

**INSTITUTO MEXICANO NORTEAMERICANO  
DE RELACIONES CULTURALES**  
División de Estudios Superiores



Tesis para obtener el grado de:  
Maestría en Estudios Literarios y Musicales

**Nacionalismo y religión en la ópera *Tata Vasco* de Miguel Bernal Jiménez**

**PRESENTA:**

Alejandra Nivón Velázquez

**ASESOR**

Mtro. Eliézer Jáuregui Arrazate

Monterrey Nuevo León.

Septiembre de 2020.

# Índice

<b>Introducción</b>	2
<b>Capítulo 1. Los pasos nacionalistas de Bernal Jiménez</b>	6
<b>1.1. Un compositor sacro entre nacionalistas</b>	6
1.2. Carlos Chávez	14
1.3. Bernal Jiménez, el nacionalista sacro	21
1.4. La revaloración de la música novohispana	26
<b>Capítulo 2. Preludio a Tata Vasco</b>	29
<b>2.1. El auge operístico en México</b>	30
2.2. La Mexicanidad en la ópera	34
<b>2.3. Tata Vasco</b>	40
<b>2.4. Los estrenos de Tata Vasco</b>	43
<b>Capítulo 3. El drama heterogéneo</b>	47
<b>3.1. El Oidor</b>	47
<b>3.2. Elementos nacionales</b>	51
3.3. Elementos Religiosos	56
<b>Conclusiones</b>	61
<b>Bibliografía</b>	66

## Introducción

Entre 1928 y 1950, una generación de compositores mexicanos realizó obras bajo la influencia del movimiento político y cultural de la Revolución Mexicana y de la corriente nacionalista de la época con la intención de representar una identidad musical propia, es decir, como un proceso de diferenciación de la música europea. Entre este grupo de creadores, destaca el michoacano Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), quien supo combinar varios estilos como la música virreinal, decimonónica y de principios del siglo XX con elementos musicales del México prehispánico, al utilizar formas de expresión cultural tanto españolas como indígenas, tomando de ellas melodías, ritmos e instrumentos.

La ópera *Tata Vasco* (1940-1941), al igual que muchas otras obras de Bernal Jiménez, incorpora aspectos religiosos que exaltan la fe y el catolicismo mexicano. La obra fue compuesta para celebrar el 400 aniversario de la llegada de Vasco de Quiroga a Pátzcuaro, Michoacán, y el libreto estuvo a cargo del sacerdote y poeta mexicano Manuel Muñoz.

El objetivo de la presente investigación es señalar los temas nacionalistas y religiosos que Bernal Jiménez empleó en *Tata Vasco*. Analizar dichos elementos ayudará a interpretar más a profundidad la obra, lo que a la vez permitirá traer a la actualidad una ópera que comprende tanto la historia de la época virreinal como la de los acontecimientos del México de la primera mitad del siglo XX, momento en que la Iglesia católica pasó por diversos conflictos con el Estado mexicano. De igual manera, buscará concluir si Bernal Jiménez logró la fusión de estos dos estilos musicales (religiosos y nacionalistas).

El estudio que se propone busca señalar la relevancia de Miguel Bernal Jiménez como uno de los principales exponentes de la música sacra mexicana y del movimiento artístico conocido como *nacionalismo musical*. En este punto, conviene destacar que el compositor utilizó en su música características de la música sacra y de la corriente nacionalista. Lo anterior representa la principal diferencia con sus contemporáneos, quienes se centraron en la corriente indigenista y mestiza de dicho movimiento. Por tal motivo, resulta interesante esta ópera que no ha sido analizada lo suficiente. Entre los estudios encontrados sobre *Tata Vasco* se pueden mencionar los artículos “*Tata Vasco*, ópera evolutiva y obra nacionalista”, de Vicente T. Mendoza y “El drama sinfónico *Tata Vasco*”, de Estanislao Mejía, los cuales se encuentran en la Revista Pauta, número 34. En ellos se mencionan elementos importantes de la ópera relacionados a los cinco cuadros y datos sobre su presentación con la participación de la Sinfónica de la Universidad Autónoma de México, además, se señalan aspectos sobre la escenografía.

Este trabajo se divide en tres capítulos: en el primero se realizará una síntesis del *nacionalismo musical mexicano*. La Revolución Mexicana trajo consigo una serie de cambios políticos y sociales, de tal manera que los artistas vieron la necesidad de constituir una identidad nacional que respondiera a los intereses de su época y estableciera una historia de sus orígenes. En esta coyuntura se inscribe *Tata Vasco* como obra nacionalista y como parte de la tradición de la música sacra. También se profundizará en la introducción de Bernal Jiménez al movimiento nacionalista, así como su relación con Carlos Chávez (1899-1978), el máximo exponente de dicha corriente.

En el segundo capítulo se realizará una aproximación a la historia de la ópera en México con el fin de exponer los momentos más relevantes de su surgimiento en el periodo del México Independiente. Sin embargo, el foco de este estudio radicará en las primeras décadas del siglo XX, momento en que los compositores comenzaron a crear

óperas de tema original. De manera sumaria, se hará un repaso de algunas óperas que fueron realizadas en el mismo periodo que *Tata Vasco* para mostrar características y diferencias entre ellas. Por último, en este apartado, se detallarán los estrenos de la obra y la dificultad que tuvo el compositor para presentarla en el Palacio de Bellas Artes, debido a los conflictos entre la Iglesia y el Estado mexicano.

En el capítulo tres se realizará un análisis histórico-literario de la obra, apoyado, además, en un análisis básico musical de la partitura. En toda la obra están presentes cuatro temas que aparecen y desaparecen, o cambian ligeramente; éstos son: la raza, el amor, la fe y el de la figura de Vasco de Quiroga. Se analizará la función y correspondencia de dichos elementos dentro de la ópera.

Finalmente, se expondrá una conclusión de los capítulos anteriores en la que se buscará demostrar si Bernal Jiménez logró conciliar el *nacionalismo musical mexicano* y la música religiosa en su ópera *Tata Vasco*.

## Capítulo 1. Los pasos nacionalistas de Bernal Jiménez

### 1.1. Un compositor sacro entre nacionalistas

Los acontecimientos políticos y religiosos ocurridos en la primera mitad del siglo XX en México propiciaron una serie de cambios en la sociedad. 1910, fecha de inicio de la Revolución Mexicana, es el año de nacimiento del compositor michoacano José Ignacio Miguel Julián Bernal Jiménez (1910-1956), quien creció en el contexto de esta transición política y social, marcada por la culminación de la Revolución Mexicana y la promulgación de la Constitución de 1917, la cual establece la separación de la Iglesia y el Estado. Asimismo, se decretan las garantías individuales, que la enseñanza debe ser laica y gratuita, que el subsuelo es de la nación, que debe haber unas relaciones obrero-patronales basadas en la justicia, y una serie de artículos que son el marco jurídico fundamental de la nación mexicana.

Desde temprana edad, Bernal Jiménez ingresó a instituciones pertenecientes a la jerarquía católica para su formación académica, fue en estos recintos donde adquirió sus primeros conocimientos musicales. A los siete años se incorporó al Coro del Colegio de Infantes de la Catedral de Morelia, donde tomó clases de solfeo. Asimismo, Bernal Jiménez entró en el *Orfeón Pío X*, declarado en 1921, por el arzobispo Leopoldo Ruiz y Flores (1865-1941), *Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis de Morelia*, institución que le permitió tener una educación musical formal y completa.

El compositor estuvo un corto periodo en el Seminario Tridentino de Morelia, sin embargo, sin renunciar a sus convicciones religiosas, decidió abandonar sus inquietudes vocacionales para retomar su formación musical. En 1926, cuando se inicia la primera

etapa de la Guerra Cristera (1926-1929), el Episcopado Mexicano decide suspender el culto religioso en todo el país, lo anterior como protesta a la política anticlerical que tomó el presidente Plutarco Elías Calles (1877-1945).<sup>1</sup> Frente a esta situación el joven Bernal decide desempeñar su labor como *tarsicio*.<sup>2</sup>

El conflicto político entre ambas instituciones no impidió su desarrollo y vocación hacia la música religiosa. En 1927, Bernal Jiménez ya había realizado sus primeras composiciones sacras, además, le es otorgada la Licencia Gregoriana. Por lo anterior, el sacerdote José María Villaseñor, también compositor musical sacro, decide enviarlo a Roma a estudiar órgano. El siguiente año, el joven compositor viaja a Europa e ingresa a la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra, donde recibió clases de importantes maestros como: Rafael Manari, con quien estudió órgano; César Dobici, profesor de contrapunto y fuga; Rafael Casimiri, especialista en musicología y composición; Licinio Refice, catedrático de armonía e instrumentación; y Paolo M. Ferreti, con quien cursó canto gregoriano.

Por su extraordinario desempeño académico fue acreedor en tres ocasiones al Premio Pontificio que otorgaba el Papa a los alumnos sobresalientes de la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra. De esta institución también obtiene el grado de Maestro en Composición Sagrada en 1931 y los grados de Maestro en Órgano y en Canto Gregoriano en 1933. Ese mismo año regresa a México donde se desempeñó como organista de la Catedral de Morelia y fue maestro en la Escuela Superior de Música

---

<sup>1</sup> Presidente de México de 1924 a 1928. La Iglesia católica se vio afectada debido a las restricciones que el presidente Plutarco Elías Calles impuso a través de la Ley Calles, expedida el 14 de junio de 1926, con la intención de controlar el culto católico en México, lo anterior propició el inicio de la Guerra Cristera.

<sup>2</sup> Muchacho que en forma clandestina lleva la eucaristía a enfermos y a monjas, para que comulguen por su propia mano. San Tarsicio fue mártir romano de la eucaristía, hacia el 257 d. C., en tiempos del emperador Valeriano. Es el patrono de los acólitos. Díaz Núñez, Lorena. *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*. (México: CENIDIM/INBA/Conservatorio de las Rosas de Morelia, 2000) 16.

Sagrada, así como en la Escuela Popular de Música de Morelia. Además, fundó la Sociedad Amigos de la Música, de mucha estima para él, según señala María del Carmen S. de Sañudo, ya que tenía como objetivo elevar el nivel artístico musical en Morelia, por lo que reunió a un grupo de amigos que compartieran los mismos gustos artísticos para apoyarlo en la tarea de presentar en la ciudad a los mejores y más prestigiados artistas de su tiempo:

Por espacio de varios años Morelia pudo disfrutar el privilegio de ser visitada, a invitación de “Amigos de la Música”, por artistas de superior categoría: Manuel M. Ponce (admirador de su joven colega), el Cuarteto Clásico Nacional; la notable liederista María Bonilla; el admirable dúo de pianistas formado por Ramón y Aurora Serratos; la cantante rusa Sonia Verbitzki; los célebres pianistas italianos Scionti, etc.<sup>3</sup>

Al ver los resultados en Morelia de Amigos de la Música, ciudades como Guadalajara y Monterrey crearon asociaciones similares a ésta. Dicha Sociedad también patrocinó el concierto “Morelia Colonial”, dirigido por el propio Bernal Jiménez, en el que se presentaron las obras de música virreinal encontradas en el Colegio de Santa Rosa. No obstante, a pesar del éxito de los conciertos presentados por la asociación, sólo pudo subsistir tres años.

Bernal Jiménez realizó composiciones para las misas y las enriqueció con elementos regionales, aportando así una mezcla de estilos. Tales obras fueron posibles gracias a que en 1903 el papa Pío X dio a conocer el documento *Motu proprio*, reforma a

---

<sup>3</sup> S. de Sañudo, Ma. Del Carmen. “Presencia y Ausencia de Miguel Bernal Jiménez”, *Heterofonía* 17 (marzo-abril 1971): 28.



la música sagrada que permitió la creación de piezas litúrgicas utilizando música de la región.

Lorena Díaz Núñez en su investigación sobre la música sacra en México entre 1834 y 1998 señala que este arte en el siglo XX estuvo marcado por varios cambios y reformas. Recopiló las ideas principales establecidas en varios documentos pontificios como la *Instrucción sobre la música sagrada y la sagrada liturgia*, donde se señala lo siguiente:

La música sagrada abarca varios géneros: el canto gregoriano y la polifonía vocal (sin acompañamiento instrumental), la música sagrada moderna (a varias voces, con o sin acompañamiento instrumental) y la música sagrada 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>4</sup>

Bernal Jiménez se preparó durante muchos años para realizar sus composiciones sacras. En Roma obtuvo una formación completa bajo la dirección de maestros expertos en canto gregoriano, órgano, polifonía y contrapunto, sin embargo, consciente de su identidad mexicana, conjugó el arte sacro con el arte mexicano.

Yolanda Moreno Rivas señala que, a pesar de que Bernal Jiménez nació al iniciarse la Revolución Mexicana, su obra difiere del estilo de sus antecesores y sus contemporáneos debido a su formación musical y a su educación en escuelas religiosas. De tal manera que: “La vocación y la preparación de músico religioso de Bernal Jiménez

---

<sup>4</sup> Díaz Núñez, Lorena. “Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo XX”. *La música en México: panorama del siglo XX* (México: FCE, 2010) 649.

condicionó algunas de las características de su música mexicanista, colocándola a medio camino entre su nacionalismo preferentemente temático y la expresión ecléctica de los valores espirituales o histórico-culturales de la patria”.<sup>5</sup>

No obstante, no es que el compositor michoacano haya quedado a medio camino entre su nacionalismo y religiosidad, por el contrario, esta fue la característica que lo distinguió de sus contemporáneos, es decir, la realización de obras en las que se puede detectar la combinación de ambos estilos. Piezas religiosas con elementos muy mexicanos y viceversa, por mencionar sólo un ejemplo se pueden citar sus palabras en el *Gran corrido a la Virgen de Guadalupe* (1941), obra realizada para voz y piano: “En homenaje al Símbolo patrio de la Virgen de Guadalupe publico este Corrido nacionalista”.<sup>6</sup>

Otra obra que reúne la religiosidad del compositor y las características de la música nacionalista es la *Misa guadalupana Juan Dieguito* (1945) para coro mixto, la cual contiene elementos mexicanos, donde además señala que “en nada violaban los preceptos establecidos por el *Motu proprio* de Pío X”.<sup>7</sup>

El caso de Bernal Jiménez constata el cómo el contexto político-social vivido, así como la formación y filiación académica, influyen, e inclusive son aspectos decisivos, en el desarrollo del estilo creativo de cada compositor, siendo muestras claras de esto sus obras que adoptaron el estilo del nacionalismo de la Revolución Mexicana, movimiento predominante durante su formación como compositor, así como por el corte religioso de sus estudios. En otras palabras, la conciliación de estos dos aspectos formativos del músico michoacano lo llevaron a ser el precursor de una nueva corriente dentro del

---

<sup>5</sup> Moreno Rivas, Yolanda. *Rostrros del nacionalismo en la Música Mexicana: un ensayo de interpretación* (México: FCE, 1989) 234.

