sin embargo, vale la pena mencionar un viraje al comenzar el siglo XXI en lo relativo al índice de un libro cuyo título es muy general: *La música en México. Panorama del siglo XX* (2010). Tal vez por tratarse de una obra colectiva se incluyen materias tan variadas como música indígena, popular urbana, tradicional, académica, ópera y música sacra.<sup>38</sup> Con esta digresión solo advierto la necesidad de llevar al tintero temas de semántica afines, quizá poco explorados por la musicología mexicana.

## **Hipótesis**

Mi hipótesis es que en la primera mitad del siglo XX tuvo lugar en México un movimiento de música sacra con características propias, ligado particularmente a la situación política Estado-Iglesia.

---

<sup>38</sup> Lorena Díaz Núñez, “*Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo XX*”, en *La música en México. Panorama del siglo XX*, pp. 647-696.

Al formular la hipótesis tomé en cuenta lo siguiente: 1. Que la incipiente recepción en México del *Motu Proprio* —impulsado desde el Vaticano en 1903— sucedió en el contexto inestable de la Revolución mexicana y el conflicto Estado-Iglesia. 2. Que existió en todo el país una gran actividad musical sacra a partir de 1938. 3. Que después de la muerte de Miguel Bernal Jiménez, el Segundo Congreso Nacional de Música Sacra y las modificaciones a la liturgia dictadas por el Concilio Vaticano II hubo un cambio radical en el quehacer musical de la Iglesia en México.

A lo largo de esta investigación busco sistematizar información para responder a la siguiente pregunta: ¿cómo surgió, cuáles fueron las condiciones que propiciaron su desarrollo y cuándo declinó el movimiento?

### **Objetivo y periodización**

El objetivo principal de este trabajo es indagar y aportar información para escribir la historia de la *nueva música sacra*; asimismo resignificar el papel de este movimiento en la vida musical de México.

Para facilitar su estudio he periodizado el tema en tres capítulos que abordan el asunto desde sus antecedentes inmediatos en el último tercio del siglo XIX, la vida musical sacra de la primera mitad del siglo XX y un acercamiento a la situación posterior en la segunda mitad de la centuria. Así, I. Del *Motu Proprio* al nuevo *modus vivendi*. Entre la crisis musical de la Iglesia y la conciliación política en México (1903-1938). II. La *nueva música sacra* en el nuevo *modus vivendi*. Como una gran familia musical (1939-1959). III. Nuevos cambios en la liturgia católica: “~~hacia~~ hacia el mundo moderno” (1962-1967). Precede a estos capítulos una introducción. El trabajo termina con una reflexión final, o conclusiones. Añadí una cronología, la bibliografía utilizada y una fonografía somera.



La periodización propuesta coincide, *grosso modo*, con la idea de la existencia de “un drama social” propuesta por el antropólogo Victor Turner a raíz de su trabajo de campo en África. En él advirtió que los disturbios en la vida social seguían frecuentemente “una secuencia más o menos regular que se podía dividir en cuatro fases: la ruptura de las relaciones sociales ordinarias, la crisis, la tentativa de acción reparadora y finalmente la ‘reintegración’ o, alternativamente, el reconocimiento del ‘áisma’”.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Peter Burke, “El momento de la antropología histórica”, *op. cit.* p. 55.



## **I. Del *Motu Proprio* al nuevo *modus vivendi*. Entre la crisis musical de la Iglesia y la conciliación política en México (1903-1938)**

### **“La música intrusa” en los templos mexicanos al finalizar el siglo XIX**

En el último tercio del siglo XIX —y a pesar de las reiteradas incursiones de la música profana en los templos— la Iglesia no parecía tener una estrategia muy bien definida para cuidar las músicas que participaban en la liturgia. Sin embargo, es preciso reconocer las acciones que la Santa Sede realizó para proteger su ideal artístico. Entre otras, impulsó el Cecilianismo: un movimiento que buscaba restituir dignidad a la música ligada al culto y eliminar lo profano en ella. Ratisbona —una pequeña población de Baviera— fue considerada como el eje del movimiento restaurador al preparar la senda para el *Motu Proprio*.<sup>40</sup>

El Cecilianismo —surgido en la segunda mitad del siglo XIX en Alemania— se extendió a varios países, entre ellos, Italia e Inglaterra y su proyección alcanzó a España, Estados Unidos y también a México. Bajo su influencia se fundaron escuelas, asociaciones, revistas especializadas y se hicieron ediciones musicales. En 1870 Pío IX aprobó los estatutos de la Sociedad General Alemana de Santa Cecilia. Así, las tres ramas del Cecilianismo fueron la restauración del “verdadero” canto litúrgico, la recuperación de la polifonía vocal del siglo XVI y la creación de un nuevo estilo de composición musical sacra.<sup>41</sup> En nuestro país el obispo Miguel Darío Miranda

---

<sup>40</sup> Miguel Bernal Jiménez, más adelante, criticará ciertos esquemas propuestos por el estilo ratisbonense y abogará por la composición de música sacra siguiendo las tendencias de la música del siglo XX.

<sup>41</sup> Ver José López Calo, “Cecilianismo”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, pp. 459-462. Para un acercamiento crítico a los principios ratisbonenses para la composición musical se puede consultar el artículo de Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, pp. 82-106.

fundó en 1943 la primera Asociación Mexicana de Santa Cecilia.<sup>42</sup> Asociaciones gregorianas, de carácter ceciliano, surgieron también en varios países como Inglaterra, Bélgica y Holanda.

Uno más de los antecedentes del *Motu Proprio*<sup>43</sup> fue el *Reglamento para la Música Religiosa*<sup>44</sup> —que en 1894 aprobó León XIII (1878-1903)— pues no obstante haber sido escrito para las diócesis italianas influyó en el resto del mundo católico. Igualmente, hacia 1901 el interés por el canto gregoriano se manifestó con la edición del primer *Liber gradualis*<sup>45</sup> de los monjes benedictinos de la Abadía de Solesmes:<sup>46</sup> una abadía francesa que al comenzar el siglo XX<sup>47</sup> fue cuna para la restauración del primer canto de la Iglesia católica, conocido en general y durante siglos como canto gregoriano —llamado específicamente por los estudiosos canto eclesiástico cristiano medieval por abrazar cantos de distintos orígenes (bizantino, sirio, romano, milanés), como doctamente señala Juan Manuel Lara—. Voltear al pasado y recurrir a las fuentes del primer canto litúrgico validaba, por un lado, la historia de la música sacra Occidental y, por otro, la fuerza de la Iglesia tejida con la espiritualidad y la fe.

Cabe señalar aquí la trascendencia del canto gregoriano en la música de Occidente. En última instancia, como afirman los especialistas, con él nació la escritura musical y se llevó a cabo la unificación de la cultura occidental a través de la religión, la liturgia, el idioma latino y el repertorio de los cantos; de él surgió la polifonía y los diversos géneros instrumentales y vocales (la música barroca, clásica, romántica, impresionista) hasta nuestros días. De hecho, todos ellos

<sup>42</sup> José Trinidad Reyes, “Ad multos annos...!”, en *Cantantibus Organis...*, tomo XIII, núm. 1, enero de 1956, p. 4.

<sup>43</sup> Ver “Trabajo presentado al 3er. Congreso Católico Mexicano y 1º Eucarístico, por el Sr. Pbro. D. Librado Tovar, acerca de la Música Sagrada”, p. 29.

<sup>44</sup> “Reglamento sobre la música religiosa del año 1894”, en Nemesio Otaño, *La música religiosa y la legislación eclesiástica*, pp. 77-81.

<sup>45</sup> El *Liber gradualis* contiene cantos del propio (Introito, gradual, ofertorio...) y del ordinario (*Kyrie*, gloria, credo...) de la misa, especialmente graduales interleccionales. Más tarde apareció el *Liber usualis*, un compendio de cantos del oficio y de la misa, extraídos de libros antiguos del repertorio de cantos eclesiásticos cristianos medievales (antifonarios, leccionarios, graduales), realizado en la Abadía de Solesmes.

<sup>46</sup> Luis Cabrera, “La Acción Católica y la restauración musical litúrgica”, en *Schola Cantorum*, año III, núm. 12, diciembre de 1941, p. 276.

<sup>47</sup> Ver “El romano-gregoriano. Evolución. Decadencia. Restauración hacia el arquetipo”, en Jean de Valois, *op. cit.*, pp. 88-106.

tuvieron en el canto gregoriano a una de sus principales y muy remotas fuentes. En síntesis, el *cosí detto* canto gregoriano ha sido, y es, el referente emblemático de la música occidental. El interés por el repertorio *gregoriano* (las melodías de antífonas, himnos, responsorios, salmos) podría tomarse, de igual forma, como otro de los pilares ancestrales del amplio movimiento de restauración sacro musical.

El *Motu Proprio* de Pío X fue el documento que marcó el devenir de la música sacra para la Iglesia universal y por lo tanto, para la Iglesia católica de México. Fue escrito en virtud del rumbo “equivoco” que en muchos lugares había tomado el desempeño musical en la liturgia. De igual forma éste fue producto de la necesidad de normar su práctica, pues en las iglesias era muy utilizada la “música teatral” o la “música intrusa”<sup>48</sup> —como llamaban en la época a la destinada a otros recintos— que tenía relación con la ópera y la “música de salón”. Otra señal de su “decadencia” en el siglo XIX fue el abandono paulatino del órgano —un instrumento litúrgico por excelencia a partir de los siglos XIV y XV cuando se gestaron con él las primeras formas específicamente instrumentales: el *ricercar*, el *tiento*, la *tocata*, la *variación*—como afirma Juan Manuel Lara. En la siguiente cita se aprecia el desplazamiento del que fue objeto el órgano, como lo refleja una conducta habitual en algunas costumbres de Morelia:

Durante los tiempos de Pasión y Semana Santa, la Iglesia prohíbe que se pulse el órgano. *Silent organa*, reza la rúbrica; sólo la voz humana debe emplearse durante la plagaría litúrgica solemne; y efectivamente el órgano enmudecía, pero ¡para darle el lugar al piano! Disparate y contrasentido en el que se incurría lo mismo en las catedrales que en las parroquias e iglesias menores.

Terminada la Misa el Jueves Santo y trasladado el Santísimo Sacramento al altar [...], el piano de la iglesia —desafinado por regla general— quedaba durante todo el día y gran parte de la noche a disposición de todos los aficionados y aficionadas del lugar, y era de oírse, o más bien de no oírse, —mientras las gentes (*sic*) entraban y salían de la iglesia— a las señoritas del pueblo o de la

---

<sup>48</sup> Francisco de P. Andrés, “Nuestra música de iglesia: su degeneración y restauración [1897]”, en *Schola Cantorum*, año XII, número 3, marzo de 1950, p. 39.

ciudad ejecutar música dulzona del estilo de la *Plegaria de una Virgen* o valeses, schottischs (*sic*) y mazurkas de Abundio Martínez, Luis Araujo, Juventino Rosas o Macedonio Alcalá; o fantasías sobre temas de óperas o zarzuelas y hasta jarabes y *sonecitos del país*.<sup>49</sup>

Constantemente se “abusaba” de las arias de ópera y los recitativos, de los valeses, las polcas y de otras danzas decimonónicas muy del gusto de sacerdotes y feligreses, pero “inadecuados” para el servicio litúrgico. En este sentido el compositor mexicano Gustavo Ernesto Campa (1863-1934) —catedrático de composición e historia de la música en el Conservatorio Nacional— escribió lo siguiente en *Artículos y críticas musicales* (México, 1902), sorprendido porque las observaciones que hiciera diez años antes en nuestro país seguían vigentes:

No han desaparecido los *solos* instrumentales ni las *fermatas* vocales del más florido estilo, ni las cavatinas rossinianas, ni las improvisaciones sobre motivos de *Lucrezia* ó *Traviata*. Todo ello existe en nuestros templos y, a mayor abundamiento, en algunos de nuestros principales templos. Hemos escuchado recientemente —dicho sea en nuestro apoyo— en uno de los santuarios más favorecidos, la ejecución coreada por los fieles, del concertante de *Trovador* metamorfoseado en irrespetuosas *Letanías*! En otro, de cuyo nombre no queremos acordarnos, tuvimos el placer de escuchar el *Intermezzo* de *Cavallería Rusticana* místicamente transformado en extática *Elevación*, ¡y no una, sino muchas ocasiones el episodio más tierno del Santo Sacrificio, comentado con los marciales acordes de nuestro Himno Nacional!<sup>50</sup>

Éste es otro ejemplo de lo que sucedía por doquier en México. Para el caso de España y en el mismo tenor de lo que pasaba en nuestro país, el musicólogo Antonio Ezquerro escribió:

Eran las adaptaciones e intromisiones de músicas civiles escénicas, a veces bailables, en los lugares sagrados y en las ceremonias religiosas [...], muy mal compuestas y peor interpretadas, junto a la pobreza de medios humanos, técnicos y la baja calidad artística en general, lo que

---

<sup>49</sup> Juan B. Buitrón, “Historia de una Reforma [V]”, en *Schola Cantorum*, año V, núm. 10, octubre de 1943, p 147.

<sup>50</sup> Gustavo E. Campa, “La música religiosa en México”, *op. cit.*, pp. 33-34.

indignaba los ánimos de muchos clérigos y laicos, que tachaban con razón esa situación de parodia del genuino arte eclesiástico, es decir, como una profanación de los santos lugares del culto. De ahí que los más indignados fueran lógicamente los espíritus más sensibles y cultivados, ya que ese proceder hería los principios más fundamentales de su credo y su cultura.<sup>51</sup>

La situación era tal que desde el Vaticano se pretendió hacer callar las voces operísticas y silenciar al piano y a los instrumentos tradicionalmente ajenos al culto, ya que se podía observar ~~una~~ "una tendencia pertinaz a apartarse de la recta norma".<sup>52</sup> Decidido a modificar el panorama, Pío X expresó con firmeza:

[...] para que de hoy en adelante nadie alegue la excusa de no conocer claramente su obligación, y quitar toda duda en la interpretación de algunas cosas que están mandadas; estimamos conveniente señalar con brevedad los principios que regulan la música sagrada en las solemnidades del culto y condensar al mismo tiempo, como en un cuadro, las principales prescripciones de la Iglesia contra los abusos más comunes que se cometen en esta materia. Por lo que de *motu proprio* y ciencia cierta, publicamos esta Nuestra Instrucción, a la cual, como si fuese *Código jurídico de la música sagrada*, queremos con toda plenitud de Nuestra Autoridad Apostólica se reconozca fuerza de ley imponiendo a todos por estas letras de Nuestra mano la más escrupulosa obediencia.<sup>53</sup>

En cuanto al estado de la música sacra en México durante el último tercio del siglo XIX, cabe mencionar otros dos escritos que lo revelan: la "Disertación sobre la importancia del canto gregoriano" publicada en 1878 por Rafael Sabás Camacho, entonces canónigo penitenciario de la Catedral de Guadalajara,<sup>54</sup> así como el opúsculo escrito por el presbítero Francisco de Paula

---

<sup>51</sup> Antonio Ezquerro, *et al.*, "Siglo XIX: Historicismo, Cecilianismo, Reforma de la música eclesiástica", en *Memoria Ecclesiae XXI*, p. 619.

<sup>52</sup> "Motu Proprio de S. S. el Papa Pío X", p. 3.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>54</sup> Ver Gabriel Saldivar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, p. 243. Reproducido en *Schola Cantorum*, año VI, núm. 10, octubre de 1944, pp. 152-158; núm. 11, pp. 164-166 y núm. 12, pp. 182-184.

Andrés: *Nuestra música de iglesia. Su degeneración y restauración*, editado en México el año 1897.<sup>55</sup>

Para continuar con los ejemplos, una reflexión semejante a la plasmada en los casos anteriores se aprecia en la severa crítica de Gustavo E. Campa, pues concluía como sigue:

En suma: es deplorable el estado que en México guarda la música religiosa. El atraso es indudable, los elementos artísticos deficientes, las obras que privan inadecuadas y censurable en alto grado la ineficiencia del clero y su general ignorancia de la materia. Porque debemos hacer una observación para concluir: son responsables hasta cierto grado los maestros de capilla de gusto exagerado y de exiguos conocimientos; pero lo son más, a nuestro juicio, las altas autoridades eclesiásticas que no hacen sentir el peso de su voluntad y los párrocos complacientes con sus propias inclinaciones y con las de sus feligreses.<sup>56</sup>

Éste y los escritos mencionados reflejan la inconformidad con el empleo de música poco adecuada para las celebraciones religiosas que, al finalizar el siglo XIX, ya existía en varios lugares de nuestro país; probablemente no sólo la ignorancia sino el “mal gusto” de sacerdotes y feligreses contribuían a mantener ese “rumbó extraviado”.<sup>57</sup> En *Nuestra música de iglesia. Su degeneración y restauración*, Francisco de P. Andrés se refería en 1897 a las causas de aquel extravío: “la falta de buen criterio en personas que tienen autoridad para disponer lo relativo al repertorio de coro; la indiferencia de muchos eclesiásticos respecto de la música sagrada [y] la ilusión de hacer más atractivo el culto mediante una música mundana”.<sup>58</sup> Es justo decir que

---

<sup>55</sup> Ver Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 310. Reproducido en *Schola Cantorum*, año XII, núm. 1, enero de 1950, pp. 11-15.

<sup>56</sup> Gustavo E. Campa, *op. cit.*, p. 35.

<sup>57</sup> Pueden revisarse también: de Alfredo Carrasco, “El maestro don Francisco Godínez. Los órganos de la catedral de Guadalajara”, y “La catedral. Sus servicios de coro y de capilla. El colegio de infantes”, en *Mis recuerdos*, pp. 141-156 y 223-226.

<sup>58</sup> Francisco de P. Andrés, *op. cit.*, p. 37.



muchas personas disfrutaban, no obstante, con el estruendo de las orquestas y hasta hubo quienes ensalzaban esa moda:

Durante la Cuaresma y la Semana Santa ejecutábanse tradicionalmente en Morelia por las bandas militares, el *Stabat Mater*, de Rossini, las *Siete Palabras*, de Mercadante y ¡cosa que llenaba de orgullo a los morelianos! la música de la *Seña*, especie de suite orquestal escrita especialmente para la Catedral de Morelia por el maestro moreliano D. Bernardino Loreto.

Tanto las *Palabras* como la *Seña* son composiciones de escaso mérito artístico, pero muy efectistas y sobre todo, encarnaban toda una tradición pues año por año se ejecutaban —“toda orquesta” en la Catedral, y el pueblo oía en las plazas las *reprises* (*sic*) de lo que había escuchado en la iglesia.<sup>59</sup>

Todos estos avatares de la época: sociales, estilísticos y espirituales conformaban el preludeo de lo que años más tarde buscaría reorganizar la propia Iglesia. Vale comentar que las afirmaciones de Francisco de P. Andrés —hechas hace poco más de un siglo— no han perdido vigencia en la actualidad y tiempo antes ya se habían escuchado también.

Siglos atrás, asimismo, se dieron a conocer prescripciones papales sobre la música sacra, vg. la carta de San León IV (847-855) al abad Honorato, invitándolo a practicar el canto gregoriano; la constitución de Juan XXII (1316-1334) en contra de algunas innovaciones que —“alejaban” a los fieles de la devoción; de Alejandro VII (1655-1667): la bula ordenando que se cantara lo prescrito por la Iglesia y que se castigara a quienes contravinieran las disposiciones y el —“Edicto de la visita apostólica sobre la música”, que ordenaba la aplicación de diez reglas obligatorias durante la celebración de los oficios divinos y la exposición del Santísimo; el edicto de Inocencio XII (1671-1700) dirigido a los maestros de capilla (porque de nuevo se violaban las

---

<sup>59</sup> Juan B. Buitrón, —“Historia de una Reforma”, en *Schola Cantorum*, año V, núm. 5, mayo de 1943, p. 67. Ver asimismo Otto Mayer-Serra, —“Música y sociedad mexicanas en el siglo XIX” y —“La producción musical mexicana en el siglo XIX”, en *Panorama de la música mexicana*, pp. 32-33 y 62-63.

disposiciones previas) en el que se prohibía cantar motetes o “composiciones” tanto en misas como en vísperas y, en fin, la extensa encíclica de Benedicto XIV (1740-1758) que habla sobre el repertorio para cantar, la forma en la que debía disponerse el canto y acerca de cuáles y cómo ejecutar los instrumentos musicales propios de la iglesia.<sup>60</sup>

Tal parece que a lo largo del tiempo ha existido un recurrente movimiento pendular que va de lo estricto a lo laxo, de lo normado a lo anormal, de lo sacro a lo profano, del “buen gusto” al “mal gusto” y de lo bien realizado a lo mal hecho en música sacra. Ese continuo movimiento pendular llega a nuestros días hasta alcanzar, como dije, momentos de gran decadencia desde el punto de vista artístico.

### **El *Motu Proprio* de Pío X (1903): ¿un documento globalizador?**

Al comenzar el siglo XX Pío X instrumentó para el mundo católico una política encaminada a recuperar la “tradicional” música sacra: el canto gregoriano y la polifonía vocal, amén de admitir en las celebraciones a la música sacra moderna.

¿Sería aventurado imaginar al *Motu Proprio* como un ejemplo de globalización? Probablemente no lo sería, pues a reserva de que el término ha tenido auge en tiempos recientes, el concepto puede aplicarse para reflexionar sobre distintas épocas a través del tiempo. Sugiere Alessandro Baricco que es posible entender la globalización gracias a sus ejemplos (internet, Coca-cola, la industria automotriz).<sup>61</sup> Y añade: “Globalización es el nombre que damos a cosas como internacionalismo, colonialismo, modernización, cuando decidimos sumarlas y elevarlas a la categoría de aventura colectiva, épica, de época.”<sup>62</sup> Con estas ideas bien podríamos llamar

---

<sup>60</sup> Ver Nemesio Otaño, *La música religiosa y la legislación eclesiástica...*, pp. 77; “Cuadragésimo aniversario del *Motu Proprio* de su Santidad Pío X”, p. 40. Menciona otros documentos Juan B. Buitrón, “Historia de una Reforma”, en *Schola Cantorum*, año VII, núm. 1, enero de 1945, p. 5.

<sup>61</sup> Alessandro Baricco, “”, en *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene*, pp. 15-37.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 32.

empresa globalizadora a la gran expansión de la Iglesia católica a través del tiempo. —Occidentalización”, diría Gramsci.

Así, la música sacra estaría inscrita en el proceso global que buscó —en la primera mitad del siglo XX— llevar su práctica unificada a todas las iglesias del mundo católico romano, de forma semejante a como lo había hecho Carlomagno con los cantos litúrgicos en los primeros tiempos del cristianismo. Sabemos que en aquel entonces la fe se recibió fundamentalmente por medio del oído: a través de las músicas y las palabras.<sup>63</sup> Es cierto que ahora poseemos apenas una muy vaga idea de cómo sonaron aquellas músicas y palabras, pues sólo quedan restos de esas pulsiones sonoras, tal como lo señala Ismael Fernández de la Cuesta.

Pues bien, la globalización de la música sacra fue un paisaje hipotético<sup>64</sup> al que la Santa Sede invitó a los creadores para conocer, participar, enriquecer. Hipotético porque presuponía la posibilidad de crear y recrear la música desde un escenario incierto en el que sólo existía —la posibilidad” de elegir. Algunos compositores hicieron real aquella idea hipotética y plasmaron en los papeles pautados eso que Leonardo da Vinci llamó —la configuración de lo invisible”.

Además de señalar en el *Motu Proprio* al canto gregoriano como el modelo a seguir —y de considerarlo como el propio de la Iglesia romana—, reconocer la validez e importancia de la música moderna es un hecho imponderable para la creación de ese género en la primera mitad del siglo XX. Esto último significa apertura al cambio, *aggiornamento*, actualidad; en pocas palabras, vitalidad: la única esperanza de su permanencia. El *Motu Proprio* abrió, entonces, aquella —posibilidad” de crear una nueva tradición en el seno de la Iglesia. De tal forma que —la nueva tradición” haría suyas las composiciones recientes, como sucede en el perpetuo ciclo de creación y recreación de todas las tradiciones.

---

<sup>63</sup> Concepto expresado por Ismael Fernández de la Cuesta, durante la Cátedra Jesús C. Romero 2007 organizada por el Cenidim.

<sup>64</sup> Alessandro Baricco, *op. cit.*, p. 33.

Por otro lado, la música de suyo “tradicional” en las distintas comunidades —pero acorde con la espiritualidad del evento litúrgico— se sumaría a la cauda creativa del movimiento renovador. En este punto y medio siglo antes, el *Motu Proprio* se adelantó al ímpetu modernizador de la Iglesia: un ímpetu que vio la luz en el Concilio Vaticano II. En los papeles todo estaba muy bien asumido y teóricamente no tendrían por qué haberse encontrado obstáculos para que la Iglesia prosiguiera con su legendario mecenazgo artístico. No obstante, en la práctica las cosas fueron distintas.

Veamos qué indicó la Santa Sede para renovar la tradición y mantener la excelencia de la música sacra en el *Motu Proprio* que consta de IX partes y 29 artículos. Entre los asuntos que el pontífice marca destacan en términos generales: el restablecimiento del canto gregoriano, la restauración de la polifonía clásica, el empleo de música moderna, el uso del latín en los cantos, el respeto a la tradición eclesiástica, el veto a las mujeres para pertenecer al coro (aunque sí podíamos cantar como parte de la feligresía), la necesidad de fundar *scholae cantorum* y promover las escuelas superiores de música sagrada, el nombramiento de comisiones especializadas para vigilar la calidad y buena ejecución de la música. Pío X —insisto, para renovar la tradición— alentaba la composición de nuevas obras. Éstas podían incluir rasgos característicos, nacionales, siempre y cuando se respetaran las “debidas normas”.

La postura del pontífice respondía a una necesidad impostergable de reordenar con dignidad y “decoro” la práctica musical en la liturgia. El 8 de enero de 1904 expidió el “Decreto de la sagrada congregación de ritos declarando ley universal el *Motu Proprio* del 22 de noviembre de 1903, *urbis et orbis*”. En los principios generales que animan el documento leemos cuál es la misión de la música:

Como parte integrante de la liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.

Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia, conviene a saber: la *santidad* y la *bondad* de las *formas*, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la *universalidad* [...]

[...] debe ser universal [global\*], 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, éste 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. [...]

5. 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 [...] 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. [...] <sup>65</sup>

Con el fin de normar la práctica musical Pío X quiso que el *Motu Proprio* fuese una semilla que germinara por todo el mundo católico: cabe subrayar que ésta es la misma idea del primer cristianismo. En otras palabras, el Papa mandaba que el documento se acatara de manera globalizada. Dijo Pío X con el ánimo de enfatizar sus ideas entre los responsables de atender su mandato: —Por último, se recomienda a los maestros de capilla, cantores, eclesiásticos, superiores de seminarios, de institutos eclesiásticos y de comunidades religiosas, a los canónigos de colegiatas y catedrales, y, sobre todo, a los ordinarios diocesanos, que favorezcan con todo celo estas prudentes reformas desde hace mucho tiempo deseadas y por todos unánimemente

---

\*El agregado es mío.

<sup>65</sup> —*Motu Proprio* de S. S. el papa Pío X”, pp. 4-5.

pedidas”.<sup>66</sup> Pío X impulsaba una reforma que incluso el día de hoy bien podría ser calificada como de global, toda vez que su intención era sintonizar en la misma concepción artística y litúrgica la composición y ejecución de las músicas destinadas al servicio litúrgico.

### **La música sagrada moderna: sus tres caminos**

Dice Bernal Jiménez: —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 y XX”.<sup>67</sup>

Es cierto que la música sacra moderna compuesta en la primera mitad de la centuria pasada siguió uno de los tres caminos posibles trazados por el Papa: emular el canto gregoriano, imitar el estilo polifónico palestriniano o escribir obras con el idioma de la época respetando la vocación litúrgica. Sobre este punto el célebre *Motu Proprio* dice: —La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, [...] por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia.”<sup>68</sup>

En términos generales y según las fuentes, gran parte de las obras litúrgicas compuestas durante la primera mitad del siglo XX observaron los criterios establecidos. Sin embargo, es innegable que el repertorio sacro dejó de ser tan vasto como lo fue en siglos anteriores y disminuyó en su variedad y muchas veces en su maestría (salvo en las afortunadas y valiosas excepciones).<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>67</sup> Miguel Bernal Jiménez, —La música sagrada moderna”, en *Anuario de la Comisión Central de Música Sacra de México. Memoria del Primer Congreso Interamericano*, p. 108.

<sup>68</sup> —*Motu Proprio* de S. S. el papa Pío X”, p. 5.

<sup>69</sup> Puede mencionarse a tal respecto la Misa guadalupana *Juandieguito* (1945), de Miguel Bernal Jiménez, cuya publicación incluye una parte para el pueblo.

Hacia los albores del siglo XX la Iglesia buscaba recuperar la extraordinaria herencia musical milenaria que enriqueció el culto durante tanto tiempo y, a su vez, acrecentar el repertorio vocal e instrumental para incorporarlo a su legado artístico. (Nadie podría objetar que en el seno de la Iglesia fue creada mucha de la música más extraordinaria, sublime y conmovedora de la cultura occidental). No sólo la música sino la arquitectura, la pintura, la orfebrería y la poesía se alejaban cada vez más del esplendor característico de tiempos pasados. Al decir de muchos parecía que la “nueva modernidad” llevaba consigo una gran carga de ignorancia, improvisación y “mal gusto”, mismos que tal vez poseían no solamente los responsables del arte sacro sino la feligresía en general. ¿O se ha tratado más bien de una novedosa e incomprensible propuesta posmoderna? En todo caso, la perspectiva del tiempo dará luz al respecto.

### **La recepción del *Motu Proprio* en México durante la crisis política**

El movimiento de reforma y reivindicación alcanzó a México tardíamente debido a las tensiones entre la Iglesia y el Estado. A pesar de ello la influencia del *Motu Proprio* comenzó temprano en León, Guanajuato, con la fundación de la Escuela Diocesana de Música Sagrada (1904); en Morelia, con la Escuela Musical Sagrada San Gregorio Magno (1907) —a cargo de Francisco Banegas Galván (entonces canónigo de la catedral de esa ciudad) quien jugó un papel importante en la difusión de la música sacra en diversos lugares del país— y el Orfeón de la Liga Eucarística Guadalupana (1914), creado por el diácono José María Villaseñor. Este coro, poco tiempo después cambió de nombre al de Orfeón Pío X (en honor al pontífice reformador de la música sacra muerto en 1914). Para 1921 fue declarada Escuela Oficial de Música Sagrada en la Arquidiócesis de Michoacán y se le conoció más tarde como la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia.

Vale la pena hacer referencia al caso de Morelia, pues su arquidiócesis se caracterizó siempre por un desempeño musical *ad hoc* a los principios papales; desempeño y compromiso que le merecieron un amplio reconocimiento por parte del episcopado mexicano. En 1938, el arzobispo Leopoldo Ruiz y Flores recibió numerosas comunicaciones de distintos obispos y arzobispos del país en las que validaban los títulos otorgados por la Escuela de Morelia. El obispo Luis María Martínez expresó: —Con el mayor agrado, obsequio los deseos de V. E. Rvma. respecto al reconocimiento de los títulos de esta misma escuela; y haré todo cuanto esté de mi parte por favorecer en este arzobispado a quienes presenten los títulos mencionados”.<sup>70</sup> Por su parte, el obispo de Chihuahua, Antonio Guízar Valencia, expresó:

Felicito sinceramente a V. E. por tan favorables resultados en cosa tan importante como el cultivo de la música religiosa, conforme a las disposiciones y espíritu de la Sta Iglesia, y porque indudablemente ese fruto no solamente beneficia a esa arquidiócesis sino que también se irá esparciendo por otras regiones y aún por estas lejanas del centro y tan necesitadas en muchos conceptos.

Los títulos que haya expedido y expidiere esa escuela de música religiosa de Morelia, serán válidos y bien estimados en esta diócesis de Chihuahua.<sup>71</sup>

Los arzobispos Leopoldo Ruiz y Flores y Luis María Martínez, el canónigo José María Villaseñor y el compositor Miguel Bernal Jiménez —sólo por mencionar a cuatro de los personajes más representativos de aquella arquidiócesis, pues hubo un gran número de sacerdotes y laicos que participaron en el movimiento y lo impulsaron desde distintas posiciones— apoyaron la reforma promovida desde Roma con, entre otras acciones, la redacción de cartas pastorales y

---

<sup>70</sup> José María Villaseñor, *La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia. Un experimento de treinta y dos años*, p. 32.

<sup>71</sup> *Ibid*, pp. 33-34.



edictos, la fundación de la Escuela de Música Sagrada de Morelia y la composición de obras, la edición de partituras y la revista *Schola Cantorum*,<sup>72</sup> respectivamente.

Sería injusto no mencionar al sacerdote Marcelino Guisa, pues figuró como un personaje vinculado incesantemente con la Escuela de Morelia, la revista *Schola Cantorum* y con la *nueva música sacra* en general. Marcelino Guisa, también poeta religioso, fue el administrador de la revista y un escritor muy activo en ella; figuró en la nómina de autores con los pseudónimos Marco Tulio, Rinforzando y Trilusa. Fue un pilar indispensable para la publicación de *Schola Cantorum*, aún después del fallecimiento de Bernal Jiménez. Bajo su responsabilidad la revista circuló todavía durante casi veinte años más.

Por haberse fundado en 1892 merece atención aparte la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Querétaro, obra de Rafael Sabás Camacho, a la sazón tercer obispo de Querétaro. El padre José Guadalupe Velázquez y el señor Agustín González —profesores en aquella y egresados de la Kirchenmusikschule, de Ratisbona— jugaron un papel importante en la vida de esa institución y difundieron ampliamente la música sacra según los principios aprendidos en Ratisbona.<sup>73</sup> Como dije páginas atrás, la Escuela de Querétaro fue la primera de su tipo establecida en México. En ella se buscó la renovación de la música sacra: un propósito loable que comenzó casi una década antes de ser emitido el *Motu proprio* de Pío X. Su primer director fue José Guadalupe Velázquez.

Entre los miembros de su planta docente cabe resaltar la figura de Cirilo Conejo Roldán: un generoso e insigne sacerdote músico cuya trayectoria empezó a temprana edad como niño cantor en el Orfeón Queretano (fundado y dirigido por el padre Velázquez). Su trayectoria

---

<sup>72</sup> La más importante revista de música sacra del siglo XX y, paradójicamente, una de las más longevas revistas musicales de nuestro país en la que Miguel Bernal Jiménez, su director-fundador, escribió también con varios pseudónimos.

<sup>73</sup> Ver Eduardo Loarca Castillo, *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Querétaro*. Para un acercamiento crítico a los principios ratisbonenses ver Miguel Bernal Jiménez, —Ratisbona 1890”, pp. 82-106.

prosiguió hasta llegar a ser el director de aquella escuela y fundador del Conservatorio José Guadalupe Velázquez. El padre Conejo estudió canto gregoriano y composición en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra, de Roma, donde frecuentó a Miguel Bernal Jiménez así como a Serafín Ramírez y a Manuel de Jesús Aréchiga: éstos dos últimos, sacerdotes músicos también muy activos en el movimiento.

En 1942 el padre Conejo reabrió la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Querétaro (ya como un conservatorio) dado que había sido cerrada después de 1914 en el marco del amplio conflicto religioso en nuestro país.<sup>74</sup> Terminó su gestión como director del plantel en 1960, el año de su fallecimiento. Entre sus discípulos cabe anotar al organista y compositor queretano Felipe Ramírez Ramírez quien, luego de la esmerada preparación recibida desde la infancia, en su juventud egresó de la Kirchenmusikschule, de Ratisbona y llegó a ser organista titular de la Catedral de México.

Generalmente pensamos en el conflicto religioso como un periodo inscrito entre 1926 y 1929: es decir, lo pensamos como la Guerra Cristera o la Cristiada. Dice acerca de ella Alicia Puente Lutteroth:

Se trató de un movimiento socio-religioso, pluriclasista, con involucramiento de población urbana y mayoritariamente rural. Otro elemento significativo fue la presencia indígena, los mestizos y los herederos más directos de grupos europeos. [...] La metas por las que lucharon originalmente fueron la libertad religiosa y el respeto a las creencias. Las condiciones sociales y, según la propia condición social, los llevaron a añadir metas agrarias para lograr una mejor distribución de la tierra, para que no hubiera distribución, o bien para mantenerla (caso de los hacendados).<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Eduardo Loarca Castillo, —La rectoría de don Cirilo Conejo”, *op. cit.*, pp. 89-92.

<sup>75</sup> Alicia Puente Lutteroth, *Movimiento cristero: una pluralidad desconocida*, pp. 189-190.

Sin embargo, décadas previas y posteriores a este lapso la pugna fue evidente, aun sin tener las mismas características armadas. Para el caso que nos ocupa pueden servir de ejemplo: el cierre de escuelas de música sacra y la persecución de los cantores para evitar ensayos corales (en las décadas de 1910 y 1930, por lo menos). Así, una añeja pugna económica, política y cultural entre el Estado y la Iglesia —que atravesó todo el siglo XIX— se tradujo después como una política anticlerical y persecutoria con matices más o menos violentos. Dicha pugna obedeció al afán de reafirmar el carácter laico del Estado y cancelar la vieja tradición de la Iglesia de Estado. El conflicto poco a poco adquirió renovado ímpetu a partir de los años previos a la Revolución de 1910; posteriormente desembocó en la Cristiada con sus dos periodos (1926-1929 y 1932-1938) para alcanzar el inicio de la conciliación en 1938, sin olvidar el Movimiento Sinarquista (1932-1951).

De los eventos y periodos anteriores a 1929 —tensos o francamente beligerantes— podemos mencionar la inconformidad del episcopado mexicano por los artículos de tono anticlerical de la Constitución de 1917 (en 1917 y 1926); la erección del monumento a Cristo Rey (1923); el gobierno anticlerical de Plutarco Elías Calles (1924-1928); el connato de cisma al querer fundar una Iglesia Católica Mexicana (1925). Más tarde, las muestras de rechazo frente a la Ley Calles, la suspensión del culto público en todo el país a manera de protesta del episcopado nacional y el comienzo de la Cristiada (1926), así como el homicidio de Álvaro Obregón (1928) aparentemente por motivos religiosos, entre varios de los acontecimientos más representativos en ese periodo.

Para el tema que nos ocupa cabe señalar que en 1939 (después de la espectacular nacionalización de la industria petrolera) el arzobispo de México tenía fe en que se atendiera prontamente —por todo el país— cada punto asentado en la documentación pontificia sobre música sacra. En una instrucción pastoral, dijo Luis María Martínez:

Después de tantas exhortaciones, órdenes y leyes dictadas por los Sumos Pontífices a través de todos los siglos, renovadas cada vez con más precisión y en una forma más apremiante, no [habrá] un solo fiel de buen espíritu —mucho menos un sacerdote— que no [esté] dispuesto a secundarlas y obedecerlas con un corazón generoso y una voluntad decidida, *corde magno et animo volenti* [con gran corazón y ánimo dispuesto].<sup>76</sup>

Sin embargo, no resultó tan sencillo modificar las costumbres arraigadas durante mucho tiempo: además de las resistencias en razón de gustos e ignorancia ya mencionadas, las distintas tonalidades del conflicto religioso hacían todavía difícil el apego a las normas. Habían pasado 36 años de la redacción del *Motu Proprio* y ni los sacerdotes ni la feligresía terminaban por apropiarse del renovado espíritu musical.

Si volvemos la mirada encontraremos ejemplos como el que se plasma en una carta escrita en 1916 por Francisco Plancarte, arzobispo de Linares, mediante la cual dona a la Biblioteca Newberry de Chicago un ejemplar del *Graduale Dominicale*: una fuente invaluable perteneciente a la serie de trece libros con música impresos en la ciudad de México en el siglo XVI.<sup>77</sup> Este documento nos permite constatar algunos peligros a los que estuvo expuesto nuestro patrimonio musical durante esa época: eventualidades emanadas de los sucesos políticos en el país. El patrimonio fue en su mayor parte sacro por haber sido la Iglesia, prácticamente, la única institución que resguardó en sus archivos la música escrita de entonces y la proveniente de España durante el virreinato.

Este *graduale dominicale* es un ejemplar del primer libro de canto coral impreso en México y en América. Quedan sólo cuatro ejemplares de esta edición en el mundo, pero éste tiene algunas peculiaridades que lo hacen diferente de los otros. Fue encontrado entre las ruinas de una iglesia

---

<sup>76</sup> Luis María Martínez, “Instrucción pastoral que acerca de la Música Sagrada dirige...”, p. 5.

<sup>77</sup> Ver Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, p. 186 y ss.

indígena después de su destrucción y del pillaje de los soldados del gobierno mexicano del presidente Madero en el año de 1913, en sus ataques a los zapatistas. Los indios a quienes perteneció me lo obsequiaron como regalo.

Fue salvado por segunda vez de la destrucción proseguida por los carrancistas, quienes condujeron otra en Monterrey, Nuevo León, bajo el mando de Antonio T. Villarreal. En este pillaje mi biblioteca privada fue robada, en la cual había muchos libros preciosos y manuscritos de la historia antigua de México y de lenguas indígenas; pero este libro fue ignorado debido a su apariencia sin valor, y alguien que sabía de mi estimación por él lo guardó para mí.

Temiendo ahora otro peligro en el que pudiera ser, quizá, destruido, preferí ofrecerlo, como lo hago, a la Biblioteca Newberry de Chicago, como una muestra de mi gratitud y aprecio por la amabilidad al recibirme y atenderme mi exilio en México. (*sic*)

La riqueza de esta biblioteca en libros mexicanos me abrió el camino para usar el triste tiempo de mi exilio de mi diócesis (*sic*).<sup>78</sup>

Este es uno de tantos casos en los que tristemente comprobamos que nuestros acervos terminan depositados en bibliotecas extranjeras. No obstante, es necesario reconocer que en muchas ocasiones gracias a ello se han preservado.

Como se ha visto, el *Motu Proprio* de Pío X no encontró en su momento un terreno favorable para poner en marcha sus principios. Cabe mencionar, sin embargo, que el episcopado nacional emitió varios documentos antes de 1938, mismos que dan fe del interés por acatar la normatividad específica. A manera de ejemplo citaré la “Carta pastoral colectiva sobre la música sagrada”, del 12 de febrero de 1904, con la firma de los arzobispos de México, Michoacán, Guadalajara, Oaxaca, Durango, Linares y Puebla, a la cual se sumaron ocho obispos. La carta se refiere, desde luego, al multicitado documento papal, y dice:

La materia es de la mayor importancia, porque las funciones sagradas son un medio eficacísimo para conservar y aumentar la piedad de los fieles, [...] siempre que en dichas funciones todo

---

<sup>78</sup> Citado en Enrique Alberto Arias, “Fuentes musicales de la Nueva España en la Biblioteca Newberry de Chicago”, p. 63.

respire recogimiento y piedad. Mas los abusos que en materia de canto y música debemos, por desgracia, lamentar en nuestros templos, [...] habían llegado a dar a las funciones sagradas un carácter de concierto musical, y, por desgracia, no del mejor estilo; de suerte que el criterio de los fieles y aun del clero, anduviera muy errado; pues que muy común es creer que no puede haber función solemne, si no hay orquesta y cantos excesivamente largos con sabor teatral: siendo así que la mayor religiosidad y seriedad han de caracterizar siempre las funciones de Iglesia. [...]

Todos, pues, como fieles hijos de la Iglesia, tenemos que someternos con gusto a lo mandado, dejando a un lado nuestras ideas, preocupaciones o gustos particulares, y ayudando cada uno en lo que le toca, a lograr esa saludable restauración iniciada por el Sumo Pontífice.<sup>79</sup>

El episcopado nacional aprobó la Instrucción y la declaró obligatoria en todas sus partes, igual que obligatoria declaró su carta pastoral. Para ponerla en marcha, el episcopado redactó once disposiciones con el objeto de que, a mediano plazo, hubiera cambios sustantivos en el ambiente sonoro de la liturgia.

### **La conciliación en el país, el nuevo *modus vivendi* (1938) y la cultura musical sacra**

A partir de 1938 el escenario en la relación Estado-Iglesia empezó a cambiar visiblemente: las dos instituciones entablaron un renovado acuerdo conocido como el nuevo *modus vivendi*.<sup>80</sup>

El presidente Lázaro Cárdenas había adoptado una política más tolerante con relación a la Iglesia y expresó que no le correspondía al gobierno combatir las creencias religiosas. En todo caso, la salida del país de Plutarco Elías Calles, el camino de México hacia la modernidad, la amistad del general Cárdenas con el arzobispo Luis María Martínez, el deseo de paz social expresado por el Estado y la Iglesia, así como el apoyo de ésta a la nacionalización de la industria

---

<sup>79</sup> –Carta pastoral colectiva sobre la música sagrada”, en *Schola Cantorum*, año VII, junio de 1945, núm. 2, pp. 88-89.

\* El subrayado es mío.

<sup>80</sup> Ver Roberto Blancarte, –Entre la guerra de los cristeros y el *modus vivendi* (1929-1938)” y –El periodo del nacionalismo anticomunista (1938-1950)”, *op. cit.*, pp. 29-62 y 63-115.

petrolera fue lo que propició el nuevo *modus vivendi*. En el *Mensaje de año nuevo* escrito en diciembre de 1938, el general Cárdenas dijo lo siguiente sobre el acontecimiento petrolero:

Es justo que haga una vez más especial mención de los esfuerzos de todos los mexicanos, tanto los que viven dentro de las fronteras de la patria, como los residentes en el extranjero, que sin distinción de credos ni de banderías políticas\* acudieron en apoyo moral y material del Gobierno, con elocuentes demostraciones de solidaridad a un acto ejecutado en defensa del decoro de México y del respeto a nuestras instituciones.<sup>81</sup>

Desde entonces la conciliación y la tolerancia —aun con sus altibajos— facilitaron el quehacer de los músicos de iglesia, tanto fuera como al interior de los templos: en la creación, la ejecución, la enseñanza y la divulgación. Para la Iglesia, el aliento fresco del nuevo *modus vivendi* contribuyó a dar un mejor seguimiento al *Motu Proprio*, tal como lo muestran los resultados a partir de 1939 con las múltiples actividades llevadas a cabo en varios campos: la composición de obras, la publicación de revistas y de música; la organización de congresos, cursos y conciertos y la fundación de coros y escuelas.

El episcopado de nuestro país generó un gran proyecto de restauración de la música sacra tomando en cuenta las disposiciones papales y la realidad de la época: de tal suerte que tenemos como evidencia varios documentos emitidos a partir de 1938. Para dar cuenta de ellos, en el siguiente cuadro se anotaron ocho publicados en distintas arquidiócesis entre ese año y 1949, en el cual se realizó el Primer Congreso Interamericano de Música Sagrada. Los temas abordados en aquellos documentos se refieren a la fundación de escuelas y coros, los lineamientos para la correcta utilización de la música, el repertorio aprobado, la emisión de reglamentos, el comentario sobre los documentos pontificios y la divulgación general de todo ello.

---

<sup>81</sup> Lázaro Cárdenas, *Mensaje de año nuevo*, p. 24.

**Cuadro 1. Algunos documentos nacionales sobre música sacra: 1938-1949**

Fecha	Documento	Firmantes
1938	—Reglamento de la música sagrada que deberá observarse en la arquidiócesis de Morelia”	Arzobispo de Morelia
1938	—Normas a que deben sujetarse las <i>scholae cantorum</i> en la Arquidiócesis de Morelia”	Arzobispo de Morelia
1939	—Instrucción pastoral que acerca de la música sagrada dirige el Exmo. y Revmo. señor Arzobispo Dr. D. Luis María Martínez, a los Vv. cabildos de la Santa iglesia catedral metropolitana y de la insigne y nacional basílica de Santa María de Guadalupe y V. clero secular y regular del arzobispado de México”	Arzobispo de México
1939	—Reglamento de música sagrada en el arzobispado de México”	Arzobispo de México
1939	—Instrucción pastoral”	Obispo de Aguascalientes
1943	Edicto [sobre el establecimiento de la Escuela diocesana de música sagrada de León]	Obispo de León
1944	—Edicto diocesano”	Arzobispo de Puebla
1949	—Carta pastoral colectiva sobre música sagrada”	Arzobispos de México, Durango, Morelia, Guadalajara, Monterrey, Puebla, Oaxaca, Yucatán y Pompeyópolis de Sicilia. Obispos de Saltillo, Zacatacas, Sonora, San Luis Potosí, Chihuahua, Papantla, Huajuapán de León, Tamaulipas, Aguascalientes, Chilapa, Tehuantepec, Querétaro, Veracruz, Tepic, Tulancingo, Colima, Campeche, Huejutla, Tacámbaro, Sinaloa, Chiapas, Tabasco, León, Zamora, Cuernavaca y otros siete.

Igualmente, la fundación de escuelas de música sacra muestra el interés que tuvo el episcopado nacional por apearse a la normatividad pontificia. Sabemos de por lo menos trece que fueron establecidas durante la primera mitad del siglo XX; algunas de ellas funcionan todavía: México,



Guadalajara, León y Aguascalientes.<sup>82</sup> Cabe decir que la educación laica formal en la ciudad de México principió en 1866 con el Conservatorio Nacional. Posteriormente surgieron la Escuela Nacional de Música (1929) y la Escuela Superior Nocturna de Música (1935).

La Escuela Oficial de Música Sagrada del Arzobispado de México (1939) —treinta años después de su creación— fue renombrada Instituto de Liturgia, Música y Arte Sacro Miguel Darío Miranda, llamada así para honrar la figura del cardenal y compositor mexicano también arzobispo primado de México, primer presidente de la Comisión Central de Música Sacra y fundador de la Acción Católica en nuestro país y del Secretariado Social Mexicano.

Dirigía la Escuela desde entonces el sacerdote y compositor Xavier González Tezcucano. Él estudió de 1958 a 1966 en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra, y recuerda: —Desde que yo regresé de Roma, sentí el compromiso de [retribuir] con algún esfuerzo personal, la oportunidad que había tenido de estudiar ocho años en Europa, pagado por la comunidad católica, ¿verdad? Todas esas personas anónimas que dan cinco pesos, diez pesos, cien pesos o lo que puedan; algunas más, por supuesto, y con eso estuve mantenido allá ocho años.”<sup>83</sup> Fue así como este talentoso sacerdote se hizo cargo de enseñar música sacra en la ciudad y atinadamente abrió las aulas del Instituto a otros géneros. González Tezcucano habló de su experiencia:

Llegando de Roma, pues ya me hice cargo de la Escuela de Música Sacra, que es en la que estamos actualmente y que el año de 1969 le cambiamos de nombre. Primero, porque yo tenía un proyecto ambicioso: que estuvieran juntas la liturgia, la música y el arte. Que no fueran tres disciplinas separadas, sino las tres caminando en conjunto. Y después, el nombre que le quise poner fue el de cardenal Miranda, para reconocer una labor anterior, que venía desde principios de siglo, que se había mantenido viva hasta el Concilio Vaticano II, y dársele un homenaje a este hombre que, como quiera que sea, en el Concilio fue una persona muy importante: fue realmente

---

<sup>82</sup> Para información sobre la escuela de Aguascalientes, ver Gustavo Meza Medina, *ab música sacra*.

<sup>83</sup> Entrevista de Lorena Díaz Núñez a Xavier González Tezcucano, México, 20 de julio de 2006.

el único obispo que habló en favor de la música sacra, teniendo la doble visión: de lo antiguo y lo nuevo.<sup>84</sup>

Como he dicho, la fundación de escuelas de música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX comenzó en 1904 con la Escuela Diocesana de Música Sagrada, de León. Le siguieron la de San Gregorio Magno (1907) de Morelia, y el Orfeón Pío X (1914), antecedente de la Escuela Oficial de Música Sagrada de la Arquidiócesis de la misma ciudad. La de Guadalajara —una de las de mayor tradición en el país— data de 1936 gracias al apoyo del arzobispo José Garibi Rivera. Su primer director fue el sacerdote y pianista jalisciense Manuel de Jesús Aréchiga (discípulo de José Rolón y egresado de la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra donde conoció a Bernal Jiménez). En 1961 la Escuela de Música Sacra de Guadalajara se afilió al Instituto Pontificio de Música Sagrada, de Roma.<sup>85</sup>

A partir del nuevo *modus vivendi* y hasta 1947, se fundaron nueve escuelas más en nueve ciudades de la República, entre ellas, Oaxaca, Tulancingo, Colima y Mérida. Luego de la celebración del Primer Congreso Nacional de Música Sacra (1939), es notable el incremento de estas instituciones en el país. Dicho tema fue uno de los que merecieron mayor atención durante ese congreso, toda vez que su establecimiento era indispensable para llevar a cabo la reforma. En las aulas de las escuelas de música sacra se enseñó canto gregoriano, órgano, composición, piano, asignaturas teóricas y relacionadas con la liturgia. Estas instituciones organizaban cursos de verano, concursos, conciertos recreativos y de música sacra y daban apoyo a los templos en distintos actos religiosos y festividades. Generalmente los alumnos vivían en las instalaciones de las escuelas y con mucha frecuencia recibían a estudiantes con pocos recursos económicos.<sup>86</sup> Fue

---

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> *La Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada*, pp. 1-3.

<sup>86</sup> Cfr. “Escuela oficial de música sacra en la arquidiócesis de Michoacán: *cenni storici*”.

común que entre las distintas escuelas del país se organizaran redes de solidaridad y apoyo para llevar a cabo cursos itinerantes, recibir asesorías y participar en eventos especiales.

Con el fin de presentar una visión general sobre dichas escuelas, en el siguiente cuadro aparecen la fecha de fundación, su nombre y la ciudad. Las fechas extremas son 1939 y 1947: es decir, la del Primer Congreso Nacional de Música Sacra y la del Congreso Regional de Música Sacra de San Luis Potosí.

**Cuadro 2. Principales escuelas de música sacra en México: 1939-1947**

<b>Fecha de fundación</b>	<b>Nombre</b>	<b>Ciudad</b>
1939	Escuela Oficial de Música Sagrada del Arzobispado de México.	México, D.F.
1939	Escuela Diocesana de Música Sagrada.	Tulancingo, Hidalgo
1940	Escuela Diocesana de Música Sagrada San Gregorio Magno de Jalapa	Jalapa, Veracruz
1941	Escuela Arquidiocesana de Música Sagrada de Oaxaca.	Oaxaca, Oaxaca
1942	Escuela Diocesana de Música Sagrada de Aguascalientes	Aguascalientes, Aguascalientes
1944	Escuela Superior de Música Sagrada de Mérida	Mérida, Yucatán
1945	Instituto Litúrgico-Gregoriano de Santa María de Guadalupe	Morelia, Michoacán
1945	Escuela Diocesana de Música Sagrada de Colima	Colima, Colima
1947	Escuela Elemental de Música Sagrada de Pachuca	Pachuca, Hidalgo

Durante el periodo de 1939 a 1959 —esto es, en la época de auge de la *nueva música sacra*— también fueron decisivos los congresos realizados sobre el tema. Esa época estuvo marcada por tres de ellos (verificados a una distancia de diez años del anterior): el Primer Congreso Nacional de Música Sacra (1939), el Primer Congreso Interamericano de Música Sacra (1949) y el

Segundo Congreso Nacional de Música Sacra (1959). Deben mencionarse, por lo menos, siete más para dar una idea general de su frecuencia. Salvo en el caso de los dos primeros (1939 y 1945), cuya distancia entre sí es de seis años, los demás se realizaron con un intervalo de uno a tres. Es comprensible, hasta cierto punto, que entre el Primer Congreso Nacional de Música Sacra y el diocesano de Puebla transcurrieran varios años, toda vez que fue un periodo de ajustes y preparativos. Es decir: a partir de 1940 se comenzaron a poner en marcha las propuestas hechas el año anterior y, por lo menos dos antes del quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe (1945), se empezaron los preparativos para la magna fiesta continental.

Temas indispensables abordados en dichas reuniones —tanto por religiosos como por laicos— fueron la enseñanza, la fundación de escuelas, el análisis del repertorio, la legislación musical, la interpretación, las organizaciones, la superación artística y espiritual de los músicos de iglesia, el canto gregoriano, la música sacra moderna, la resolución de problemas específicos y la divulgación del repertorio y temas afines. Para tener una visión general sobre ellos, en el cuadro siguiente se anotaron diez congresos: con fecha, nombre y lugar de realización.

**Cuadro 3. Congresos de música sacra en México: 1939-1959**

<b>Fecha</b>	<b>Nombre</b>	<b>Lugar</b>
1939	Primer Congreso Nacional de Música Sacra.	México, D.F., León y Guadalajara
1945	Congreso Diocesano de Música Sagrada de Puebla	Puebla
1947	Congreso Regional de Música Sagrada de San Luis Potosí	San Luis Potosí
1949	Primer Congreso Interamericano de Música Sacra	México, D.F., Guadalajara, Morelia y León
1951	Congreso Diocesano de Música Sagrada de Oaxaca	Oaxaca
1953	I Congreso Regional de Música Sagrada en Querétaro	Querétaro

<b>Fecha</b>	<b>Nombre</b>	<b>Lugar</b>
1954	II Congreso Regional de Música Sagrada en Querétaro	Querétaro
1955	III Congreso Regional de Música Sagrada en Querétaro	Querétaro
1956	IV Congreso Regional de Música Sagrada en Querétaro	Querétaro
1959	Segundo Congreso Nacional de Música Sacra	México, D.F., Guadalajara y Morelia

Cada elección implica una renuncia. Así, examinamos el gran cambio operado en el seno de la Iglesia católica relativo a la cultura musical sacra. Después de la vaga normatividad con la que finalizaba el siglo XIX se ponía énfasis al comenzar el XX en una legislación minuciosa y global —con ímpetu renovado— encaminada a rescatar el hacer artístico para alabar a Dios. Muestra de ello son los documentos que mandan poner orden desde el Vaticano, para alcanzar su loable propósito de erradicar la “música intrusa” de los templos. El episcopado de México se sumó a los dictados papales y creó una cauda de acciones que animó las instituciones responsables de la cultura musical sacra. Las páginas anteriores dan testimonio del cambio.

La mudanza en nuestro país fue paulatina pero muy evidente: la observamos entre el desconcierto y la reorganización, agazapada en espera de una coyuntura política de tolerancia que llegaría a pesar del proceso de secularización comenzado mucho antes. El Estado mexicano es laico por declaración desde las postrimerías del siglo XIX, pero también es cierto que históricamente la cultura y la identidad de su población es católica y guadalupana. Durante la década de los años treinta (y aún antes) la *nueva música sacra* generó la infraestructura necesaria para realizar actividades que marcarían la siguiente década y que aún hoy impactan en la vida musical de México.



## **II. La nueva música sacra en el nuevo *modus vivendi*. Como una gran familia musical (1939-1959)**

### **Miguel Bernal Jiménez y su apostolado artístico (1910-1956)**

Ingresó en el Orfeón Pío X a los diez años de edad y en 1928 viajó a Roma para estudiar en una de las escuelas de música sacra de mayor prestigio en Europa. A su regreso a México en mayo de 1933, luego de cinco años de estancia en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra,<sup>87</sup> se incorporó en Morelia al cuerpo docente de su *alma mater*. Comenzó de inmediato a componer, a ofrecer conciertos de órgano, a dirigir coros y a investigar sobre música novohispana.

Vale la pena reiterar el papel protagónico que tuvo el compositor michoacano en la realización de cinco acontecimientos emblemáticos para la *nueva música sacra* y la vida musical del país: el hallazgo y rescate (1933) del primer acervo musical novohispano dado a conocer en el siglo XX (1939); la edición de la primera revista de música sacra (1939); la organización y participación en las siguientes actividades: el Primer Congreso Nacional de Música Sacra (1939), el quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe (1945) y el Primer Congreso Interamericano de Música Sacra (1949).

Lo antes mencionado —junto con el trabajo constante de creador, escritor y maestro— contribuyó a marcar el liderazgo de Bernal Jiménez en el mundo de la música sacra en México. Gracias a su magnífica obra y a las significativas contribuciones que hizo al movimiento, es el autor de música sacra más importante del siglo XX en nuestro país.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> AMBJ. Carta de José María Villaseñor a Miguel Bernal Jiménez, Morelia, 12 de febrero de 1933, y diplomas correspondientes.

<sup>88</sup> Ver Lorena Díaz Núñez, *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez*.

Bernal Jiménez fue un personaje singular y uno de los principales ejes de la *nueva música sacra*, pues además de su generosa y especializada labor en las aulas veló por la superación académica y espiritual de los músicos de iglesia y por la vinculación de ellos entre sí y con otros artistas católicos. De igual forma contribuyó ampliamente a difundir obras del género mediante cursos, conferencias, conciertos y la publicación de partituras, libros y artículos. Su pluma nos habla acerca de diversos aspectos de la música sacra y su vida y su obra reflejan la encrucijada cultural de la época.

Escribió más de 150 artículos hemerográficos publicados principalmente en *Schola Cantorum*. Además de firmarlos bajo su nombre recurrió a varios seudónimos, entre ellos: M. Mouse, QUD, Jaime Le Brungel, Fray Florindo y Servus. Colaboró asimismo en las revistas *Trento*, editada por el Seminario Tridentino de Morelia; *Nuestra Música*, fundada y dirigida por el compositor Rodolfo Halffter, en la ciudad de México, y en *Carnet Musical*, publicación de la radiodifusora XELA de la misma ciudad. Fue autor de más de diez libros entre los que se encuentran *Los tres géneros de la música sagrada* (1939), *El acompañamiento del canto gregoriano* (1944), *La disciplina coral* (1947), *Cum Gregorio et Caecilia: viajando en pos de la música sacra* (1948), *Las tres etapas de la ejecución gregoriana* (1949), *La técnica de los compositores* (1950), *Impromptu en altamar* (1951) y *La técnica del pedal en el órgano* (1952). Su catálogo de obras contiene 251 registros, entre obras originales y arreglos.<sup>89</sup>

Fue un compositor atento por lo menos a dos tendencias musicales, pues participó como una figura central en los dos movimientos nacionalistas mexicanos más importantes de la primera mitad del siglo XX: el sacro y el laico (por llamar así al nacionalismo plural en tendencias y estilos, entre cuyos compositores están Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas,

---

<sup>89</sup> Para más información revisar Lorena Díaz Núñez, *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes...*



Carlos Chávez, José Rolón, Luis Sandi, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Blas Galindo, amén de muchos otros), nacionalismo para el que Bernal Jiménez empleó el lenguaje de su tiempo.