<sup>6</sup> Díaz Núñez, Lorena. *Miguel Bernal Jiménez: Catálogo y otras fuentes documentales*. (México: INBA, 2000) 12.

<sup>7</sup> Bernal Jiménez, Miguel, “Nacionalismo y música sagrada”, en *Schola Cantorum*, año XII, núm. 3: 36.

*nacionalismo mexicano: el nacionalismo sacro*, término acuñado por la historiadora Lorena Díaz Núñez.

A pesar del clima anticlerical presente en el México posrevolucionario, había presencia del arte sacro en la sociedad mexicana. Lorena Díaz Núñez menciona que la música sacra pertenecía a la vida diaria de los católicos que participaban en los oficios religiosos, por lo que “En el naciente siglo XX, la música sacra formaba parte de la nueva cultura por construir y junto con los valores y los gustos, estuvo presente en el proceso de transformación del México revolucionario”.<sup>8</sup> Aunque el *Motu proprio* fue aprobado en México, la situación política del país no era la adecuada para componer música sacra; durante este periodo hubo un gran declive de este género musical. Sin embargo, destacó un subgénero que proclamaba una defensa de la fe católica, particularmente en los himnos de la Acción Católica Mexicana, la Congregación Mariana y otros movimientos apostólicos.

Además, Bernal Jiménez participó en cinco acontecimientos importantes para la música sacra de la primera mitad del siglo XX, con lo que confirma su dominio de este estilo musical, entre 1939 y 1945: “La divulgación del rico archivo musical novohispano del Colegio de Santa Rosa [...] la fundación de la revista de cultura sacromusical *Schola Cantorum*, la realización del primer Congreso Nacional de Música Sagrada y la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe”.<sup>9</sup>

En la revista *Schola Cantorum* núm. 6, publicó el hallazgo del archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, y dedica este volumen al entonces

---

<sup>8</sup> Díaz Núñez, Lorena. “¿Música sacra en el México revolucionario?”. *Y la música se volvió mexicana* (México: INAH, 2010) 188.

<sup>9</sup> Díaz Núñez, Lorena. “Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo XX”. *La música en México: panorama del siglo XX* (México: FCE, 2010) 672.

presidente de México, el general Lázaro Cárdenas. Este acervo es un fundamental registro de obras musicales sacras y seculares de la época novohispana.

La creación de la revista *Schola Cantorum* en 1939 con el propósito de difundir las ideas de la reforma de la música religiosa, pronto se convirtió en la publicación con mayor contenido hemerográfico de la música mexicana del siglo XX.<sup>10</sup> Ese mismo año, Bernal Jiménez participó en el primer Congreso de Música Sagrada en la ciudad de México convocado por la Acción Católica Mexicana. A raíz de este evento, se impulsó la restauración de la música sacra en el país, al crearse varias comisiones dirigidas a dicho género. También se comenzaron a impartir cursos de música sacra, se organizaron conciertos de órgano y música vocal, se fundaron escuelas musicales sacras y aumentó la edición de libros y partituras de tal género.<sup>11</sup>

Los conflictos entre la Iglesia y el Estado cesaron al final del periodo presidencial de Lázaro Cárdenas. Llegaron a un acuerdo en 1938 y la Iglesia dio su apoyo a la expropiación petrolera. El quincuagésimo aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe se llevó a cabo en 1945, momento en el que habían concluido la mayoría de los conflictos de la época posrevolucionaria entre la Iglesia y el Estado. Durante la realización del festejo se llevaron a cabo misas, peregrinaciones, rezos del rosario, estreno de obras y el anuncio de la creación de nuevas diócesis. Bernal Jiménez participó como secretario del Comité de Música Sagrada y estrenó la *Misa Guadalupeña Juan Dieguito*. El propio compositor señalaba que ésta tenía un carácter mexicano, ya que sus tres temas tienen un marcado matiz indígena.<sup>12</sup> En esta misa, al igual que en otras obras del

---

<sup>10</sup> No fue sino hasta 1974 que se dejó de publicar.

<sup>11</sup> Díaz Núñez, Lorena. “Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo XX”. *La música en México: panorama del siglo XX* (México: FCE, 2010) 666.

<sup>12</sup> Bernal Jiménez, Miguel. “Nacionalismo y música sagrada”, en *Schola Cantorum*, año XII, núm. 3: 36.

compositor, se puede apreciar el agregado de elementos regionales a la composición religiosa.

Entre sus muchas actividades como compositor, maestro y musicólogo, también fue simpatizante de los movimientos políticos conservadores de su época. Se desempeñó como miembro cofundador del Partido Acción Nacional en 1939, y al lado de Manuel Gómez Morín (1897-1972), formó parte de los intelectuales católicos del siglo XX.

Se ubica al lado de grandes compositores, como Manuel M. Ponce (1882-1948), Blas Galindo (1910-1993), Silvestre Revueltas (1899-1940), José Pablo Moncayo (1912-1958), Carlos Chávez (1899-1978) y Manuel Enríquez (1926-1994), por mencionar algunos. Todos ellos, con sus obras, consolidaron el movimiento nacionalista. A pesar de pertenecer a diferentes generaciones, Bernal Jiménez tuvo relación con algunos de estos compositores. Cada uno de ellos tuvo un estilo propio y todos contribuyeron a la realización de obras que dieron un nuevo giro a la música mexicana.

Moreno Rivas considera que Bernal Jiménez se acercaba más a las concepciones artísticas y estilísticas que utilizó Ponce en su madurez: “Al igual que Manuel M. Ponce, su obra giró en torno a la creación de un estilo que fuese al mismo tiempo la interpretación del *alma nacional* y la traducción fiel de los lenguajes populares.”<sup>13</sup> Sin embargo, al hablar del movimiento nacionalista en México es necesario mencionar a Carlos Chávez, a quien se le atribuye el haber cimentado esta corriente y haber influido en muchos compositores de diversas generaciones.

---

<sup>13</sup> Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación* (México: FCE, 1989) 222.

## 1.2. Carlos Chávez

Antes de la Independencia de México (1810), la vida musical estaba regida por la Iglesia católica y la Corte virreinal. Tras la caída del virreinato y hasta finales del siglo XIX, la música en México conservó la influencia del estilo europeo, principalmente la ópera, y aunque ésta era realizada casi exclusivamente para el disfrute de la clase alta, su auge no disminuyó y se siguió representando durante la época revolucionaria.

En el siglo XIX, se intentó crear academias para elevar el nivel musical de México. Fue hasta 1866 que se logró fundar el Conservatorio, que en 1877 se nombró Conservatorio Nacional de Música, ya que fue nacionalizado durante el periodo de Porfirio Díaz. Finalmente, la institución pasó a depender de la Secretaría de Educación Pública en 1920.

Es importante mencionar una breve síntesis de la historia del Conservatorio, ya que por éste pasaron músicos mexicanos que son fundamentales para la historia musical del país, mismos que se desempeñaron como directores, maestros o alumnos; entre ellos, Melesio Morales (1830-1908), uno de los fundadores y docentes de la institución; Julián Carrillo (1875-1965), quien dirigió el Conservatorio en 1913 durante un breve tiempo; Carlos Chávez, quien a partir de 1928 implementó una importante reestructuración; y Manuel M. Ponce, profesor y director en 1933.

La Revolución Mexicana fue el suceso que detonó el movimiento nacionalista, con el deseo de mostrar una identidad propia, los artistas se interesaron en los problemas sociales y participaron activamente en la política. Jesús C. Romero, en su artículo “La evolución musical en México”, señala que la Revolución (1910) constituye el inicio del nacionalismo musical, pero no es sino hasta 1930 que se considera oficial. Afirma que el

triunfo del movimiento revolucionario: “Determina el abandono de las tendencias europeizantes del Conservatorio, en tanto los músicos más jóvenes inician un camino hacia la modernidad. En este grupo se encuentran Manuel M. Ponce, José Rolón, José Pomar, Vicente T. Mendoza, Gerónimo Baqueiro Fóster, Carlos Chávez, Rafael Galindo, Silvestre Revueltas y Salvador Ordóñez Ochoa”.<sup>14</sup>

Consuelo Carredano considera que Manuel M. Ponce fue el primer compositor conscientemente nacionalista y el último músico académico que logró influir en compositores y el público en general,<sup>15</sup> principalmente por tres razones: su gusto por la vanguardia musical francesa, ya que fue el primero en enseñar música de Claude Debussy (1862-1918) a sus alumnos;<sup>16</sup> por su interés en el folclore musical mexicano que plasmó en los arreglos de canciones mexicanas que realizó en 1912, para su álbum *Canciones mexicanas*;<sup>17</sup> y finalmente por la conferencia presentada en 1913, dentro de las actividades del Ateneo de la Juventud,<sup>18</sup> sobre la música y la canción mexicana, donde impulsó el movimiento musical nacionalista. En ella manifestaba, de manera esquemática, un conjunto de ideas sobre la música popular, que serían determinantes en la concepción de buena parte de su obra.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> Picún, Olga y Consuelo Carredano. “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”. *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010* (México: UNAM, 2012). 15.

<sup>15</sup> Carredano, Consuelo y Eli Victoria. *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (México: FCE, 2011) 49.

<sup>16</sup> Su entusiasmo por la obra de Debussy lo llevó a organizar un recital de obras del compositor francés, ejecutadas por sus propios alumnos, entre ellos, Carlos Chávez.

<sup>17</sup> Entre ellas destacan: “Estrellita”, “La Valentina”, “La Cucaracha”, “Adelita”, entre otras, las cuales fueron interpretadas frecuentemente durante los años de 1913 y 1914 en el periodo revolucionario. Dan Malmström considera exagerado afirmar que el nacionalismo musical mexicano comienza con las Canciones mexicanas de Ponce; no obstante, señala que esta aportación es un paso importante para el desarrollo del nacionalismo musical.

<sup>18</sup> Institución creada en 1909, sus miembros buscaron una cultura nacional, tomando en cuenta los problemas actuales del país, los cuales dieron pie a la Revolución Mexicana. Entre los integrantes se encuentran Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Diego Rivera, Saturnino Herrán y Manuel M. Ponce.

<sup>19</sup> Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la Música Mexicana: un ensayo de interpretación* (México: FCE, 1989) 100.

Carlos Chávez fue alumno de Manuel M. Ponce, por lo que su formación musical estuvo influida por él y bajo su dirección realizó sus primeras composiciones. El musicólogo sueco Dan Malmström señala que Chávez se inclinó por la música indígena, mientras que Ponce se inspiró en la música mestiza y popular. Por otro lado, entre 1925 y 1926, Chávez incluyó en varios de sus conciertos la denominada *Música Nueva* de compositores como Ígor Stravinski (1882-1971), Béla Bartók (1881-1945) y Edgar Varèse (1883-1965), además de obras de Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Arnold Schönberg (1874-1951), obras de Revueltas y de su propia autoría.

Las múltiples actividades de Chávez lo llevaron a obtener un estatus favorable dentro de las instituciones culturales más importantes del país. Se desempeñó como compositor, director de orquesta, maestro y político. A partir de 1928, consiguió un lugar privilegiado en el ámbito institucional, al ser nombrado director de la Orquesta Sinfónica Mexicana (más tarde llamada Orquesta Sinfónica de México). Dicho acontecimiento fue fundamental para el desarrollo musical del país. Durante los 21 años como director de esta institución, la orquesta interpretó alrededor de 284 estrenos nacionales y 81 estrenos mundiales; una gran actividad musical en comparación a las décadas anteriores. Ese mismo año fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, posición en la que se mantuvo hasta 1934.

Como profesor influyó en varias generaciones de compositores. Dentro de la primera generación se encuentran: Daniel Ayala (1906-1975), Blas Galindo (1910-1993), Salvador Contreras (1910-1982) y José Pablo Moncayo (1912-1958), quienes formaron parte del Grupo de los Cuatro.<sup>20</sup> Aurelio Tello señala que de este grupo de compositores

---

<sup>20</sup> Nombre adoptado por un grupo de compositores mexicanos que provenían de la clase de Creación Musical de Carlos Chávez impartida en el Conservatorio en 1931. Se consideraban continuadores del *nacionalismo musical*.



nació el conjunto de obras emblemáticas que culminó la corriente nacionalista en México: *Sones de mariachi*, de Blas Galindo, *Huapango*, de José Pablo Moncayo, y *Corridos*, de Salvador Contreras, compuestas para el histórico concierto de música mexicana de la Orquesta Sinfónica de México que Carlos Chávez dirigió en agosto de 1941.<sup>21</sup>

Entre otros que también estudiaron en su taller se encuentran compositores como: Héctor Quintanar (1936-2013), Humberto Hernández Medrano (1941-2016), Eduardo Mata (1942-1995), Mario Lavista (1943), y Francisco Núñez Montes (1945).

Carlos Chávez viajó en 1922 a Europa, donde conoció a Paul Dukas; sin embargo, no deseaba residir ahí porque consideraba que en aquel continente todo estaba hecho. Pero sí estaba interesado en viajar a Estados Unidos para continuar su formación musical. Fue así como llegó a la International Composer's Guild de Nueva York,<sup>22</sup> organización que se dedicaba a promover a los compositores con el apoyo de Edgard Varèse (1883-1965). Entre 1926 y 1928, Chávez residió en Nueva York, por lo que fue posible que su música tuviera presencia en los círculos culturales de vanguardia. Aprovechó su estadía para aprender sobre aspectos de organización musical relativa a orquestas, públicos y difusión musical. Además, se vio influenciado por los compositores norteamericanos, quienes a la par de los músicos mexicanos, buscaban un estilo propio, diferente al europeo.

Entre las principales aportaciones del compositor destaca la fundación de *Música. Revista Mexicana*, publicación que fomentó el *nacionalismo musical mexicano* y las artes en general. En 1933, fue nombrado jefe del Departamento de Música de Bellas Artes, y Silvestre Revueltas fue designado como director interino del Conservatorio. Un año después, Chávez decide renunciar a este cargo para dedicarse por completo a la dirección

---

<sup>21</sup> Tello, Aurelio. *La música en México: Panorama del siglo XX*. (México: FCE, 2010) 497.

<sup>22</sup> Organización creada en 1921 por Edgard Varèse y Carlos Salzedo.

de la Orquesta Sinfónica de México. Sin embargo, en 1946, Miguel Alemán, durante su campaña política para la presidencia de México, propuso el nuevo Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que finalmente fue decretado por ley el 1 de diciembre de 1946 y se nombró como director de dicha dependencia a Carlos Chávez, al ser uno de los artistas más importantes en México y tener la experiencia suficiente para la dirección y administración de instituciones culturales. Este puesto le permitió reforzar el Conservatorio Nacional; también fundó la Academia de la Danza Mexicana, y organizó una serie de conciertos para los cuales encargó obras a colaboradores y discípulos.

Cuando finalizó la Revolución, fue necesario realizar un proyecto cultural en colaboración con el Estado para establecer una nueva idea de nación y nacionalidad. José Vasconcelos, miembro del Ateneo de la Juventud y primer secretario de Educación Pública, se encargó de realizar tal ambicioso proyecto cultural. Consuelo Carredano señala que se basó principalmente en dos aspectos: “La educación como factor de cohesión para establecer los vínculos nacionales, y el arte como la única vía de salvación del país”.<sup>23</sup>

Aurelio Tello considera que la presencia de José Vasconcelos y Carlos Chávez cambiaron el rumbo que hasta ese momento había seguido la música nacional. El ateneísta encargó a Chávez la composición de una obra para *ballet*. Éste compuso *El fuego nuevo*, obra inspirada en una leyenda azteca sobre la renovación de la vida después de cincuenta y dos años del siglo azteca por medio de un obsequio que proviene de los dioses: el fuego. Se basó en la música de los indígenas de Tlaxcala que había escuchado cuando era niño; algunos de los instrumentos que utilizó fueron: teponaztles, huéhuetls, tambor indio, güiro y palo de agua.

---

<sup>23</sup> Carredano, Consuelo y Eli Victoria. *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (México: FCE, 2011) 91.

La obra de Carlos Chávez contribuyó también con el desarrollo de la danza en México. Escribió cinco obras para *ballet* entre 1921 y 1968. Además de *El fuego nuevo* (1921), compuso: *Los cuatro soles* (1925), *H. P. Caballos de vapor* (1926-1932), *La hija del Cólquide* (1943) y, por último, *Pirámide* (1968).

Alberto Dallal (1936)<sup>24</sup> considera que la influencia de Chávez en el ámbito musical y en el de la danza fue definitiva y fundamental para ciertos proyectos. En 1947 se fundó la Academia de Danza Mexicana con el apoyo del compositor; del mismo modo, respaldó la idea de Guillermina Bravo (1920-2013)<sup>25</sup> de crear el Ballet Nacional de México. En 1951 el grupo gozaba de estabilidad, e invitaron al coreógrafo y bailarín José Limón (1908-1972), quien montó dos obras de Carlos Chávez: *Los cuatro soles* y *Antígona*.

Yolanda Moreno Rivas señala que Chávez dominó la música mexicana durante tres décadas; sin embargo, considera que la obra del compositor se ve opacada por sus actividades políticas:

La figura de Carlos Chávez es excepcional en la historia del arte mexicano; pocas veces ha sido dado a un músico la posibilidad de influir de manera tan contundente y prolongada en el desarrollo del arte de su país. Chávez fue, a más de un compositor, un hombre público, un funcionario, un educador en el sentido más amplio y un político en el sentido más estrecho.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Crítico literario, de teatro y danza mexicano.

<sup>25</sup> Bailarina de *ballet*, coreógrafa y directora de ballet mexicana.

<sup>26</sup> Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación* (México: FCE, 1989) 128.

La música de Chávez está inspirada en la música prehispánica mexicana, así como también está influenciada por los lenguajes modernos que conoció en sus viajes a Europa (1922-1923) y a los Estados Unidos (1923-1924).

Chávez presentó con la Orquesta Sinfónica de México muchas obras de compositores mexicanos que permitió a los autores ser conocidos por el público o adquirir mayor popularidad. De igual manera, organizó concursos, conferencias y encargó obras para que fueran ejecutadas por la orquesta.

Dentro de los compositores a quienes encargó obras para estos conciertos se encuentra Miguel Bernal Jiménez. El 1 de agosto de 1941, en el Palacio de Bellas Artes, se estrena la pieza *Noche en Morelia* con la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez. En 1944, Alejandro Quijano, presidente de la Orquesta Sinfónica de México y Carlos Chávez, su director en esa época, le encargaron a Bernal Jiménez una obra sinfónica para ser ejecutada por la misma. Por considerarlo un compositor distinguido le enviaron una carta con esta solicitud: “Este año hemos resuelto dirigirnos a Ud., como muy distinguido compositor también, para expresarle nuestro deseo de que acepte el encargo de escribir una obra sinfónica, que sería tocada en la temporada 1945”.<sup>27</sup>

No obstante, la obra fue terminada hasta 1946, debido a que la fundación del Conservatorio de las Rosas en 1945 mantuvo a Bernal Jiménez muy ocupado. El 30 de agosto de 1946 fue estrenada *Sinfonía-poema México* en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección de Chávez; esta pieza fue dedicada a Manuel Gómez Morín, a quien Bernal Jiménez consideraba amigo, consejero y colaborador.

---

<sup>27</sup> Díaz, Núñez Lorena. *Como un eco lejano: la vida de Miguel Bernal Jiménez* (México: Ríos y raíces, 2003) 140.

Cabe mencionar que esta sinfonía está conformada por cuatro partes: “Tenochtitlan”, “Aquella vieja España”, “Mestizaje” y “Oración por la patria”, todas ellas haciendo referencias a las raíces indígenas e hispánicas. Al respecto, Lorena Díaz señala que: “a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, Bernal Jiménez ponderó abiertamente la importancia de la cultura católica que provino de España, presente en el proceso del mestizaje realizado en nuestro país”.<sup>28</sup>

### **1.3. Bernal Jiménez, el nacionalista sacro**

La mayor parte de las obras de Bernal Jiménez son sacras, pero varias de sus composiciones ayudaron a establecer el *nacionalismo musical*, fue precisamente Carlos Chávez quien dio a conocer algunas de sus creaciones a través de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de México.

En 1928 cuando el joven Bernal Jiménez parte hacia Europa para continuar con sus estudios en órgano y canto gregoriano, Chávez inicia su etapa de dominio cultural en el país, mediante la dirección de la Orquesta Sinfónica de México y el Conservatorio Nacional.

Entre sus contemporáneos más cercanos, se encuentran los integrantes del Grupo de los Cuatro, todos ellos discípulos de Chávez. José Antonio Alcaraz señala que, a diferencia de estos músicos, Bernal Jiménez tuvo una formación académica muy completa, lo que lo llevó al empleo de formas clásicas en sus composiciones, aunque los temas tuvieran un estilo mexicano.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Díaz Núñez 142.

<sup>29</sup> Alcaraz, José Antonio. *En la más honda música de Selva* (México: Lecturas Mexicanas, 1998) 133.

En cuanto a la música vocal compuesta por Bernal Jiménez están sus villancicos, entre los que destacan *Por el valle de rosas* y el *Aleluya* (1941) a dos voces en Sol mayor. Compuso alrededor de cinco *Aleluyas*, pero este es de corta duración. Asimismo, se pueden mencionar los villancicos *Ya vienen caminando* (1944) y *Alegres pastorcillos* (1945), *Mañanita de invierno* (1946), *En las pajas de Belén* (1950), *El emplazado*, *Cabalgata de los tres Reyes*, *Agua amarga* y *Estrellita* (de 1951).

Compuso dos misas, la *Missa aeternae Trinitatis* (1941), la cual contiene tres temas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Esta misa fue estrenada en Estados Unidos en la Catedral de San Luis y en el American Guild of Organists. Cuatro años después compuso la *Misa Juandieguito* (1945), o *Misa Guadalupana*, para celebrar los cincuenta años de la coronación de la Virgen del Tepeyac.

Entre sus obras corales destacan *Te Deum jubilar* (1938) y los *Maitines de la Asunción* (1949), para coro mixto y órgano, de los cuales el compositor señala que pueden ser empleados por separado sus diferentes partes, en cualquier celebración mariana a manera de motetes durante las misas<sup>30</sup>.

Con respecto a sus obras para piano se pueden citar la suite *Carteles* (1952), obra que Luis Jaime Cortez considera como anacrónica y obra maestra pues según el “tiene la brevedad y la fuerza de un pequeño poema azteca”<sup>31</sup>. Además, considera que en esta pieza se relaciona lo sensual, lo religioso y la muerte. *Carteles* está integrada por ocho piezas pequeñas: *Volantín*, *Danza Maya*, *Huarache*, *Sandunga*, *Pordioseros*, *Hechicería*, *Parangaricutirimícuaro*. Otras suites para piano son *Los siete amigos de Juanito* (1948), *La Suite bachiana* (1935), *Antigua Valladolid* (1954).

---

<sup>30</sup> Díaz, Núñez Lorena. *Como un eco lejano: la vida de Miguel Bernal Jiménez* (México: Ríos y raíces, 2003) 182.

<sup>31</sup> Cortez, Luis Jaime. *Tabiques Rotos: La musicología, las palabras y Bernal Jiménez*. 72.

Dentro de sus obras nacionalistas más importantes se encuentran: *El cuarteto Virreinal* (1937), *Tata Vasco* (1940-1941), *La Misa guadalupana Juandieguito* (1945), *Sinfonía Poema México* (1946), *Tres cartas de México* (1949), el *Retablo Medieval: concertino para órgano y orquesta* (1950) el *ballet El chueco* (1951), y *Los tres galanes de Juana* (1951-1952), entre otras.

*El Cuarteto virreinal* es considerada la primera obra trascendente del compositor, fue dedicada a Manuel M. Ponce (1882-1948) y su esposa Clema, con quienes mantuvo una fuerte amistad. Bernal Jiménez consideraba a Ponce amigo y maestro, ambos compartían el gusto por la música renacentista, barroca y virreinal.

La obra de *ballet El Chueco* (1951), narra la historia de un niño que ve a una peregrinación dirigirse a un santuario. El guion y la coreografía estuvieron a cargo de Guillermo Keys Arenas (1928-2006), bailarín y coreógrafo mexicano, que decide elegir a Bernal Jiménez para la composición de la música de su *ballet*. Esta obra también fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes y dirigida por el propio compositor. *El Chueco* fue un éxito en su estreno y se convirtió en una de las obras favoritas de la danza mexicana del siglo XX.

*Los tres galanes de Juana* (1951), obra compuesta para celebrar el tercer centenario de nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz, se divide en cinco escenas y trata sobre tres pretendientes que cortejaban a Juana de Asbaje, el amor, la sabiduría, y la santidad. Fue denominado retablo coreográfico. El estreno se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes, no tuvo el éxito que logró con el *Chueco*. Al respecto, Lorena Díaz menciona que: “*Tata Vasco* y *Los tres galanes de Juana*, por tratarse de obras eclécticas —no son ballet, ópera ni oratorio propiamente dichos—, escritas sobre temas religiosos, que además recibieron el apoyo del episcopado nacional, fueron tachadas de “mojigatas”

y rechazadas incluso por algún sector del público intelectual. Ambas desataron en su momento acaloradas opiniones antagónicas”.<sup>32</sup>

Además de compositor, Bernal Jiménez se desempeñó como docente. Fue director de dos importantes instituciones musicales en México: la Escuela de Música Sacra en Morelia (1936-1954) y el Conservatorio de las Rosas (1945-1954). Sin embargo, debido a problemas económicos y a falta de quien lo patrocinara en México, aceptó la oferta académica que le ofrecieron en Nueva Orleans para convertirse en decano de la Facultad de Música de la Universidad Loyola en 1954.

Bernal Jiménez y Carlos Jiménez Mabarak, son algunos de los pocos compositores mexicanos que no se formaron en el Conservatorio Nacional de México, porque, como se ha mencionado anteriormente, Bernal se formó en el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma. A su regreso a México tuvo varias ofertas de trabajo para desempeñarse como docente en prestigiosas escuelas de la capital, sin embargo, el compositor las rechazó para dedicarse a la educación desde su natal Morelia. José Rocha señala que esta decisión trajo consigo repercusiones para el compositor: “*This decision proved to be detrimental to his career since it severed relationships with a small number of prominent musicians established in México City. Some of these important personalities even considered Miguel’s decision personally and professionally insulting*”.<sup>33</sup>

Al rechazar pertenecer al gremio del centro del país coincidieron los siguientes sucesos: El cierre del Conservatorio de las Rosas en Morelia, ya que las autoridades al considerar que no era la capital de México, Morelia no podía tener un conservatorio tan grande. Otro hecho es el concurso de Composición Nacional patrocinado por Bellas

---

<sup>32</sup> Díaz, Núñez Lorena. *Como un eco lejano: la vida de Miguel Bernal Jiménez* (México: Ríos y raíces, 2003) 179.

<sup>33</sup> Rocha, José. *Miguel Bernal Jiménez, The Thematic Nationalist*. Tesis. (University of Houston, 2012) 11.



Artes, llevado a cabo en 1949, organizado por el Comité Pro Centenario Chopin con el fin de conmemorar el primer centenario de la muerte del compositor polaco. Entre los jurados se encontraban Emilio Portes Gil, Rodolfo Halffter y Luis Sandi. La composición que realizó para este concurso fue la suite sinfónica *Tres cartas de México*. El resultado fue publicado en los diarios nacionales y el ganador fue Bernal Jiménez, sin embargo, días después de haber sido publicado el resultado, Rodolfo Halffter anunció que habían decidido dividir el premio en tres partes. Los lugares se establecieron de la siguiente manera: primer lugar, Bernal Jiménez con *Tres cartas de México*; segundo lugar, Joaquín Gutiérrez Heras por su *Divertimento para piano y orquesta*; y tercer lugar, José Pablo Moncayo por *Tierra de Temporal*. La obra de Bernal Jiménez fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de José Pablo Moncayo. De la anterior Lorena Díaz señala lo siguiente: “*Tres cartas de México*, forma parte del catálogo más representativo de la música sinfónica de la corriente nacionalista. Innovadora en su dotación instrumental por incluir cuatro guitarras y, por lo tanto, peculiar por sus timbres y colorido orquestal, esta obra sinfónica expresa la voz de un compositor que manejó los lenguajes laicos con el mismo talento que lo hizo al componer música sacra”.<sup>34</sup>

Asimismo, señala que su fuerte catolicismo lo alejaba de las autoridades musicales de la capital de México, porque éstas respondían a los intereses del gobierno en contra de las autoridades religiosas. Aunado a esto, el compositor se formó fuera del país y trabajó fuera de la capital.

Manuel Gómez Morín fue un personaje importante en la vida de Bernal Jiménez, quien lo apoyó a lo largo de su carrera artística. Gómez Morín fue rector de la Universidad Nacional de México y en 1939 fundó el Partido Acción Nacional (PAN). Bernal Jiménez

---

<sup>34</sup> Díaz, Núñez Lorena. *Como un eco lejano: la vida de Miguel Bernal Jiménez* (México: Ríos y raíces, 2003) 162.

participó en la fundación de dicha organización política y ocupó el cargo de consejero del Comité Regional de Michoacán.