Algunas obras suyas inscritas en el nacionalismo laico son la suite sinfónica *Michoacán* (1940), *Paracho* (1940), *Noche en Morelia* (1941), el ballet *Tingambato* (1943), *Tres cartas de México* (1949), *Tres danzas tarascas* (1951), *Carteles* (1952), *Antigua Valladolid* (1954), la cantata el *Himno de los bosques* (1956, inconclusa).

Así, representó el *nacionalismo hispano* de dicha tendencia al valorar esa veta poco explorada por otros creadores. Esto se aprecia, *vg.*, en las siguientes obras: el drama sinfónico *Tata Vasco* (1940-1941) que alude a la obra evangelizadora de Vasco de Quiroga como primer obispo de Michoacán; la sinfonía poema *México* (1946) que plantea el mestizaje operado entre el mundo prehispánico y el hispano; la suite *La niña de las cinco rosas* (1951) que habla sobre las cinco apariciones de la Virgen de Guadalupe; el ballet *El chueco* (1951) que narra lo sucedido a un niño tullido que presenciaba la peregrinación a un santuario urbano; el retablo coreográfico *Los tres galanes de Juana* (1952) que trata sobre la decisión de Sor Juana Inés de la Cruz para tomar los hábitos religiosos y la sinfonía *Hidalgo* (1953) que aborda la presencia del cura Miguel Hidalgo en la revolución de Independencia.

El entramado de la cultura católica —enriquecido siempre con la obra de artistas e intelectuales— ha dejado huellas indelebles de nuestro pasado. Esta es una cultura que requiere, todavía, ser vista con una óptica desapasionada. Se ha repetido mecánicamente que la cultura católica reciente de México fue retrógada; sin embargo, ya podría ser el momento de reconocerla pues forma parte de nuestra historia y también de nuestra identidad. Basta acercarse a muchas de las obras de este periodo para encontrar el impulso creativo y renovador y el *aggiornamento* operado por aquellos artistas, no sólo en lo específicamente católico sino en su aportación al arte

universal. Este impulso de cambio adquirió un renovado aliento con la doctrina social de León XIII, el *Motu Proprio* de Pío X y la transformación operada con del Concilio Vaticano II.

Junto con otros artistas e intelectuales católicos, Bernal Jiménez exploró el camino hacia el arte moderno en el catolicismo: éste llevaba implícita la experiencia de cambio y tradición. Mencionaré sólo un afortunado caso de este tipo de trabajo conjunto: la poesía de Manuel Ponce Zavala, la pintura de Alejandro Rangel Hidalgo y la música de Miguel Bernal Jiménez entretejidas para festejar una singular ocasión: la Navidad. Son memorables las doce tarjetas que dan testimonio de esa afortunada alianza contenida en varios villancicos de 1951: *Agua amarga*, *Cabalgata de los tres reyes*, *El emplazado*.

Alejandro Rangel Hidalgo (1923-2000) —pintor, escenógrafo, coleccionista, artesano y promotor cultural colimense— fue autor también de otras portadas para la música impresa de Bernal Jiménez y no sólo de las doce tarjetas de Navidad. Así, *Por el valle de rosas* (1941), la *Missa Aeternae Trinitatis* (1941), *Mañanita de invierno* (1946), los *Maitines de la Asunción* (1949). Es autor de la escenografía y el vestuario para el drama sinfónico *Tata Vasco* —en su puesta en escena en Madrid (1948)— y del retablo coreográfico *Los tres galanes de Juana* (1952).

Rangel Hidalgo es el autor de las celebérrimas tarjetas de Navidad que, gracias al proyecto de la UNICEF, circularon por el mundo entero con los encantadores ángeles mexicanos. En la década de 1970 fundó en Comala una escuela de artesanías, famosa por la elaboración de muebles con el característico “sello rangeliano”. En los últimos años de su vida fundó el Centro Cultural Universitario Noguerras que alberga al Museo Alejandro Rangel Hidalgo donde se

conserva gran parte de su obra pictórica y artesanal, así como la rica colección arqueológica que reunió el artista durante muchos años.<sup>90</sup>

Manuel Ponce Zavala (1913-1994) —poeta y sacerdote michoacano— fue autor del texto para once obras de Bernal Jiménez. Estas once obras están datadas entre 1945 y 1953, es decir, durante los últimos dos tercios de su vida productiva. Entre ellas están *Belén es girasol* (1945), *Alegres pastorcillos* (1945), *En las pajas de Belén* (1950), *Las siete palabras* (1952) y la parte del coro de la sinfonía *Hidalgo* (1953). Manuel Ponce Zavala estudió en el seminario de Morelia donde enseñó literatura después de ordenarse como sacerdote. Fundó la revista *Trento* (1943-1968) y la Comisión Nacional de Arte Sacro (1969) que dirigió hasta su muerte. Fue electo miembro de número en la Academia Mexicana de la Lengua (1976). —Enamorado de Dios escribe algunos de los mejores poemas de la poesía católica moderna”, afirma Gabriel Zaid.<sup>91</sup>

Los michoacanos Manuel Ponce y Miguel Bernal Jiménez coincidieron en su amor y devoción por Dios y para él crearon su obra artística. Ponce Zavala escribió una sincera y fraternal —Oración fúnebre” por la muerte de Bernal Jiménez, oración que fue pronunciada en las honras correspondientes celebradas en la Catedral de Morelia en septiembre de 1956. En ella leemos —Pero si quisiéramos dar la nota dominante en la persona y la vida del maestro Miguel Bernal, diríamos que las armonías de su arte nacían de la armonía interior de su alma, en donde concurrían todas aquellas cualidades y virtudes que son el exponente glorioso del caballero cristiano, dotado como estuvo, no sólo del espíritu de ciencia, sino también del espíritu de piedad”.<sup>92</sup>

Dice Gabriel Zaid acerca de la obra poética de Manuel Ponce: —[...] ha buscado vías de expresión donde se reconcilien la tradición y la búsqueda, la sensibilidad y la inteligencia, la

---

<sup>90</sup> Ver Guillermo García Oropeza, *Alejandro Rangel Hidalgo: artista y cuentacuentos*.

<sup>91</sup> Gabriel Zaid, —La originalidad de Manuel Ponce”, *op. cit.*, p. 296.

<sup>92</sup> Manuel Ponce Zavala, —Oración fúnebre”, *Trento*, año XIII, núm. 5, octubre de 1956, p. 13.

religión católica y el arte moderno”.<sup>93</sup> Cabe añadir que dichos conceptos se aplican igualmente a la obra musical de Bernal Jiménez y a la pictórica de Rangel Hidalgo. Sobre Alfonso Junco —otro personaje que compartió con ambos sus ideas de creador e intelectual católico— escribió Manuel Ponce —Su mejor biografía, como sucede con todos los poetas, es cualquiera de sus poemas”.<sup>94</sup>

Miguel Bernal Jiménez fue acaso el organista mexicano más importante de su época: dejó una sólida escuela y sus enseñanzas están aún vigentes en las nuevas generaciones tanto de organistas como de formadores de ellos. Varias de sus obras para órgano son parte del repertorio clásico para este instrumento: *Arrullo del pastorcillo* (1937), Ofertorio sobre el *Stabat mater* (1938), Sonata de Navidad (1942), *Angelus* (1943), *Prelude and fugue* (1944), *Retablo medieval: concertino para órgano y orquesta* (1949), álbum *Catedral: 23 piezas para órgano o armonio* (1949), *Fantasia scherzo* (1950) y la *Suite Romana* (1952).

Es justo reconocer que el *Retablo medieval* es la única obra escrita durante el siglo XX en México—y tal vez lo sea también en Latinoamérica— para el órgano como un instrumento solista. Dice José Antonio Alcaraz: —Ante lo inusitado de la combinación no cabe la extrañeza: Bernal Jiménez escogió el órgano por ser éste su instrumento. Era un magnífico ejecutante, así como varias obras para órgano solo concentran algo de lo mejor de su pensamiento y acción en terrenos creativos”.<sup>95</sup>

Fue maestro también de composición, canto gregoriano, dirección y musicología. No solamente enseñó en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia y en el Conservatorio de las Rosas: fundado por él mismo en 1945.<sup>96</sup> Esta institución adquirió el *status* de una asociación

---

<sup>93</sup> Gabriel Zaid, *op. cit.*, p. 299.

<sup>94</sup> María Teresa Perdomo, —Una mirada retrospectiva”, en *La poesía de Manuel Ponce*, p. 23.

<sup>95</sup> José Antonio Alcaraz, —Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), en *En la más honda música de selva*, p. 141.

<sup>96</sup> Ver *El Conservatorio de las Rosas: prospecto general*.

civil en 1950 y es actualmente uno de los conservatorios nacionales de mayor prestigio. El compositor enseñó, asimismo, en las escuelas de música sacra de todo el país y en varias del extranjero. Aún hoy sus discípulos y los discípulos de sus discípulos figuran entre los compositores, organistas y directores de coro más sobresalientes en nuestro país y continúan con la sólida tradición establecida (tiempo atrás) por Bernal Jiménez. Incluso en 1952 fue nombrado profesor y director de la Facultad de Música de la Universidad de Loyola, en Nueva Orleans: poco antes de morir había firmado un nuevo contrato que lo comprometía de 1956 a 1959.<sup>97</sup>

Más aún, Bernal Jiménez encabezó el *nacionalismo sacro* que surgió como una consecuencia de la época y del impulso dado por el *Motu Proprio* para la composición de música sacra moderna. Entre sus obras de esta corriente destacan la Misa *Aeternae Trinitatis* (1941), la *Sonata de Navidad* (1942), la *Misa nupcial* [1] (1943), la Misa guadalupana *Juandieguito* (1945), *Para la bendición eucarística* (1945), la Misa nupcial [2] (1946), la *Sonata da chiesa per organo* (1948), los *Maitines de la Asunción* (1949) y las *Siete palabras* (1952).

La Misa *Guadalupana Juandieguito* (1945) fue publicada gracias a un préstamo de Abraham Martínez, obispo de Tacámbaro, prelado a quien dedicó la obra. Ésta formó parte del proyecto editorial de *Schola Cantorum*. La misa fue compuesta para el quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe. El propio Bernal Jiménez reflexionó así sobre la ella:

En México queríamos ser mexicanos. Ya en el padre Velázquez y en Agustín González hay un dejo nacionalista, como lo han señalado sus exégetas. Otras tentativas más francas se han hecho después. No muchas ciertamente, por la escasez de compositores y la intolerancia del medio. A falta de mejores ejemplos, permítaseme citar la *Misa Juan Dieguito* [...y subrayar] el carácter

---

<sup>97</sup> AMBJ. Contrato con la Universidad de Loyola, 1955-1959.

mexicano que se le ha querido imprimir con el hecho fundamental de que sus tres temas [tienen] un franco sabor indígena.<sup>98</sup>

El apoyo brindado por los prelados contribuyó a la edición de una parte de su música sacra. Como una muestra de gratitud dedicó a Luis María Martínez, arzobispo de México, la Misa *Aeternae Trinitatis* y a Manuel Martín del Campo, obispo de León, los *Maitines de la Asunción*. Obras como éstas son un ejemplo de la creación de música sacra de alta calidad y de su renovación durante la primera mitad del siglo XX. Acerca de los *Maitines de la Asunción*, Bernal Jiménez reflexionó sobre algunos aspectos que deben tomar en cuenta los compositores a la hora de escribir:

Resolver el problema estrictamente musical de la forma, sin menoscabo del texto ni de la tradición; crear una identidad de *clima* entre texto y música, sin caer en exageraciones fuera de lugar: procurar las excelencias de un estilo melódico, armónico, contrapuntístico y rítmico, propio de nuestros días, mas no por ello lesionar los demás intereses del arte sonoro eclesiástico: he aquí algunos de los problemas que debe encarar el compositor litúrgico contemporáneo.

Bajo este triple empeño han sido escritos los presentes Maitines de la Asunción, en honor de Ntra. Señora de la Salud, celestial patrona de la diócesis moreliana.

Sus diferentes trozos pueden ser empleados por separado en cualquiera de las festividades marianas, a manera de motetes, durante las Misas.<sup>99</sup>

Bernal Jiménez tenía claro que uno de los rubros fundamentales para la circulación de la música moderna era la publicación de partituras; sólo de esa forma se podría atender la demanda de nuevas obras escritas con el espíritu de la fe. Llama la atención la gran cantidad de música sacra publicada en aquella época, pero sobre todo después de 1938. Éste es, sin duda, uno de los temas pendientes de abordar en el futuro y con mayor detalle, para adquirir una visión más completa

---

<sup>98</sup> Miguel Bernal Jiménez, "Nacionalismo y música sagrada", p. 36.

<sup>99</sup> Miguel Bernal Jiménez, *Maitines de la Asunción*, Morelia, Fimax, 1949.

sobre el quehacer sacro de esos días y realizar un contraste entre éste y la situación editorial de la música profana.

### ***Schola Cantorum*: la principal revista mexicana de música sacra**

De las revistas de música sacra editadas en el siglo XX tres de ellas son memorables: *Schola Cantorum* (1939-1974) de Morelia, el *Anuario de la Comisión Central de Música Sagrada* (1942-1948) de Tulancingo y *Cantantibus Organis...* (1944-1957) de Pachuca.

La de mayor impacto y trascendencia por su contenido fue la primera, cuya duración habla por sí sola de su vitalidad: se publicó durante 35 años consecutivos. De tal suerte que —aunque resulte extraño dado el conflicto religioso— es posible que sea la revista musical de mayor vida en el siglo XX.

Bernal Jiménez, a los 29 años de edad, se dio a la tarea de editar en nuestro país la primera revista de ese género, inspirado en algunas publicaciones que desde las primeras décadas del siglo se leían en España e Italia, entre otras la revista catalana *España Sacro Musical* de Barcelona —cuyo formato es una referencia innegable al origen de *Schola Cantorum*—; *Tesoro Sacro Musical* de Madrid; el *Bollettino Ceciliano* de Vicenza; *Música Sacro Hispana* de Bilbao-Vitoria; *Ritmo* de Madrid y *Musica Sacra* de Milán.

*Schola Cantorum* tiene un formato de 25 por 18 cms. Sus portadas aluden a la especialidad de la revista; son austeras e inconfundibles y su filiación con *España Sacro Musical* se reconoce de inmediato. Su grosor osciló alrededor de 50 páginas y la periodicidad del tiraje fue mensual aunque hubo años en los cuales se publicaron números dobles. En el primer ejemplar se puede leer en la sección editorial: «nuestra publicación aspira sólo a ser órgano de difusión

cultural y portavoz de la vida litúrgico-musical”.<sup>100</sup> Con la perspectiva del tiempo puedo afirmar que la revista cumplió sobradamente con sus propósitos y que llegó a ser la fuente primaria, indispensable, para adentrarse en los recónditos saberes de la cultura musical sacra.

Cuenta con distintas secciones que están presentes en mayor o menor medida en cada número: Por la cultura musical de la “*Schola*”, Directores, Organistas, Cantores, Sección de Musicología, Mundo Musical, Documentos Pontificios, Musicosas, Nuestro Concurso, Revista de Revistas, Siluetas, Voces de Antaño, Sección de la Comisión Central de Música Sagrada. Esta última sección obedeció a que antes de editarse *Cantantibus Organis...*, que sería órgano oficial de la Comisión Central de Música Sagrada a partir de 1944, *Schola Cantorum* fungió como su portavoz durante cinco años. Cabe decir que la cuidadosa factura en la publicación y la riqueza de su índice superan a la primera.

El contenido de cada número estuvo a cargo del propio Bernal Jiménez y de varios colaboradores, más o menos asiduos, entre los cuales figuran durante los primeros 17 años —la época de auge de *Schola Cantorum*— religiosos, músicos o conocedores de algún aspecto de la disciplina; escritores, músicos laicos del país y pocos extranjeros: Marcelino Guisa, Antonio Brambila, Felipe Aguilera, Carlos Azcárate, Rafael Casimiri, José Ma. Villaseñor, Serafin Ramírez, Juan B. Fuentes, Ramón Serratos, Vicente T. Mendoza, Silvino Robles Gutiérrez, Paulino Paredes, Benedicto Chardome, José Rolón, Alejandro Ruiz Villaloz, Alfredo Wolburg, Juan B. Buitrón, Joaquín Antonio Peñaloza, Pedro Michaca, Romano Picutti, Jesús Estrada, Ferdinand Haberl y Luis Sandi.

Fue Bernal Jiménez el alma de la revista: su presencia en las páginas de *Schola Cantorum* es notable y disfrazada con los ropajes de varios seudónimos,<sup>101</sup> su voz aparece constante.

---

<sup>100</sup> *Schola Cantorum*, año 1, núm. 1, enero de 1939.



Escribió 16 artículos sobre musicología bajo la firma de M. Mouse: es decir, Mickey Mouse; 17 colaboraciones sobre crítica musical y reseñas, como Q. U. D. (*Quis ut Deus*: ¿Quién como Dios?); “Primicerius” fue un minucioso gregorianista; “el señor Batuta”, “el niño Semifusa” y “el doctor Becuadro” polemizaron con los lectores; “Jaime Le Brungel” —anagrama de Bernal Jiménez—<sup>102</sup> escribió sólo tres artículos; “fray Florindo” fue autor de dos cuentos infantiles y varias reflexiones morales y “Servus” un discreto compositor. Junto con sus seudónimos abordó diversos temas sobre composición sacra, órgano, musicología, dirección coral y canto gregoriano, entre otros, y escribió artículos especializados y de divulgación, notas y reseñas, cuentos para niños e incluso tuvo participaciones chuscas y algunas polémicas.<sup>103</sup>

*Schola Cantorum* publicó también varios suplementos: uno musical con dos géneros —vocal y organístico— otro didáctico y uno infantil. Estos dos últimos, sin embargo, fueron menos frecuentes que el primero. La revista fungió como una editorial de música: publicó varias colecciones para voz y órgano, coro, piano y misas de diversos autores, al igual que por entregas, obras didácticas. Las voces de la revista no sólo se leyeron. Hubo radio transmisiones a cargo de *Schola Cantorum*. En febrero de 1942, por ejemplo, se escucharon cuatro programas: cada sábado a las 20 horas por la Estación XEKW en onda corta, dentro de la serie “El eco de Michoacán desde Morelia”.

La revista estuvo dirigida a los músicos de iglesia: maestros de capilla, directores de coro, cantores, organistas y compositores; a los seminaristas y estudiantes de las escuelas de música sacra; a los músicos en general y al público interesado. Su adquisición fue obligatoria para muchos religiosos, como consta en un edicto de Luis María Altamirano y Bulnes, arzobispo de

---

<sup>101</sup> Para mayor información ver Lorena Díaz Núñez, *op. cit.*, pp. 80-84 y “Presencias de Bernal Jiménez en *Schola Cantorum*”, en *Cinco siglos de música en México: IV Festival Internacional de Música*, pp. 43-44.

<sup>102</sup> Anagrama identificado por Gloria Carmona, investigadora titular del Cenidim.

<sup>103</sup> Ver Lorena Díaz Núñez, “Fuentes bibliográficas. 1. de Miguel Bernal Jiménez”, en *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*, pp. 159-177.

Morelia, en el cual —ordenó que todas las parroquias y vicarías se suscribiesen a nuestra revista *Schola Cantorum*”, al mismo tiempo que estableció una colecta anual para el sostenimiento de la música sacra en el arzobispado, así como —el premio episcopal en canto gregoriano, composición sagrada y órgano, al fin de cada curso escolar”.<sup>104</sup>

*Schola Cantorum* se distribuyó ampliamente en el territorio nacional y fue conocida en el extranjero, según puede apreciarse en el abundante epistolario de Bernal Jiménez,<sup>105</sup> mismo que da cuenta de la buena recepción que tuvo la revista. Su riqueza temática, originalidad y cuidada factura explican su acogida. El bajo costo de cada ejemplar favoreció su amplia difusión. El precio de un número de *Schola Cantorum* entre 1939 y 1946 era de cincuenta centavos y la suscripción anual de cinco pesos, lo que resultaba relativamente bajo si consideramos que un libro como *Los tres géneros de música sagrada*, de Bernal Jiménez, costaba entonces cinco pesos.

Para 1950 el precio de *Schola Cantorum* se duplicó y para 1960 volvió a aumentar: un ejemplar costó entonces dos pesos y la suscripción anual treinta. Los costos se habían incrementado, aunque todavía era posible encontrar libros de cinco pesos.<sup>106</sup> *Schola Cantorum* ya tenía un público asegurado y podía, cada vez más, hacer descansar el precio de la publicación en sus suscriptores y menos en los donativos de particulares que hasta entonces la habían subsidiado. Entre estos últimos bienhechores se encontraban los propios colaboradores de la revista quienes —hasta donde sabemos— no cobraban por sus artículos; en cambio, por la publicación de la música sí se retribuyó a los autores.

<sup>104</sup> José María Villaseñor, —Homenaje”, *Schola Cantorum*, año VIII, núm. 6, junio de 1946, p. 91.

<sup>105</sup> AMBJ. Epistolario.

<sup>106</sup> En 1950 el precio de un *Liber usualis* fue de 40 pesos; del libro de Miguel Bernal Jiménez *El acompañamiento del canto gregoriano*, en papel Biblios, de cinco pesos. Para 1956 el precio del ejemplar era de dos pesos y la suscripción anual de 30; un ejemplar de la Misa guadalupana *Juandieguito* del mismo autor costó 15 pesos; el libro del alumno del *Curso elemental de solfeo* de Bonifacio Rojas tuvo un costo de cinco pesos y el ejemplar del maestro, siete cincuenta.

*Schola Cantorum* sigue siendo una fuente necesaria para incursionar en el mundo de la música sacra en México, por su especializada, vasta y puntual información. Nos adentra en el campo de la legislación, de los problemas teóricos y prácticos de ese género y nos permite conocer la actividad musical sacra en nuestro país y el extranjero.

### **Un concierto de música novohispana en Morelia: el primero del siglo XX**

Interesado en incrementar la oferta musical de alta calidad en Michoacán, en septiembre de 1938 Bernal Jiménez fundó —con uno de sus maestros, el pianista Ignacio Mier Arriaga (1881-1972)<sup>107</sup> y otros artistas— la Sociedad Amigos de la Música.<sup>108</sup> En el programa del Décimo Concierto Reglamentario se dio a conocer un hallazgo reciente de Bernal Jiménez: el archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, del siglo XVIII: un hallazgo que data de 1933 cuando regresó de Italia. Ese fue el primer concierto ofrecido en nuestro país, en el siglo pasado, con un programa sólo de música perteneciente a un acervo novohispano. Acerca de dicha pesquisa el crítico musical Gerónimo Baqueiro Fóster (1896-1967)<sup>109</sup> dijo que —Bernal había hecho, en lo que concierne a música, el hallazgo más sensacional de que se tiene noticia” y agregaba lo siguiente:

Un archivo completo del siglo XVIII, en manos de un músico completo, experto por demás en semiografía, en historia de la música, poseedor de los secretos de la polifonía y de las formas musicales que viene, sin discusión, a hacer completa luz sobre el estado de la música en México en aquellos tiempos, sobre la existencia y el valer de innumerables compositores mexicanos

---

<sup>107</sup> Pianista moreliano, fue profesor de Miguel Bernal Jiménez.

<sup>108</sup> —Amigos de la música: amigos de la cultura”, *El Heraldo Michoacano*, p. 4. AMBJ. Cartas de Jesús Estrada a Miguel Bernal Jiménez, México, 24 de septiembre de 1937; 17 de septiembre de 1938; 6 de junio de 1939; 9 de junio de 1939; 20 de junio de 1939.

<sup>109</sup> Crítico, musicólogo y compositor campechano. Fundó la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música.

ignorados, sobre los gustos en materia musical, sobre las influencias de las más notables escuelas europeas en aquellos compositores, producirá una revolución. [...] <sup>110</sup>

En efecto, el rico programa de aquel concierto reveló la existencia de un patrimonio artístico hasta entonces inexplorado. Por ese motivo Bernal Jiménez se situaba a la vanguardia en dicha rama de la investigación musicológica en el continente, junto con Francisco Curt Lange. <sup>111</sup> Casi setenta años más tarde el panorama abierto con ese repertorio adquiriría el apogeo de que goza en la actualidad: las palabras y el trabajo de Bernal Jiménez han tenido un eco perdurable, pues la música novohispana sigue siendo objeto de estudio. El interés hacia el archivo musical del Colegio de las Rosas impulsa nuevas investigaciones que enriquecen y modifican las aportaciones hechas por Bernal Jiménez. El compositor dijo en la presentación de la monografía *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid: ojalá –sirva de estímulo a nuestros pocos investigadores de asuntos musicales y los haga lanzarse a una búsqueda que estamos seguros no podrá menos de acarrear preciosas revelaciones*”. <sup>112</sup>

Y así fue. El camino mostrado por Bernal Jiménez continúa, pues los hallazgos frecuentes alrededor del archivo generan conocimientos e hipótesis novedosas en las aulas del Conservatorio de las Rosas, donde aún se resguarda gran parte del archivo original. La monografía contiene además del acercamiento histórico al colegio, el programa de mano del concierto, notas ilustrativas en las que comenta algunas obras, pocos ejemplos facsimilares, un catálogo incipiente del archivo musical y algunas conclusiones. Entre éstas últimas:

---

<sup>110</sup> –Todo un acontecimiento artístico y social será el concierto del martes”, p. 2. Gerónimo Baqueiro Fóster, –La asombrosa revelación del Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid”.

<sup>111</sup> Musicólogo de origen alemán nacionalizado uruguayo, nació en Eilenburg, Prusia, y murió en Montevideo. Fundador de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores y del movimiento llamado Americanismo Musical, editor del *Boletín latinoamericano de música*. Conoció a Miguel Bernal Jiménez en 1939. AMBJ Cartas de Francisco Curt Lange a Miguel Bernal Jiménez, México, 30 de mayo de 1939; 16 de junio de 1939; 23 de julio de 1939; Washington, 31 de agosto de 1939.

<sup>112</sup> Miguel Bernal Jiménez, *Morelia Colonial...*, p. 16.

Creemos, con ánimo desapasionado, que las obras descubiertas no sólo tienen una gran significación para la historia artística y el prestigio cultural de Morelia y del país todo, sino poseen, además, un innegable valor intrínseco.

Creemos que dar a conocer esas obras y los nombres, en su mayoría ignorados hasta hoy, de sus autores no es, en último término, sino un acto de justicia para ellos, para el Colegio que los abrigó, para los hombres que patrocinaron a uno y a otros.

Creemos, en fin, que el mejor modo de dar a conocer una obra musical es ejecutándola y publicándola. [...]<sup>113</sup>

Sabemos ya que algunas afirmaciones hechas por Bernal Jiménez en aquella época ahora serían imposibles de sostener a la luz de investigaciones recientes.<sup>114</sup> Tal es el caso del origen de varios autores presentes en el acervo a quienes se atribuye una identidad novohispana. Para 1948 Bernal Jiménez aún no despejaba las incógnitas respecto de sus procedencias y todavía hoy existen dudas sobre varios de ellos y falta mucho por trabajar en dicho acervo. Si imaginamos la precaria situación documental y técnica de entonces —en comparación a los avances tecnológicos y la comunicación inalámbrica de que dispone la musicología global en la actualidad— se verían con otros ojos las aportaciones de Bernal Jiménez. En un artículo reproducido ese año en la revista *Heterofonía*, Esperanza Pulido dice: “Le oímos decir a este distinguido músico que el año pasado, durante su estancia en España, trató de averiguar los orígenes de Sarrier, de Antonio Rodil y de otros, no pudiendo encontrar trazas de ellos por ninguna parte”.<sup>115</sup> Con todo, Bernal Jiménez señaló acertadamente:

---

<sup>113</sup> *Idem.*

<sup>114</sup> Un magnífico trabajo colectivo es “El archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid: pasado, presente y futuro”, presentado en 2006 durante el Foro Nacional sobre Música Mexicana (Zacatecas), en proceso editorial. Sus autores son Mercedes de León, Pierluigi Ferrari, Salvador Ginori, Violeta Carvajal y Edgar Calderón. Ricardo Miranda publicó *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*, que da luz sobre este autor.

<sup>115</sup> Esperanza Pulido, —Antonio Sarrier (*México en la Cultura*)”, p. 14.

La Sociedad —Amigos de la Música”, de Morelia, ayudada y estimulada poderosamente por las autoridades y corporaciones a quienes se dedica con agradecimiento infinito esta monografía y el concierto respectivo, se ha propuesto con entusiasmo y fe realizar esta patriótica obra que servirá indudablemente para avivar el amor a lo nuestro, base del sentimiento de patria.<sup>116</sup>

Una hipótesis esbozada en esa monografía se refiere a la similitud del Colegio de las Rosas con alguna institución veneciana o napolitana de caridad pública, u *ospedale*, donde con el tiempo la música adquirió un lugar preponderante. Así, y en virtud de su trabajo con el archivo —y con otros acervos donde se hablaba de la escoleta de música y otras prácticas alusivas a esta disciplina— Bernal Jiménez dedujo con cierta precipitación y entusiasmo que el Colegio de las Rosas fue el primer conservatorio de América. Esta afirmación la plasma, finalmente, en *La música en Valladolid de Michoacán, México*:

Ya dábamos por perdido el caso cuando la suerte vino en nuestra ayuda al ponernos un pergamino amarillento, un Breve de Benedicto XIV, en el que, al conceder ciertos privilegios a la iglesia del Colegio, lo llama por tres veces *Conservatorium mulierum et puellarum*. Quien sepa que este pontífice ha sido uno de los más concededores en asuntos musicales (su encíclica *Annus qui* — 1749— es considerada por su erudición como *obra de un apasionado musicólogo*) y que escribía desde Italia donde el término *conservatorio* era bien conocido, comprenderá nuestra emoción al leer aquel documento. En ese momento el *Primer Conservatorio de América* había fijado su lugar en el tiempo y en la geografía: Valladolid de Michoacán, 1743.<sup>117</sup>

Cabe señalar que en años recientes —por lo menos en la ciudad de México— se ha constatado la fundación de instituciones similares al Colegio de las Rosas, previas a éste.<sup>118</sup> A pesar de aquella indudable imprecisión, el mérito musicológico de Bernal Jiménez es incuestionable. Fue el primero en divulgar ampliamente la existencia de un archivo musical novohispano, en

---

<sup>116</sup> Miguel Bernal Jiménez, *Morelia colonial...*, p. 16.

<sup>117</sup> Miguel Bernal Jiménez, *La música en Valladolid de Michoacán, México*, pp. 14-15.

<sup>118</sup> Luis Lledías prepara una publicación sobre el Colegio de las Vizcaínas y otros más, que darán luz al respecto.

transcribirlo de acuerdo con un proyecto sistemático<sup>119</sup> y en generar un interés perdurable hacia ese campo de la música mexicana, pues ha mostrado ser exuberante sobre todo en el mundo sacro. Sin embargo, al finalizar la década de los años cuarenta, Esperanza Pulido opinaba que “Los descubrimientos de Bernal Jiménez en el Colegio de las ‘Rosas’ no han tenido entre los musicólogos de México la repercusión debida. Antes de estos hallazgos felices no se tenía idea cierta de la música profana que se hacía en México con anterioridad al siglo XIX”.<sup>120</sup>

Vale la pena rastrear el gusto de Bernal Jiménez hacia la investigación. Éste se gestó durante una clase que impartía el musicólogo y compositor Raffaele Casimiri en la escuela pontificia.<sup>121</sup> Así, el 2 de febrero de 1930 —a los veinte años de edad— el joven estudiante escribía al padre José María Villaseñor comentando lo siguiente:

Con las lecciones de Mons. Casimiri (paleografía polifónica) se me ha despertado el apetito de los descubrimientos de ese género y me ha venido a la memoria que allá en el ante-coro del templo de las Rosas (donde hicimos un año las piñatas) había visto cajones llenos de libros viejos, muchos manuscritos musicales que no sería difícil encerraran algo precioso, pues la diaria experiencia ha demostrado que en materia semejante ‘por donde menos se piensa salta la liebre’: manuscritos que no se conocían o se creían perdidos [van] encontrando en España los italianos, los franceses en Inglaterra. [...] <sup>122</sup>

En esa carta a su benefactor pedía salvaguardar aquel material, mismo que revisará años más tarde. Con el tiempo, Bernal Jiménez pudo comprobar su idea acerca de la existencia de un valioso acervo. Durante los años que siguieron a su regreso de Roma, comenzó una tenaz

---

<sup>119</sup> Miguel Bernal Jiménez ingresó al Seminario de Cultura Mexicana en 1943. Como parte de su trabajo en el seno de esa institución se avocó a integrar una antología con música de dicho archivo. En 1953 renunció al Seminario. Hasta la fecha se ignora el paradero de la antología, cuya organización está plasmada en una carta de Miguel Bernal Jiménez a Jaime Torres Bodet, Morelia, 18 de octubre de 1944 (Archivo del Seminario de Cultura Mexicana).

<sup>120</sup> Esperanza Pulido, —Antonio Sarrier...”, *Heterofonía*, p. 14.

<sup>121</sup> Raffaele Casimiri (1880-1943). Fue maestro de capilla en S. Giovanni in Laterano, en Roma. Fundó en 1924 la revista *Note d'archivio*. En 1938 comenzó la publicación de la *opera omnia* de Palestrina.

<sup>122</sup> AMBJ. Carta de Miguel Bernal Jiménez a José María Villaseñor, Roma, 2 de febrero de 1930.

investigación en distintos archivos de Morelia. Frutos de ese trabajo fueron la monografía *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*; varios artículos sobre el Colegio de Infantes de Valladolid, publicados en *Schola Cantorum* bajo el seudónimo de M. Mouse; una antología del archivo musical del Colegio de Santa Rosa, para el Seminario de Cultura Mexicana (extraviado), y el estudio *La música en Valladolid de Michoacán, México*.

Bernal Jiménez compartió con Manuel M. Ponce (1882-1948)<sup>123</sup> y Jesús Estrada (1892-1980)<sup>124</sup> las vicisitudes propias del “*fatoneril oficio*” (como él mismo le llamaba), pues en estos dos compositores la música antigua ejerció también una delicada fascinación. En mayo de 1939, por ejemplo, Jesús Estrada le comentó que él mismo junto con el maestro Ponce descubrieron una colección de aproximadamente doscientos villancicos del siglo XVII y que los querían “*descifrar*”. Jesús Estrada dijo estar muy contento pues “*nadie que se dedica a este tipo de investigaciones los había descubierto*.”<sup>125</sup>

Nuestro compositor hablaba así sobre la divertida y a la vez difícil tarea del investigador que “*tiene forzosamente que castigar su curiosidad durante horas y horas hasta que, descifrados todos los enigmas de la notación antigua —con sus notas ‘denigradas’, sus sostenidos y bemoles que a veces no son sino becuadros, con sus signos de silencio que demandan cálculos matemáticos, sus compases y sus llaves— puede finalmente oír y juzgar*”.<sup>126</sup>

Como dije, el 30 de mayo de 1939 se llevó a cabo en el Teatro Ocampo, de Morelia, el primer concierto de música novohispana o virreinal ofrecido en el siglo XX. En primer término Bernal Jiménez dedicó al general Lázaro Cárdenas aquella monografía publicada como programa

<sup>123</sup> Compositor, pianista y profesor de música zacatecano. Fue el precursor del nacionalismo mexicano en el siglo XX. Miguel Bernal Jiménez lo consideró como su padrino musical. Fue su padrino de bodas (1940).

<sup>124</sup> Organista, pianista, compositor y profesor jalisciense. Igual que Miguel Bernal Jiménez, estudió en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra.

<sup>125</sup> AMBJ. Carta de Jesús Estrada a Miguel Bernal Jiménez, México, 20 de mayo de 1939.

<sup>126</sup> Miguel Bernal Jiménez, *La música en Valladolid de Michoacán, México*, p. 15.



de mano para esa ocasión. Hasta cierto punto la dedicatoria al presidente Cárdenas se podría pensar como una paradoja, pues mientras fue gobernador de Michoacán (1928-1932) el general promovió acciones anticlericales en la entidad. De igual forma la Cristiada —en la segunda fase: 1932-1938— comprometió parte de su gestión presidencial.<sup>127</sup> En efecto, durante aquel mandato fueron transformadas iglesias en graneros o bibliotecas y se clausuraron centros educativos católicos (algunos temporalmente), entre los cuales en 1932 la propia Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia.<sup>128</sup>

Durante su estancia en Roma, de 1928 a 1933, Bernal Jiménez siguió de cerca los pasos del conflicto religioso y aun en el extranjero padeció en carne propia sus consecuencias.<sup>129</sup> En 1932 por ejemplo, mientras fue suspendido parcialmente el culto en Michoacán, el dinero que los religiosos le enviaban para su manutención —recabado gracias a las limosnas— disminuyó en forma alarmante. Tanto, que puso en riesgo la obtención de los diplomas de órgano y composición sacra. Sirva esto para ejemplificar el amplio radio de acción del conflicto y los efectos que provocó en el campo material de la música, para no hablar con más detalle sobre la tensión emocional que produjo en su comunidad espiritual y artística.

Por otro lado es necesario mencionar que fue también Lázaro Cárdenas, como Presidente de la República (1934-1940), quien buscó alcanzar la conciliación con la jerarquía eclesiástica en favor de un nuevo *modus vivendi*. Es indudable que Bernal Jiménez tomó en cuenta la trascendencia de este renovado acuerdo y que reconoció su importancia para la vida de nuestro país. Así, con aquella dedicatoria Bernal Jiménez expresó su gratitud al Presidente de México por el apoyo recibido para ese proyecto y reconoció las acciones llevadas a cabo por el mandatario

---

<sup>127</sup> Pablo Serrano, “La persecución de católicos abajeños (1930-1936)”, en *La batalla del espíritu I*, pp. 78-103.

<sup>128</sup> AMBJ. Carta de José Ma. Villaseñor a María Bernal Jiménez, Puruagüita, Guanajuato, 19 de agosto de 1932.

<sup>129</sup> AMBJ. De las cuarenta cartas enviadas a Bernal Jiménez a Roma en 1932, una cuarta parte abordan el tema del conflicto religioso.

para alcanzar la conciliación en el país; en la dedicatoria incluyó también a la Secretaría de Educación Pública y a otras instituciones.

Las épocas tensas o conflictivas en la relación Estado-Iglesia durante la primera mitad del siglo XX fueron para el campo de la música sacra más que una escenografía, pues figuraron como una condición *sine qua non* para su devenir: influyeron de diversas formas en el oficio de los músicos de iglesia. Desde que comenzó el siglo hasta por lo menos la década de los cuarenta, este gremio —desde hacía tiempo ya en peligro de extinción— enfrentó dificultades múltiples para el desempeño de su oficio.

Un ejemplo de la repercusión del conflicto Estado-Iglesia en el campo de la cultura musical sacra —¿una repercusión hasta cierto punto tardía?— sucedió en 1941: ese año se prohibió el estreno en el Palacio de Bellas Artes del drama sinfónico *Tata Vasco* (1940-1941) de Bernal Jiménez (por tener una preponderancia vocal, aun sin serlo, la obra fue conocida como una ópera).<sup>130</sup> El argumento para impedir su estreno en Bellas Artes fue que era una “obra confesional” cuyo tema religioso era “inadmisible” en un recinto oficial.<sup>131</sup> Sobre emitir cualquier comentario al respecto. De nuevo pregunto, ¿acaso la divulgación de una obra de arte estuvo condicionada por su contenido ideológico? ¿En esa época sólo tenían cabida en Bellas Artes las obras inscritas en la visión oficial del arte mexicano?

*Tata Vasco* fue escrita por encargo del arzobispo Leopoldo Ruiz y Flores (firmante en 1929 de “los arreglos” entre la Iglesia y el Estado) para conmemorar la consagración episcopal de Vasco de Quiroga como primer obispo de Michoacán. En esta magna composición se honra la obra evangelizadora del religioso, cuyo legado artístico es innegable y ha llegado hasta nuestros

---

<sup>130</sup> Aún sin haber sido estrictamente una ópera, desde entonces se habla de ella con ese término. Para más información consultar Lorena Díaz Núñez, “*Tata Vasco* y su estreno”, en *Como un eco lejano...*, pp. 94-98, así como “En torno a *Tata Vasco*”, notas al disco *Tata Vasco: Miguel Bernal Jiménez*.

<sup>131</sup> Sobre el tema existe una vasta hemerografía, ver Lorena Díaz Núñez, “Fuentes bibliográficas. 2. Sobre Miguel Bernal Jiménez”, en *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo...*, pp. 180-184.

días. Si bien el argumento resultó insuficiente para la música, Manuel M. Ponce escribió lo que sigue acerca del drama sinfónico:

Con su nueva obra *Tata Vasco*, Miguel Bernal Jiménez confirma la autenticidad de su talento de compositor, capaz de llevar a cabo obras que exigen algo más que la técnica contrapuntística de la polifonía vocal y organística.

Su *Tata Vasco* revela un temperamento dramático que hasta la fecha no había tenido oportunidad de irrumpir en las composiciones que conocíamos del joven maestro, en las cuales, sin embargo, podían apreciarse cualidades muy estimables.

La variedad de ritmos, la discreción en las armonías de tendencias modernas, la elevación de las ideas, la maestría de la escritura vocal y otros aciertos en el desarrollo de las escenas, contribuirán —en forma definitiva— al éxito de esta importante primicia lírica.<sup>132</sup>

A pesar de las dificultades que hubo en las representaciones de *Tata Vasco*, éste fue llevado a escena varias veces bajo la dirección del propio autor: un hecho muy poco frecuente en la historia de nuestra música. Su estreno fue en la Iglesia de San Francisco, en Pátzcuaro (1941), y ese mismo año se montó en el Teatro Abreu, de la ciudad de México. En el Teatro Degollado, de Guadalajara, se repuso en 1943. Fue la primera ópera mexicana montada en Europa durante el siglo XX: 1948, España, Teatro Madrid. Cabe decir que *Tata Vasco* es una de las obras emblemáticas del *nacionalismo hispano*, mismo que Bernal Jiménez enarbó al reconocer varios de los elementos indispensables que conforman *lo mexicano*: sin duda, el idioma y la religión.

Por encargo de la Comisión Central de Música Sagrada, como dije antes —y después de los conciertos en Madrid— Bernal Jiménez realizó un viaje por varios países europeos para conocer los principales centros educativos dedicados a la música sacra.<sup>133</sup> Viajó en compañía de Kitty, su esposa, y del pintor Alejandro Rangel Hidalgo. Durante aquella estancia conocieron a

---

<sup>132</sup> AMBJ. Carta de Manuel M. Ponce a Miguel Bernal Jiménez, México, 28 de enero de 1941.

<sup>133</sup> Ver Miguel Bernal Jiménez, *Cum Gregorio et Caecilia: viajando en pos de la música sacra*.

Romano Picutti y a Mathias Goeritz y gracias a la intervención de los dos artistas mexicanos, Picutti y Goeritz vinieron a México a compartir sus experiencias docentes y artísticas y permanecieron aquí hasta su muerte.

Por cierto, *Tata Vasco* se ha montado varias veces en el Palacio de Bellas Artes. La ocasión más reciente fue en 2006.

### **Primer Congreso Nacional de Música Sacra (1939)**

Este congreso impulsó con firmeza la restauración del género musical en el país. Sin la participación generalizada del episcopado mexicano en el movimiento, con seguridad habría sido menos exitoso. Fue a partir del congreso que se formaron varias comisiones diocesanas, se respaldó la organización de reuniones regionales, se promovió la realización de cursos de música sacra, de conciertos de música vocal y organística, se apoyó la fundación de escuelas especializadas en el género y se incrementó la edición de música y de libros. A pesar del esfuerzo realizado, faltó mucho por hacer para alcanzar los objetivos propuestos en el *Motu Proprio*. No obstante el gran número de ediciones musicales que vieron la luz a partir de entonces, el propio Bernal Jiménez lamentará en 1951 que no se destinaran mayores recursos para la divulgación de obras sacras:

Dando gracias a Nuestro Señor por haberme querido llamar a servirle, dedicando toda mi vida a la música de su Casa, creo que debo esforzarme por lograr que mis modestos trabajos beneficien al mayor número de personas. Para ello he consagrado gran parte de mi tiempo no sólo a la enseñanza de viva voz sino a la redacción y publicación de varios libros de texto [...] Mas para los fines de la reforma sacro musical, tiene también suma importancia la composición y publicación de obras que destinadas a servir en las funciones litúrgicas, constituyan al propio tiempo una orientación para los jóvenes autores que inician su carrera. De acuerdo con esta idea he escrito

varias obras organísticas y vocales, pocas de las cuales —sin embargo— han podido salir a la luz por mi falta de recursos económicos.<sup>134</sup>

Con todo, Bernal Jiménez publicó varias obras musicales que circularon ampliamente. Es más, de este género publicó las de mayor envergadura: sus cuatro misas (de las cinco) y sus maitines. Asimismo, editó obras cortas —sacras y religiosas— en el Suplemento musical de *Schola Cantorum*, en ediciones de la Acción Católica Mexicana, de la Comisión Central de Música Sagrada y de Fimax.<sup>135</sup> Entre ellas hay que señalar el álbum *Catedral*, para órgano, y la colección de doce villancicos cuyas portadas son de Alejandro Rangel Hidalgo, como había expresado.

El Primer Congreso Nacional de Música Sacra fue celebrado en la ciudad de México y significó la culminación del año en el cual adquirió ciudadanía la *nueva música sacra*: 1939. De igual suerte, dicho evento representó el comienzo de una época de auge que inevitablemente declinó después de la muerte de Bernal Jiménez, aunque hubo otras causas. En noviembre de ese año —y promovido por la Acción Católica Mexicana— se llevó a cabo dicho congreso. Reunió durante varios días a los interesados en el tema: episcopado, sacerdotes, seminaristas, religiosas y músicos de iglesia de las arquidiócesis nacionales. A partir de entonces el cauce de la cultura musical sacra en nuestro país adquirió nuevos matices: dejó cierta clandestinidad que mantenía en distintos aspectos y pudo alcanzar espacios de mayor creatividad y difusión.

Los objetivos del Congreso se precisaron en su momento en tres puntos: diagnosticar las condiciones vigentes en el desempeño musical dentro del servicio religioso en México; analizar las dificultades para el cumplimiento de las disposiciones emitidas por la Santa Sede; proponer medios para solucionar las trabas que se presentasen y proponer, asimismo, acciones para llevar a

---

<sup>134</sup> AMBJ. Carta de Miguel Bernal Jiménez a Abraham Martínez, obispo de Tacámbaro, Morelia, 20 de abril de 1951.

<sup>135</sup> En 1934 empezó a funcionar la Imprenta Fimax, fundada por un ex alumno de la Escuela Oficial de Música Sagrada y por el encargado del taller de imprenta de la misma: Máximo Vieyra y Fidel Ramírez.

cabo la educación musical del pueblo con el fin de adecuar su participación en los oficios religiosos. De este modo se atenderían las orientaciones del *Motu Proprio*, que asentaban en su apartado X:

27. Póngase cuidado en restablecer, por lo menos en las iglesias principales, las antiguas *scholae cantorum*, como se ha hecho ya con excelente fruto en buen número de localidades. No será difícil al clero verdaderamente celoso establecer tales *scholae* hasta en las iglesias de menor importancia y de aldea; antes bien, eso le proporcionará el medio de reunir en torno suyo a niños y adultos, con ventaja para sí y edificación del pueblo.<sup>136</sup>

Entre las conclusiones del Congreso destacó, *grosso modo*, el interés del episcopado porque cada iglesia tuviera un director de coro, se establecieran comisiones de música sacra en todas las diócesis, se interpretara el canto gregoriano conforme a la propuesta de los monjes benedictinos de la Abadía de Solesmes y se empleara la edición típica vaticana; se promoviera la fundación de escuelas de música sacra, los organistas conocieran la legislación canónica sobre el uso del órgano en la Iglesia y se creara un comité dedicado a investigar la música antigua de México.

Con este espíritu y por iniciativa del propio Congreso se nombró la Comisión Central de Música Sacra (CCMS): un organismo encargado de supervisar lo relativo a la fundación de coros y escuelas, la organización de congresos regionales y de vigilar en todo el país el cumplimiento de las disposiciones papales. Su primer presidente fue Miguel Darío Miranda; encargado de las escuelas superiores y elementales, el canónigo José Ma. Villaseñor; responsable de las *scholae cantorum*, Bernal Jiménez; Jesús Estrada quedó al frente de lo relativo al órgano y los organistas. Hubo junto con éstos nueve cargos más. Durante los primeros años de funcionamiento, la CCMS tuvo como órgano oficial de difusión, como he dicho, la revista *Schola Cantorum*. En ésta se

---

<sup>136</sup> Pío X, *op. cit.*, p. 8.

publicó el texto inaugural de los trabajos de la Comisión, mismos que comenzaron en Tulancingo, Hidalgo:

En la fecha de hoy, en esta pequeña ciudad y en la reunión que, en nombre de Dios iniciamos ahora, vienen a culminar providencialmente muchos y prolongados anhelos, muchos y muy nobles propósitos.

Nos encontramos a la distancia de treinta y ocho años del día en que S.S. Pío X, de venerada memoria, dirigía a la Iglesia universal su inmortal *–Motu Proprio*” destinado a restaurar la música sagrada a su genuina función de servidora del culto divino. ¿Quién podrá enumerar los nobles esfuerzos y las diversas iniciativas con que se procuró ejecutar en México desde entonces a hoy tan justa como sabia disposición de la Santa Sede?

[...] No es esta la oportunidad de historiar el proceso seguido por la reforma de la música sagrada en México desde la aparición de aquel memorable documento hasta el día de hoy; pero sí lo es, la de proclamar que corresponden al Primer Congreso Nacional de Música Sagrada convocado por la Acción Católica Mexicana, el mérito y la gloria de haber dado el paso más decisivo y trascendental a este respecto [...]

El general y entusiasta acogimiento de su convocatoria, la numerosa y a la vez selecta concurrencia que en él participó, sus interesantes reuniones de estudio, sus actos litúrgicos celebrados con inusitado esplendor en los templos y sus audiciones sacras, vinieron a poner de resalto estos dos factores preciosísimos: la excelente disposición del V. Clero y de los fieles de todas las diócesis, en orden a la restauración de la música sagrada, según las prescripciones de la Santa Sede y la existencia de valores artísticos capaces de dirigir y llevar con éxito a su término tan laudable empresa.

La coexistencia de estos dos factores anunciaba sin género de duda el advenimiento del período de madurez para la deseada restauración [...] <sup>137</sup>

También resultado del Primer Congreso Nacional de Música Sacra fue la propuesta hecha por Bernal Jiménez para fundar el Instituto Mexicano de Musicología, en cuyo seno se estudiaría la música antigua contenida en los archivos catedralicios. Vale decir que Bernal Jiménez fue el alma

---

<sup>137</sup> Juan B. Fuentes, *–Sección oficial de la Comisión Central de Música Sagrada*”, en *Schola Cantorum*, año 3, núm. 4, abril de 1941, pp. 81-82.

del Congreso, pues figuró como organizador —por invitación de Luis Beltrán y Mendoza de la Acción Católica Mexicana—,<sup>138</sup> conferenciante, responsable de la sección polifónica de los conciertos, director de varios coros y animador de los proyectos más importantes de rescate de la música sacra. Aunque su muerte temprana ocurrida en 1956 truncó algunos de estos proyectos, el conjunto de su obra marcó de varias formas el movimiento musical de la época.

A partir de 1939 las fuentes hablan de una intensa y renovada actividad en el gremio de los músicos de iglesia: compositores, organistas, maestros de capilla, directores de coro y cantores. Hablamos ya de la fundación de escuelas, la celebración de congresos, la edición de partituras y la organización de conciertos que ponen de manifiesto el admirable trabajo realizado en esa época creativa de la cultura católica.

### **Quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe (1945).**

La década de 1940 se caracterizó en términos generales por una buena relación Estado Iglesia. Entre las actividades toleradas por el Estado para mantener la armonía social resaltan las manifestaciones externas del culto. Decía Luis María Martínez, arzobispo de México —refiriéndose a esta experiencia y haciendo gala de su ingenio— que las leyes mexicanas son como el idioma inglés: se escriben de un modo y se pronuncian de otro.<sup>139</sup>

Así, en un momento sobresaliente del nuevo *modus vivendi*, el episcopado nacional celebró el quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe como reina de América.<sup>140</sup> En octubre de 1945 se le proclamó, además, Trono de la Sabiduría en América y Patrona de la Intelectualidad. Durante las dos semanas de los “magnos festejos” se llevaron a

---

<sup>138</sup> AMBJ. Carta de Luis Beltrán y Mendoza a Miguel Bernal Jiménez, México, 25 de marzo de 1939. Lo invita como miembro de la Comisión organizadora, misma en la que participarán también Jesús Estrada y Juan D. Tercero.

<sup>139</sup> Pedro Fernández Rodríguez, “Eutrapelia y santidad”, en *Biografía de un hombre providencial*, p. 420.

<sup>140</sup> Dicha coronación se llevó a cabo en la ciudad de México en 1895.



cabo peregrinaciones matutinas y vespertinas, misas y vísperas pontificales, el rezo del Rosario, recepciones, banquetes, estreno de obras y el Congreso Mariano Interamericano. Cada día estuvo a cargo de diferentes arquidiócesis nacionales y de representaciones extranjeras.

Concurrió como delegado de Pío XII el cardenal de Quebec, Rodrigo Villeneuve. Fue relevante su presencia en México toda vez que en la primera mitad del siglo XX ningún príncipe de la Iglesia había visitado nuestra república, tomando en cuenta que el serio conflicto religioso en el país produjo la expulsión de sacerdotes —nacionales y extranjeros, incluidos delegados apostólicos— así como distintos grados de violencia anticlerical. Participaron en la conmemoración las arquidiócesis nacionales y varias de Estados Unidos, Canadá, Guatemala, Perú, Cuba, Colombia y Ecuador.

El arzobispo de México dijo —el 2 de octubre de 1945— que las festividades guadalupanas tenían tres sentidos: uno religioso, otro patriótico y uno más de unidad americana. Sin duda tuvo razón el arzobispo, quien fue un personaje clave para la conciliación entre la Iglesia y el Estado. Su óptica de intelectual católico, jararca humanista y sagaz hombre político fue decisiva para alcanzar los términos de concordia que permearon en 1945. Por otro lado, recordó el arzobispo Martínez que la Virgen de Guadalupe fue proclamada Reina de México por haber sido guardiana de los mexicanos a través de la historia. Otra vez, era reconocida la vocación guadalupana de nuestra cultura. Monseñor aseguraba que la patria era más que un bello territorio y las generaciones que lo habían poblado, pues abarcaba el conjunto de tradiciones y esperanzas, de arte y de cultura nacionales. Afirmaba con sabiduría que la patria era historia, presente y porvenir. Añadía que en esos momentos de dolor por la guerra que había devastado al

mundo, los católicos del continente entonaban ~~un~~ himno sonoro y grandioso, que no [era] solamente el cántico de México, sino la gloriosa sinfonía de América”.<sup>141</sup>

Una de las comisiones organizadoras fue el Comité de Música Sacra, presidido por el canónigo José María Villaseñor: director de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. El vicepresidente fue Martín Villaseñor, sochantre de la Basílica de Guadalupe; el secretario Miguel Bernal Jiménez y el prosecretario Julián Zúñiga, organista titular de la misma Basílica. Dicha comisión invitó a los autores de música sacra del continente a participar con el envío de obras; se recibieron de Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Estados Unidos y naturalmente de México. Asimismo, el Comité organizó el Coro Nacional Guadalupano formado con 300 voces de niños y adultos de distintas arquidiócesis; Bernal Jiménez fue su director y escribió para él *La disciplina coral*. El objetivo del texto puede leerse en el proemio de la publicación hecha dos años después: ~~Resumir~~ en pocas páginas los principios que deben servir de guía al maestro de coros en su tarea de preparar la ejecución de las obras musicales, es el fin de este pequeño manual. [...]”<sup>142</sup> El compositor participó en los festejos con once obras en total y asimismo dirigió un concierto en la Catedral de México frente a dicho coro y la Orquesta Filarmónica Mexicana.

Para tener una visión general del transcurso de los festejos, en el siguiente cuadro se anota la fecha de participación y la arquidiócesis responsable del protocolo diario.

---

<sup>141</sup> Luis Ma. Martínez, ~~Res~~ sentidos de las fiestas guadalupanas”.

<sup>142</sup> Ver Miguel Bernal Jiménez, *La disciplina coral*.

**Cuadro 4. Responsables en la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe (1945)**

Arquidiócesis o representaciones	Fecha
Yucatán	30 de septiembre
Puebla	1° de octubre
Durango	2 de octubre
Oaxaca	3 de octubre
Monterrey	4 de octubre
Guadalajara	5 de octubre
Morelia	6 de octubre
México	7 de octubre
Colonia española de México	8 de octubre
Canadá	9 de octubre
Estados Unidos de Norteamérica	10 de octubre
Las repúblicas latinoamericanas	11 de octubre
Los pueblos todos del Continente y de sus islas	12 de octubre
Misa de funeral en memoria de los prelados marianos fallecidos desde las apariciones de la Virgen, hasta el presente	13 de octubre

El programa del 6 de octubre de 1945 —a cargo de la provincia eclesiástica de Morelia— fue el siguiente, mismo que anoto a continuación para tener una idea aproximada de las actividades que se llevaron a cabo de forma regular:

7:30 hrs. Peregrinación de los padres Josefinos, del Espíritu Santo y otros religiosos.

8:30 hrs. Oficio coral solemne.

10 hrs. Recepción de los peregrinos de la Provincia de Morelia, precedidos por el arzobispo Luis María Altamirano y Bulnes y prelados de la misma. El Coro Nacional Guadalupano —en esa ocasión dirigido por Clifford A. Bennett, director del Instituto Gregoriano de América— entonó la *Misa Brevis* en gregoriano. Desde el púlpito Bernal Jiménez dirigió al pueblo. En las partes

variables se interpretó la *Misa Salve Sancta Parens*. En el ofertorio, coro y pueblo cantaron el *Tota pulchra* y el motete *Mexice*, de Cesáreo Munguía. El organista Guillermo Pinto Reyes —discípulo de Bernal Jiménez a quien dedicará en 1950 la *Fantasia-scherzo*— tocó música de Mendelsshon y del propio Bernal Jiménez. Después de la misa se cantó una *Salve Regina* de Luis Moreno. Asistieron más de veinte miembros del episcopado.

16 hrs. Solemnes vísperas pontificales. Se escuchó el canto gregoriano. En el órgano, con Pinto Reyes, fabordones de Ludovico Viadana.

17:30 hrs. Peregrinación de la Estación de Peralvillo a la Basílica de Guadalupe. Desfilaron artistas, filarmónicos y empleados de teatros y cines; cerca de cuatro mil almas portando pequeños faroles iluminados. En una crónica publicada en el periódico *El Universal*, se puede leer al respecto:

Al llegar los peregrinos al atrio de la Basílica, comenzaron a entonar el *Himno Nacional*, acompañados por el órgano monumental y por el Coro Nacional Guadalupano, compuesto por 300 voces. El acto fue solemne y emotivo. Luego entonaron el *Himno Guadalupano* hasta llegar a los pies de la Virgen [...] Terminó la imponente ceremonia con el *Himno a Cristo Rey* y a la *Guadalupana* [...] Ya iba desalojándose la Basílica y se escuchaban las notas armoniosas del órgano monumental que tocaba el *Himno Nacional*.<sup>143</sup>

18 hrs. Rosario y sermón a cargo del canónigo Juan B. Buitrón, de Morelia. Se cantaron cinco canciones sacras de Felipe Aguilera.

El día de la Unión Continental —11 de octubre— fue el más significativo de los organizados durante los festejos, en virtud de la gran participación del episcopado continental. En *El Universal* se leyó el siguiente programa de actividades:

---

<sup>143</sup> —La provincia eclesiástica de Morelia en el Santuario Guadalupano”, *El Universal*.

7:30 hrs. Peregrinación precedida por el arzobispo de México. Misa rezada con acompañamiento de órgano y cantos.

8:30 hrs. Oficio coral solemne.

10 hrs. Recepción de los delegados de América Latina, precedidos por sus respectivos prelados. En las partes invariables se estrenó la Misa guadalupana *Juandieguito*, para coro, pueblo y órgano, de Bernal Jiménez. En el ofertorio se cantó un *Alelluia* del mismo autor, quien también interpretó en el órgano música de Bach y de sí mismo.

16 hrs. Vísperas pontificales.

17:30 Peregrinación de la Estación de Peralvillo a la Basílica. Desfilaron obreros y artesanos en general.

18 hrs. Rosario solemne. Se escucharon cinco canciones sacras de Bernal Jiménez.

Como señalé antes, el programa diario fue similar. Gracias a la lectura de las fuentes que narran el evento es posible percibir una mezcla de fervor patriótico y religioso que llama la atención; un fervor que compartieron por igual diferentes grupos sociales: obreros, artesanos y profesionistas; diplomáticos; laicos y clérigos; hombres, mujeres y niños. Esa fue la primera vez —en el siglo XX— que México presenciaba actos de culto público de tal magnitud y solemnidad. No es de extrañar, tomando en cuenta la renovada situación política interna del país con el nuevo *modus vivendi* y la necesidad de cohesión social luego de la Segunda guerra mundial. Este acto conmemorativo es un ejemplo más de la vocación globalizadora de la Iglesia católica, de la tolerancia del Estado en materia religiosa, de la conciliación entre las dos instituciones y del arraigado guadalupanismo mexicano.

Los festejos culminaron el 12 de octubre, llamado entonces día de América. La ciudad lucía de azul y rosa. De balcones, árboles, postes y ventanas colgaban flores y cadenas de papel

de china y de papel crepé; faroles, serpentinas, banderas guadalupanas y el escudo de las fiestas.