En Morelia, Michoacán surge una vertiente diferente dentro del nacionalismo: el *nacionalismo sacro*. Es aquí donde radica la importancia de Bernal Jiménez como su iniciador y principal impulsor. Lorena Díaz Núñez señala los años de 1939 a 1956 como el periodo en el que se desarrolla esta vertiente. Apunta que:

El nacionalismo sacro no surgió de la noche a la mañana: fue la consecuencia de un largo proceso que comenzó con el *Motu proprio* de Pío X, dado a conocer en noviembre de 1903 [...] El documento pontificio alentó la restauración de la música sagrada y la creación de obras litúrgicas, utilizando elementos regionales.<sup>35</sup>

Bernal Jiménez tuvo una gran influencia en el ambiente musical de Michoacán. Desde ahí, ayudó a establecer escuelas, organizar congresos, conciertos, entre otras actividades, para el desarrollo de la música sacra. Al igual que el compositor, hubo otros músicos egresados de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia que también colaboraron en el desarrollo de la música en México, entre los que destacan: Domingo Lobato, Alfonso Vega Núñez, Celso Chávez, Francisco Jasso, Guillermo Pinto, Bonifacio Rojas, Jesús Carreño, Luis Berber, Primo Cuautli, Silvino Jaramillo, José Hernández Gama y Paulino Paredes.

---

<sup>35</sup> Díaz Núñez, Lorena. *Miguel Bernal Jiménez: Catálogo y otras fuentes documentales*. (México: INBA, 2000) 12.

#### 1.4. La revaloración de la música novohispana

Miguel Bernal Jiménez aportó a la musicología mexicana el *Archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, documento que fue publicado en 1939, en el que se informa el descubrimiento de piezas de música religiosa y profana del siglo XVIII, en su mayor parte compuestas en Valladolid (nombre de Morelia durante el Virreinato). De estas piezas, se llevó a cabo un concierto organizado por la Sociedad Amigos de la Música el 30 de mayo de 1939 en el Teatro Ocampo. Es considerado de suma importancia porque fue el primer concierto de música novohispana presentado en México en el siglo XX.

Bernal Jiménez, con apoyo de sus alumnos y de amigos músicos como Manuel M. Ponce y Jesús Estrada, realizó la ardua tarea de la transcripción musical de este acervo. Catalogó las obras en: completas e incompletas, religiosas y profanas. Menciona que entre las dificultades del investigador está aminorar 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 llaves – puede finalmente oír y juzgar”.<sup>36</sup>

Lorena Díaz considera que este descubrimiento coloca a Bernal Jiménez junto a importantes pioneros latinoamericanos en el área de la investigación del periodo colonial, como lo son Francisco Curt Lange (1903-1997)<sup>37</sup> y Josué Teófilo Wilkes (1883-1968).

---

<sup>36</sup> Bernal Jiménez, Miguel. *Morelia colonial: el archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*. (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939) 15.

<sup>37</sup> Francisco Curt Lange, fue director fundador del boletín Latinoamericano de Música (1935-1946), dio a conocer los primeros trabajos sobre música de la época de la dominación española.

En el documento *Morelia Colonial: el archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (Siglo XVIII)*, Bernal Jiménez habla sobre el origen de esta institución, señala que la fundación de este colegio para niñas fue un proyecto de los primeros años posteriores a la Conquista, aunque la realización comenzó mucho tiempo después. El objetivo de este instituto fue mantener y educar a niñas pobres. No obstante, las aspirantes debían cumplir ciertos requisitos. Al respecto, señala que: “No es osado afirmar, por tanto, que el Colegio de Niñas de Santa Rosa María de Valladolid fue para nuestro medio lo que fueran para Europa los primitivos ‘Conservatorios’”. Comparaba este colegio con los conservatorios más antiguos como los de *Santa María di Loreto, della Pietá de Turchini, di Sant’Onofrio y dei Porveri di Gesù Christo*, en Nápoles; o en los “*ospedali*” della Pietá dei mendicanti degl’incurabili y de *San Giovanni e Paolo*, en Venecia. Estos fueron creados al igual que el de Santa Rosa para acoger niñas, en su mayoría huérfanas y pobres, donde se les instruía musicalmente, entre otras actividades. De igual manera, menciona que este colegio no logró trascender como los otros a causa de la época, es decir, por la Independencia de México, donde específicamente Valladolid se vio afectada por el conflicto armado.

Bernal Jiménez, considera que los músicos del siglo XVIII tenían un gran conocimiento musical, que se refleja en las obras encontradas en el archivo de Santa Rosa, piezas que estudió y transcribió minuciosamente: “Es tal la cantidad de obras y la exquisita calidad de ellas, que jamás alguien se había imaginado cosa semejante. ¿Quién había pensado que existiera entre nosotros en 1723 un músico de tan original, de tan fina y tan sólida musicalidad como Francisco Moratilla, cuyos Villancicos son verdaderas

obras maestras? [...] ¿Quién hubiera podido afirmar que nuestros músicos del setecientos trabajaban ya con aplomo y galanura las formas *sonata, suite o fuga*”.<sup>38</sup>

A pesar de que el Colegio de Santa Rosa estuvo activo durante el periodo de la guerra de Independencia y la primera mitad del siglo XIX, en 1861 cerró sus puertas por razones políticas, ya que el Estado buscaba tomar el control de la educación. No obstante, durante la Intervención Francesa, el colegio reabrió sus puertas, pero la falta de fondos ocasionó el cierre definitivo de la institución en 1870. No es sino hasta el siglo XX, en 1940, que en el mismo edificio del colegio se creó el actual Conservatorio de las Rosas de Morelia.

---

<sup>38</sup> Bernal Jiménez, Miguel. *Morelia colonial: el archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*. (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939) 14.

## Capítulo 2. Preludio a *Tata Vasco*

### 2.1. El auge operístico en México

En el siglo XVII se originó la ópera en Europa, las primeras obras fueron realizadas en Florencia.<sup>39</sup> Este género llegó hasta el siglo XVIII a México, después de la guerra de Independencia hubo un notable incremento en la producción de obras operísticas, sin embargo, las obras realizadas en este periodo siguieron la tradición europea, imitando temas y utilizando libretos tratados por músicos de Occidente. En el siglo XX, con el surgimiento del *nacionalismo musical*, los compositores comenzaron a realizar óperas con armonía original, con textos de dramaturgos mexicanos y sobre temas que hacen referencia al pasado indígena y colonial.

La ópera italiana predominó durante casi todo el siglo XIX en México, los operistas más aclamados en esta época fueron Gaetano Donizetti (1797-1848) y Vincenzo Bellini (1801-1835). Los compositores mexicanos siguieron la tradición del estilo italiano: Cenobio Paniagua (1821-1882), Melesio Morales (1838-1908), y Miguel Meneses (1832-1892). Entre 1860 y 1880, la ópera italiana logra su máximo esplendor en el país, debido a la presencia de las compañías italianas. A pesar de su auge en este periodo, disminuyó su predilección con la llegada de la ópera francesa. Los compositores franceses más solicitados fueron Massenet (1842-1912), Gounod (1818-1893), Bizet (1838-1875), Godard (1849-1895), Ambroise Thomas (1811-896) y Léo Delibes (1836-

---

<sup>39</sup> A Claudio Monteverdi (1567-1643) se le atribuye la primera ópera: *Orfeo*. El compositor italiano vivió la transición entre la música del Renacimiento y del Barroco.

1891). En 1890 se presentó por primera vez en México una ópera de Richard Wagner (1813-1883), *Lohengrin*, un año después se montaron *El holandés errante* y *La valquiria*.

Manuel de Sumaya (1690-1755), sacerdote, compositor y organista mexicano, inició sus estudios musicales en la Catedral de México, es considerado como el representante más importante del barroco musical mexicano. Fue maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca y se le atribuye la creación de la primera ópera compuesta en América: *La partépone* (1711), obra realizada para conmemorar el aniversario del rey Felipe V, con libreto en italiano de Silvio Stampiglia<sup>40</sup> (1664-1725), y el drama musical *El Rodrigo* (1708), representado en el Palacio Virreinal para la conmemoración del nacimiento del príncipe Luis Fernando.

Pasaron más de 100 años entre *La Partépone*, de Sumaya, hasta *Catalina de Guisa*, de Cenobio Paniagua, realizada en honor del cumpleaños del entonces presidente Miguel Miramón, estrenada el 29 de septiembre de 1859 en el Gran Teatro Nacional. En dicho periodo no se estrenó ninguna ópera de un compositor mexicano con éxito. Cenobio Paniagua fue compositor, director de orquesta y profesor de música, además, fue maestro de Miguel Meneses, Melesio Morales y Ángela Peralta, por mencionar algunos. Motivó a sus discípulos para la creación de óperas, es así como surgieron *Julieta y Romeo* e *Ildegonda*, de Melesio Morales, entre otras. En 1862 creó la Compañía Mexicana de Ópera que actuó en el Teatro Nacional por dos años consecutivos (1862-1863).

Melesio Morales (1838-1908), compositor y director de orquesta, presentó la mayoría de las óperas del siglo XIX. Tomó clases de armonía y composición con Cenobio Paniagua, lo que le permitió conocer a la cantante Ángela Peralta, entre otros músicos. Su primera composición operística fue *Julieta y Romeo*,<sup>41</sup> estrenada en 1863 con gran

---

<sup>40</sup> Libretista italiano.

<sup>41</sup> La obra ya había sido realizada por Bellini y otros compositores italianos.

aceptación del público y la crítica. Su segunda ópera, *Ildegonda*, contó con la participación de Ángela Peralta, quien representó el papel principal de Ildegonda, y el tenor Giuseppe Tombessi como Rizzardo, también fue bien recibida por el público. Lo anterior, lo hizo acreedor de una beca para perfeccionar su técnica en Europa. Residió en Florencia de 1866 a 1869. En este periodo modificó algunos pasajes de *Ildegonda*, que en 1868 se presentó en Italia en el Teatro Pagliano de Florencia, y fue la primera ópera mexicana estrenada en Europa. De regreso en México, se dedicó a la docencia, a la dirección de orquesta y participó en la fundación del Conservatorio Nacional de Música. También realizó obras religiosas y seculares. Entre los alumnos que estuvieron bajo su dirección se encuentran Ricardo Castro (1864-1907), Gustavo E. Campa (1863-1934) y Julián Carrillo (1875-1965).

Otro compositor importante de ópera es Aniceto Ortega (1825-1875), a quien se le atribuye la utilización de elementos musicales indígenas en su ópera *Guatimotzin*, estrenada en 1871 por la compañía de Ángela Peralta, aunque con libreto en italiano. Pareyón considera que: “Constituyó el único esfuerzo durante el siglo XIX por hacer una ópera con auténticos elementos precortesianos, musicales y plásticos, aunque el resultado final quedó aún muy involucrado con la estética romántica europeizante. Sin embargo, bien se le puede considerar el antecedente operístico más relevante del nacionalismo musical mexicano”.<sup>42</sup>

Es importante mencionar los teatros que se dedicaron a difundir el arte operístico desde el siglo XVIII, el más antiguo de estos fue el Coliseo de México, considerado como el primer recinto teatral de la Nueva España. Edificado entre 1671 y 1672 por los hermanos de la orden de San Hipólito para la representación de piezas teatrales traídas de

---

<sup>42</sup> Pareyón, Gabriel. *Diccionario enciclopédico de la música en México*. Tomo I (México: Universidad Panamericana de México, 2007) 461.



España como la tonadilla escénica y la comedia. Sin embargo, fue destruido en un incendio en 1722. Por disposición del gobierno virreinal se llevó a cabo la construcción de un segundo Coliseo. A partir de 1743, la Compañía de Ignacio de Jerusalem (1707-1769) empezó a representar las primeras óperas italianas en México.<sup>43</sup> En 1753 se inauguró el Coliseo Nuevo administrado por los frailes hipólitos hasta 1756 cuando Juan Calvo Rendón alquiló el recinto. El conde Bernardo de Gálvez<sup>44</sup> dictó las Ordenanzas para dicho establecimiento, estas fueron el primer reglamento de espectáculos que siguieron los teatros en México y fueron aplicadas por primera vez en el Coliseo Nuevo. La ópera fue prohibida en 1799 por decreto real, por considerar que difundía ideas de sublevación a la corona y propagaba discursos anti-cristianos, no fue sino hasta 1805 que el mandato fue revocado.

El Coliseo mantuvo la exclusividad de los espectáculos teatrales representados hasta antes de la Independencia y asistían espectadores de diversas clases sociales. Octavio Sosa menciona que: “Tras la emancipación de España, empezó un proceso de diversificación de la oferta teatral en todas las ciudades del antiguo virreinato, especialmente en la capital. Se fundaron nuevas salas de espectáculos que pusieron fin al monopolio del Coliseo (que, a partir de entonces, empezó a llamarse “Teatro Principal”).<sup>45</sup>

Después de la Independencia, el país atravesó un periodo de crisis económica e inestabilidad política, no obstante, el público mexicano no dejó de asistir a los eventos operísticos. Fue durante el periodo de gobierno de Porfirio Díaz que la ópera francesa relevó de las preferencias del público mexicano a la ópera italiana y aparecieron más

---

<sup>43</sup> Compositor y violinista italiano; fue maestro de capilla de la Catedral de México.

<sup>44</sup> XLIX virrey de la Nueva España.

<sup>45</sup> Sosa, José Octavio. *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*. (México: INBA, 2010) 20.

teatros y centros de espectáculos. Se inauguraron el Teatro Arbeu, el del Conservatorio, el Hidalgo, el Renacimiento y el Colón.

En los primeros años del siglo XX se siguieron presentando una gran cantidad de óperas extranjeras, por lo que las óperas mexicanas aún no eran tomadas en cuenta, ya que los empresarios corrían el riesgo de sufrir pérdidas económicas por la falta de interés del público. Finalmente, en 1930 se inauguró el Palacio de Bellas Artes, el recinto más importante de la época.

## **2.2. La Mexicanidad en la ópera**

Antes del siglo XX ya se podía percibir el uso de elementos regionales o folclóricos en ciertas óperas, no solo en la utilización del libreto en español, también en el tema de la obra con referencias al pasado indígena, la conquista, la época virreinal, la Independencia o la época de la Reforma.

Aniceto Ortega (1825-1875) fue de los primeros compositores mexicanos que incorporaron elementos folclóricos en la ópera, pero aún con estilo italiano como se puede observar en *Guatemotzin*, ópera en un acto con libreto en italiano sobre el enfrentamiento entre Cuauhtémoc (Guatemotzin), el último rey azteca, y el conquistador Hernán Cortés. Se estrenó en 1871 en el Gran Teatro Nacional.

A principios del siglo XX, los empresarios teatrales no invertían en estrenos de óperas compuestas por músicos mexicanos, ya que éstas ocasionaban pérdidas financieras. Para la representación de obras nacionales, los propios compositores de las obras solicitaban apoyo del gobierno.