El programa de ese día fue el siguiente:

4:30 am. *Mañanitas* a la Virgen, en el atrio de la Basílica.

7:30 hrs. Oficio coral solemne.

9 hrs. Misa pontifical a cargo del cardenal Rodrigo Villeneuve. Después de la bendición de las rosas se anunció que sería leída la Proclamación de la Virgen de Guadalupe como Trono de la Sabiduría en América y Patrona de la Intelectualidad. Poco después comenzó una transmisión radiofónica desde Roma: se escuchó el mensaje y la bendición de Pío XII, que concluyó así: ~~—~~“mientras sea reconocida ella, como reina y como madre, México se ha salvado”.<sup>144</sup>

El cardenal Villeneuve bendijo la corona y el cetro para la Virgen que permanecían en el altar junto con las distintas banderas nacionales, las mitras y los báculos de los preladados. Comenzó entonces una procesión por el templo y el atrio. Se escucharon repiques y aclamaciones a la Virgen de Guadalupe. A la una de la tarde, según la narración de un testigo:

el arzobispo de México sube al altar y descorre el lienzo rojo que cubre la placa donada por la arquidiócesis de Oaxaca. En seguida desciende de nuevo para subir la corona y la coloca al centro, bajo el cuadro de la imagen [...] Vuelve abajo y recibe del obispo de Tulancingo el cetro que dona la Acción Católica. Lo coloca en su sitio, sobre un cojín rojo. Se inclina y ora. La multitud canta el *Himno Nacional* [...] Se inicia el desfile de banderas, llevada la de México por el Sr. Arzobispo Martínez [...] Termina la función con el canto de los himnos *Pontificio, Guadalupano y Nacional*.<sup>145</sup>

Antes del canto de tercia se entonó el *Ecce Sacerdos* de Agustín González. En las partes variables, en canto gregoriano, la Misa *Salve Sancta Parens*; en las invariables, la Misa del Papa

---

<sup>144</sup> Lauro López Beltrán, *Álbum guadalupano*, p. 305.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.

Marcelo, de Palestrina. Durante el ofertorio se cantó un *Ave María* de Tomás Luis de Victoria.

Después de la misa Julián Zúñiga tocó al órgano música de Eugéne Gigout y de César Franck.

13:30 hrs. Comida para mil pobres, a cargo del Comité de los Festejos.

16 hrs. Vísperas. Se cantaron antífonas, salmos y un himno, en canto gregoriano.

18 hrs. Rosario. Se interpretaron cinco canciones sacras de Paulino Paredes.

19:30 hrs. Clausura del Congreso Mariano y velada literario-musical.

Acerca de los autores presentes en el quincuagésimo aniversario, vale la pena anotar algunos datos extraídos del opúsculo de presentación.<sup>146</sup> Así, Pedro Alejandro Yon, compositor de origen italiano residente en Nueva York, fue organista de la catedral de San Patricio y organista honorario de la basílica de San Pedro, en Roma. Su misa está inspirada en modalidades gregorianas a las que incorporó un “sabor” de los espirituales negros, mismos que otorgan a la obra un sentido modernista y “norteamericano”. Leemos que Cirilo Conejo Roldán, prebendado, maestro de capilla de la Catedral de Querétaro y director de la Escuela Oficial de Música Sagrada de esa ciudad es uno de los músicos sacros más prestigiados de México y que estudió en Querétaro y en Roma. Su misa —compuesta *ex professo* para el aniversario— y está basada en la melodía gregoriana de la Misa *Kyrie Deus Sempiternae*.

Sobre Paulino Paredes, maestro en composición y canto gregoriano por la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, se dice que fue profesor titular de varias asignaturas en esa institución y director de la Escuela Popular de Bellas Artes, de la Universidad Michoacana. La misa presentada fue compuesta para esta ocasión y sigue la antífona gregoriana *Regina coeli*, con procedimientos de factura moderna. Un año antes, es decir en 1944, Paulino Paredes había

---

<sup>146</sup> —“Los compositores y las obras”, en *Música sagrada en el quincuagésimo aniversario de la coronación de nuestra señora de Guadalupe. Orden litúrgico y notas*, pp. 57-65.

sido nombrado tesorero y segundo vocal de la Comisión Arquidiocesana de Música Sagrada de Morelia. Varios años después, en 1954, Bernal Jiménez respondió a una felicitación enviada por aquél a su maestro: el texto permite imaginar los sinsabores del oficio de compositor en aquella época:

A mi vez lo felicito porque ha seguido trabajando no sólo en el difícil terreno de la reforma sacro-musical sino también en el muchas veces más árduo de la composición musical, en el cual las incomprendiones y falta de estímulo, hacen sentir una soledad desconsoladora en torno al compositor. Siga usted trabajando y produciendo a despecho de las circunsatancias adversas, como un árbol crece a pesar de los vendavales que lo sacuden.<sup>147</sup>

Sabemos que Paulino Paredes fundó en 1947 la Escuela Diocesana de Música Sacra de Monterrey, ciudad en la que desarrolló un fecundo trabajo también como director de la Escuela de Música de la Universidad de Nuevo León y el Coro “La Silla”. Paulino Paredes murió en 1957, al año siguiente del fallecimiento de Bernal Jiménez y de Romano Picutti.

Otro compositor a quien se menciona en la publicación alusiva a la música en el quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe es Alejandro Gretchaninoff (Aleksandr Grecianinov, 1864-1956). Compositor estadounidense de origen ruso y alumno de Rimskij-Korsakov que vivió en París y que en 1939 se estableció en los Estados Unidos. Se afirma que es autor de música sacra y profana y de la ópera *Sor Beatriz*, prohibida porque la Virgen aparecía en escena.

Por su parte, Julio Fonseca era en ese momento el compositor sacro más importante de Costa Rica. Estudió en su país natal así como en Milán y Bruselas. Fue maestro de capilla y organista de la iglesia de las Mercedes además de profesor en el Conservatorio Nacional de Costa

---

<sup>147</sup> Guillermo Villarreal Rodríguez, —Anexo documental y gráfico”, en *Paulino Paredes Pérez [Datos históricos, cronología y documentos]*, [p. 78].



Rica y otros más. La misa que envió para los festejos está inspirada en la melodía gregoriana del himno mariano *Ave Maris Stella*. Tres años más tarde, en 1948, Julio Fonseca le dirigió una carta a Bernal Jiménez, quien estaba en Madrid para el montaje del drama sinfónico *Tata Vasco*, como dije antes, la primera ópera mexicana que se presentó en España en el siglo XX:

Por el semanario *La Nación* de la ciudad de México, que recibo regularmente, me he enterado de su estancia en Madrid y de los merecidos triunfos que allí obtuvo con la dirección y ejecución de obras mexicanas y especialmente con la presentación de su drama musical *Tata Vasco* que mereció tan laudatorios comentarios de la crítica madrileña. Como siempre he guardado por usted especiales sentimientos de admiración y gratitud, esos triunfos suyos que son también de la noble Nación Mexicana, me han llenado de sincero contentamiento [*sic*], lo que pongo en su conocimiento, expresándole a la par mis más expresivas felicitaciones.<sup>148</sup>

Por último, cabe mencionar que Félix Borowski, de origen británico y residente en los Estados Unidos, fue violinista, compositor, crítico y editor; que Salvador Herrera Fons, un religioso salesciano residente en La Habana, compuso un motete para solista y coro con acompañamiento de órgano; que Paul L. Callens fue un sacerdote jesuita, catedrático en la Universidad de Loyola, Nueva Orleans, y fue el responsable de que Bernal Jiménez se trasladara en 1953 a esa ciudad; que José Cedillo, profesor de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, fue compañero de estudios de Bernal Jiménez en dicha escuela y que, finalmente, Alfredo Bernier fue sacerdote jesuita y estudió en el Instituto Pontificio de Roma.

Por considerarlo de interés para documentar la primera ejecución en México de obras escuchadas en el marco del quincuagésimo aniversario y durante el auge de la *nueva música sacra*, he incluido los siguientes dos cuadros (5 y 6). El primero muestra las seis misas, su autor, procedencia y fecha de estreno, toda vez que la misa es la principal forma litúrgica de la iglesia

---

<sup>148</sup> AMBJ. Carta de Julio Fonseca a Miguel Bernal Jiménez, San José, Costa Rica, 7 de abril de 1948.

romana y alcanza su forma actual hacia el año 1000, aunque fue susceptible de innumerables adecuaciones a lo largo del tiempo. Está basada en la distinción entre el *Ordinarium*, constituido por las oraciones cotidianas y las secciones constantes (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* y *Agnus Dei*) y el *Proprium*, que comprende las partes variables según la festividad (los textos del *Introito, Graduale, Aleluya o Tracto, Offertorium, Communio*).

**Cuadro 5. Estreno de seis misas a cargo del Coro Nacional Guadalupano**

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>País</b>	<b>Fecha de estreno</b>
<i>Eucaristica</i>	Pedro Alejandro Yon	Estados Unidos	1° de octubre
<i>Solemnis Guadalupensis Jubilaei</i>	Cirilo Conejo Roldán	México	3 de octubre
<i>Regina Coeli</i>	Paulino Paredes	México	5 de octubre
<i>Ave Maris Stella</i>	Julio Fonseca	Costa Rica	9 de octubre
<i>Et in terra pax</i>	Alejandro Gretchaninoff	Estados Unidos	10 de octubre
Misa Guadalupana <i>Juandieguito</i>	Miguel Bernal Jiménez	México	11 de octubre

Otro género que figuró a lo largo de esos días fue el motete:<sup>149</sup> un género vocal de origen amatorio y posteriormente sacro, de un solo texto tomado de algún verso de las Escrituras. Los más antiguos motetes de esta forma datan de finales del siglo XIII. Desde entonces las grandes festividades han invitado a la creación de motetes. Para el siglo XVII se componen también motetes con acompañamiento instrumental. En los festejos de 1945 en México se estrenaron ocho motetes de la pluma de ocho compositores distintos, provenientes de cinco países.

**Cuadro 6. Estreno de ocho motetes**

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>País</b>	<b>Fecha de estreno</b>
<i>O Gloriosa Virginum</i>	Félix Borowski	Estados Unidos	10 de octubre
<i>Regina Coeli</i>	Salvador Herrera Fons	Cuba	5
<i>Regina Coeli</i>	Paul L. Callens	Estados Unidos	7
<i>Ave verum</i>	Roberto Pineda	Colombia	9
<i>Haec dies</i>	Fabio Arroyave C.	Colombia	8
<i>Flores apparuerunt</i>	José Cedillo	México	8
<i>Cor Jesú</i>	Alfredo Bernier	Canadá	8
<i>Ave María</i>	Manuel Anzures	México	1

Además de las obras enlistadas, en la última sesión del Congreso Mariano se estrenó el oratorio *Tepeyac*, de Julián Zúñiga, organista titular de la Basílica de Guadalupe desde 1921 y autor de numerosas obras sacras.

El 13 de octubre de 1945 se leyó en el periódico *Excelsior* el artículo titulado “Un México nuevo”, que decía: “Un nuevo espíritu que es necesario fortalecer, ha hecho su aparición benéfica en México. Los extremistas están siendo derrotados por la sensatez, la cordura y el patriotismo de las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas”. Luis María Martínez, arzobispo de México, reiteraba: “Estamos descubriendo un México nuevo, tolerante”, y concluía con razón: “El país de los altares ensangrentados va quedando atrás.”

Efectivamente, los habitantes de la ciudad de México presenciaron el poder global de convocatoria de la Iglesia católica, la libertad de culto y la importancia que en esa época tenía la música como parte de la liturgia. La ciudad fue testigo de una magna demostración de fe, el liderazgo continental de la Iglesia católica y la necesidad de fortalecer las redes sociales de apoyo en momentos de crisis. En fin, fue testigo de la magna demostración de fuerza política que mantenía la Iglesia en la región. Como dije en páginas anteriores, el quincuagésimo aniversario

de la coronación de la Virgen de Guadalupe fue el prelude al auge del nuevo *modus vivendi*, pues sólo en ese contexto pudo llevarse a cabo tal derroche de religiosidad pública sin memoscabo de su libertad de acción. A partir de entonces —y conservando cierta presencia pública e ingerencia en el campo educativo— la relación entre la Iglesia y el Estado no fue violenta, como había sucedido en varias etapas de años anteriores.

En cuanto a la música, no sería aventurado afirmar que ni durante la coronación de la Virgen de Guadalupe en 1895 ni en la conmemoración del vigésimo quinto aniversario celebrado en 1920 se estrenaron tantas obras como en 1945: seis misas, ocho motetes, una salve, catorce canciones sacras y seis obras para órgano. Cabe señalar que en 1895 el responsable de la organización musical fue José Guadalupe Velázquez, a la sazón maestro de capilla en la Catedral de Querétaro. Durante la coronación se interpretó el *Non fecit taliter omni nationi*, para voces mixtas, obra del padre Velázquez considerada por muchos como una de sus mejores composiciones. Por su parte, el *Himno guadalupano*, con letra de José López Portillo y Rojas y música de Tiburcio Saucedo, fue elegido mediante un concurso.<sup>150</sup>

El esplendor de la música en el quincuagésimo aniversario fue posible gracias, en gran medida, a las condiciones políticas propicias para la expresión abierta de la cultura católica, la bien asimilada legislación musical sobre la composición de música sacra moderna y la existencia de compositores que la crearan.

### **Primer Congreso Interamericano de Música Sacra (1949)**

En diciembre de 1949 Higinio Anglés —presidente del Pontificio Istituto di Musica Sacra, de Roma— reflexionó sobre el Congreso realizado del 12 al 22 de noviembre en México. Dijo que

---

<sup>150</sup> Cit. en Gabriel Pareyón, “Guadalupe, Nuestra Señora de”, en *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, tomo I, pp. 457-458.

el propósito de dicha reunión continental había sido estudiar y discutir los problemas de la práctica musical en la Iglesia católica, reunir a los músicos de varios países, conocer el estado de la cuestión en cada uno de ellos y buscar los caminos para proseguir con la reforma de la música sacra.

Bernal Jiménez sugirió tres años antes la realización de un Congreso panamericano de música sacra en México y el episcopado nacional respondió con entusiasmo. Para la organización del evento continental el compositor tuvo el respaldo de Clifford A. Benet, director del Instituto Gregoriano de América.<sup>151</sup> Hubo varios motivos que validaban la iniciativa. A saber: aquí empezó el movimiento restaurador en el continente, pues la jerarquía de Querétaro tomó acción para conservar el canto gregoriano y atender la educación musical sacra aún antes de ser emitido el *Motu Proprio* de Pío X. Pronto respondieron los arzobispos de México y Michoacán y el episcopado nacional se sumó a la iniciativa del pontífice. Asimismo, en nuestro país había escuelas superiores de música sacra en varias diócesis y la Iglesia católica —no obstante la persecución religiosa— tenía una población muy nutrida de fieles y un ágil organismo promotor de la restauración musical: la Comisión Central de Música Sacra. Sobra decir que la presencia de compositores y artistas sería indispensable para llevar a cabo tal empresa.

Higinio Anglés comentó que probablemente era ~~la~~ primera vez en la historia de la restauración litúrgico musical de los tiempos modernos, en que todo el episcopado de una nación [invitaba] a los obispos de todo un continente a participar más o menos directamente en la celebración de un congreso de música sagrada”.<sup>152</sup> La fortaleza de la jerarquía católica volvía a percibirse —en el clima conciliatorio del nuevo *modus vivendi*— tal como había sucedido cuatro

---

<sup>151</sup> AMBJ, Carta de Clifford A. Benet, director del Gregorian Institute of America, a Miguel Bernal Jiménez, Ohio, 2 de junio de 1946.

<sup>152</sup> Citado en Silvino Robles Gutiérrez, “El Congreso Interamericano de Música Sacra. Su importancia. Su influencia en el país...”, p. 109.

años antes durante el quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe. Hay que señalar, sin embargo, que el número de países participantes aumentó.

Al Congreso asistieron representantes de diez y nueve países: Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, Estados Unidos, Guatemala, Jamaica, Perú, El Salvador, Venezuela, Francia, España e Italia. Las sesiones fueron celebradas en Guadalajara, Morelia, León, Querétaro y la ciudad de México. En cada ciudad se llevaron a cabo sesiones de estudio, sesiones públicas, misas, paseos y conciertos.

El episcopado de México emitió varias circulares relativas al evento y delegó la organización del mismo en la Comisión Central de Música Sacra. Como era costumbre, se nombraron varias comisiones; Miguel Bernal Jiménez fue supervisor musical de la Comisión de actos litúrgicos.

Una misa pontifical en Guadalajara fue el acto de inauguración. Dos ex alumnos de Bernal Jiménez —de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia— participaron en ella: el presbítero José Valadez<sup>153</sup> dirigió la *schola* del Seminario y Domingo Lobato tocó el órgano. El 12 de noviembre durante la primera sesión pública se abordó el tema “El sacerdote y la restauración”, ponencia a cargo del canónigo Luis Maldonado; prosiguió la conferencia de Bernal Jiménez: “La música sagrada moderna”. En la crónica hecha al respecto se lee “La reconocida competencia del conferencista y lo sugestivo del argumento —que más que encauzar la restauración de la música eclesíastica, mira a impulsar el progreso del arte litúrgico— hicieron que esta sesión fuera de las más concurridas por el público”.<sup>154</sup> Cabe añadir que la disertación fue

---

<sup>153</sup> Doctor en filosofía por la Pontificia Universidad Gregoriana, de Roma. Ingresó en la Escuela de Morelia en 1943, donde cursó el magisterio gregoriano y se graduó con la tesis que publicó con el título *Los cabildos y el servicio coral*, con una presentación de Miguel Bernal Jiménez, Morelia, 1945.

<sup>154</sup> —Crónica del Primer Congreso Interamericano de Música Sacra”, en *Anuario de la Comisión Central de Música Sacra de México. Memoria del Primer Congreso Interamericano*, p. XXXVIII.

ilustrada con ejemplos musicales interpretados por estudiantes de la escuela de Morelia dirigidos por Jesús Carreño (alumno de Bernal Jiménez).

Se terminó esa jornada con un concierto en el Teatro Degollado. El programa fue el siguiente: Misa de la coronación, de Mozart (con Irma González, Oralia Domínguez, José Sánchez y Gilberto Cerda), Concierto para piano y orquesta de Manuel M. Ponce (con el padre José de Jesús Aréchiga al piano) y la Sinfonía poema *México*, de Bernal Jiménez (dirigida por su autor), compuesta por encargo de Carlos Chávez en 1946 y dedicada a Manuel Gómez Morín. La sinfonía *México* se había estrenado el 30 de agosto de 1946 en el Palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México, bajo la dirección de Carlos Chávez. Esta obra se inscribe en la veta *hispana* del nacionalismo laico y consta de cuatro movimientos: I. Tenochtitlan. II. Aquella vieja España. III. Mestizaje. IV. Oración por la patria.

El último día en la capital tapatía lo dedicaron a un paseo por el Lago de Chapala. En la tarde se ofreció una audición polifónica en el Seminario y posteriormente hubo una breve sesión pública en la Catedral; en ella tomó la palabra Higinio Anglés y habló sobre la reestructuración del Instituto Pontificio y el fortalecimiento de los estudios musicológicos que él promovía.

Cuenta la crónica del Congreso que el viaje de Guadalajara a Morelia duró doce horas y que durante el trayecto los visitantes extranjeros recibieron muestras de entusiasmo popular en varias comunidades.

En la primera sesión pública de Morelia —luego de la misa pontifical del día anterior celebrada en la Catedral— se escuchó la ponencia “The religious congregations and the musical liturgical education in the schools” a cargo de una de las dos únicas mujeres participantes en el Congreso: la religiosa Aileen Cohalan, directora de la Escuela de Música Litúrgica Pío X, de Nueva York. Puso de relieve que para llevar a cabo la educación musical litúrgica era indispensable realizar un trabajo concertado entre jerarquía, sacerdotes y organistas, directores de

escuelas, profesores y religiosas. Señaló que todos ellos necesitaban poseer una preparación musical adecuada y contar con los manuales apropiados.

Le siguió la conferencia —La educación de las voces infantiles” de Romano Picutti. El veneciano era director de los Niños Cantores de Viena cuando lo conoció Bernal Jiménez durante su viaje por Europa entre 1947 y 1948. Para dar un alivio a Picutti en los difíciles tiempos de la posguerra y llevar a México la experiencia del maestro italiano, Bernal Jiménez organizó un curso itinerante de canto en Morelia, Guadalajara, México y León. La estancia de Picutti en nuestro país sería de nueve meses. Sin embargo, cabe decir que permaneció en Morelia hasta su muerte, ocurrida en octubre de 1956: tres meses después del fallecimiento de Bernal Jiménez. Así, Picutti llegó a México en septiembre de 1949 y el curso fue posible gracias a las gestiones del padre José María Villaseñor y al apoyo del episcopado nacional.

En el segundo párrafo de su conferencia Picutti decía: —Bien conocida es la importancia de la música en las funciones litúrgicas y la elevación que reciben las almas de los creyentes mediante el arcano y trascendental verbo de los sonidos”.<sup>155</sup> Romano Picutti estaba en lo cierto. Ahora sabemos mucho más —gracias a la investigación en el campo de las neurociencias— sobre el asombroso estímulo que la música ejerce en el cerebro de los niños y de todos quienes la practican y escuchan.

Debido a la trascendencia de los temas y la variedad de las ponencias y sus expositores, vale la pena anotar alguna más. Haré mención de —L’enseignement du chant grégorien aux enfants par la methode Ward”, por Justine Ward. La autora —pedagoga norteamericana y filántropa de la música sacra— expuso que para tener buen éxito en la reforma era indispensable dirigirse a los niños. Así, para enseñar canto gregoriano sería indispensable tener una formación musical

---

<sup>155</sup> Romano Picutti, —La educación de las voces infantiles”, en *Anuario de la Comisión Central de Música Sacra de México...* p. 36.



adecuada, conocer el tema y amarlo, fomentar el desarrollo de la inteligencia y el manejo de las emociones así como promover una cognición lúdica.<sup>156</sup>

Además de abordar varios de los temas tratados en el Congreso de 1939, en el interamericano se incluyó una reflexión final sobre la pertinencia de sumar esfuerzos entre los distintos países, con el fin lograr la multicitada reforma de la música sacra.

Por otro lado, se propuso también lo siguiente: elaborar un catálogo de autores y de música aprobados para las ceremonias (litúrgicas y extra litúrgicas) y disponer de un índice de libros prohibidos por la Iglesia. Asimismo, se sugirió que los sacerdotes llevaran a cabo reuniones de estudio sobre la legislación musical vigente. Los congresistas hablaron, en fin, sobre la remuneración de los servicios musicales porque la situación de los músicos de iglesia era lamentable y consideraron que si mejoraba su situación económica, también se elevaría su calidad artística y moral.

### **Segundo Congreso Nacional de Música Sacra (1959)**

Con el fin de celebrar dos aniversarios: el décimo del Primer Congreso Interamericano (1949) y el vigésimo del Primer Congreso Nacional (1939), la CCMS convocó a un Segundo Congreso Nacional de Música Sacra (1959). Su carácter itinerante permitió que las primeras sesiones de éste se llevaran a cabo en Monterrey y continuaran en San Luis Potosí, Toluca y Cuernavaca, para finalizar con un *Te deum* en la Basílica de Guadalupe entonado por el delegado apostólico Luigi Raimondi. Este novedoso itinerario incluyó a ciudades que antes no habían participado tan activamente en el movimiento, salvo San Luis Potosí que se caracterizó por la organización de varios congresos regionales.

---

<sup>156</sup> Justine B. Ward, «L'enseignement du chant grégorien aux enfants», *ibid.*, p. 32-36. Traducción, pp. 191-194. También es autora de *Sunday mass. Set to simple gregorian formulae; song manual of secular Music*.

El objetivo de dicha reunión fue difundir el contenido de la *Instrucción sobre la música sagrada y la sagrada liturgia* (1958), aprobada por Pío XII, y facilitar el cumplimiento de las normas plasmadas en ese documento haciendo énfasis en la enseñanza para religiosas y la elaboración de planes de estudio. Así, tres ejes temáticos organizaron el congreso que se realizó del 20 al 29 de octubre de 1959: la formación litúrgico musical, la participación activa de los fieles y el impulso al canto popular religioso.

Los congresistas se reunieron en cuatro grupos de trabajo: sacerdotes, representantes de seminarios y de centros de formación religiosa, religiosas y músicos de iglesia. Además de las sesiones regulares fue montada una exposición de instrumentos musicales para el culto, que incluyó música impresa y grabada. La exposición se inauguró en la ciudad de México el 17 de octubre con un discurso del arzobispo Miguel Darío Miranda y un concierto a cargo del organista Víctor Urbán, quien tocó en el primer órgano construido en el país por la fábrica Riojas-Tamburini. La sede que acogió la exposición fue la Casa Riojas. Dicha muestra siguió abierta durante todo el Congreso y en ella se ofrecieron diariamente conciertos corales o de órgano, transmitidos por la estación radiofónica X.E.N. Participaron cuatro organistas y diez coros,<sup>157</sup> entre cuyos directores estuvieron varios alumnos de Bernal Jiménez: Luis Berber, Felipe Ledesma y Jesús Carreño.

De las ponencias con mayor trascendencia vale la pena mencionar “El Primer Congreso Nacional de 1939 y la música sagrada en México veinte años después” del organista y compositor jalisciense Jesús Estrada; “Plan de estudios para la enseñanza de la música sagrada en los seminarios” del presbítero Carlos Ramírez; “Plan de estudios para las escuelas diocesanas o interdiocesanas” del pianista y presbítero Manuel de Jesús Aréchiga (director de la Escuela de Música Sacra de Guadalajara); “Los instrumentos de cuerda y otros en el templo, según la

---

<sup>157</sup> *La santa sede y la música sagrada: estudios y conclusiones del...*, p. 81.

encíclica *Musicae sacrae disciplina*” del organista y compositor Julián Zúñiga; “Necesidad ineludible de las escuelas de música sagradas” del canónigo José María Villaseñor (director de la Escuela de Música Sacra de Morelia y deán de la catedral), “Los coros de niños, base primordial de la restauración litúrgica musical” del presbítero Marcelino Guisa (después de la muerte de Bernal Jiménez fue director de la revista *Schola Cantorum*); “Composiciones musicales recomendables escritas por religiosas o para religiosas” del compositor y canónigo Cirilo Conejo Roldán y por fin, “Proyecto para la fundación del Instituto Mexicano de Musicología” de Jesús Estrada, quien retomó la propuesta hecha por Bernal Jiménez en el Primer Congreso Nacional (1939).

Las conclusiones del Segundo Congreso Nacional se organizaron de acuerdo con las sesiones de estudio. Para remediar la falta de músicos de iglesia competentes se propuso enviar estudiantes a las escuelas de música sacra y patrocinar su formación; fundar escuelas cecilianas con programas semanales en las diócesis donde hiciesen falta; organizar cursos intensivos de capacitación, tanto regionales como nacionales; formar grupos locales de niños cantores. Sobre la estrategia para resolver problemas específicos se dijo que los encargados de los templos colaboraran con la comisión diocesana respectiva y que las revistas de música sacra y las publicaciones periódicas eclesiásticas difundieran el directorio de las comisiones.

En cuanto a la educación litúrgico-musical del pueblo el Congreso propuso, entre otras, la difusión del folleto *Mi parte en la misa* y el directorio litúrgico musical editado por la CCMS; la edición de una colección de cánticos litúrgicos y una de cantos populares religiosos con las indicaciones litúrgicas oportunas.

Este congreso no atendió el tema de la composición musical; sin embargo la producción en el país continuaba pues había demanda para el género sacro. Cabe preguntarse si tal omisión

se habrá debido a la ausencia de Bernal Jiménez, el gran maestro y promotor de la música sacra moderna.

Sólo como una muestra de la producción de obras datadas antes de concluir el Concilio Vaticano II, incluyo el cuadro 7. Los ejemplos son parte de un repertorio general creado por compositores de reconocida solvencia artística, quienes se apegaron a la voz humana como el instrumento “divino” por excelencia. El cuadro incluye autor, título de la obra, año de composición y dotación. Su orden es cronológico de acuerdo con la primera obra anotada de cada autor.

**Cuadro 7. Algunos ejemplos de obras preconciliares (1901-1962)**

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año de composición</b>	<b>Dotación</b>
José Guadalupe Velázquez	<i>Colección de motetes a la Santísima Virgen de Guadalupe</i>	1884-1887	Voces iguales y órgano
	<i>Missa brevis</i>	1886	Coro mixto y órgano
	<i>Misa en Do</i>	1890	Coro mixto y orquesta
	<i>Missa solemniss</i>	1891	Coro mixto y orquesta
	<i>Non fecit taliter omni nationi</i> [compuesto para la coronación de la Virgen de Guadalupe, 1895]	1894	Coro mixto <i>a capella</i>
	<i>Doce cánticos a la Virgen de Guadalupe</i>	1915-1918	Coro mixto <i>a capella</i>
Alfredo Carrasco	<i>Cantata Ave Maris Stella</i>	ca. 1896-1904	Cuatro voces, coro mixto y orquesta
	<i>O salutaris</i>	ca. 1899-1915	Barítono, coro mixto y órgano
	Himno Orfeón	1900	Coro mixto
	Misa de Réquiem	1930	Tres voces, coro masculino, orquesta y órgano

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año de composición</b>	<b>Dotación</b>
Benigno de la Torre	<i>Missa Solemnis</i>	1901	Cuatro voces, coro y orquesta
	<i>O salutaris</i>	1903	Dos voces iguales y órgano
Gustavo E. Campa	<i>Misa solemne</i>	1904	Solistas, coro y orquesta
Julián Carrillo	<i>Misa de Santa Catarina</i>	1913	Orquesta y voz solista
	<i>Misa del Sagrado Corazón</i>	1918	Orquesta y voz solista
	Marcha nupcial	1922	Orquesta
	<i>Misa de la restauración</i> [para el papa Juan XXIII. En cuartos de tono]	1962	Coro masculino
Cirilo Conejo Roldán	<i>Te Deum</i>	1917	Doble coro, cuerdas, metales y órgano
	Misa Sabatina	1929	Cuatro voces y órgano
	<i>Missa Solemnis Guadalupensis Jubilaei</i>	1945	Coro masculino
Alfonso de Elías	Misa en honor de San Nicolás Tolentino	1923	Tres voces mixtas, orquesta y órgano
	Misa en honor a Nuestra Señora de Guadalupe	1931	Tres voces varoniles, orquesta y órgano
	Misa de Réquiem	1938	Tres voces varoniles y órgano
Julián Zúñiga	<i>Siete palabras de Nuestro Señor Jesucristo</i>	1933	Dos voces iguales y órgano
	<i>Misa Beata viscera</i>	ca. 1944	Coro solo
	<i>Oratorio Tepeyac</i>	1945	
	Himno a Santa Cecilia	[s.f.]	Voz y órgano
Arnulfo Miramontes	<i>Misa solemne en modo hipodórico</i>	1938	Coro y órgano
Guillermo Pinto Reyes	<i>Misa de Nuestra Señora de la Luz de León, Guanajuato</i>	ca. 1940	Coro mixto y órgano
Miguel Bernal Jiménez	<i>Missa Aeternae Trinitatis</i>	1941	Coro mixto y órgano

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año de composición</b>	<b>Dotación</b>
	Misa nupcial [1].	1943	Coro de voces iguales TTB y órgano
	Misa guadalupana <i>Juandieguito</i>	1945	Coro mixto, pueblo y órgano
	Misa nupcial [2]	1946	Voz y órgano
	<i>Hora Santa</i>	1947	Coro al unísono, pueblo y órgano
	<i>Maitines de la Asunción</i>	1949	Coro mixto STB y órgano
	<i>Misa Guadalupana sobre motivos gregorianos</i>	ca. 1960	Coro mixto y órgano
Fernando Bravo Paredes	Himno popular franciscano	1943	Voz y órgano
Miguel Darío Miranda	Himno oficial del Primer Congreso Eucarístico Diocesano de Tulancingo	1943	Coro al unísono
	<i>Gaudeat Pater Tuus</i>	[s.f.]	Coro mixto STTB y órgano
	<i>Oh Virgen pura</i>	[s.f.]	Voz y órgano
Delfino Madrigal	<i>Ave Regina caelorum</i>	1946	Tres voces iguales y órgano
	<i>Panem celestem</i>	1951	Coro y órgano
	<i>Misa de difuntos en honor de Miguel Bernal Jiménez</i>	1956	Coro y órgano
Bonifacio Rojas	<i>Ave María</i>	1949	Dos voces iguales
	<i>Veni Sponsa Christi</i>	1949	Voz y órgano
	<i>Mater Christi</i>	1955	Voz, pueblo y órgano
Hermilio Hernández	<i>Cantata de Adviento</i>	1953	Soprano, coro y orquesta
	<i>Misa para coro mixto y órgano</i>	1961	
Gerhart Muench	<i>Missa</i> [I].	1955	Coro de niños y órgano

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año de composición</b>	<b>Dotación</b>
	<i>Missa Sinite Pueros</i>	1957	Coro de niños y orquesta
	<i>Jubilemus Salvatori</i>	1959	Coro de niños y órgano
Serafin Ramírez	<i>Maria Mater Gratiae</i>	ca. 1955	Voz y órgano
Manuel León Mariscal	<i>Ave María</i>	[s.f.]	Voz y órgano

Partiendo de que la música sacra es una necesidad social y un hecho cultural, resulta indispensable mirar, escuchar e imaginar cómo dialoga con el mundo. En este sentido, los eventos emblemáticos referidos en el capítulo II explican la voluntad de reorganizar la música del culto en una sociedad cada vez más secularizada que ya no dispone de la infraestructura existente siglos atrás para su propósito. El periodo que va de 1939 a 1959 es testigo del último gran intento de la Iglesia en México por conservar y alimentar la música sacra de factura especializada y artística. A ello responde la misión de la revista *Schola Cantorum* y la realización en dos décadas de tres sendos congresos en los que se plantea reiteradamente la urgencia de educación adecuada, repertorio disponible y remuneración justa para toda la comunidad de creadores, intérpretes y profesores que participan en el proyecto pontificio.

Las condiciones políticas en el país permitieron, además, la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe: el mayor despliegue público de la cultura católica en el siglo XX anterior a la visita de Juan Pablo II. Es evidente que no fue una coincidencia que esto sucediera durante el nuevo *modus vivendi* entre la Iglesia y el Estado.

Miguel Bernal Jiménez —compositor, organista, director e investigador laico— fue el actor musical de mayor presencia vinculado con la jerarquía mexicana, cuya movilidad regional dio presencia al compositor en las arquidiócesis decisivas para el cauce de la *nueva música sacra*.

Su actuación, de tintes épicos, imprimió en la época su peculiar estilo espiritual, rigor artístico y talante personal. Es inevitable reconocer que este hombre y la imbricación con su comunidad, dieron el tono característico a nuestro movimiento.



### III. Nuevos cambios en la liturgia católica: “hacia el mundo moderno” (1962-1967)

#### El Concilio Vaticano II (1962-1965)

El episcopado mexicano aceptó los resultados del Concilio Vaticano II, celebrado en varias sesiones entre el 11 de octubre de 1962 y el 8 de diciembre de 1965. En este último año se anunció en todo el país la implantación de la reforma litúrgica.

Con la celebración de este Concilio Juan XXIII afrontaba la realidad de la Iglesia para integrarse a las condiciones cambiantes del mundo moderno”. Así, se revisaban las formas de custodiar y transmitir la doctrina cristiana en un afán por hacer más eficiente su propósito. En la primera sesión se afirmaba: “En esta asamblea, bajo la dirección del Espíritu Santo, queremos buscar la manera de renovarnos, para manifestarnos cada vez más conformes al evangelio de Cristo. Nos esforzaremos en manifestar a los hombres de estos tiempos la verdad pura y sincera de Dios, de tal manera que todos la entiendan con claridad y la sigan con agrado”.<sup>158</sup>

Al mismo tiempo, con los trabajos del Concilio se esperaba alcanzar una renovación espiritual —de la que proceda igualmente un impulso fecundo que fomente los bienes humanos, tales como los inventos de las ciencias, los adelantos de la técnica y una más dilatada difusión de la cultura”.<sup>159</sup>

Más adelante Paulo VI —en el discurso de apertura de la segunda sesión celebrada el 29 de septiembre de 1963— señaló que los fines principales del Concilio se podían resumir en cuatro puntos: el autoconocimiento de la Iglesia, su reforma, la unidad de los cristianos y —el

---

<sup>158</sup> “Mensaje de los padres del Concilio Ecu­ménico Vaticano II a todos los hombres”, en *Concilio Vaticano II*, p. 14.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 15.

coloquio de la Iglesia con el mundo contemporáneo”.<sup>160</sup> La reforma que se planteaba entonces tenía que ver con un rejuvenecimiento de las formas rituales: dejar a un lado lo caduco para dar cabida a la lengua y las expresiones propias de cada cultura. Todo ello con el fin, como ya se dijo, de “tender un puente hacia el mundo contemporáneo”.<sup>161</sup> En este sentido las modificaciones en la liturgia respondían a la necesidad de fomentar la comprensión y la participación activa y consciente de todos los fieles durante cada servicio.

Respecto de la música sacra —cuya misión es glorificar a Dios y santificar a los fieles— el Concilio reconoció el valor inestimable que para la Iglesia ha tenido a lo largo de la historia, pues unida a las palabras “constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne”.<sup>162</sup> Así, en la *Constitución de la sagrada liturgia* se le dedicó un capítulo entero a dicho tema. De esta forma se recomendó, como ya el *Motu Proprio* lo había hecho sesenta años atrás, la organización de *scholae cantorum*; el fomento a la enseñanza de la música sacra en los seminarios, noviciados, institutos y escuelas católicas; la formación de profesores de música sacra; la participación activa de los fieles; la fundación de institutos superiores de música sacra y la educación litúrgica de compositores y cantores. Se reafirmó el *canto gregoriano*, característico de la liturgia romana —como tradicionalmente se había hecho— por lo que continuaba teniendo el lugar más importante en las acciones litúrgicas.<sup>\*</sup> Sin embargo no se excluyó a la polifonía vocal ni a los otros géneros de música sacra en los servicios, siempre y cuando favorecieran la participación y la devoción de la feligresía en los mismos.

Igualmente fue planteada la necesidad de preparar ediciones críticas de los libros publicados después de la reforma promovida por Pío X y alentar la entonación de los cantos

---

<sup>160</sup> “Área doctrinal renovadora y ecuménica del Concilio”, *ibid.*, p. 30.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>162</sup> “La música sagrada”, *ibid.*, p. 68.

\* El subrayado es mío.

religiosos populares. No obstante, una de las innovaciones más significativas es la contenida en el artículo 119 del capítulo VI de la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*.

Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también el acomodar el culto a su idiosincrasia. [...] Por esta razón, en la formación musical de las misiones procúrese cuidadosamente que, dentro de lo posible, puedan promover la música tradicional de sus pueblos, tanto en las escuelas como en las acciones sagradas.<sup>163</sup>

Si bien era menester que la Iglesia se adaptara a los “nuevos” tiempos modernos, con la lectura de la Constitución se desataron fuerzas que tal vez no estaba previsto afrontar. Para 1966 ya había surgido un movimiento que velaba por el respeto a la nueva norma, contrapuesto a otro que enarbolaba aportaciones de cuestionable valor estético. Lo cierto es que, en muchos lugares, lejos de respetar el patrimonio musical sacro se le hacía a un lado y se interpretaba en las iglesias música de dudosa calidad artística. ¿Cuántas veces hemos escuchado lo mismo? Así refiere el padre López-Calo a esa turbulencia posconciliar:

Entre los aspectos que más preocupan a los que se interesan por la música sagrada, hay uno que reviste particular gravedad: el *amateurismo*. Una de las características de este movimiento es, en efecto, que está promovido y guiado por aficionados. Naturalmente, no nos referimos a los aspectos litúrgicos de este movimiento y de estos hechos, pues no es éste nuestro propósito; pero desde el punto de vista musical, el *amateurismo*, la ignorancia que demuestran los heraldos de este movimiento y la audacia correspondiente —no podría ser de otra manera— dejan estupefacto a cualquiera. Basta hojear los cánticos que en impetuosa avalancha salen de las plumas de tales

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 70.

compositores improvisados para darse cuenta de ello. En tales cantos el contenido estético musical es nulo, o poco le falta. Algunos son verdaderos atentados a la armonía y a la forma musical.<sup>164</sup>

Después de leer las líneas anteriores se tiene la sensación de que la cosa iba de mal en peor. ¿Por qué surgió el *amateurismo*? Sin duda por la conjunción de varios factores: la prisa para innovar que atrajo a músicos improvisados; la dilación de los músicos sacros profesionales en responder a las nuevas demandas; la falta de preparación musical del sacerdocio y la feligresía; la inobservancia de la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. ¿A cuál otra se asemeja esta situación? ¿Acaso el tema ya era un asunto perdido?

### **La instrucción *Musicam Sacram* (1967)**

No obstante lo anterior, las citadas normas sobre la organización de los ritos y la participación activa de los fieles provocaron una gran cantidad de problemas interpretativos, por lo que Paulo VI redactó la instrucción *Musicam Sacram*<sup>165</sup> que dio a conocer el 5 de marzo de 1967. Este documento vino a ser una suerte de complemento de la *Instrucción de la Sagrada Congregación de Ritos* publicada el 26 de septiembre de 1964. Leemos en ella que “la acción litúrgica adquiere una forma más noble cuando se realiza con canto” y es ejecutado tanto por los ministros como por la feligresía y el coro (capilla musical o *schola cantorum*). En el documento se recomienda — como ya lo había hecho Pío X en el *Motu Proprio* de 1903— que en las catedrales, iglesias mayores e incluso en las iglesias modestas se dispusiera de un coro; de no ser posible, al menos debería contarse con uno o dos cantores bien preparados. Cabe señalar que gracias a esta renovación litúrgica la participación de las mujeres en el coro fue posible; anteriormente sólo cantábamos como parte del —pueblo”.

<sup>164</sup> José López-Calo, “Presente y futuro de la música sagrada”, *Schola Cantorum*, año XXVIII, núms. 333-334, septiembre-octubre de 1966, p. 95.

<sup>165</sup> “Instrucción *Musicam sacram*”, en *Documentación litúrgica posconciliar*, pp. 1258-1272.

En síntesis, la instrucción *Musicam Sacram* hace referencia a la importancia de los siguientes aspectos: la participación activa de los fieles en los servicios litúrgicos; el empleo de cantos adecuados para cada momento; la participación del coro; la preparación musical de éste y de la feligresía; el fomento a la edición del canto gregoriano y su empleo en la liturgia junto con el tesoro musical tradicional y las nuevas creaciones; la autorización para cantar en latín y otras lenguas; la enseñanza de la música sacra en seminarios, noviciados de religiosos, institutos y escuelas católicas; la preparación musical, litúrgica y espiritual tanto del coro como de los fieles e instrumentistas; la composición de música nueva a partir de la ya existente; el empleo del órgano tubular como el instrumento tradicional de la Iglesia latina y de instrumentos musicales de acuerdo con el carácter y las costumbres de cada pueblo; la formación de comisiones diocesanas o interdiocesanas de música (unidas a la de liturgia) y la inclusión en éstas de músicos expertos.

Gracias al Concilio Vaticano II y a las modificaciones litúrgicas llevadas a cabo, después de siglos los fieles podían mirar de frente a los sacerdotes, comprender cada una de sus palabras en la celebración de la misa y participar con sus propios cantos en las alabanzas a Dios. Por ello —en aras del acercamiento “democrático” a los fieles— se apoderó del entorno un lamentable “mal gusto”, se perdió la estructura de fomento a la educación musical (la enseñanza del latín, el canto gregoriano, la polifonía y la composición de música sacra) y se dejaron de practicar actividades que pretendían lograr una excelente ejecución, tales como el fortalecimiento de la espiritualidad de compositores e intérpretes y el conocimiento de la legislación musical.

A pesar de haber sido aceptadas en nuestro país las disposiciones del Concilio, llevarlas a la práctica en el terreno de la música no fue ni ha sido fácil. La compositora Benigna Carrillo —perteneciente a la congregación de las Hijas del Espíritu Santo y una de las poquísimas compositoras mexicanas de música sacra en plena actividad al comenzar el siglo XXI— sostiene que el cambio se ha llevado a cabo con lentitud en gran medida por la falta de música adecuada y

por la pobre educación de sacerdotes y feligreses. La obra de Benigna Carrillo refleja el estudio sistemático que la compositora ha realizado a lo largo de muchos años, pues además de varios volúmenes de cantos religiosos, ha compuesto dos cantatas y varias misas.

Luego de la celebración del Concilio Vaticano II —no obstante la confusión, el cúmulo de lecturas hechas al documento y el cambio de paradigma operado— se compusieron obras de alta calidad; entre sus autores figuran creadores laicos cuya obra es reconocida por su esmerada factura. Por tratarse de una obra escrita en un sistema nada convencional: el microtonalismo creado por Julián Carrillo, es necesario mencionar de manera especial la *Segunda misa a cappella* (escrita en cuartos de tono) de este autor, pues ejemplifica el amplio espectro compositivo posconciliar a partir de 1965, así como su antecedente, la *Misa de la restauración* (1963) también de Carrillo (igualmente en cuartos de tono) dedicada a Juan XXIII.

Una vez más, considero oportuno incluir un cuadro para exponer de manera sintética una visión amplia del quehacer musical sacro generado a partir del revolucionario Concilio Vaticano II. Sus autores son compositores académicos de una sólida trayectoria artística que siguen produciendo para voz y órgano. Por no formar parte del repertorio académico no han sido incluidas obras como la Misa ranchera, la Misa Rítmica, la Misa Alberdiana (de la juventud) y otras.

**Cuadro 8. Algunos ejemplos de obras musicales posconciliares (1965-2003)**

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año de composición</b>	<b>Dotación</b>
Julián Carrillo	<i>Segunda misa a cappella</i> . [En cuartos de tono]	1965	Solistas y coro masculino.
Gerhart Muench	<i>Misa al Espíritu Santo</i>	1969	Voz y órgano
Delfino Madrigal	<i>Misa general en honor de la</i>	1968	Tres voces femeninas y

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año de composición</b>	<b>Dotación</b>
	<i>Virgen de Guadalupe</i>		órgano
	<i>Misa de Santa Cecilia</i>	1973	Coro y orquesta
Benigna Carrillo Alday	<i>Misa del buen pastor</i>	1970	Coro, pueblo y órgano
	<i>Cantata Oh, Espíritu Santo</i>	1973	Tenor, soprano, bajo, coro mixto, orquesta de cámara y órgano
	<i>Coatlaxopeuh: Cantata a la madre del Dios por quien se vive</i>	1975-1976	Soprano, contralto, tenor, bajo, coro mixto, orquesta sinfónica y percusiones indígenas
	<i>Misa de Navidad Hoy brillará la luz</i>	1983	Coro mixto, pueblo y órgano
	<i>Misa Resucitó, aleluya</i>	1985	Coro, pueblo y órgano
	<i>Misa Tanto amó Dios al mundo</i>	2000	Coro y pueblo
Gabriel Flores	<i>Dichosos los que mueren en el Señor. Cantos para el nuevo rito de difuntos</i>	1971	Voz y órgano
Jesús Villaseñor	<i>Misa solemne para la inauguración de la nueva Basílica de Santa María de Guadalupe</i>	1976	Soprano, narrador, órgano, coro de niños, coro mixto y orquesta
	<i>Cantata Tú eres la exaltación de Jerusalén</i>	1976	Coro, orquesta y órgano
	<i>Navidad: Misa de media noche</i>	1969	Narrador, coro mixto y órgano
	<i>Misa para el domingo V después de Pentecostés</i>	1969	Coro mixto y órgano
Ramón Noble	<i>Misa de concierto</i>	ca. 1978	Coro mixto y órgano
	<i>Misa mexicana</i>	1991	Coro mixto
Xavier González Tezcucano	<i>Misa Salve Regina</i>	1980-1990	Pueblo, coro y órgano
	<i>Misa de San Agustín</i>		

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año de composición</b>	<b>Dotación</b>
	<i>Misa del Sagrado Corazón</i>		
	<i>Misa Sumo Sacerdote</i>		
	<i>Misa Señora y Niña mía.</i> [Conocida como Misa de Juan Diego]		
Domingo Lobato	<i>Cántico mariano</i>	1989	Soprano, coro mixto y órgano
Juan Trigos	<i>Magnificat guadalupano</i>	1990, revisado en 2001.	Soprano, tenor, barítono y guitarra, coro mixto, orquesta sinfónica
	<i>Misa Cunctipotens Genitor</i> (Misa Dios Padre todopoderoso)	2003	Barítono, coro mixto, 2 pianos y percusiones
Sergio Ortiz	<i>Agnus Dei</i>	1991	Coro mixto
Mario Lavista	<i>Missa Brevis ad Consolationis Dominan Nostram</i> (Misa a Nuestra Señora del Consuelo)	1995	Coro mixto <i>a cappella</i>
	<i>Mater dolorosa</i>	¿?	Órgano
Víctor Manuel Medeles	<i>Misa festiva</i>	1997	Coro a tres voces iguales, órgano y pueblo
Gustavo Delgado	Oratorio <i>Puer Natus Est</i>	2000	Soprano, alto, coro mixto y órgano a cuatro manos

El muestrario ecléctico incluye en su mayor parte misas. Éstas no tienen más en común que haber sido escritas después del Concilio Vaticano II y coincidir en aspectos puntuales de la dotación, como son el recurso coral y el órgano. Las dos excepciones son ejemplos de la música de Juan Trigos y Benigna Carrillo. De esta autora se han incluido además de cuatro misas, dos cantatas. La publicación de un repertorio como éste resulta poco probable (excepción hecha de las misas de Benigna Carrillo) en virtud, por un lado, de su poca demanda y, por otro, de las pocas editoriales de música que existen en México así como de la actual tecnología que permite su reproducción por medios distintos a los usados en la primera mitad del siglo XX. El caso de las



canciones religiosas es distinto, pues hay un considerable número de publicaciones disponibles aún en el mercado. Las misas compuestas con el afán de hacer más accesible el culto a la juventud se han dejado fuera, por considerar que habrá una mejor oportunidad para atenderlas.

### **Crisis finisecular en México. Dos compositores religiosos**

Si el estudio de las fuentes sobre la *nueva música sacra* correspondientes a la primera mitad del siglo XX recientemente ha comenzado, sobra decir que la incipiente revisión de la segunda mitad es todavía una quimera. No obstante el declive de la cultura musical sacra en México al finalizar el siglo, debo mencionar que el oficio del músico de iglesia —ya de tiempo atrás en peligro de extinción, como he dicho antes— tiene en el campo de la composición representantes de alto nivel artístico y religioso. Entre ellos están el padre Xavier González Tezcucano y Benigna Carrillo Alday, hermana de la congregación del Espíritu Santo, en cuya toma de hábito estuvo presente Bernal Jiménez, quien tocó el órgano y dirigió el *Himno [al Espíritu Santo]* de su autoría.

Benigna Carrillo ha sido responsable de la preparación musical en la congregación del Espíritu Santo y ha escrito numerosas obras, entre ellas: *Tanto amó Dios al mundo* (2000), editada por la Obra Nacional de la Buena Prensa; la misa de Navidad *Hoy brillará la luz* (1983), editada por la Obra Nacional de la Buena Prensa; la *Misa del buen pastor* (1970), dedicada al cardenal Miguel Darío Miranda, editada por el Instituto de Liturgia, Música y Arte Sacro Miguel Darío Miranda. Asimismo ha compuesto obras religiosas para concierto, tales como la cantata *Oh, espíritu Santo* (1973) y *Coatlaxopeuh: cantata a la madre del Dios por quien se vive* (1975-1976). Ha publicado también numerosos cantos religiosos y colecciones de salmos.

Xavier González Tezcucano compuso cinco misas entre 1980 y 1990; la última de ellas es la *Misa Señora y Niña mía*, conocida como Misa de Juan Diego, y dedicada al cardenal Miguel

Corripio Ahumada. Cabe reiterar que Xavier González Tezcucano fue director, hasta su muerte ocurrida en marzo de 2009, del Instituto de Liturgia, Música y Arte Sacro Miguel Darío Miranda —continuación de la Escuela de Música Sagrada del Arzobispado de México—, desde donde colaboró en la preparación musical de personas interesadas no sólo en la música sacra, pues él consideraba que para ejercerla era menester compenetrarse con todo el saber musical. Fue, hasta el final, uno de los religiosos más comprometidos con la causa.

Algunos compositores laicos —como ha sucedido en diferentes tiempos— incursionaron en el género sacro; su obra también puede ser escuchada en forma de concierto. A manera de ejemplo mencionaré sólo tres casos. Jesús Villaseñor compuso, por citar cuatro de sus obras: la *Misa solemne para la inauguración de la nueva Basílica de Santa María de Guadalupe* (1976); la cantata *Tú eres la exaltación de Jerusalén* (1976); *Navidad: misa de media noche* (1969) y la *Misa para el domingo V después de Pentecostés* (1969). Mario Lavista es autor de la *Missa Brevis ad Consolationis Dominan Nostram* (1995) (Misa a Nuestra Señora del Consuelo) y de *Mater dolorosa*, para órgano.

Juan Trigos tiene en su catálogo el *Magnificat guadalupano* (1990, revisado en 2001) y la *Misa Cunctipotens Genitor* (2003) (Misa Dios Padre Todopoderoso). Felipe Ramírez Ramírez, Juan Manuel Lara Cárdenas, Juan Sosa, Juan Gómez, Gabriel Flores, Gustavo Delgado y muchos otros, son autores laicos que —junto con los ya mencionados— tienen obra sacra de reconocida calidad, cuya producción alentamos por contribuir a enriquecer el lánguido acervo de un género en crisis.

### **En vísperas del siglo XXI**

En 1997 la Conferencia del Episcopado Mexicano reflexionó acerca de la situación que guardaba la música sacra en nuestro país. Reconoció que el Concilio Vaticano II había formulado

significativas transformaciones en la liturgia; transformaciones que implicaban una relativa simplificación de los ritos y una mayor integración de los fieles en los servicios: especialmente por haber dado cabida al uso de las lenguas vernáculas y la música propia de cada región. Este hecho, como dije, propició una mejor comprensión de los ritos y una mayor participación de la feligresía. A pesar de ello no se solucionaron los problemas a la hora de seleccionar el repertorio, componer ni educar musicalmente a intérpretes, sacerdotes y feligrasía. Acaso, incidentalmente, el proceso de secularización de la sociedad occidental, audible en la Iglesia, contribuyó a privilegiar la participación de la asamblea pero no a recuperar la expresión artística en la música sacra.

Lejos de la lozanía que se esperaba conseguir gracias a los cambios operados por el Concilio, éstos fueron susceptibles de numerosas interpretaciones —muchas veces superficiales y equívocas— que sólo complicaron el panorama ya bastante deteriorado. Con todo respeto me atrevo a decir que después de 1965 una gran parte de sacerdotes perdió el —compás” y la —hújula”. El episcopado mexicano atento a las disposiciones papales no pudo hacer lo suficiente para afrontar el cambio y velar por la calidad artística de la música que se interpretaba en muchísimas de nuestras iglesias.

De tal suerte que a partir de esta reforma surgió en nuestro país un gran número de coros que muchas veces sustituyó su deficiente preparación musical por un gran entusiasmo, mismo que no basta para orar cantando. Es posible que la insuficiente divulgación de lineamientos haya provocado la distorsión en el sentido profundo de la música sacra. Aunque todavía no desaparecen todas las escuelas especializadas en este género, sobreviven muy pocas y en los conservatorios casi se han olvidado del canto gregoriano, el latín y la polifonía. Es innegable que a pesar de los esfuerzos hechos, la calidad de la música que se interpreta en la Iglesia ha sufrido un gran deterioro, quizá porque su objetivo ya no sea producir obras artísticas.

Reiteradamente, y a decir verdad, la excesiva intervención de los grupos corales impide la participación de la asamblea y, muchas veces también, las nuevas composiciones carecen de la calidad necesaria para dar solemnidad al culto y elevarse como una plegaria a Dios. Incluso, por ejemplo, se musicaliza un texto sagrado empleando alguna melodía proveniente de la música popular urbana de moda —un hecho similar a lo sucedido en las postrimerías del siglo XIX y épocas anteriores— y se ~~abusa~~“ del empleo de instrumentos musicales que distraen de la devoción. Cabe la pregunta ¿cuándo hemos escuchado antes reproches parecidos?

Por otro lado, la interpretación de canto gregoriano y polifonía vocal han cedido su lugar a otras músicas (aunque eso no esté indicado en la legislación musical), pues acaso algunas iglesias cuentan con agrupaciones capaces de cantar afinados a varias voces. Cornelio Rodríguez dice lo siguiente aspecto a ese delicado tema:

La afinación precisa es una de las bellezas de la música. Tratándose de la voz humana tiene importancia especial; por eso cuando se forma un coro para la liturgia, se hacen necesarias las pruebas rigurosas para admitir solamente las voces afinadas, pues aunque no se trata de conjuntos para el teatro o para alguna actividad profesional, se debe tener en cuenta que el canto litúrgico pide ser ejecutado con belleza.<sup>166</sup>

Es importante decir, como lo señala Cornelio Rodríguez, que el canto de la asamblea, afinado o no, es una oración válida cuando está hecho con fe. Conviene, como en cualquier actividad humana, buscar estrategias para mejorar su calidad.

Lamentablemente la música se enseña ya muy poco en los seminarios, conventos y escuelas religiosos. Con todo, es posible afirmar que a partir de la entrada en vigor de las

---

<sup>166</sup> Cornelio Rodríguez García, —Bs coros litúrgicos y la afinación”, en *Música sacra y liturgia a finales del siglo XX...*, p.51.

modificaciones hechas por el Concilio Vaticano II la música sacra y la religiosa han adquirido una mayor libertad de expresión, lo cual no significa que deban apartarse del arte.

En las “Orientaciones pastorales sobre música sagrada”<sup>167</sup> —emitidas en 1998 por el episcopado mexicano— se menciona que el uso de los aparatos electrónicos<sup>168</sup> debe excluirse de los actos litúrgicos a menos que sea necesario para acompañar al “pueblo” o al coro. En síntesis, se reitera que “cada canto debe corresponder al momento celebrativo”<sup>169</sup> y por lo tanto cualquiera ajeno a la liturgia debería ser proscrito como la ejecución de “música sentimental” en la celebración de sacramentos como el bautizo y los matrimonios o bien, en los “quince años”.<sup>170</sup>

Así, con el propósito de salvaguardar el carácter sagrado de la música en los templos del país, el episcopado recomendaba poner especial atención a las comunidades indígenas. Ya estaba claro que se permitía el uso de la música autóctona —siempre y cuando estuviera acorde con los eventos litúrgicos— pero una comisión especializada tendría que asesorar la traducción de los textos cuando fuera necesario. De igual forma el episcopado recomendaba a las comisiones diocesanas que ayudaran a respetar íntegramente las disposiciones papales emitidas sobre la materia.

En 1990 el padre Ernesto Estrella, de la diócesis de Guadalajara, decía que “apena la facilidad con que se admiten y se ejecutan durante los actos litúrgicos, cantos y piezas musicales de escaso valor artístico, donde el que sabe un poco, no puede descubrir sino una sucesión de acordes, sin inspiración de ninguna clase”.<sup>171</sup> ¿Estaba terminando el siglo XX en un momento de crisis semejante al de su comienzo?

---

<sup>167</sup> “Orientaciones pastorales sobre música sagrada”, en *En vísperas del año 2000*, p. 16.

<sup>168</sup> Tales como discos o cintas grabadas para suplir el canto de la feligresía o del coro. Ver Rodríguez García, Cornelio, *Música sacra y liturgia a finales del siglo XX*, pp. 53-71.

<sup>169</sup> “Orientaciones pastorales sobre música sagrada”, p. 18.

<sup>170</sup> Ver Cornelio Rodríguez García, “Música para las misas de matrimonio y de XV años” y “Música grabada”, en *Música sacra y liturgia a finales del siglo XX*, p. 55 y 61.

<sup>171</sup> *La música en la liturgia*, p. 17.

–El que canta ora dos veces”, dice san Agustín. Así fue también durante siglos cuando el canto gregoriano y la polifonía vocal tenían un valor socialmente reconocido. Nuestras catedrales novohispanas dan testimonio de una riqueza extraordinaria en el repertorio que manejaban. Es incuestionable que para la Iglesia se compuso música excelsa y sublime que por siempre enriquecerá a la cultura occidental. ¿Por qué ahora no podríamos escuchar o interpretar música de alto nivel? Aunque se hayan modificado los parámetros en el evento litúrgico, el decoro en la música es obligado.

Ha cambiado la posición de la Iglesia, México se ha transformado. No por ello se debe olvidar que es posible el retorno de la música sacra de calidad artística. Si los responsables escuchan las disposiciones plasmadas en el documento titulado *Criterios que en materia de música sagrada emite la Conferencia Episcopal Mexicana*<sup>172</sup> ganaría la Iglesia, ganaría el arte y ganarían los fieles. ¿Cuál es el futuro del arte que durante siglos ha emanado de la Iglesia? ¿Cuál el de la música que, en alabanza a Dios, encontró algunas de sus más valiosas aportaciones en la vocación artística y milenaria de esa institución? ¿Qué impacto social y espiritual tiene excluir la producción musical de calidad artística de la práctica religiosa? Estas son preguntas que dejo planteadas para futuras investigaciones sobre la música sacra en el siglo XXI.

---

<sup>172</sup> Ver Cornelio Rodríguez García, “Importancia de la música sagrada en la liturgia”, en *Música sacra y liturgia a finales del siglo XX...*, pp. 17-20.

## Reflexión final

### *“Cantet vox, cantet cor, cantet vita”*

La historia de la música mexicana en la primera mitad del siglo XX estuvo marcada por los cambios políticos, sociales, ideológicos y culturales ligados con las luchas revolucionarias. La música sacra en particular recibió, además, la impronta de las modificaciones a la liturgia católica: en 1903 con el *Motu Proprio* emitido por Pío X, un código jurídico cuyo objetivo fue normar la música sacra (repertorio, composición e interpretación).