Algunas de las óperas compuestas en este periodo se encuentran: *Atzimba*, de Ricardo Castro (1864-1907), se desarrolla en Pátzcuaro en 1552 y relata la historia de amor entre Atzimba, princesa tarasca, y Jorge de Villadiego, un capitán español; *El rey poeta*, de Gustavo E. Campa (1863-1934), narra una etapa de la vida de Nezahualcóyotl, se presentó una sola vez porque no tuvo el éxito esperado; y *Nicolás Bravo*, de Rafael J. Tello (1872-1946), sobre la vida del general insurgente, y el romance entre la criolla María y el capitán español Sánchez, prisionero de Nicolás Bravo, representada para conmemorar el centenario de la Independencia.

A mediados de 1910 surge la Sociedad Impulsora de Ópera Nacional, cuya principal función era solventar los gastos para la representación de óperas mexicanas. El debut de dicha organización fue el 27 de agosto de ese año en el Teatro Arbeu, con la ópera *Nicolás Bravo*, de Rafael J. Tello.

Aunque la representación de óperas mexicanas era muy escasa, los músicos mexicanos no cesaron su producción, Aurelio Tello menciona que:

Entre 1915 y 1930 se compusieron varias óperas que pueden caracterizarse por abordar historias relacionadas con temas nacionales, con tendencia hacia la tradición indígena. Tales fueron los casos de *Tonantzin* (1915) de la oaxaqueña Julia Alonso, *Anáhuac* (1918) y *Cihuatl* (ca. 1920) del jalisciense Arnulfo Miramontes, *Xiulitl* (1921) de Julián Carrillo, *Citlali* (1922) del también jalisciense José F. Vázquez, *Cihuatl* (1923) del yucateco Fernando del Castillo, *Nezahualcóyotl* (1923) de Carlos Samaniego, *Kinchi* (1924) y *Xtabai* (1924) del yucateco Gustavo Río Escalante, *Chichén Itzá* (1924) y *Ya Yaax can* (1928) del yucateco Cordelio Cárdenas, y *Querétaro* (ca. 1930) de Alberto Amaya.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Tello, Aurelio. *La música en México: Panorama del siglo XX* (México: FCE, 2010) 621.

Sin embargo, de las anteriores óperas mencionadas pocas fueron representadas. Después de 1930, en el contexto del *nacionalismo musical*, hubo una disminución en la producción de óperas, únicamente se escribieron cuatro, pero todas fueron puestas en escena: *Tata Vasco*, de Miguel Bernal Jiménez, *La mulata de Córdoba*, de José Pablo Moncayo (1912-1958), *Carlota*, de Luis Sandi (1905-1996) y *Elena*, de Eduardo Hernández Moncada (1899-1995).

Fue Carlos Chávez, durante su gestión como director del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien encargó a José Pablo Moncayo, Luis Sandi y Eduardo Hernández Moncada la composición de dichas óperas para su estreno en el Palacio de Bellas Artes en 1948.

La primera de ellas, *Elena*, de Eduardo Hernández Moncada, es una ópera en un acto con libreto en español de Francisco Zendejas (1917-1985), basado en un corrido popular del Bajío. El elenco del estreno estuvo conformado por María Luisa Rangel (Elena), Concha de los Santos (la Nana), José I. Sánchez (Bernard), Margarita González (la mamá), Alberto Herrera (Benito) y Fausto de Andrés (el alcalde). La orquesta fue dirigida por el propio Hernández Moncada, la dirección de escena estuvo a cargo de Dino Yannopoulos, y la escenografía fue realizada por Genaro Esquivel. También participaron la Orquesta Sinfónica de Xalapa y el Coro del Conservatorio Nacional de Música.<sup>47</sup> Se estrenó en México en el Palacio de Bellas Artes el 23 de octubre de 1948 junto con *Carlota*, de Luis Sandi y *La mulata de Córdoba*, de José Pablo Moncayo.

La historia narra un triángulo amoroso durante la Intervención Francesa, entre Elena, su esposo Benito, quien se encuentra temporalmente preso, y Bernard, un ex-soldado francés, desertor de las tropas invasoras que se desempeña como negociante en

---

<sup>47</sup> La dotación fue la siguiente: 2 flautas, piccolo, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, percusiones, arpa, cuerdas.

los campos del Bajío. Éste, después de varios intentos, logra seducir a Elena, quien lo invita a cenar en su casa. Sin embargo, la nana de sus hijas y su madre se dan cuenta de la cita. La madre exhorta a Elena para que corrija su conducta, pero ésta se encuentra decidida a continuar con su romance. A pesar de las advertencias, Elena se dispone a encontrarse nuevamente con Bernard, pero quien aparece es Benito para asesinarla con una pistola.

El libreto fue muy criticado, tanto *Elena*, de Hernández Moncada, como *Carlota*, de Luis Sandi, fue realizado por Francisco Zendejas. El periodista Carlos González Peña señaló que el libretista de estas dos óperas denotaba inexperiencia y consideró la historia de *Elena* como trivial:

El asunto es antiartístico y, sobre todo, antioperístico. ¿A quién le puede interesar, a quién le puede conmover, ese vulgar conato de adulterio? Y, tocante a nacionalidad, lo mismo sería mexicano, que turco o chino. En todas partes se cuecen habas (...) Falta la muchedumbre, falta el pueblo, y, consiguientemente, el coro. Y dado que el coro —elemento indispensable— no puede faltar en las óperas ¿Cómo se las ingenia para sustituirlo? Poniendo a Elena, a un lado y otro del escenario en que los sucesos adulterianos se desarrollan, dos graderías.<sup>48</sup>

Siguiendo el contexto de la época de la Reforma y del Segundo Imperio, *Carlota*, de Luis Sandi, obra en un acto, está basada en un episodio del gobierno de Maximiliano de Habsburgo. Los artistas que participaron en su primera representación fueron Celia García (Carlota), Rodolfo Ibáñez (Maximiliano), Alfonso Carone (López), Ignacio Ruffino (Bazaine), Ignacio Guerrero (El Destino), bajo la dirección del mismo compositor, la puesta en escena estuvo a cargo de Dino Yannopoulos y la escenografía

---

<sup>48</sup> Sosa, Octavio. *Diccionario de la ópera mexicana* (México: Ríos y raíces, 2003) 150.

de Julio Prieto. Participaron también la Orquesta Sinfónica de Xalapa y el Coro del Conservatorio Nacional de Música.

Tuvo estrenos en 1951 y 1961 en el Palacio de Bellas Artes. En 1966 se presentó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona con la participación de Maritza Alemán (Carlota), Plácido Domingo (Maximiliano), Joan Lloveras (López), e Isidoro Gavari (Bazaine), bajo la dirección de Salvador Ochoa, puesta en escena por Marco Antonio Saldaña y con escenografía a cargo de Ramón Batlle.

El argumento de la historia aborda la caída de Maximiliano de Habsburgo y su esposa Carlota, se anuncia el final de su imperio con los coros que simbolizan el destino y la patria, mientras Maximiliano y Carlota esperan las noticias de la derrota de las fuerzas imperiales.

A pesar de que la ópera se representó varias veces, tampoco se salvó de la crítica de Carlos González Peña: “El asunto, por lo que se advierte, es estático, y el teatro, por ser todo acción, dinámico. Apenas si hay razón o lugar aquí para las danzas y cantos”.<sup>49</sup>

Por otro lado, el compositor Salvador Moreno exalta la calidad de la obra pero conculca con las carencias del libreto: “*Carlota* es una obra cuya música se saborea más a medida que más se oye, signo evidente de calidad; su libreto, en cambio, será siempre la piedra que haga arrastrarse a la pieza, que más que ópera debía ser clasificada como estampas de ópera”.<sup>50</sup>

*La Mulata de Córdoba*, es una ópera en un acto y tres cuadros, con libreto de Agustín Lazo (1896-1971) y Xavier Villaurrutia (1903-1950), basada en una leyenda

---

<sup>49</sup> Sosa 300.

<sup>50</sup> Sosa 301.

novohispana. Fue estrenada con éxito en 1948 en el Palacio de Bellas Artes, sin embargo, se volvió a representar hasta 1960.

En su estreno participaron Oralia Domínguez (Soledad), José I. Sánchez (Anselmo), Ignacio Rufino (Aurelio), Pedro Garnica (el inquisidor), Alfonso Carone (el enamorado). Fue dirigida por el mismo Moncayo, puesta en escena por Dino Yannopoulos y la escenografía estuvo a cargo de Agustín Lazo. Se contó con la participación de la Orquesta Sinfónica de Xalapa y el Coro del Conservatorio Nacional de Música. También se presentó en 1966 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona con los intérpretes Guadalupe Solórzano (Soledad), Plácido Domingo (Anselmo), Marco Antonio Saldaña (Aurelio), Isidoro Gavari (inquisidor), y Joan Lloveras (enamorado), dirección musical de Salvador Ochoa, puesta en escena de Marco Antonio Saldaña y la escenografía de Eugenio Servín.

La historia se desarrolla en Córdoba, Veracruz. Soledad es una mujer mulata, hermosa y joven, la gente del pueblo murmura sobre ella, ya que, a pesar del paso de los años, no envejece. Cansada por el acoso de los hombres decide refugiarse en el Palacio del Santo Oficio, sin embargo, en este recinto tiene que enfrentar los cuestionamientos del inquisidor, quien le ordena que explique su origen o de lo contrario será sentenciada por mantener pactos con el diablo. Soledad advierte que ella no puede pronunciar el nombre de su padre, por lo que el fraile Anselmo le pide que escriba el nombre sobre un muro. Pero Soledad, en lugar de eso, dibuja una embarcación, al terminar, ella toma la mano de Anselmo y ambos suben a la embarcación, inmediatamente después la imagen desaparece, al igual que ellos.

### 2.3. *Tata Vasco*

*Tata Vasco* fue compuesta para celebrar el 400 aniversario de la llegada del obispo Vasco de Quiroga, conocido por los indígenas purépechas como Tata Vasco, primer Arzobispo de Michoacán. Ópera o drama sinfónico en cinco cuadros: “Agonía y redención”, “El oidor”, “El Obispo”, dividido en dos partes, y “El Civilizador”.

La obra data del año 1940, después de varios retrasos, se estrenó el 15 de febrero de 1941 en las ruinas de la Iglesia de la Tercera Orden, ubicada frente al templo de San Francisco, en Pátzcuaro, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional, dirigida por Bernal Jiménez. El elenco de esta primera representación estuvo integrado por Gilberto Cerda (Don Vasco), Leonor Cadena (Coyuya), Ricardo C. Lara (Ticátame), Felipe Aguilar R. (Petámuti), Ernesto Farfán (Cuniniangari). También participó el Ballet de Linda Costa y los coros de la Escuelas de Música Sacra de Guadalajara y la de Morelia.

La orquesta está compuesta por: flautas, piccolo, oboes, corno inglés, clarinetes, clarinete bajo, fagotes, cornos, trompetas, trombones, tuba, timbales, arpa, piano, celesta, platos, bombo, gong, glockenspiel, campanas, tambor o tamborcillo, pandero, maracas, vibráfono, teponaztle, cuerdas.<sup>51</sup>

La historia aborda la obra evangelizadora de Vasco de Quiroga en Michoacán en el siglo XVI, después de la muerte del rey tarasco, asesinado por los conquistadores españoles.

El primer cuadro consta de una escena en un bosque donde se encuentra el sepulcro de los reyes tarascos, alrededor danzan los curacas dirigidos por Petámuti.

---

<sup>51</sup> Sosa 34.



Esperan la llegada de la princesa Coyuva con las cenizas de su padre, el último rey de los purépechas, el cual fue asesinado por el español Nuño de Guzmán, por lo que los guerreros juran venganza, entre ellos se encuentra el príncipe Ticátame, prometido de Coyuva, quien se ha convertido a la religión cristiana, y le pide que olvide sus deseos de venganza. El príncipe accede, desatando el enojo del hechicero Petámuti.

En el segundo cuadro, un grupo de niños esperan al misionero franciscano en el templo de Tzintzuntzan. A la llegada del religioso, los niños le piden cantar una canción española, el fraile accede y lo hace al estilo de los juglares, los niños se marchan e inmediatamente entra a escena Vasco de Quiroga. Llega en su carácter de oidor para tratar de poner orden entre el pueblo tarasco, quienes están molestos por los crueles procedimientos de Nuño de Guzmán. El oidor los exhorta a dejar su vida nómada, la poligamia e idolatría. En este mismo cuadro Ticátame y Coyuva solicitan al sacerdote que los una en cristiano matrimonio.

El tercer cuadro se desarrolla en el atrio del templo de Tzintzuntzan al amanecer. Se escucha el “Alabado” que cantan los labriegos que van de camino a los cultivos. Entran por un lado don Vasco y sus acompañantes, por el otro los novios y su cortejo para la celebración de la boda. Cuando éstos se encuentran en la iglesia, aparece Petámuti, decidido a llevar a cabo su venganza, sin embargo, al querer acercarse a su objetivo tropieza y cae hiriéndose con su propia arma. Don Vasco se acerca para socorrerlo. Petámuti se arrepiente y es bautizado antes de morir. Un grupo de indígenas se lleva el cuerpo y terminan el cuadro con el “Alabado”, que se oye nuevamente a lo lejos.

El cuarto cuadro representa la boda entre Ticátame y Coyuva. Don Vasco llega a visitar a los recién casados y presencia el baile de cuatro danzas indígenas, también se escucha una canción y un brindis en tarasco. Antes de marcharse, el obispo les expresa a

los tarascos que seguirá trabajando por ellos, y les comunica que se realizará un seminario donde los podrá capacitar para aprender diferentes oficios.

Y, por último, en el quinto cuadro aparece el Obispo Vasco de Quiroga en la sala de audiencia episcopal en Pátzcuaro, se encuentra revisando los planos del Seminario y la Catedral, inmediatamente le informan que llegaron los purépechas a mostrarle los primeros trabajos que él les enseñó. De igual manera, el sacerdote les muestra la imagen de la Virgen de la Salud, la Yuríxhquiri, a quien les deja por madre.

*Tata Vasco* fue la única ópera compuesta por Bernal Jiménez, que él mismo denominaba *drama sinfónico*. Entre la correspondencia que Bernal intercambiaba con su suegro Jaime Macouzet, menciona que estaba realizando una obra llena de humanidad, donde se completen todas las fases de la música:

Amor, odio, rudeza y ternura, heroicidad y comedia. Una noche de tragedia y un amanecer risueño, un matrimonio y una muerte sangrienta; música primitiva folklórica, música clásica, música moderna, música erótica, música sacra, cantares juglarescos y trozos de polifonía a la Palestrina, trozos de construcción imponente y melodías desnudas y sencillas como la del tradicional “Alabado”. También en el plan general de la obra he introducido novedad porque el primer acto no es sino el preludio o prólogo de toda ella donde se exponen solamente todos los temas que van a entrar en juego; y los demás actos no son sino el desarrollo de esos temas.<sup>52</sup>

Entre las cuatro óperas expuestas anteriormente, se puede señalar que fueron basadas o inspiradas en temas regionales de diferentes zonas del país. *Elena*, basada en un corrido del Bajío, no hace referencia directa a la historia de México, utiliza el tema del romance

---

<sup>52</sup> Díaz Núñez, Lorena. *Como un eco lejano: la vida de Bernal Jiménez* (México: Ríos y raíces, 2003) 95.

y del adulterio como alegorías del melodrama nacional de los conflictos del Segundo Imperio, sin embargo, no añade instrumentos de la región. Siguiendo esta línea, *Carlota*, se centra en el momento de la caída de Maximiliano de Habsburgo. Por otro lado, *La Mulata de Córdoba* se apropia de una leyenda colonial, que, sin presentar a un personaje dentro de la historia mexicana, representa la identidad y cultura mestizas. Finalmente, *Tata Vasco* alude a la llegada de los españoles y la conquista del territorio mexicano, por lo que Bernal Jiménez recurre al uso de instrumentos prehispánicos y europeos, así como melodías, cantos populares y danzas para representar el sincretismo de las culturas indígenas y la española.

Cada una de las óperas mencionadas expresan distintas preocupaciones del *nacionalismo musical*, por un lado, la representación de los mitos fundacionales y de los episodios del establecimiento de la nación, y por otro, la búsqueda de la expresión propia de lo mexicano, en la que se observa la vertiente de la cultura mestiza a través de *La mulata de Córdoba*, y el establecimiento de los orígenes prehispánicos y su asimilación con Occidente en *Tata Vasco*, que Bernal Jiménez asume como parte fundamental del cuadro de la identidad nacional. Pero el mayor rasgo distintivo de la obra del compositor michoacano radica en el empleo de la música religiosa.

#### **2.4. Los estrenos de *Tata Vasco***

*Tata Vasco* estaba programada para estrenarse el 28 de diciembre de 1940 en la iglesia de San Francisco, en Pátzcuaro, Michoacán, sin embargo, por problemas financieros tuvo

que cambiarse la fecha. El presupuesto estimado no fue suficiente para cubrir los gastos necesarios, desde el montaje escénico, vestuario, hasta los honorarios de los músicos.

El compositor Manuel M. Ponce, apoyó a Bernal Jiménez con la revisión de la partitura: “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>53</sup>

La fecha del estreno fue el 15 de febrero de 1941. La noticia del estreno se publicó en el *Excélsior*, *Hoy*, *El Universal*, *Revista de Revistas*, *El Redondel*, *Mapa y Social*, así como en los diarios locales. Al estreno asistieron representantes del Estado y la Iglesia, aunque todavía persistía cierta tensión. Pese a los problemas para llevar a cabo el montaje de *Tata Vasco*, fue de las pocas óperas mexicanas representadas y dirigidas por su compositor. Además, fue la primera ópera mexicana escrita en el siglo XX que se presentó en Europa. Sin embargo, así como las óperas de Luis Sandi y Hernández Moncada, el libreto de *Tata Vasco* también fue criticado.

La primera vez que se presentó *Tata Vasco* en la ciudad de México fue el 15 de marzo de 1941 en el Teatro Arbeu, participó el mismo elenco de la *première*. En 1943 se presentó en el Teatro Degollado de Guadalajara, ofreciendo al público tres funciones. A pesar de que la primera función tuvo un lleno rotundo, las otras dos tuvieron problemas porque se alternó entre músicos profesionales y no profesionales. El compositor hizo evidente su frustración enviando una carta al padre Villaseñor, informando que la

---

<sup>53</sup> Díaz Núñez, Lorena. *Como un eco lejano: la vida de Miguel Bernal Jiménez* (México: Ríos y raíces, 2003) 96.

orquesta estuvo integrada por “algunos músicos buenos, otros malos y la mayoría mediocres”.<sup>54</sup>

Para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de Hernán Cortés, el Instituto de Cultura Hispánica invitó a Bernal Jiménez a presentar *Tata Vasco* y dirigir un concierto de música sinfónica mexicana en Madrid. Esto fue posible gracias al escritor Porfirio Martínez Peñalosa. Para llevar a cabo la representación, Bernal Jiménez recibió el apoyo de sus amigos Manuel Gómez Morín, quien lo apoyó con los patrocinios para realizar el viaje, Valentina C. de Aymes, quien se encargó de las relaciones con el Episcopado Mexicano, el padre Villaseñor, Eugenia y Tere Olivera, quienes se encargaron de la organización del viaje.

Ya instalado en Madrid y en los salones del Real Conservatorio de Madrid, el compositor aprovechó para volver a orquestrar *Tata Vasco* y preparar las partituras de los cantantes y la orquesta. El programa de actividades donde estaba incluida la obra del compositor, quedó definido de la siguiente manera: “[...] dos conciertos de música sinfónica mexicana —que incluían la Sinfonía México (1946)—, dos recitales de Sergio Franco, tres funciones de *Tata Vasco* (1940-1941) y unas conferencias de Porfirio Martínez Peñalosa”.<sup>55</sup>

El estreno de *Tata Vasco* fue de gran relevancia en España, al ser la primera ópera mexicana en estrenarse en el siglo XX en aquel país, por lo que asistieron miembros importantes de la sociedad española. Se transmitieron por radio algunos actos de la ópera en varios países, incluido México. Los cantantes que participaron en esta presentación fueron: Pablo Vidal, Eduardo Ordóñez, Aníbal Vela y Leda Barclay.

---

<sup>54</sup> Díaz Núñez 112.

<sup>55</sup> Díaz Núñez 137.

La crítica fue favorable para *Tata Vasco*, Rodolfo Halffter señala que: “Por encima de toda discusión estética, estimamos que *Tata Vasco* es la ópera más importante que ha producido en lo que va del siglo la música mexicana”.<sup>56</sup>

Fue hasta el 29 de septiembre de 1949 que la obra pudo presentarse en el Palacio de Bellas Artes. Los intérpretes fueron Gilberto Cerda (*Tata Vasco*), Celia García, (*Coyuva*), José I. Sánchez (*Ticátame*), Ignacio Ruffino (*Petámuti*), Miguel Botello (*Cuninjángari*), Alfonso Carone, Alberto Herrera y Pedro Garnica (*Tres frailes*). La dirección estuvo a cargo de Bernal Jiménez, la puesta en escena de Fernando Wagner, la escenografía y el vestuario de Julio Prieto, la coreografía de Marcelo Torreblanca y la dirección de los coros de Jesús Durón y Julio Jaramillo.

---

<sup>56</sup> Díaz Núñez 145.

## Capítulo 3. El drama heterogéneo

### 3.1. El Oidor

El protagonista de la ópera de Bernal Jiménez, Don Vasco de Quiroga nació en Madrigal de las Altas Torres, provincia de Ávila en España, el año no es preciso, sin embargo, se calcula que fue hacia 1470.

Al enterarse los mandatarios españoles de los maltratos hacia los indígenas cometidos por los representantes de la primera audiencia, encabezada por Nuño de Guzmán, los oidores Juan Ortiz de Matienzo y Diego Delgadillo, la corona española decidió enviar nuevos comisionados, solicitando así una segunda audiencia con el fin de establecer orden y un trato justo al pueblo conquistado. Es en este contexto donde aparece Vasco de Quiroga.<sup>57</sup>

Con la llegada de esta nueva audiencia abrieron un juicio de residencia contra Nuño de Guzmán, Juan Ortiz de Matienzo y Diego Delgadillo, quienes fueron enviados de regreso a España por los abusos cometidos hacia los indígenas y el asesinato del jefe de los tarascos por orden de Nuño de Guzmán.<sup>58</sup>

La obra, como lo indica el propio compositor, está creada dentro de las formas tradicionales, los cuadros fueron realizados conforme las formas de la música occidental: El primer cuadro titulado “Agonía y redención” es el preludio. En el segundo cuadro

---

<sup>57</sup> La segunda audiencia fue presidida por don Sebastián Ramírez de Fuenleal y estaba integrada por el arzobispo de la Isla de Santo Domingo, los oidores Alfonso Maldonado, Francisco Ceynos, Juan de Salmerón y Vasco de Quiroga.

<sup>58</sup> El nuevo grupo trató de enmendar los daños ocasionados por la primera audiencia. Solicitaron traer de España ganado para que los indígenas dejaran de desempeñarse como cargadores. Asimismo, promovieron la cultura y el estudio, y apoyaron al obispo Juan de Zumárraga para que fuera posible la instalación de la primera imprenta en América.

llamado “El Oidor” se encuentran Fantasía, Fuga y Minué, además utiliza temas gregorianos. El tercer cuadro, “El Obispo, primera parte”, está conformado por “Alborada”, “Coral” e “Idilio”, y utiliza recursos polifónicos corales. El cuarto cuadro, “El Obispo, segunda parte”, se compone de fandango, rondó y danzas. Finalmente, en el quinto cuadro concluye con una sinfonía y sus cuatro movimientos: *moderato*, *adagio cantabile*, *final* y *scherzo*.

Bernal Jiménez expone, mediante la creación musical, lo que interpreta sobre el proceso de evangelización de los purépechas en Michoacán. Intenta representar el carácter de cada pueblo (indígenas y conquistadores), dándole a cada uno un elemento regional distinguible, ya sea a través de instrumentos y melodías autóctonas de los purépechas como de canciones pertenecientes a la tradición musical española. La ópera comienza introduciendo al pueblo purépecha como guerreros, el compositor define este tema como “rudo y cruel”, como lo señala en sus notas de la partitura, lo que nos permite poner en perspectiva el problema de la representación como mimesis. Representar implica situarse nuevamente en el presente, es decir, *re-presentar* lo que ya no está aquí y que ha quedado en el pasado. El intelectual y crítico peruano, Antonio Cornejo Polar señala que:

[...] la mimesis no se enclaustra en su función re-presentativa de la realidad del mundo, [...] más bien, en cuanto construcción discursiva de lo real, en la mimesis el sujeto se define en la misma medida en que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en términos de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo, no existe más que como el sujeto la dice.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Perú: CELACP-Latinoamericana Editores, 2003) 15.



Es así como su interpretación está dada por varios elementos que se cruzan en un mismo punto entre lo que es y la manera en que Bernal Jiménez la realiza. La cuestión a considerar es la imposibilidad de representar verdaderamente algo y de manera objetiva, debido a que influyen diversos factores en la realización y desarrollo de todo discurso representativo, porque como señala a su vez, el crítico literario palestino Edward Said, toda representación está incrustada primero en la lengua y después en la cultura, las instituciones y el ambiente político del que las hace.<sup>60</sup>

La formación de Bernal Jiménez dentro del marco religioso católico, el entorno posrevolucionario y el movimiento nacionalista como consecuencia de éste, influyen en su manera de interpretar el hecho histórico de la Conquista, adoptando cierto discurso preponderante en su época.

*Tata Vasco*, adscrita a la línea de obras de la corriente nacionalista, se enmarca en los discursos sobre lo nacional y lo mexicano que durante la primera mitad del siglo XX en México predominaron desde distintas áreas como la literatura, la cultura, la filosofía, así como del Estado.

Al mismo tiempo que Bernal Jiménez se posiciona en la corriente nacionalista, se introduce en uno de los problemas de la definición de lo nacional que es el carácter indígena y su representación dentro de la cultura mexicana, en otras palabras, forma parte de las manifestaciones indigenistas dentro del arte de su época.

Cabe puntualizar el dilema antropológico que esto conlleva, puesto que reflexionar en torno a las culturas indígenas, en este caso, la del pueblo purépecha, nos

---

<sup>60</sup> Said, Edward. *Orientalismo*. (Barcelona: Debolsillo, 2008) 360.

expone ante la categoría que Occidente (Europa) impuso sobre la población no europea desde tiempos de la Conquista en el siglo XVI, que es la categoría de *raza*.

Como tal, raza no es un concepto científico, surgió como medida clasificatoria durante la época de la expansión imperialista europea, por lo que, como afirma el teórico cultural jamaicano y fundador del Centre for Contemporary Cultural Studies en la Universidad de Birmingham, raza “es una construcción política y social. Es la categoría discursiva organizadora en torno de la cual se ha construido un sistema de poder socioeconómico, de explotación y de exclusión (es decir, el racismo).”<sup>61</sup>

Bernal Jiménez tenía su propia idea acerca de la Conquista y sus consecuencias; consideraba que ésta estableció la cultura y la civilización cristiana:

México, como nosotros lo conocemos hoy, es gran resultado de las oleadas sucesivas del genio español... Trasplantar la fe y la cultura cristiana fue el trabajo de los misioneros en el nuevo mundo. Los misioneros españoles introdujeron a México lo mejor que había en la música, del arte, y la cultura general en el mundo occidental: la gran polifonía clásica del siglo XVI con su tejido contrapuntal, tan maravilloso, y el órgano.<sup>62</sup>

Remarca así el resultado del mestizaje entre Europa y América, entre España y las comunidades indígenas.

---

<sup>61</sup> Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Colombia: Envión Editores, 2010).

<sup>62</sup> Lemmon, Alfred. “Miguel Bernal Jiménez”. *Heterofonía* 37 (México julio-agosto 1974): 8.

### 3.2. Elementos nacionales

José Antonio Alcaraz señala que la lengua natal, así como, el dominio o sometimiento político de los países de los compositores son algunos de los factores que fueron decisivos para la conformación del *nacionalismo musical*: “El nacionalismo musical trascendió la anécdota del colorido pintoresco para reafirmar la pertenencia del compositor a una sociedad dada, con una identidad étnica explícita y vigorosa, misma que por una causa u otra se encontraba en desventaja ante manifestaciones artísticas “cosmopolitas” más favorecidas y difundidas”.<sup>63</sup>

En el siglo XIX, en varios países como Rusia, la música estaba dirigida a la aristocracia, pero compositores como Mikhail Glinka (1804-1857) iniciaron un cambio de perspectiva. Sin embargo, fue a mediados del siglo XIX cuando apareció el “grupo de los cinco”, integrado por Mili Balákirev (1836-1910), César Cuí (1835-1918), Modest Músorgski (1839-1881), Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908) y Aleksandr Borodín (1833-1887), que el nacionalismo en la música comenzó a tomar forma en Rusia. Por otro lado, se encuentran los compositores checos Smetana (1824-1884), Dvorák (1841-1904) y Janáček (1854-1928), quienes fueron importantes para el desarrollo de la música nacionalista en su país. En Hungría se encuentran Bartók y Kodály (1882-1967), quienes recopilaron música folclórica húngara y con ello realizaron valiosas aportaciones. España también experimentó el nacionalismo, en un principio con Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916), para continuar con Manuel de Falla (1876-1946).