Al movimiento de cultura musical sacra que surgió en México a partir de 1903 lo he llamado *nueva música sacra*. Este movimiento comenzó de forma incipiente en nuestro país con el interés de la jerarquía nacional por acatar las normas papales. Aquéllas y otras vicisitudes de la época jugaron un papel decisivo para que gradualmente se fuese consolidando a fines de la década de 1930 y languideciera hacia 1959.

En relación con la pregunta planteada: ¿cómo surgió, cuáles fueron las condiciones que propiciaron su desarrollo y cuándo declinó el movimiento de la música sacra en México en la primera mitad del siglo XX? encuentro que:

1. La cultura de la música sacra de aquel periodo puede ser mejor apreciada si se toman en cuenta cuatro factores: A. Diversos procesos socioculturales ocurridos durante la Revolución Mexicana, y aun antes (el proceso de secularización, una nueva mentalidad laica, el anticlericalismo). B. Cambios en la relación política Estado-Iglesia: primero de ruptura (el conflicto religioso heredado del siglo anterior, la Cristiada) y después conciliadora (el nuevo *modus vivendi*). C. Nuevas disposiciones de la Iglesia frente a su actividad musical (el *Motu Proprio* y otros

documentos) y D. El surgimiento de una pluralidad de tendencias musicales durante el periodo nacionalista (los nacionalismos laicos, entre ellos el *hispano*; el *nacionalismo sacro*).

2. El movimiento global de la Iglesia católica que —auspiciado por varios pontífices en la primera mitad del siglo XX— buscó reformar, reivindicar, restaurar, restablecer y renovar la música sacra fue de una magnitud que ha sido insuficientemente reconocida y valorada en nuestro país. Es así que la *nueva música sacra* no se ha considerado como parte de la historia de la música mexicana —aún siendo parte de la vida musical del país y de su identidad cultural— pues el género ha sido casi olvidado en las páginas de la crítica y la historiografía laicas.

3. Hay suficientes evidencias de que a raíz de las confrontaciones de carácter social, político y cultural entre la Iglesia y el Estado se generó una actitud hostil hacia varios aspectos relativos a la Iglesia. Así, pienso que el camino hacia la vida secular en el país —junto con filias y fobias expresadas a lo largo del siglo— llevaron a un cierto desdén por historiar la vida musical sacra. No me lo explico de otro modo, habida cuenta del interés creciente por rescatar y reformar la música sacra mediante un movimiento global de la Iglesia en un país culturalmente católico.

4. El conflicto religioso exacerbado de la época (armado o no) entre la Iglesia y el Estado, el anticlericalismo revolucionario y una nueva mentalidad laica impactaron negativamente en dos vías la apreciación de la cultura musical sacra, pasando por alto su valor social y artístico. La primera vía es la que acabo de mencionar en el párrafo anterior. La segunda tiene que ver con obstaculizar la cultura musical sacra con acciones persecutorias provenientes del Estado o inspiradas en él. Sirva como ejemplo el caso de Morelia donde hubo en distintos momentos cierres o clausuras temporales del Seminario y la Escuela de Música Sagrada (incluido el comiso o la intervención de sus bienes, entre ellos los instrumentos musicales),<sup>173</sup> la suspensión del culto

---

<sup>173</sup> Cit. en Verónica Oikión Solano, *El constitucionalismo en Michoacán: el periodo de los gobiernos militares (1914-1917)*, pp. 250-251.



en la Catedral y otras iglesias<sup>174</sup> y, en muchas ocasiones, la dificultad para realizar el ensayo de los coros porque se pensaba que su reunión era con fines políticos y no artísticos.<sup>175</sup> En 1928 Miguel Bernal Jiménez, a la sazón con 18 años de edad, fue enviado a estudiar a Roma porque en México no existían las condiciones para atender la instrucción de un joven con el talento suyo en el campo de la música sacra.

Así, es inevitable afirmar que la cultura musical sacra decayó por motivos políticos durante lapsos irregulares durante los primeros decenios del siglo. Con todo, el interés de la jerarquía mexicana y su compromiso con ese arte sacro no dejó de manifestarse y se vencieron muchos obstáculos, internos y externos, tal como lo muestran las fuentes.

5. El nuevo *modus vivendi* entre la Iglesia y el Estado (1938) fue el acuerdo de una compleja negociación entre las dos instituciones; negociación que contribuyó a disminuir la intolerancia religiosa y crear un ambiente más favorable para el desarrollo de la cultura católica, así como un clima laico que respetaba sus tradiciones. Por lo tanto, esta nueva actitud conciliadora dio mayor libertad a la *nueva música sacra* y alentó la realización de diversas actividades como organizar congresos y cursos; fundar escuelas y coros; publicar revistas, libros y partituras y crear nuevas obras musicales.

En efecto, la *nueva música sacra* cobró ímpetu en 1939. Ese año fue significativo para el movimiento musical sacro en México porque reunió tres acontecimientos emblemáticos que cambiarían su rumbo en tres sentidos específicos: la investigación de la música novohispana, la divulgación de la cultura sacro musical y la organización que respaldó el movimiento.

---

<sup>174</sup> Ver Lorena Díaz Núñez, —“Is cristeros”, en *Como un eco lejano...*, pp. 31-33; AMBJ, Carta de Miguel Bernal Jiménez a Felipe Aguilera, Roma, 2 de agosto de 1929; AMBJ, Carta de Miguel Bernal Jiménez a José María Villaseñor, Roma, 9 de febrero de 1932; AMBJ, Carta de María de Jesús Jiménez Díaz a Miguel Bernal Jiménez, México, 20 de junio de 1932.

<sup>175</sup> Ver Miguel Bernal Jiménez, *Páginas de un diario íntimo*, p. ; José María Villaseñor, *La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia. Un experimento de treinta y dos años, 1914-1921-1946*, pp. 12, 21; Martaelena Negrete, *Relaciones entre la Iglesia y el Estado en México*, p. 34.

El hallazgo del archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, del siglo XVIII —como sabemos, un hallazgo de Miguel Bernal Jiménez en 1933 y divulgado justo en 1939— abrió las puertas hacia un paisaje hasta ese momento inexplorado: la música novohispana o virreinal. Ahora, 71 años después de aquel concierto histórico —primero en el país con música novohispana y realizado en Morelia en 1939 bajo la dirección del mismo compositor— que anunció el descubrimiento de ese importante acervo, México y otros países han generado numerosas investigaciones así como la publicación de libros, partituras y grabaciones con música de aquella época, perteneciente a varios repositorios. Es indiscutible el reconocimiento que merece el trabajo innovador de historia, paleografía y divulgación musical emprendido por Bernal Jiménez, así como lamentable que la fundación del Instituto Mexicano de Musicología, propuesta por el compositor en el Primer Congreso Nacional de Música Sacra (1939), se quedase como un plan trunco.

La edición en Morelia de la revista *Schola Cantorum* (1939-1974) —fundada por Bernal Jiménez y dirigida por él hasta su muerte en 1956— abrió un camino para el conocimiento, transformación y difusión de la música sacra en nuestro país y algunos otros. *Schola Cantorum* circuló regularmente por todas las arquidiócesis de México y también alcanzó varios países de Centro y Sudamérica.

6. El nuevo *modus vivendi* encaminó la *nueva música sacra* a su apogeo (1945-1949), mismo que estuvo enmarcado por dos acontecimientos organizados por la Iglesia que llaman la atención por su carácter público, un carácter no visto en lo que iba del siglo. El primero —la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe (1945)— considero que marcó el inicio de dicho periodo. Reunió para los magnos festejos llevados a cabo en la ciudad de México a compositores y miembros del episcopado de ocho países americanos (incluido un cardenal). Además, se llevaron a cabo durante trece días consecutivos numerosas

manifestaciones externas del culto católico: más de veinte peregrinaciones hacia la Basílica de Guadalupe. En este lapso se estrenaron seis misas, ocho motetes, catorce canciones sacras y seis obras para órgano, un número de estrenos no realizado en conmemoraciones previas.

El segundo acontecimiento marcó el fin de ese apogeo: la celebración de Primer Congreso Interamericano de Música Sacra (1949). A éste asistieron representantes de diez y nueve países (diez y seis americanos y tres europeos). Tuvo lugar del 12 al 22 de noviembre y se llevó a cabo en cinco ciudades de México (hubo sesiones de estudio y públicas, misas, conciertos y paseos). Asistieron académicos y artistas de reconocido prestigio internacional. Dialogaron sobre el estado de la cuestión en cada uno de sus países y sobre el futuro del movimiento restaurador de la música sacra impulsado desde el Vaticano a partir de 1903. Fue significativa la propuesta de establecer redes sociales de apoyo internacional y gratificante el reconocimiento que se hizo del movimiento mexicano como el primero que existió en el continente, cuyo amplio respaldo artístico y episcopal lo condujeron al liderazgo americano desde entonces.

7. El ocaso de la *nueva música sacra* es perceptible después del Segundo Congreso Nacional de Música Sacra (1959). Sin embargo, el declive comenzó hacia 1956: un año crucial para la *nueva música sacra* pues coincidieron tres hechos que sin duda lo debilitaron: la renuncia del obispo Miguel Darío Miranda (también autor de música sacra) a la presidencia de la Comisión Central de Música Sacra y los decesos del compositor Miguel Bernal Jiménez y el arzobispo de México, Luis María Martínez. Ya sin la guía de sus tres vitales promotores y líderes, varios años después el movimiento comenzó a decaer también debido a otros factores: la nueva modernidad con su visión secular del mundo y su distanciamiento de los valores religiosos, el creciente desinterés por las escuelas de música sacra y la consiguiente disminución del ímpetu de la cultura musical sacra, el cambio de paradigma operado con el Concilio Vaticano II (1962-1965) y las distintas lecturas de las reformas en cuanto a la creación e interpretación musical, el cambio de “gustos” y

la adaptación a las modas musicales de la época. En aras de fomentar en la feligresía una participación más activa en el culto y ayudar a su mejor comprensión fue desapareciendo el tradicional esplendor del arte sacro, para dar cabida a manifestaciones de carácter más popular: la Iglesia buscaba en ese tenor adentrarse en el ~~m~~undo moderno”.

8. Con aquel episodio de *amnesia musical* en la crítica y la historiografía laicas —iniciado en los primeros decenios del siglo XX—, se había decretado la *muerte simbólica* de la cultura musical sacra; es decir, su inexistencia, su olvido, su silencio. Por ello he buscado con esta investigación resignificar aquel saber (en un país culturalmente guadalupano), con una suerte de *ejercicio resiliente historiográfico*.<sup>176</sup>

9. Cabe reiterar que la *nueva música sacra* tuvo dificultades muy serias para alcanzar su propósito de alabar a Dios con la mejor música posible. He comentado que las dificultades fueron políticas cuanto culturales e internas. Desde problemas educativos y de disciplina, interpretativos, de mentalidad y de gusto hasta económicos e ideológicos tuvieron que ser afrontados por el episcopado mexicano promotor del *Motu Proprio*, así como por los músicos de iglesia, artífices del movimiento.

Considerable fue el número de sacerdotes que dificultó la realización de la reforma planteada por Pío X. La ignorancia de la legislación musical litúrgica, el ~~m~~al gusto”, la deficiente preparación artística en los seminarios, ciertas costumbres ~~i~~napropiadas”, la raquíica formación espiritual de algunos músicos de iglesia y la escasa circulación de la música aceptada por los documentos pontificios fueron dificultades internas que la Iglesia intentó superar por diferentes medios.

---

<sup>176</sup> Para la psicología el término resiliencia tiene que ver con la capacidad de algunos individuos de afrontar la adversidad, salir fortalecidos de ella y reconstruirse gracias a recursos emocionales propios o aprendidos. He utilizado el término en sentido metafórico.

Luego de modificarse las condiciones políticas en nuestro país gracias al renovado acuerdo entre la Iglesia y el Estado —el multicitado nuevo *modus vivendi* que surgió a partir de la nacionalización de la industria petrolera en 1938—, se habló con más libertad sobre las actividades propias de la cultura musical sacra, entre ellas la enseñanza (entre 1939 y 1947 se fundaron nueve escuelas). En este sentido Roberto Blancarte ha señalado que con el nuevo *modus vivendi* el Estado cedió en materia educativa y la Iglesia lo hizo en el terreno de lo social; agrega que ambos tuvieron ~~una~~ una visión nacionalista común que sobrevivió incluso a dicho acuerdo<sup>177</sup>, al compartir también una postura antiimperialista. Cabe decir que el autor marca 1950 como el punto culminante del nuevo *modus vivendi*. Es decir, cinco años después de la magna conmemoración del quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe (1945) y uno antes del Primer Congreso Interamericano de Música Sacra (1949).

10. Vale subrayar que la *nueva música sacra* fue un movimiento nacional: su radio de acción involucró a todas las arquidiócesis del país, *ergo*, a todos los estados de la República. En ella participaron también —además de los músicos de iglesia estrictamente hablando— otros músicos interesados en el género sacro: su voz estuvo presente en virtud de alguna composición, artículo, conferencia o ejecución musical de los cuales sabemos gracias a las páginas de *Schola Cantorum*.

Cinco ciudades fueron protagonistas: Morelia, Querétaro, Guadalajara, León y la ciudad de México. Hubo entre ellas redes sociales de apoyo y vínculos de solidaridad que se extendieron a todas las arquidiócesis del país en muchas de sus ciudades. De hecho, el movimiento funcionó como una gran *familia musical*. Anoto esta metáfora—aunque con una intención más amplia— pues así llamó Bernal Jiménez a los miembros cercanos de su grupo de maestros, condiscípulos y sacerdotes que compartían la cultura musical sacra de su época.

---

<sup>177</sup> Roberto Blancarte, “Conclusiones”, *op. cit.*, p. 416.

En 1941 la Comisión Central de Música Sacra —es decir, la organización que respaldó el movimiento, cuyo presidente inicial fue el obispo Miguel Darío Miranda—, señaló la presencia de dos factores indispensables para el buen éxito de un movimiento de esa índole:

[...] la excelente disposición del V. Clero y de los fieles de todas las arquidiócesis, en orden a la restauración de la música sagrada, según las prescripciones de la Santa Sede y la existencia de valores artísticos capaces de dirigir y llevar con éxito a su término tan laudable empresa.

La coexistencia de estos dos factores anunciaba sin género de duda el advenimiento de un período de madurez para la deseada restauración. [...] <sup>178</sup>

11. La *nueva música sacra* nos legó un amplio repertorio de obras musicales, mucho todavía por conocer, ejecutar y grabar; una gran nómina de autores por descubrir; un repertorio vocal y organístico y de misas y canciones por escuchar. Es indispensable subrayar también su legado profesional. La enseñanza en las escuelas de música sacra del país —a las que asistían principalmente estudiantes seculares— hoy sigue dando frutos en las áreas de composición, órgano y dirección de coros. De igual forma nos ha legado el gusto por la formación de coros infantiles. La herencia de la *nueva música sacra* con su interés por la espiritualidad musical es digna de ser revalorada, además, porque contribuyó a la conciliación en su época.

Queda un largo camino por andar que, sin duda, contribuirá a subsanar varios episodios más de *amnesia cultural*. Con este trabajo reconozco y propongo a la *nueva música sacra* como uno de los movimientos y periodos de la historia musical mexicana, en tanto que es un hecho cultural de la primera mitad del siglo XX y ha dejado su impronta en el XXI.

---

<sup>178</sup> Juan B. Buitrón, “Sección oficial de la Comisión Central de Música Sagrada”, p. 82.

## **Cronología sobre música sacra en México (1834-1998)**

- 1834 El Gobierno del Distrito Federal publica una Providencia prohibiendo la reunión de jóvenes para cantar Jornadas de la Virgen.
- 1835 La Colegiata de Santa María de Guadalupe publica el *Directorio para el gobierno de los ministros de orquesta*.
- 1859 Comienza en México la separación formal entre la Iglesia católica y el Estado mexicano.
- 1860 Se da a conocer en Guadalajara la “Circular del Gobierno Eclesiástico de Guadalajara sobre el canto de las letanías de la Santísima Virgen”.
- 1866 Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, arzobispo de México, emite un “Edicto” en el que prohíbe tocar música profana en los templos de esta arquidiócesis.
- La Diócesis de San Luis Potosí publica la *Cartilla de Coro de la Santa Iglesia Catedral de S. Luis Potosí*.
- 1870 Pío IX aprueba los “Estatutos de la Sociedad General Alemana de Santa Cecilia”.
- 1877 Carlos María Colina y Rubio, obispo de Puebla, publica la *Cartilla que comprende el reglamento de coro y demás prácticas de la Santa Iglesia Catedral de Puebla*.
- Ignacio Mateo Guerra y Alva, obispo de Zacatecas, publica la *Cartilla de coro de la Santa Iglesia Catedral de Zacatecas*.

- 1878-1903 Pontificado de León III, Vicente Gioacchino Pecci (1810-1903).
- 1878 Se publica en Guadalajara la “Disertación sobre la importancia del canto gregoriano”, de Rafael Sabás Camacho, protonotario apostólico y canónigo penitenciario de la catedral de Guadalajara.
- 1885 Rafael Sabás Camacho, obispo de Querétaro, publica su *Itinerario de Roma a Jerusalén*.
- 1888 Apareció en México el *Repertorio Sagrado*, publicación quincenal de música religiosa.
- 1889 Se publica en Ratisbona la primera versión española de la obra de Franz Xaver Haberl, *Magister Choralis. Manual teórico práctico de canto gregoriano*.
- En Querétaro se publica el libro *Elementos de canto llano o gregoriano*.
- 1892 Rafael Sabás Camacho redacta la carta “¿Pueden los preladados mexicanos, sin consultar a Roma, adoptar en sus iglesias, los libros litúrgicos de canto romano de la edición típica de Ratisbona?”
- Rafael Sabás Camacho, obispo de Querétaro, funda la Escuela de Música Sagrada.
- José Guadalupe Velásquez escribe el “Discurso, pronunciado el 18 de febrero de 1892 en la velada de inauguración de la Escuela de Música Sagrada”.
- 1894 La Sagrada Congregación de Ritos emite el “Reglamento para la música religiosa”, aprobado por León XIII.



- 1895 En México se proclama a la Virgen de Guadalupe como Reina de América.
- Se publica en Ratisbona *Beata Mariae Virginis de Guadalupe Patronae Primariae Nationis Mexicana*.
- Se publica en México *Breves apuntes sobre el canto y la música de la Iglesia para uso de los jóvenes seminaristas y del clero en general*.
- El cardenal José Sarto publica la “Carta pastoral sobre la música sagrada”.
- 1897 Francisco de Paula Andrés publica en México *Nuestra música de iglesia. Su degeneración y restauración*.
- 1898 Rafael Sabás Camacho, obispo de Querétaro, publica un edicto para extirpar abusos en la música sacra.
- 1900 Francisco Eduardo Tregueras publica en México *Arte para conocer con facilidad las figuras de canto de órgano*.
- 1903-1914 Pontificado de Pío X, Giuseppe Melchior Sarto (1835-1914).
- 1903 Pío X publica la “Instrucción acerca de la música sagrada”, conocida como el *Motu Proprio*.
- Carta de Pío X al cardenal Respighi, vicario general de Roma, sobre la restauración de la música sagrada.
- Pío X emite el “*Motu Proprio* sobre la edición vaticana de libros litúrgicos que contienen el canto gregoriano”.

1904 El episcopado mexicano difunde la “Carta pastoral colectiva sobre música sagrada”. Firman los arzobispos de México, Michoacán, Guadalajara, Oaxaca, Durango, Linares y Puebla y los obispos de Tulancingo, Veracruz, Cuernavaca, Chilapa, Zacatecas, León, Colima y Huajuapán de León.

Se funda en León, Guanajuato, la Escuela Diocesana de Música Sagrada.

El ya famoso obispo de Querétaro aprobó el “Reglamento de la Comisión de Música Sagrada de la Diócesis”.

Pío X escribe la “Carta al abad de Solesmes, en la que alaba la diligencia y competencia de los monjes de aquella abadía en los cantos gregorianos”.

1905 La Provincia Eclesiástica de Michoacán se consagra al Sagrado Corazón de Jesús.

Se emiten en Roma: el “Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos sobre algunas normas que han de guardar los editores en la publicación de libros litúrgicos” y el “Decreto de la S. C. de Ritos sobre los libros litúrgicos vaticanos de canto gregoriano”.

1907 En Morelia se funda la Escuela Musical Sagrada San Gregorio Magno.

Se publica en Roma el “Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos para el Gradual Vaticano”.

1908 La Arquidiócesis de Morelia emite la “Circular núm. 56” sobre música sacra (19 de mayo.)

- 1910 Comienza la Revolución Mexicana.
- En Roma se escribe la “Carta sobre el ritmo del canto gregoriano” dirigida a Francisco Javier Haberl, presidente de la Asociación Santa Cecilia de Alemania, Ratisbona.
- 1911 Se funda en México el Partido Católico Nacional.
- En Roma se difunde el “Decreto o Declaración sobre la edición vaticana y su reproducción en lo concerniente a los libros litúrgicos gregorianos”.
- 1912 Leopoldo Ruiz y Flores toma posesión de la Arquidiócesis de Michoacán.
- Se publica el “Reglamento para la música sagrada en Roma”.
- 1913 Se funda en México la Asociación Católica de la Juventud Mexicana (ACJM).
- 1914-1922 Pontificado de Benedicto XV, Giacomo della Chiesa (1845-1922).
- 1914 La nación mexicana es consagrada al Sagrado Corazón de Jesús.
- En Morelia, la Congregación de San Tarsicio funda el Orfeón Pío X. El día doce de cada mes los alumnos van al templo de San José a cantar la Salve en honor de la Virgen María de Guadalupe.
- La arquidiócesis de Morelia emite una “Circular” sobre música sacra (12 de febrero).
- 1917-1919 Venustiano Carranza es Presidente de México.

- 1917 Se proclama en México la Constitución de 1917.
- 1919 La arquidiócesis de Morelia emite una “Carta pastoral” sobre música sacra (24 de octubre).
- 1920-1924 Álvaro Obregón es Presidente de México.
- 1921 El Orfeón Pío X es declarado Escuela Oficial de Música Sagrada en la Arquidiócesis de Michoacán. Más tarde se le conocerá como la Escuela Superior de Música Sagrada.
- El arzobispado de Morelia emite el “Edicto de la fundación de la Escuela Oficial de Música Sagrada de Michoacán”, el “Edicto con el Reglamento de la música sagrada que deberá observarse en la Provincia Eclesiástica de Michoacán” y la “Circular núm. 1” (12 de agosto).
- El delegado apostólico Ernesto Filippi visita la Escuela Oficial de Música Sagrada.
- 1922-1939 Pontificado de Pío XI, Aquiles Ratti (1857-1939).
- 1923 Se instala en la Escuela Oficial de Música Sagrada, de Morelia, un órgano tubular construido por la Casa Walcker.
- El Presidente Álvaro Obregón expulsa del país al delegado apostólico Ernesto Filippi.
- 1924 El arzobispo de Michoacán Leopoldo Ruiz y Flores compone la oración para que la rece el “encargado de rezar” antes de los exámenes, conciertos corales o de

órgano y recitales de piano, de los alumnos de la Escuela de Música Sagrada de Morelia.

1924-1928 Plutarco Elías Calles es Presidente de México.

1925 Se forma en México la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa.

La arquidiócesis de Morelia emite la “Disposición de la 7a. junta de preladados de la provincia de Michoacán” sobre música sacra (30 de diciembre).

1926 Se recrudece el conflicto religioso entre el Estado y la Iglesia originado en el siglo XIX.

El episcopado nacional suspende el culto público como protesta por los artículos de tono anticlerical de la Constitución de 1917 (31 de julio).

1926-1929 Comienza la Guerra Cristera, conocida también como la Cristiada (primera etapa)

1927 Son expulsados del país seis obispos.

Miguel Bernal Jiménez recibe la Licencia gregoriana, por la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia.

1928 Pío XI publica en el Vaticano la Constitución apostólica *Divini Cultus Sanctitatem*.

Leopoldo Ruiz y Flores escribe en Morelia el texto del Acto de Consagración a María Inmaculada, para la Escuela de Música Sagrada de Michoacán.

Es asesinado Álvaro Obregón, aparentemente por motivos religiosos.

1928-1930 Emilio Portes Gil es Presidente de México.

1928-1932 Lázaro Cárdenas es Gobernador de Michoacán.

1929 Se funda en México la Acción Católica Mexicana (ACM).

Se firman “los arreglos” entre el Presidente Emilio Portes Gil y los arzobispos Leopoldo Ruiz y Flores, de Michoacán, y Pascual Díaz Barreto, de México, que restablecen la paz en el país. Finaliza la primera etapa de la Cristiada (1926-1929).

En México se funda el Partido Nacional Revolucionario (PNR).

Se funda en Morelia la Confederación de Músicos Sacros, con ex alumnos de la Escuela de Música Sagrada de Morelia.

Pío XI emite en Roma la Constitución apostólica *Divini Cultus Sanctitatem*.

1930 Miguel Bernal Jiménez recibe en Roma el Premio Pontificio por su desempeño académico en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra.

1930-1932 Pascual Ortiz Rubio es Presidente de México.

1931 Nuevamente se reaviva el conflicto religioso debido a la aplicación de los artículos constitucionales de tono anticlerical, en particular el 130, que restringe el número de sacerdotes a uno por cada cien mil habitantes.

Pío XI publica en Roma la Constitución apostólica *Deus Scientiarum Dominus*.

Miguel Bernal Jiménez recibe en Roma, por segunda vez, el Premio Pontificio por su desempeño académico en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra.

1932 El gobierno de Michoacán clausura temporalmente la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, durante el mandato del general Lázaro Cárdenas (1928-1932).

Miguel Bernal Jiménez recibe en Roma, por tercera ocasión, el Premio Pontificio por su desempeño académico en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra.

Comienza la segunda etapa de la Cristiada (1932-1938).

Leopoldo Ruiz y Flores, delegado apostólico, es expulsado del país.

1932-1934 Abelardo Rodríguez es Presidente de México.

1933 Miguel Bernal Jiménez recibe en Roma los grados de maestro en órgano y en canto gregoriano por la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra.

1934 Los “camisas rojas” derriban en Cuernavaca una escultura de la Virgen de Guadalupe, que permanecía allí desde 1772 (19 de diciembre).

1934-1940 El general Lázaro Cárdenas es Presidente de México.

1936 Se funda la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara.

1938 Comienza un periodo de tolerancia en la relación Estado-Iglesia, llamado nuevo *modus vivendi* (1938-1950).

En León, Guanajuato, se funda la Academia de Música Sagrada San Juan Bosco.

Leopoldo Ruiz y Flores emite el ~~–~~Reglamento de la música sagrada que deberá observarse en la Arquidiócesis de Morelia (*sic*)”, publicado en el *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis de Michoacán*.

Leopoldo Ruiz y Flores publica en el mismo boletín las ~~–~~Normas a que deben sujetarse las *scholae cantorum* en la Arquidiócesis de Morelia (*sic*)”.

1939-1958 Pontificado de Pío XII, Eugenio Maria Giovanni Pacelli (1876-1958).

1939 Comienza la publicación de la revista de música sacra *Schola Cantorum* (1939-1974), cuyo director y fundador es Miguel Bernal Jiménez.

Se publica en Morelia la monografía *Morelia colonial: el archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*, de Miguel Bernal Jiménez.

En el Teatro Ocampo de Morelia se lleva a cabo el primer concierto en México de música novohispana del siglo XX, en el marco del X Concierto Reglamentario de la Sociedad Amigos de la Música. Dirige Miguel Bernal Jiménez un repertorio paleografiado por él mismo y sus alumnos (30 de mayo).

En Cuernavaca se coloca una escultura de la Virgen de Guadalupe, de Adolfo Ponzanelli, para sustituir a la derribada por los ~~–~~camisas rojas” en 1934.

Luis María Martínez publica en México la ~~–~~Instrucción pastoral que acerca de la música sagrada dirige el excmo. y revmo. señor arzobispo dr. D. Luis María



Martínez, a los vv. cabildos de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana y de la insigne y nacional Basílica de Santa María de Guadalupe y v. clero secular y regular de Arzobispado de México”.

Luis María Martínez publica el “Reglamento de música sagrada en el Arzobispado de México”.

Pedro Vera y Zuria, arzobispo de Puebla, emite un “Edicto” invitando al Primer Congreso Nacional de Música Sagrada.

Se lleva a cabo en México, el Primer Congreso Nacional de Música Sagrada.

José de Jesús, obispo de Aguascalientes, publica la “Instrucción pastoral” en el *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Aguascalientes*.

Manuel Gómez Morín y otras personas fundan en México el Partido Acción Nacional (PAN). Miguel Bernal Jiménez es Consejero del Comité Regional de Michoacán.

Se funda en México la Escuela Oficial de Música Sagrada del Arzobispado de México.

En Tulancingo, Hidalgo, se funda la Escuela Diocesana de Música Sagrada.

1940 Se funda en Jalapa, Veracruz, la Escuela Diocesana de Música Sagrada San Gregorio Magno.

Pedro Vera y Zuria, arzobispo de Puebla, publica en enero el “Edicto” con las conclusiones del Primer Congreso Nacional de Música Sacra.

1941 José Otón Núñez, arzobispo de Oaxaca, funda en Oaxaca la Escuela Diocesana Santa Cecilia. Cerrada ese año y reabierta en 1943 por el arzobispo Fortino Gómez-León.

Se organiza en la ciudad de México la Comisión Central de Música Sagrada (CCMS).

1942 Por medio del “Decreto arquidiocesano”, Luis María Altamirano y Bulnes, arzobispo de Morelia, establece un premio episcopal para los mejores alumnos de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, en las asignaturas de canto gregoriano, composición sagrada y órgano.

En Puebla se realiza un cursillo de música sagrada (9-12 de enero).

Se funda en Aguascalientes la Escuela de Música Sagrada de Aguascalientes.

Marciano Tinajero, obispo de Querétaro, reorganiza la Escuela de Música Sagrada, y Cirilo Conejo Roldán dirige el plantel.

1943 El arzobispado de Guadalajara emite la “Circular núm. 27-43” sobre música sacra (17 de julio).

Emeterio Valverde Téllez, obispo de León, emite el “Edicto” ordenando el establecimiento de la Escuela de Música Sagrada (12 de octubre).

En León, la Comisión Diocesana de Música Sagrada publica el “Prospecto de la Escuela Diocesana de Música Sagrada de León, Guanajuato” (12 de octubre).

Se funda la Escuela de Música Sagrada de León, Guanajuato.

En México se funda la Asociación Mexicana de Santa Cecilia, por iniciativa de Miguel Darío Miranda.

Pedro Vera y Zuria, arzobispo de Puebla, publica el “Edicto” para dar a conocer la Comisión Diocesana de Música Sacra” y el “Reglamento de la Comisión Diocesana de Música Sacra” (8 de septiembre).

La arquidiócesis de Morelia publica el “Edicto” para la conmemoración del cuadragésimo aniversario del *Motu Proprio*” (12 de noviembre).