En México fueron varios los factores que influyeron en el desarrollo del *nacionalismo musical*, el principal fue la Revolución Mexicana, como ya se ha

---

<sup>63</sup> Alcaraz, José Antonio. *En la más honda música de selva* (México: CONACULTA, 1998) 30.

mencionado, así mismo la promulgación de la Constitución de 1917, la cual marca la culminación de la Revolución:

Hacia 1921 los objetivos culturales de la Revolución incluían el impulso al arte nacional y la idea de que éste contribuyese al arte universal. Tal premisa favoreció el desarrollo de la música mexicana, en particular la corriente nacionalista que, a diferencia de otros nacionalismos europeos, no surgía como una reacción frente a lo establecido sino como una forma de instaurar una tradición nueva, propia, incorporando técnicas y recursos de composición entonces en uso o en exploración<sup>64</sup>.

Algunos elementos que caracterizan la música nacionalista son: el uso constante de melodías pentatónicas y diatónicas, motivos melódicos reiterativos. También ritmos repetitivos, cambios de tiempo, además del uso de la síncopa.

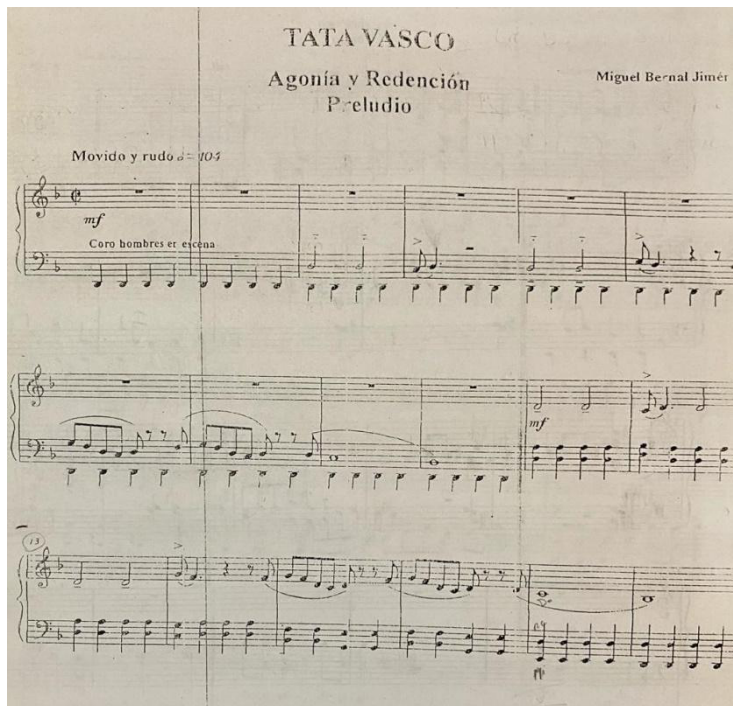
Con respecto al timbre se valen del uso de instrumentos autóctonos o antiguos. En cuanto a la armonía se suelen utilizar ciertas disonancias, sin embargo, la atención recae sobre el patrón rítmico.

Ahora bien, los elementos que justifican el carácter nacional en *Tata Vasco*, se pueden considerar los siguientes: el tema de la conquista del pueblo purépecha, el énfasis en el sincretismo religioso entre las creencias de las comunidades indígenas y el cristianismo, además de incluir en el libreto en español secciones en idioma tarasco. Por otra parte, los recursos musicales utilizados son melodías con un carácter étnico, por lo que Bernal Jiménez se vale del uso de melodías pentáfonas y anhemitónicas (que no contiene semitonos) para representar al pueblo purépecha y evocar un estilo prehispánico.

---

<sup>64</sup> Carredano, Consuelo y Eli Victoria. *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (México: FCE, 2011) 91.

De esta manera introduce el tema que denomina *raza* y muestra gran parte del carácter nacional de la obra, ya que aquí es donde presenta la cultura purépecha y exalta el origen de dicho pueblo.

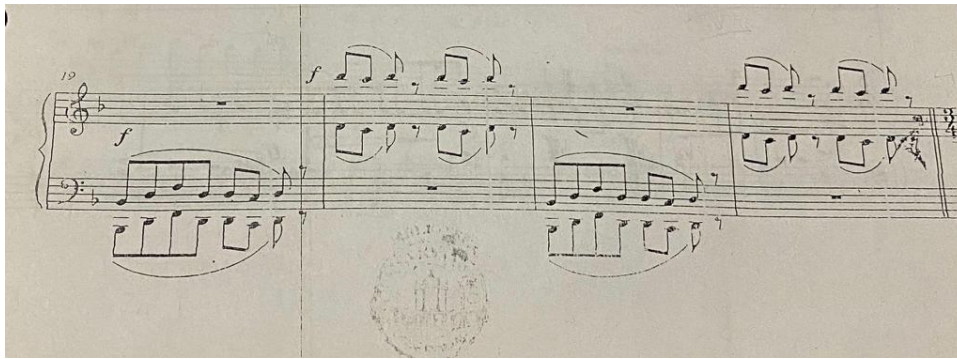


Ej. 1: Tema de la raza

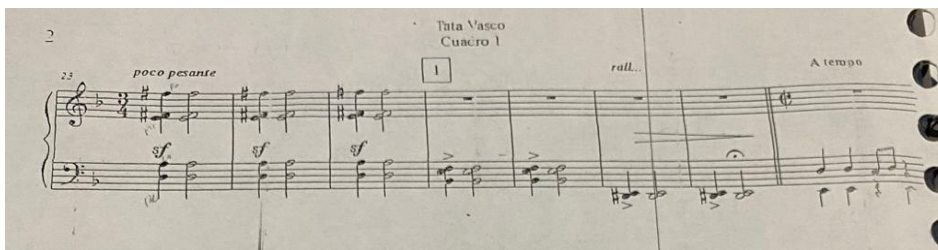
Fuente: Bernal Jiménez, Miguel. *Tata Vasco*. 1994.

La ópera inicia con el motivo musical de la *raza*, en un compás de 2/2 y con la tonalidad de rem, la melodía comienza con la tónica en el bajo y esa nota se mantiene como pedal durante 10 compases, mientras la voz superior realiza la melodía con las notas del acorde de rem.

Del compás 19 al 22 introduce una melodía en el bajo y en la voz de arriba, pero en octava para dar entrada a disonancias en el compás 23 con cambio de compás a 3/4.



Ej.2: Tema  
de la raza:  
compás 19



Ej. 3.  
Disonancias:  
compás 23.

Este tema de la *raza* entra y sale de escena durante los cinco cuadros, pero con algunas variaciones. El ritmo es repetitivo inicia con negras y después cambia a corcheas.

Asimismo, utiliza instrumentos prehispánicos, teponaxtles, chirimías, tamborcillo, raspador, pitos de posadas y panderetas, para ciertas melodías dentro de la obra. Cabe señalar que no se sabe con exactitud la historia musical de los pueblos originarios en el territorio mexicano antes de la llegada de los españoles, se conocen algunos instrumentos que utilizaban, los cuales fueron encontrados en las excavaciones arqueológicas. No obstante, se desconoce la sonoridad real de estos instrumentos, asimismo, tampoco es posible saber el uso musical que se les dio, por lo que las melodías que se dicen primitivas, étnicas o prehispánicas son sólo representaciones, de acuerdo a la época que se quiere evocar, es decir, son una aproximación del cómo el compositor percibe al pueblo purépecha. A pesar de que algunas comunidades indígenas conservan

ciertas tradiciones musicales prehispánicas, la distancia en años que los separa con sus predecesores, hace dudar que las melodías no hayan sufrido la influencia española.

En la obra, específicamente en el cuadro cuatro, aparecen cuatro danzas indígenas: “Guari”, “Apaches”, “Moros” y “Viejitos”, las cuales tienen un carácter folclórico y ritmos variados, del mismo modo recurre al uso del idioma tarasco en algunas estrofas, todas ellas creaciones del compositor.



Ej. 4: Danzas “Guari”, “Apaches” y “Moros”.



Ej. 5. Danza “Viejitos”.

Con respecto a la música nacionalista, los compositores se identificaron con algunos estilos como la música indigenista, mestiza, criolla y folclórica; cada una de ellas con ciertos rasgos característicos, sin embargo, todas dentro del concepto de lo nacional.

Al realizar una breve comparación sobre Bernal Jiménez y algunos de sus contemporáneos, tenemos a Manuel M. Ponce, quien se inspiró en diferentes tipos de folclor musical como el son, el corrido y el jarabe, consideraba que la música criolla era la que más se apegaba a nuestro carácter mexicano. Igualmente, Silvestre Revueltas, se inspiró en la música popular y folclórica. Por otro lado, Carlos Chávez utiliza el indigenismo, tratando de evocar la música previa a la conquista, que, a diferencia de Ponce, señalaba que la música precolombina era de mayor importancia y la que definía de mejor manera lo nacional.

Cada uno de estos compositores compartían el interés por lo nacional y la necesidad de encontrar una identidad propia, valiéndose de recursos propios de su región para exaltar las raíces del pueblo mexicano.

### **3.3. Elementos Religiosos**

El *nacionalismo sacro*, denominado así por Lorena Díaz Núñez, estuvo presente aproximadamente de 1939 a 1956, año en que fallece Bernal Jiménez, figura principal del movimiento.

Es importante conocer la definición de música sacra o sagrada para comprender de mejor manera los elementos religiosos utilizados por Bernal Jiménez en *Tata Vasco*. El sacerdote Cornelio Rodríguez propone la siguiente descripción: “La música sagrada es



aquella que siendo creada para la celebración del culto divino posee cualidades de santidad y perfección de formas”.<sup>65</sup>

Lo que quiere decir que debe ser compuesta únicamente para eso, no deben utilizarse melodías existentes de música hecha con otra finalidad. Por tal motivo, los temas que han inspirado a los compositores de música sacra son los religiosos, bíblicos y litúrgicos, utilizando como idioma el latín. Menciona también que quien desee componer música sagrada, además de preparación musical, debe tener formación religiosa y litúrgica, tal y como lo especifica la Comisión Episcopal de Liturgia, Música y Arte Sacro de México.

De igual manera, el sacerdote señala que la música sagrada debe reunir las siguientes condiciones: “estar íntimamente unida a la acción litúrgica, ayudando a expresar con mayor delicadeza la oración, fomentar la unanimidad y enriquecer de mayor solemnidad los ritos sagrados”.<sup>66</sup>

Por lo anterior, las piezas vocales son de suma importancia en la música sacra, ya que las palabras en el canto litúrgico están inspiradas en la Biblia y son oraciones cantadas que tienen mayor impacto sobre el oyente.

Como señala Lorena Díaz, la música sacra en el siglo XX pasó por muchos cambios y reformas, iniciando con el *Motu Proprio* “Tra le Sollecitudini” del pontífice Pío X, reforma promulgada en 1903 que permitió restaurar y renovar dicho género. Era común que en las iglesias se utilizara música teatral. Estas reformas tuvieron gran influencia en Morelia con la fundación de la Escuela Musical Sagrada San Gregorio

---

<sup>65</sup> Rodríguez García, Cornelio. *Música sacra y litúrgica a finales del siglo XX*. México: Juan Pablos, 1998) 35.

<sup>66</sup> Rodríguez García 37.

Magno en 1907. Esta ciudad se caracterizó por su desempeño musical, respetando los principios y reformas.

Este documento papal señala cualidades que debe tener la música sagrada como lo son: la santidad y la bondad de las formas, así como también la universalidad. Se considera que estas características se encuentran en el canto gregoriano, por ser el canto propio de la Iglesia romana. Así como en la polifonía clásica, sobre todo en la perteneciente a la escuela romana, considerando como perfectas las obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Señala también que la polifonía clásica se acerca al canto gregoriano, por lo que puede ser admitida en las funciones de la Iglesia. Con respecto al texto litúrgico, menciona que debe usarse el latín.

En un artículo publicado en la revista *Schola Cantorum*, Bernal Jiménez señala que:

Para devolver a nuestro músico su primitiva grandeza hay que darle una formación artística superior a la que recibe el laico, y ello por tres razones: 1. Porque el arte que debe producir ha de ser superior intrínsecamente al profano, siendo destinado a Dios. 2. Porque el músico litúrgico es un especialista. Lo que diferencia su arte es la inspiración, el estilo, si se quiere, pero no la técnica. El músico de iglesia sabrá tanto como el de concierto o el de teatro y más todavía, su propia especialidad. 3. Porque, para producir obras de arte con valor absoluto, intrínseco y universal, menester es reunir en ellas estos dos factores: Técnica e inspiración.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Bernal Jiménez, Miguel. *Schola Cantorum* núm. 8, agosto de 1948.115-118

Bernal Jiménez conocía y utilizaba los lineamientos establecidos en el *Motu Proprio*. Muchas de sus obras son sacras, pero no litúrgicas. Así mismo, también realizó obras litúrgicas como misas y motetes. Su vasta producción de obras en su mayoría es religiosa, no obstante, el compositor es más conocido por su obra profana.

Ahora bien, es importante conocer un poco acerca del proceso de evangelización del pueblo purépecha. Fueron evangelizados, primeramente, por órdenes franciscanas, pero después de la muerte de su gobernante Tangáxoan II, ocasionada por Nuño de Guzmán, se desató el caos en la región, por lo que la Corona decide enviar al oidor y después obispo don Vasco de Quiroga, junto con misioneros franciscanos para restablecer el orden. La evangelización de los misioneros promovió la adopción del catolicismo entre los purépechas. El obispo apoyó la preservación de la cultura purépecha, enseñó diferentes oficios y tradiciones con influencia española, al igual que manifestaciones musicales europeas, mezclándolas con las suyas. Se integraron a coros y pequeñas orquestas que sirvieron a la Iglesia. Existen actas de cabildo pertenecientes a la Catedral de Guadalajara donde se tiene información sobre músicos purépechas que estuvieron al servicio de este templo en la segunda mitad del siglo XVI.

Durante la época colonial mexicana se utilizó la música como instrumento evangelizador, Guillermo Villarreal señala que: “Los españoles utilizaron el enorme significado que de antemano tenía la música en la religión indígena y esta resultó ser la herramienta perfecta para justificar en la práctica los vínculos que los intelectuales criollos trataron de hacer entre la religión indígena y el cristianismo para a su vez justificar la Conquista”.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Villarreal Rodríguez, Guillermo. *Paulino Paredes Pérez: Datos históricos, cronología y documentos*.17

Se adaptaron los textos cristianos en lenguas nativas a los cantos tradicionales de los pueblos conquistados, así mismo, se introdujo el canto gregoriano en idiomas autóctonos y después se les enseñó el texto en latín. Esta práctica fue fácilmente asimilada por los indígenas porque: “El México indígena fue tan receptivo al sistema gregoriano que tan violentamente se les imponía porque éste representaba una abundante serie de paralelismos con las prácticas músico-litúrgicas azteca y tarasca”.<sup>69</sup>

Con respecto al carácter religioso de la obra se encuentra el uso de melodías gregorianas, las cuales representan el *tema de la fe*, que simboliza la Fe católica de los españoles, así mismo hace uso de la polifonía vocal clásica como los motetes *Ego sum panis vivus* y *Uxor tua*<sup>70</sup> en el tercer cuadro. Estos motetes fueron compuestos por Bernal Jiménez en el estilo del compositor renacentista Palestrina. También en el segundo cuadro aparece la antífona *Ecce Sacerdos magnus*,<sup>71</sup> sobrepuesto al tema de Don Vasco, recurso que en música se denomina *contrafactum*.<sup>72</sup> *Ecce Sacerdos magnus* es una antífona que puede utilizarse en la procesión de un obispo en una celebración solemne de ordenación. Habla sobre el juramento que realizan los sacerdotes a la vida consagrada y con ello confirman su pacto de servicio, que en realidad se refiere a Cristo, quien es considerado el sumo sacerdote, lugar que representa el Obispo. Cabe mencionar que Vasco de Quiroga llegó a Michoacán como laico y posteriormente fue ordenado sacerdote, es hasta 1538 en Michoacán que asume el rol de Obispo. Bernal Jiménez quizá quiso mostrar este hecho importante dentro de la ópera.

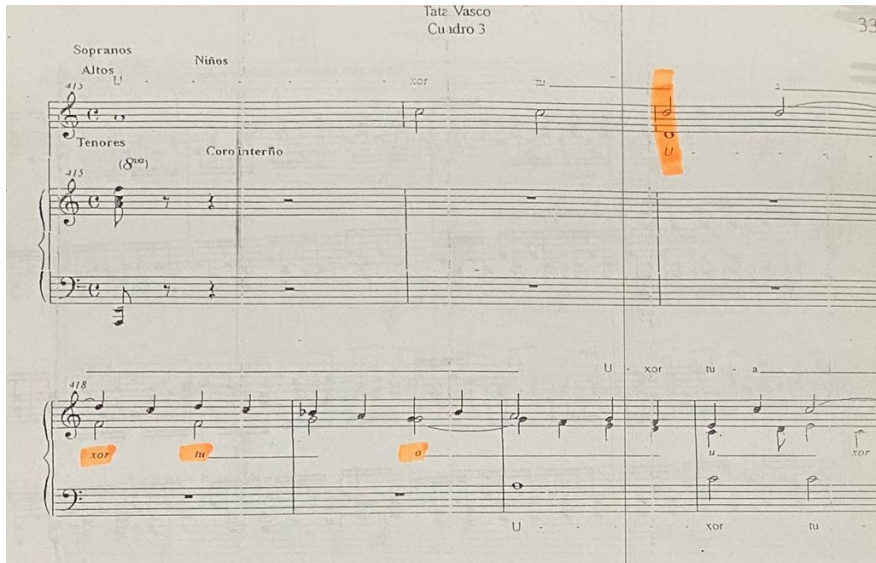
---

<sup>69</sup> Frisch, U. *Trayectoria de la música en México, época colonial*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986) 1, 8-10.

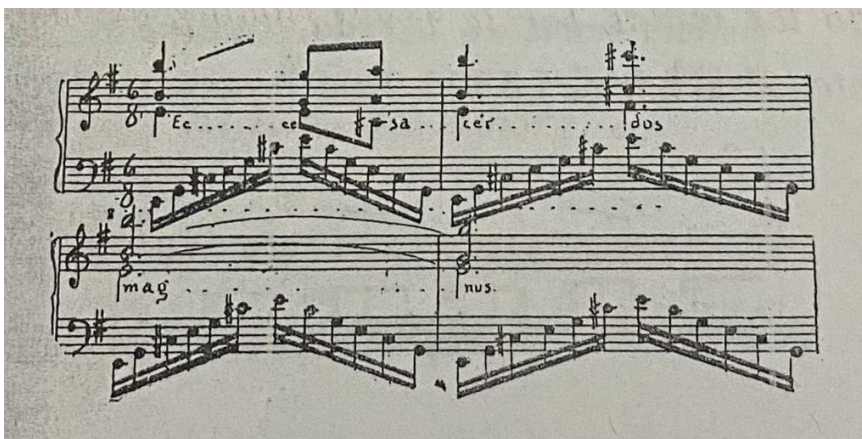
<sup>70</sup> Motete basado en el versículo 3 del Salmo 127.

<sup>71</sup> Antífona y respuesta de común de los obispos en la liturgia de las horas y en el Graduale Romanum.

<sup>72</sup> Se trata de una técnica de composición musical que consiste en utilizar una melodía ya existente que tiene asociado un texto y cambiarle el texto sin hacer cambios sustanciales en la música.



Ej. 5: motete *Uxor  
tua*



Ej. 6: antifona *Ecce  
Sacerdos magnus*

En el tercer cuadro, también utiliza música coral con texto religioso. Las líneas interpretadas por Don Vasco, usualmente contienen referencias bíblicas o aspectos relacionados a valores cristianos: perdón, amor, piedad, entre otros.

## Conclusiones

Lo expuesto a lo largo de este trabajo permite concluir que Bernal Jiménez logra entrelazar lo nacional y lo religioso en la ópera *Tata Vasco*, exponiendo así sus capacidades técnicas musicales. Demostró dominar el estilo nacionalista de su época. En sus diferentes obras integró la identidad mexicana, y su inspiración nacional le permitió abordar varias vertientes históricas en las que hace referencia al México prehispánico, virreinal, decimonónico y al de su propia época. Asimismo, su espiritualidad y formación religiosa lo llevaron a profundizar en el aprendizaje de la música sacra, género en el que compuso sus primeras obras. Es por esta combinación de técnicas y estilos que se distingue entre los compositores nacionalistas de su generación.

Lo nacional y lo religioso representan dos discursos antagonistas durante la primera mitad del siglo XX. Bernal Jiménez tuvo la sensibilidad de expresar esta realidad dividida para conciliarla en una sola. El compositor supo definir la idea de lo nacional y la identidad, desde lo popular hasta lo académico, sin dejar de lado lo religioso, más bien, dándole un sentido de encuentro y reconciliación con el pasado colonial.

Bernal Jiménez no solo se desempeñó como compositor, también como investigador. Realizó una valiosa aportación a la musicología mexicana con el descubrimiento del *Archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, el cual contenía música religiosa y profana del siglo XVIII.

A pesar de no radicar en la ciudad de México, Bernal Jiménez fue un compositor conocido en su época, sobre todo en su natal Morelia, donde buscó elevar el nivel musical de sus instituciones. Además, varias obras del compositor fueron presentadas y estrenadas

por la orquesta Sinfónica de México, dirigida en esa época por el compositor Carlos Chávez.

Aunque la mayor cantidad de las obras de Bernal Jiménez son sacras, es más conocido por sus obras nacionalistas. Sin embargo, fue precursor de un movimiento dentro de la corriente nacionalista, el *nacionalismo sacro*, que tuvo su desarrollo de 1939 hasta 1956, año de muerte del compositor, y que fue posible gracias a una serie de hechos, cuyo inicio fue la publicación en 1903 del documento *Motu proprio*, de Pío X, quien apoyó la restauración y creación de música sagrada, permitiendo el uso de elementos regionales. Pero los conflictos políticos entre la Iglesia y el Estado mexicano frenaron constantemente el desarrollo y aplicación de estas reformas. Es hasta 1938, cuando cesaron la mayoría de las hostilidades, que la música religiosa y el arte católico prosperaron con más libertad.

Antes del siglo XX la ópera italiana y francesa dominaron la capital mexicana, por lo que no fue fácil para los compositores mexicanos llevar a cabo los estrenos de sus obras por la falta de aceptación del público y el apoyo de los empresarios, acostumbrados a un estilo extranjero. Las óperas compuestas en este periodo tienen características que comparten entre ellas como el libreto en español o incluso el uso de dialectos propios de ciertas regiones, tratando de representar historias locales, leyendas o bien temas inspirados en deidades prehispánicas. Del mismo modo, contienen elementos que representan la historia de México, utilizando instrumentos con sonido local y tratando de reproducir melodías autóctonas. Bernal Jiménez fue más allá del nacionalismo preponderante de la época al incluir el tema religioso en su única ópera.

*Tata Vasco* generó comentarios contrarios, por un lado, estaban quienes la consideraban como una ópera importante donde Bernal Jiménez logra demostrar su capacidad como compositor y su amplio dominio de las formas occidentales. No obstante,

hay quienes sostienen que el compositor logró pocos aciertos musicales como es el caso de las melodías corales, aunque todos coincidieron en que el libreto no favoreció a Bernal Jiménez, al considerarlo, deficiente y difícil de musicalizar. Por otro lado, la historia de corte religioso no fue bien aceptada por las autoridades musicales de la época, por el persistente clima anticlerical del Estado. Lo anterior, no evitó que *Tata Vasco* fuera una de las óperas más representadas durante el siglo XX en el país, a lado de la *Mulata de Córdoba*, de Moncayo. Incluso fue la primera ópera representada en Europa en el siglo XX, donde fue muy bien recibida por el público español. Bernal Jiménez recrea en *Tata Vasco* el trabajo evangelizador de Vasco de Quiroga. El compositor buscó representar las características más representativas del pueblo purépecha, por medio de las melodías que evocan el pasado prehispánico y ritmos reiterativos con mucho movimiento, utilizando en algunos cantos palabras tomadas del tarasco. Mientras a don Vasco de Quiroga lo representa mediante el canto gregoriano y melodías religiosas que exaltan la fe católica.

Los nombres de los cinco cuadros evocan las etapas de la conquista. El primero denominado “Agonía y redención”, habla sobre el sufrimiento del pueblo purépecha al ser sometidos por los españoles. El segundo cuadro, denominado “El Oidor”, representa a Vasco de Quiroga, quien llegó a tierras tarascas como Oidor de la segunda audiencia. El tercer y cuarto cuadro titulados “El Obispo”, abordan su rol como Obispo de Michoacán, es precisamente en el tercer cuadro donde el compositor presenta la antífona *Ecce sacerdos magnus*, la cual puede utilizarse en celebración de la ordenación. Por último, en el quinto cuadro denominado “El civilizador”, los purépechas han sido evangelizados y preparados para desempeñar los oficios enseñados por Vasco de Quiroga, en este cuadro se realiza un despliegue de artesanías realizadas por manos tarascas como son ollas, jícaras, ropa, rebozos y las famosas guitarras de Paracho.



Finalmente, a pesar de la persecución religiosa durante la época posrevolucionaria y los acontecimientos que surgieron como consecuencia del proceso de institucionalización de la Revolución, Miguel Bernal Jiménez logró conciliar, en su ópera *Tata Vasco*, una serie de elementos heterogéneos que constituyen el cuadro de la identidad nacional que propugnaban los compositores del movimiento nacionalista, además consiguió ser reconocido como el compositor mexicano de música sacra más importante del siglo XX.

## Bibliografía

Alcaraz, José Antonio. *En la más honda música de selva*. México: CONACULTA, 1998.

Impreso.

Behague, Gerard. *La música en América Latina*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1983.

Impreso.

Bernal Jiménez, Miguel. *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, siglo XVIII: Morelia colonial*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1939. Impreso.

Carredano, Consuelo y Eli Victoria. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*.

México: FCE, 2011. Impreso.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Perú: CELACP-Latinoamericana Editores, 2003). Impreso.

Díaz Núñez, Lorena. *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*.

México: CENIDIM/INBA/Conservatorio de las Rosas de Morelia, 2000. Impreso.

*Como un eco lejano*. México: Ríos y raíces, 2003. Impreso.

“¿Música sacra en el México revolucionario?”. *Y la música se volvió mexicana* (México: INAH, 2010) 188. Impreso.

“Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo XX”. *La música en México: Panorama del siglo XXI*. Coord. Aurelio Tello. México: FCE/Conaculta, 2010. 647-696. Impreso.

- Frisch, U. *Trayectoria de la música en México, época colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1986. 8-10. Impreso.
- Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Envi3n Editores, 2010. Impreso.
- Malmstr3m, Dan. *Introducci3n a la m3sica mexicana del siglo XX*. México: FCE, 2015. Impreso.
- Mej3a, Estanislao. "El drama sinf3nico Tata Vasco". *Anales de la Escuela Nacional de M3sica*. Ciudad de M3xico: UNAM, 1947: 258-273. Impreso.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la M3sica Mexicana: Un ensayo de interpretaci3n*. M3xico: FCE, 1987. Impreso.
- Parey3n, Gabriel. *Diccionario Enciclop3dico de la M3sica en M3xico*. Tomo I. Universidad Panamericana. Impreso.
- Pic3n, Olga y Consuelo Carredano. "El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios". *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. M3xico: UNAM, 2012. Impreso
- Rocha, Jos3. *Miguel Bernal Jim3nez, The Thematic Nationalist*. Tesis. University of Houston, 2012.
- Rodr3guez Garc3a, Cornelio. *M3sica sacra y liturgia a finales del siglo XX*. M3xico: Juan Pablos, 1998. Impreso.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2008. Impreso.
- Sosa, Octavio. *Diccionario de la 3pera en M3xico*. M3xico: R3os y Ra3ces, 2003. Impreso.

*La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*. México: INBA, 2010. Impreso

Tello, Aurelio, coord. *La música en México: Panorama del siglo XXI*. México: FCE/Conaculta, 2010. Impreso.

Villarreal Rodríguez, Guillermo. *Paulino Paredes Pérez: Datos históricos, cronología y documentos*. UANL, 2003. Impreso

### **Bibliografía de revistas**

Bernal Jiménez, Miguel, “Nacionalismo y música sagrada”, en *Schola Cantorum*, año XII, núm. 3: 36.

“Reivindicación del músico de iglesia”, en *Schola Cantorum*, año X, núm. 8: 115-118.

Lemmon, Alfred. “Miguel Bernal Jiménez”. *Heterofonía* 37 (México, julio-agosto de 1974): 8-9.

Contreras Soto, Eduardo. “Tata Vasco, hoy”. *Heterofonía* 107 (México, julio-diciembre de 1992): 88-89.

Sañudo, María del Carmen. “Presencia y ausencia de Bernal Jiménez”. *Heterofonía* 17, (México, marzo-abril de 1971): 27-28.

## **Bibliografía por internet**

Mendoza, V. T. (2012). Revista de Cultura Sacro-Musical, de Schola Contorumó. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 2(6), pp. 144-146. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1940.6.221>

Mendoza, V. T. (2012). La ópera Tata Vasco. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 2(7), pp.144-146. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1941.7.238>

## **Partitura**

Bernal Jiménez, Miguel. *Tata Vasco*. [música impresa]: reducción a piano. México: 1994.

1 partitura.