El Gobierno Eclesiástico de Zacatecas publica la “Circular núm. 333” sobre la fundación de una escuela diocesana de música sagrada (9 de diciembre).

El Gobierno Eclesiástico de Zacatecas publica las “Bases Constitutivas de la Escuela Diocesana de Música Sagrada de la ciudad de Zacatecas” (9 de diciembre).

1944 Se funda la Escuela de Música Sagrada de Mérida. Fernando Ruiz Solórzano, obispo de Yucatán, nombró como directores a Pastor Escalante y a Guillermo Pinto Reyes (discípulo de Bernal Jiménez).

En México se lleva a cabo la IV Asamblea anual de la Comisión Central de Música Sacra (31 de enero y 1° de febrero).

Comienza en Tulancingo la publicación de la revista *Cantantibus Organis...* (1944-1957), órgano de la Comisión Central de Música Sagrada.

Pedro Vera y Zuria, arzobispo de Puebla de los Ángeles, emite el “Edicto Diocesano” sobre el Congreso de Música Sagrada de Puebla.

Miguel Bernal Jiménez funda el Coro de los Niños Cantores de Morelia.

Se publica en Morelia el libro *Educación de la voz. La cultura vocal con miras hacia el servicio del coro en las iglesias*, de Felipe Aguilera.

En Morelia se publica el libro *El acompañamiento del canto gregoriano*, de Miguel Bernal Jiménez.

1945 Se conmemora en la ciudad de México el quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe. Se le proclama Trono de la Sabiduría en América y Patrona de la Intelectualidad. Asiste como delegado apostólico Rodrigo Villeneuve, cardenal de Quebec. Participan representantes de las diócesis nacionales y del Continente Americano. Se estrenan 6 misas, 8 motetes y un oratorio (30 de septiembre al 13 de octubre).

Miguel Bernal Jiménez funda en Morelia el Conservatorio de las Rosas.

Se funda en Morelia el Instituto Litúrgico Gregoriano de Santa María de Guadalupe.

En Puebla se lleva a cabo el Cursillo Intensivo de Música Sacra (15-19 de enero).

En Puebla se lleva a cabo el Congreso Diocesano de Música Sagrada (16-19 de enero).

Se publica en Morelia el libro *Los cabildos y el servicio coral*, de José Valadez.

1946-1952 Miguel Alemán Valdés es Presidente de México.

1946 Se funda en Colima la Escuela de Música Sagrada de Colima.

Pedro Vera y Zuria, arzobispo de Puebla, publica un “Edicto diocesano” sobre música sacra.

Se realiza en Puebla un Congreso Diocesano de Música Sagrada.

1947 En Pachuca se funda la Escuela Elemental de Música Sagrada.

Se lleva a cabo en San Luis Potosí un Congreso Regional de Música Sagrada.

Pío XII publica en Roma la Encíclica *Mediator Dei*.

1948 En Morelia se publica el libro *Cum Gregorio et Caecilia: viajando en pos de la música sacra*, de Miguel Bernal Jiménez.

1949 Se realiza en Guadalajara, Morelia, León, Querétaro y México el Congreso Interamericano de Música Sagrada. Asisten delegados de 19 países. (12 al 22 de noviembre).

Se publica en México la “Carta pastoral colectiva sobre música sagrada”. La firman los arzobispos de México, Durango, Morelia, Guadalajara, Monterrey,

Puebla, Oaxaca, Yucatán y Pompeyópolis de Sicilia, los obispos de Saltillo, Zacatecas, Sonora, San Luis Potosí, Chihuahua, Papantla, Huajuapán de León, Tamaulipas y 24 más.

En Monterrey se funda la Escuela Diocesana de Música Sagrada.

1950 Se publica en México el libro *La técnica de los compositores*, 3 vols., de Miguel Bernal Jiménez.

1951 Se realiza en Oaxaca el Congreso Diocesano de Música Sagrada.

La Comisión Central de Música Sacra publica en México *La misa cantada por los fieles*.

1952 En Morelia se publica el libro *La técnica del pedal en el órgano*, de Miguel Bernal Jiménez.

El Presidente Miguel Alemán inaugura el monumento a Juan Diego (25 de noviembre). Su gobierno contribuye con ocho millones de pesos para las obras de la Plaza de la Basílica.

1953 En Querétaro se lleva a cabo el I Congreso Regional de Música Sagrada.

1954 Se lleva a cabo en Querétaro el II Congreso Regional de Música Sagrada.

1955 Pío XII emite en Roma la Encíclica *Musica Sacrae Disciplina*.

En Querétaro se realiza el III Congreso Regional de Música Sagrada.

- 1956 Muere en León, Guanajuato, Miguel Bernal Jiménez (26 de julio).
- Muere en México el arzobispo Luis María Martínez.
- Muere Romano Picutti, director del Coro de los Niños Cantores de Morelia.
- En Querétaro se lleva a cabo el IV Congreso Regional de Música Sagrada.
- 1958 Pío XII publica en Roma la “Instrucción de la Sagrada Congregación de Ritos sobre Música y Liturgia Sagrados” (3 de septiembre).
- 1959-1963 Pontificado de Juan XXIII, Angelo Giuseppe Roncalli (1881-1963).
- 1959 Se realiza en Monterrey, San Luis Potosí, Toluca, Cuernavaca y México el Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada (20 al 29 de octubre).
- 1961 En Morelia se publica el *Opúsculo para uso de los profesores, alumnos y ex alumnos de la Escuela Superior de música Sagrada de Morelia*, de José María Villaseñor.
- 1962 Se publica en Morelia el libro *La música en Valladolid de Michoacán*, de Miguel Bernal Jiménez.
- 1962-1965 En Roma se lleva a cabo el Concilio Vaticano II (entre el 11 de octubre de 1962 y el 8 de diciembre de 1965).
- 1963 Paulo VI emite la Constitución *Sacrosanctum Concilium*.
- 1963-1978 Pontificado de Paulo VI, Giovanni Battista Montini (1897-1978).

- 1967 Paulo VI da publica en Roma la Instrucción *Musicam Sacram* (5 de marzo).
- 1970 En Querétaro se realiza el Encuentro Nacional de Música Sacra y se da a conocer una –Síntesis de la legislación actual sobre música sagrada” (abril).
- El Presidente Gustavo Díaz Ordaz expide un decreto en el que –declara de utilidad pública la ampliación y terminación de la Plaza de la Basílica de Guadalupe”.
- 1971 Octaviano Márquez, arzobispo de Puebla, publica en Puebla el –Edicto sobre la música en la sagrada liturgia” (23 de enero).
- La Comisión Episcopal de Liturgia, Música y Arte Sacro da a conocer en los asuntos tratados desde agosto de 1969: enero y octubre de 1970 (septiembre).
- 1976 Se publica en Guadalajara *La Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada. Afiliada al Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma.*
- 1986 Se publica en Monterrey *Normas sobre música sagrada emitidas por los señores obispos de la región pastoral noreste.*
- 1990 En Aguascalientes, la Comisión de Liturgia, Música y Arte Sacro. Región de Occidente, publica el opúsculo *La música en la liturgia.*
- 1998 En México, la Comisión Episcopal de Pastoral Litúrgica publica la segunda edición de las *Orientaciones pastorales sobre música sagrada.*
- Se publica en México *Música sacra y liturgia a finales del siglo XX* de Cornelio Rodríguez García.



[s. f.] Se publica en México “Criterios que en materia de música sagrada emite la conferencia episcopal mexicana”, en *Lo musical litúrgico*.



## **Bibliografía consultada**

Alcaraz, José Antonio, –Miguel Bernal Jiménez (1910-1956)”, en *En la más honda música de selva*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie), 1998, pp. 133-143.

–Amigos de la música: amigos de la cultura”, *El Heraldo Michoacano*, Morelia, 2 de septiembre de 1938, p. 4.

Andrés, Francisco de Paula, –Nuestra música de iglesia. Su degeneración y restauración [1897]”, en *Schola Cantorum*, año XII, núms. 1-12, enero-diciembre de 1950.

*Anuario de la Comisión Central de Música Sacra de México. Memoria del Primer Congreso Interamericano*, México, Comisión Central de Música Sacra, 1949, 206 p., fotos.

Arias, Enrique Alberto, –Fuentes musicales de la Nueva España en la Biblioteca Newberry de Chicago”, en *Heterofonía*, núm. 120-121, enero-junio de 1999, pp. 55-65.

Baqueiro Fóster, Gerónimo, –La asombrosa revelación del archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid”, *Heraldo Michoacano*, 31 de mayo de 1939.

Baricco, Alessandro, *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene*, Barcelona, Anagrama (Argumentos), 2002, 106 p.

Bernal Jiménez, Miguel, *Cum Gregorio et Caecilia: viajando en pos de la música sacra*, Morelia, Fimax, 1948, [74 p.], ils.

\_\_\_\_\_, *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*, México, Cultura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Sociedad Amigos de la Música, Ediciones conmemorativas del IV centenario de la fundación del primitivo Colegio de San Nicolás: 1540-1940, 1939, 45 p., ils.

- \_\_\_\_\_, *Los tres géneros de música música sagrada*, Morelia, Ediciones de XV aniversario de la fundación de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, 1939, 76 p., ils, música.
- \_\_\_\_\_, “Ratisbona 1890”, en *Schola Cantorum*, año IV, núm. 6-7, junio-julio de 1942, pp. 82-106.
- \_\_\_\_\_, *La disciplina coral*, Morelia, Fimax, 1947, 86 p., ils.
- \_\_\_\_\_, “Música nuestra. Breve ensayo sobre la música mejicana”, mecanoscrito [7 p. Archivo Jesús C. Romero. Fue publicado en *Hispanis*, 1948].
- \_\_\_\_\_, “La música sagrada moderna”, en *I Congreso Interamericano de Música Sacra. Anuario de la Comisión Central de Música Sacra*, Tulancingo, Comisión Central de Música Sacra, 1949, pp. 107-117.
- \_\_\_\_\_, “Nacionalismo y música sagrada”, en *Schola Cantorum*, año XII, núm. 3, marzo de 1950, pp. 34-36.
- \_\_\_\_\_, *Páginas de un diario íntimo*, revisión y notas por José Martínez Peñaloza, Morelia, Fimax, 1982, 96 p.
- Blancarte, Roberto, “Entre la guerra de los cristeros y el *modus vivendi* (1929-1938)”, en *Historia de la Iglesia católica en México*, México, El Colegio Mexiquense, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 29-62.
- \_\_\_\_\_, “El periodo del nacionalismo anticomunista (1938-1950)”, *op. cit.*, pp. 63-115.
- \_\_\_\_\_, “La búsqueda de un modelo social utópico (1950-1958)”, *op. cit.*, p. 119.
- Bravo Ugarte, José, “El Gobierno, la Iglesia, la cultura y las relaciones internacionales”, en *Compendio de historia de México hasta 1952*, 7ª ed. revisada y adicionada, México, Jus, 1958, pp. 285-315.
- Buitrón, Juan B., “Sección oficial de la Comisión central de música sagrada”, en *Schola Cantorum*, año III, núm. 4, abril de 1941, pp. 80-82.

\_\_\_\_\_, "Historia de una reforma, III", en *Schola Cantorum*, año V, núm. 5, mayo de 1943, pp. 66-69.

\_\_\_\_\_, "Historia de una reforma [V]", en *Schola Cantorum*, año V, núm. 10, octubre de 1943, pp. 146-148.

\_\_\_\_\_, "Historia de una reforma, VII. Segunda parte. 2. Las asociaciones cecilianas", en *Schola Cantorum*, año VII, núm. 1, enero de 1945, pp. 5-7.

\_\_\_\_\_, "Historia de una reforma, VIII. Segunda parte. El comienzo de la restauración en México", en *Schola Cantorum*, año VII, núm. 4, abril de 1945, pp. 57-61.

Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós (Orígenes, 53), 2006, 169 p.

Cabrera, Luis, "La Acción católica y la restauración musical litúrgica", en *Schola Cantorum*, año III, núm. 12, diciembre de 1941, p. 276.

Camacho, Rafael Sabás, "Disertación sobre la importancia del canto gregoriano", en *Schola Cantorum*, año VI, núms. 10-12, octubre-diciembre de 1944, pp. 152-158, 164-166, 182-184.

Camacho, Rafael Sabás, "*Vox clamantis in deserto*", en *Schola Cantorum*, año XII, núm. 1, enero de 1950, pp. 11-15.

Campa, Gustavo Ernesto, "La música religiosa en México," en *Artículos y críticas musicales*, México, Wagner y Levien, 1902, pp. 28-36.

Cárdenas, Lázaro, *Mensaje de año nuevo: 1939*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1938, 24 p.

Carrasco, Alfredo, "El maestro don Francisco Godínez. Los órganos de la catedral de Guadalajara" y "La catedral. Sus servicios de coro y de capilla. El colegio de infantes", en *Mis recuerdos*, edición, introducción y notas por Lucero Enríquez, México, UNAM, 1996, 640 p., ils.

Castañeda, Daniel, *Gran corrido a la Virgen de Guadalupe*, México, Polis, 1942, 83 p., ils.,  
música de Miguel Bernal Jiménez.

*Concilio Vaticano II. Documentos completos*, México, Jus, 1966, 571 p.

–“Constitución *Sacrosanctum Concilium*” en *Documentación litúrgica posconciliar. Enchiridion*,  
Andrés Pardo: coord., Barcelona, Regina, 1992, pp. 1255-1257.

–“Cuadragésimo aniversario del *Motu Proprio* de su Santidad Pío X”, en *Schola Cantorum*, año V,  
núm. 3, marzo de 1943, p. 40.

Cyrulnic, Boris, *Los patitos feos: una infancia infeliz no determina la vida*, Buenos Aires,  
Gedisa, 2006, 238 p.

De Valois, Jean, *El canto gregoriano*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, 109 p., ils.

Díaz Núñez, Lorena, *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*, México,  
INBA, Cenidim, Conservatorio de las Rosas, 2000, 208 p., fotos.

\_\_\_\_\_, *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez*, Francisco Curt Lange: prolog.,  
México, INBA, Cenidim, Conservatorio de las Rosas, Conaculta (Ríos y raíces), 2003,  
225 p., fotos.

\_\_\_\_\_, –“Miguel Bernal Jiménez y el *nacionalismo hispano*”, en *Michoacán: música y músicos*,  
Álvaro Ochoa: comp., México, Gobierno del Estado de Michoacán, El Colegio de  
Michoacán, 2007, pp. 277-301, fotos.

\_\_\_\_\_, –“Presencias de Bernal Jiménez en Schola Cantorum”, *Cinco siglos de música en  
México: IV Festival Internacional de Música*, Morelia, Conaculta, Gobierno del Estado de  
Michoacán (Programa general), junio de 1992, 51 p., fotos.

\_\_\_\_\_, –“En torno a *Tata Vasco*”, notas al disco *Tata Vasco: Miguel Bernal Jiménez*, Orquesta  
del Teatro de Bellas Artes, Enrique Barrios: dir., Luis Berber: dir. Concertador, México  
*Arqueología*, Conaculta, INBA, 1994. 2 discos compactos.

\_\_\_\_\_, *–Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo XX*”, en *La música en México. Panorama del siglo XX*, Aurelio Tello: coord., México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta (Biblioteca mexicana), 2010, pp. 647-696.

–Discurso del Excmo.y Revmo. Sr. Dr. D. Emeterio Valverde Tellez...”, en *Schola Cantorum*, año III, núm. 12, diciembre de 1941, pp. 271-273.

*Documentación litúrgica posconciliar. Enchiridion*, Andrés Pardo: coord., Barcelona, Regina, 1992, 1441 p.

*Enciclopedia della musica Garzanti*, Milán, Aldo Garzanti, 1974.

*En vísperas del año 2000. Orientaciones pastorales sobre música sagrada*, México, Comisión Episcopal de Pastoral Litúrgica, 1998, 23 p.

–Escuela Oficial de Música Sagrada en la Arquidiócesis de Michoacán: *cenni storici*”, Morelia [mecanoscrito], 1933, fotos.

Espinosa Terán, Elizabeth, *Guillermo Pinto Reyes: vida y catálogo de obras*, México, La Rana, Instituto Cultural de León, 2009, 176 p., fotos, ils.

Ezquerro, Antonio, *et al.*, –Siglo XIX: historicismo, cecilianismo, reforma de la música eclesiástica”, en –Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVIII-XIX), en *Memoria Ecclesiae XXI*, Oviedo, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España (Separata), 2002, p. 619, [11 p.]

Fernández Rodríguez, Pedro, *Biografía de un hombre providencial: monseñor Luis María Martínez*, México, Seminario Conciliar de México, 2003, 513 p., fotos.

García Oropeza, Guillermo, *Alejandro Rangel Hidalgo: artista y cuentacuentos*, Colima, Gobierno del Estado, 2003, 304 p., ils., fotos.

Garrido Bonaño, Manuel y Pascual Díez, Augusto, *Curso de liturgia romana*, Madrid, Católica (Biblioteca de autores cristianos, 2), 1961, 750 p.

–Instrucción *Musicam Sacram*”, en *Documentación litúrgica posconciliar. Enchiridion*, Barcelona, Regina, 1992, pp. 1258-1272.

–Instrucción sobre la música en la sagrada liturgia”, en *La voz del Papa*, cuarta serie, núm. 12, abril de 1967, 17 p.

*La Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada*, Guadalajara [Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada], 1976, 35 p., fotos.

*La misa cantada por los fieles*, México, Comisión Central de Música Sacra, 1951, 73 p., música.

*La música de México. 1. Historia. 4. Periodo nacionalista (1910-1958)*, Julio Estrada: ed., México, UNAM, 1984, 170 p., ils., fotos.

*La música en México. Panorama del siglo XX*, Aurelio Tello: coord., México, FCE, Conaculta (Biblioteca mexicana), 2010, 760 p. ils.

*La música en la liturgia*, Aguascalientes, Comisión de Liturgia, Música y Arte Sacro (Región Occidente), 1990, 20 p., ils.

*La música religiosa y la legislación eclesiástica*, Nemesio Otaño: ed., Barcelona, Musical Emporium, 1912, 207 p.

–La provincia eclesiástica de Morelia en el Santuario Guadalupano”, *El Universal*, 7 de octubre de 1945.

*La Santa Sede y la Música Sagrada. Estudios y Conclusiones del Segundo Congreso Nacional de Música Sacra, 1959*, Tulancingo, Comisión Central de Música Sagrada, 1959, 370 p., ils.

Loarca Castillo, Eduardo, *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Santiago de Querétaro*, Querétaro, Archivo Histórico del Estado, 1997, [173 p.], fotos.

López Beltrán, Lauro, *Álbum guadalupano*, México, Jus, 1973, 527 p., ils.



López Calo, José, “Eccilianismo”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, tomo 3, Madrid, SGAE, 1999, pp. 459-462.

Macouzet de Bernal, María Cristina, *Media vuelta al corazón: diario de una mujer*, México, Treyma, 1989, 359 p.

Malström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 263), 1977, 252 p.

Martínez, Luis María, “Instrucción pastoral que acerca de la música sagrada dirige ...”, en *Schola Cantorum*, año I, núm. 7, julio de 1939, pp. 3-6.

\_\_\_\_\_, “Tres sentidos de las fiestas guadalupanas”, *Excelsior*, 2 de octubre de 1945.

Martínez Madrigal, Ignacio, “La música en el catolicismo”, *Pauta*, vol. XXVI, núm. 103, julio-septiembre de 2007, pp. 52-56.

Mayer-Serra. Otto, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, 196 p.

Meza Medina, Gustavo, *ab musica sacra*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Unidad Estatal de Culturas Populares, Observatorio Cultural Abrapalabra, 2006, [165 p.], música, fotos.

Miranda, Ricardo, *Antonio Sarrier: sinfonista y clarín*, México, Conservatorio de las Rosas, 1997, 30 p.

Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, México, Conaculta (Cultura Contemporánea de México), 1994, p. 237, fotos, ils.

\_\_\_\_\_, *Rostros del nacionalismo mexicano: un ensayo de interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México), 1989, 257 p.

“*Motu Proprio* de S. S. el Papa Pío X”, en *Schola Cantorum*, año XV, enero de 1953, núm. 1, pp. 3-8. (Suplemento Didáctico).

–*Motu Proprio sulla musica sacra di S. S. Pio P. P. X*”, en Romita, Fiorenzo, *Ius Musicae Liturgicae*, Torino-Roma, Marinetti, 1936, pp. 290-301.

*Música sagrada en el quincuagésimo aniversario de la coronación de nuestra señora de Guadalupe. Orden litúrgico y notas*, México, Comisión de Música Sagrada, 1945, 73 p., foto.

Noirot, Marcello, –*Appunti di legislazione liturgico-musicale (ad uso privato)*”, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra (mecanoscrito), 1968, 108 p.

Negrete, Marta Elena, *Relaciones entre la Iglesia y el Estado en México 1930-1940*, México, El Colegio de México, Universidad Iberoamericana, 1988, 347 p.

Oikión Solano, Verónica, *El constitucionalismo en Michoacán: el periodo de los gobiernos militares (1914-1917)*, México, Conaculta (Regiones), 1992, pp. 250-251.

Olivera Sedano, Alicia, *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias*, México, SEP (Cien de México), 1987, 268 p., fotos, ils.

–*Orientaciones pastorales sobre música sagrada*”, México, Conferencia del Episcopado Mexicano, Comisión Episcopal de Pastoral Litúrgica, 1998, 23 p.

Otaño, Nemesio, *La música religiosa y la legislación eclesiástica. Principales documentos de la Santa Sede desde León IV (siglo IX) hasta nuestros días acerca de la música sagrada*, Barcelona, Musical Emporium, 1912, 297 p.

Padilla Moreno, Sergio, *Cuando la música le canta a Dios. 20 obras maestras de la música sacra y religiosa en Occidente*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (Cuadernos de fe y cultura, 25. La expresión artística), 2008, 45 p.

Pareyón, Gabriel, *Diccionario de música en Jalisco*, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000.

\_\_\_\_\_, *Diccionario Enciclopédico de música en México*, 2 vols., Guadalajara, Universidad Panamericana, 2007.

Perdomo, María Teresa, *La poesía de Manuel Ponce*, Alejandro Avilés: prolog., Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Biblioteca Nicolaíta de Poetas Michoacanos), 1994, 265 p.

—Pío X. Carta encíclica *Musica Sacrae Disciplina*”, en *Cantantibus Organis...*, tomo XIII, núm. 5, mayo de 1956, pp. 57-71.

Ponce Zavala, Manuel, —Oración fúnebre”, en *Trento*, año XIII, núm. 5, octubre de 1956, pp. 10-15.

—Pontífices de una reforma”, en *Schola Cantorum*, año VIII, núm. 4, abril de 1946, pp. 58-60.

Puente Lutteroth, María Alicia, *Hacia una historia mínima de la Iglesia en México*, México, CEHILA, Jus, 1993, 264 p.

\_\_\_\_\_, *Movimiento cristero: una pluralidad desconocida*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Humanidades, Progreso, 2002, 208 p., fotos.

Pulido Esperanza, —Antonio Sarrier (*México en la cultura*)”, en *Heterofonía*, núm. 62, vol. XI, núm. 5, septiembre-octubre de 1978, pp. 14-15.

Q. U. D. (pseudónimo de Miguel Bernal Jiménez), —A propósito de una historia de la música en México”, en *Schola Cantorum*, año XV, núm. 2, febrero de 1953, pp. 11-12.

Reyes, José Trinidad, —El nuevo Exmo. Sr. Presidente de la Comisión Central de Música Sacra en México”, en *Cantantibus Organis...*, tomo XIII, núm. 4, abril de 1956, pp. 47-49.

\_\_\_\_\_, —*Ad multos annos...*”, en *Cantantibus Organis...*, tomo XIII, núm. 1, enero de 1956, p. 4.

Robles Cahero, José Antonio, —Sonido, silencio y espacio: la música sacra y la arquitectura”, México, II Congreso Arquidiocesano de Arte Sacro (Ponencia inédita), 2001.

Robles Gutiérrez, Silvino, *Don Silvestre. Perfiles de mi ciudad*, [s.p.i.], 116 p.

- \_\_\_\_\_, "El Congreso Interamericano de Música Sacra. Su importancia. Su influencia en el país. Sus conclusiones", en *La santa sede y la música sagrada: estudios y conclusiones del Segundo Congreso Nacional de Música Sacra, 1959*, Tulancingo, Comisión Central de Música Sacra, 1959, 370 p., ils., fotos.
- Rodríguez García, Cornelio, *Música sacra y liturgia a finales del siglo XX. Enseñanzas de la Iglesia y su aplicación práctica*, México, Juan Pablos, 1998, 75 p.
- Romero, Jesús C., "La música religiosa en México hace noventa años", en *Carnet Musical*, vol. X, núm. 1, enero de 1954, pp. 36-37.
- \_\_\_\_\_, "Antecedente mexicano de la reforma de la música religiosa, acordada por S.S. Pío X", en *Carnet Musical*, vol. X, núm. 131, enero de 1956, pp. 32-33.
- Romita, Fiorenzo, "*Documenta ius vigens musicae liturgicae continentia: Motu Proprio sulla musica sacra di S. S. Pío PP. X.*", en *Ius Musicae Liturgicae*, Torino, Marinetti, 1936, 301 p.
- Saldívar y Silva, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Conaculta, INBA, Cenidim, 1991, 341 p.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934, 324 p., música, ils.
- Serrano Álvarez, Pablo, *La batalla del espíritu: el movimiento sinarquista en el Bajío (1932-1951)*, 2 vols., México, Conaculta (Regiones), 1992.
- Slonimsky, Nicolas, *Music in Latin America*, Nueva York, Da Capo Press (Music Reprint Series), 1972, 374 p.
- Stevenson, Robert, "Description of sixteenth-century mexican imprints containing music", en *Music in aztec and inca territory*, Los Angeles, University of California Press, pp. 174-192, música, fotos.
- \_\_\_\_\_, *Music in Mexico. A Historical Survey*, New York, Thomas Y. Crowell, 1952, 300 p.

—Todo un acontecimiento artístico y social será el concierto del martes”, *Heraldo Michoacano*, 28 de mayo de 1939, p. 2.

Tovar, Librado, —Pío X y la música sagrada”, en *Boletín Eclesiástico y Científico del Arzobispado de Guadalajara*, tomo IV, 1907, pp. 658-663.

—Trabajo presentado al 3er. Congreso Católico Mexicano y 1º Eucarístico, por el Sr. Pbro. D. Librado Tovar, acerca de la Música Sagrada”, en *Boletín Eclesiástico y Científico del Arzobispado de Guadalajara*, tomo IV, 1907, pp. 23-30.

Valadez Santos, José, *Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, Fimax, 1945, 204 p., ils., música.

Vázquez, José Trinidad, *Flores Silvestres. Versos y música*, dictaminado por Miguel Bernal Jiménez, Felipe Aguilera y Julián Zúñiga, México, Stylo, [1947], 370 p., fotos, música.

Villarreal Rodríguez, Guillermo R., *Paulino Paredes [Datos históricos, cronología y documentos]*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2003, [103 p.], ils.

Villaseñor, José María, *La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia. Un experimento de treinta y dos años, 1914-1921-1946*, Morelia, Beatriz de Silva, 1946, ils., fotos.

\_\_\_\_\_, *Opúsculo para uso de los profesores, alumnos y ex alumnos de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia*, Morelia, Fimax, 1961, 85 p., música.

Wibberley, Brian, *Música y religión. Revisión histórica y filosófica*, Eugenio Ingster: trad., Buenos Aires, Schapire, 1948, 325 p.

Zaid, Gabriel, *Tres poetas católicos*, México, Océano (El día siguiente), 1997, 352 p.



## Fonografía somera

Bernal Jiménez, Miguel, “Gloria” de la *Misa Aeternae Trinitatis*, en *Primer Festival Internacional de Música de Morelia*, vol. II, Coro Polifónico Miguel Bernal Jiménez, Jesús Careño, dir., Alfonso Vega Núñez: órgano, México, INBA-SACM, [ca. 1990]. Un disco de 33 1/3 rpm.

\_\_\_\_\_, “Marcha” de la *Misa Nupcial* [2], en *V Festival Internacional de Música de Morelia: 1993*, Coro mixto del Conservatorio de las Rosas, Jesús Carreño: dir., Alfonso Vega Núñez: órgano, México, Acorde, Fomento Cultural Probusa, FIMM-593, [1993]. Un disco compacto.

\_\_\_\_\_, *Maitines de la Asunción*, *idem*.

Camacho, Carlos, *Hosanna. Misa de juventud*, Coro del Instituto Asunción, Coro Jesuitas de San Ángel, Carlos Bravo: dir., México, Orfeón, LP-12-599-B, 1968. Un disco LP de 33 1/3 rpm.

Carrillo, Julián, *Misa a S.S. Juan XXIII en cuartos de tono*, en *Julián Carrillo: romántico y visionario*, Coro de los Profesores de Música de la Ciudad de París, Robert Blot: dir., San Luis Potosí, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, 2000 [reedición de la grabación de 1962]. Un disco compacto.

Juan Gabriel, *Misa*, en *Los hermanos Zavala presentan Misa de juventud*, Coro de la Parroquia de la Divina Providencia, Isabel Zavala, Magdalena Zavala, Eugenio Zavala, Miguel Zavala: dirs., grupo instrumental (6 guitarras acústicas, Margarita Zavala: dir., batería, bajo, panderos), [s.p.i.] Un disco de LP 33 1/3 rpm.

Lavista, Mario, *Missa brevis. Ad Consolationis Dominam Nostram*, Conjunto vocal contemporáneo, Universidad de Indiana, Carmen Téllez: dir, México, Conaculta-lamc-aguavá, Fideicomiso para la cultura México-Estados Unidos, LAMC9701, 1999. Un disco compacto.

Madrigal Gil, Delfino, *Misa en estilo gregoriano*, Coro de la Escuela Nacional de Música para Religiosas, José Luis Torres Lemus: dir, órgano: Delfino Madrigal, [s.p.i.] Un disco LP de 33 1/3 rpm.

Madrigal Gil, Delfino y Sergio Cardona Guzmán, *Misa Mexicana*, Coro de Cámara de la Ciudad de México y Mariachi de Miguel Díaz, Delfino Madrigal: dir., [s.p.i.] Un disco LP de 33 1/3 rpm.

Mejía, Alejandro, *Misa rítmica*, Coral Mexicano del INBA, Ramón Noble: dir., México, Musart, MA-085,1779-A, 1981. Un disco LP de 33 1/3 rpm.

Murillo, Anselmo, *Misa ranchera*, Antonio Maciel y Sergio Rizzardi: solistas, Coro Femenino de Madrigalistas y Coro Masculino de Madrigalistas, Mariachi "México" de Pape Villa, Trío Jarocho "Los caimanes", [s.p.i.] Un disco LP de 33 1/3 rpm.

Navas, Mariano *Misa Alberdiana (de la juventud)*, Coros de la Parroquia de la Medalla Milagrosa, Instrumentos (bajo eléctrico, 2 guitarras, percusiones, órgano, sintetizador y cuerdas), Mariano Navas: dir., México, Aleluya, LP-A-16, [ca. 1974]. Un disco de 33 1/3 rpm.