

## Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder

### The Texts Derived from Morelia's School of Sacred Music. Contributions to Music Pedagogy and Relationships of Power

Hirepan Solorio Farfán <sup>a</sup>, Raúl W. Capistrán Gracia <sup>b</sup>

---

#### Abstract:

Morelia's School of Sacred Music (later the Roses Conservatory of Music), constituted, from its very foundation, a legitimized center of musical education in Mexico. This institution forged an important generation of chapel masters, organists, choir directors and composers, starting with Miguel Bernal Jiménez, and followed by a plethora of great musicians such as Bonifacio Rojas, Felipe Aguilera and Paulino Paredes, among others. The analysis of the methods, treatises and musical manuals that emanated from that institution, not only reflects the well-intentioned contributions of their representatives to fill the existing pedagogical gaps and satisfy the didactic needs of their daily work but, as *disciplinary devices*, they also reveal a series of intentions, doctrines, and ideologies that transcend the mere pedagogical act and expose a complex, and sometimes subtle range of *power relationships*. The academic-pedagogical work developed in the Morelia's School of Sacred Music was unique. Since then, the production of pedagogical-musical works in Mexico, especially those related to composition (harmony, counterpoint, instrumentation, musical forms) decreased dramatically. Thus, the example set by this institution, with all its contributions, must be a model to emulate for current generations, a model to promote authentic music education changes that pervade our entire country.

#### Keywords:

*School of Sacred Music; pedagogical works; analysis; disciplinary devices; power relationships*

---

#### Resumen:

La Escuela de Música Sagrada de Morelia (después Conservatorio de las Rosas), constituyó desde sus orígenes un centro legitimado de la educación musical en México. En ella se forjó una importante generación de maestros de capilla, organistas, directores de coro y compositores, comenzando por el eximio Miguel Bernal Jiménez, seguido por una pléyade de grandes músicos como Bonifacio Rojas, Felipe Aguilera y Paulino Paredes, entre otros. El análisis de los métodos, tratados y manuales musicales emanados de esa institución, no solo refleja las bien intencionadas aportaciones de sus representantes por llenar los vacíos pedagógicos existentes y satisfacer las necesidades didácticas de su quehacer cotidiano, sino que, como *dispositivos disciplinarios* también evidencian una serie de intenciones, doctrinas, e ideologías que trascienden el mero hecho pedagógico y revelan una compleja y a veces sutil gama de relaciones de poder. El trabajo académico-pedagógico desarrollado en la Escuela de Música Sagrada de Morelia, no ha tenido parangón. Desde entonces, la producción de obras pedagógico-musicales en México, sobre todo las que están relacionadas con la composición (armonía, contrapunto, instrumentación, formas musicales) disminuyó dramáticamente. Así, la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, con todas sus aportaciones, debería ser un modelo a emular por las generaciones actuales, un modelo que promueva verdaderos cambios educativo-musicales que permeen nuestro país.

#### Palabras Clave:

*Escuela de Música Sagrada; obras pedagógicas; análisis; dispositivos disciplinarios; relaciones de poder*

---

<sup>a</sup> Hirepan Solorio Farfán, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Centro de las Artes y la Cultura, <https://orcid.org/0000-0003-2025-8095>, Email: [guitarclassgdl@yahoo.com.mx](mailto:guitarclassgdl@yahoo.com.mx)

<sup>b</sup> Raúl W. Capistrán Gracia, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Centro de las Artes y la Cultura, <https://orcid.org/0000-0002-4594-8570>, Email: [raul.capistran@edu.edu.mx](mailto:raul.capistran@edu.edu.mx)

## Introducción

El presente artículo se pretende como un análisis de los métodos y tratados teórico-pedagógicos generados en la escuela moreliana, en especial, durante el periodo de 1939 a 1955. Esta delimitación espaciotemporal se alinea con el apogeo de la Escuela de Música Sacra de Morelia como centro de apropiación legítima del conocimiento musical en México. Si bien, existe una tradición precedente de tratadistas morelianos, el impacto de éstos en el campo de la música es significativamente menor, en comparación con la obra teórico-pedagógica de los agentes formados en la Escuela de Música Sagrada de Morelia.

El reciente interés que ha despertado el movimiento musical derivado de la Escuela de Música Sagrada de Morelia en el siglo XX, ha permitido vislumbrar un extenso panorama casi inexplorado dentro de la música mexicana. Con frecuencia, las miradas de los investigadores se han dirigido de forma exclusiva a la vida de los compositores emanados de esa institución y a su obra creativa. Sin embargo, los trabajos teórico-pedagógicos no han sido abordados de manera puntual como objetos de investigación en sí mismos, sino que, en el mejor de los casos, aparecen como un anexo poco relevante dentro del catálogo de obras realizadas por los músicos, si no es que han sido omitidos.

Por dar solo algunos ejemplos, Díaz Núñez (2000), al abordar el catálogo de obras de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) omite el análisis de los libros teórico-pedagógicos del compositor, a pesar de reconocer su relevancia dentro del movimiento que denomina "nacionalismo sacro". Sin embargo, al seguir a Díaz Núñez (2000, p. 13) es perceptible la dimensión agencial de Bernal Jiménez, dónde los libros tienen un papel preponderante:

El insigne maestro fue, a su vez, creador de instituciones: fundó y dirigió la Sociedad Amigos de la Música (1938) ...como director fundador de la revista *Schola Cantorum* (1939-1974), Bernal influyó en el devenir de la *nueva música sacra* y en el auge del *nacionalismo sacro*. Tanto la revista (...), como los libros y la música de su autoría circularon por las arquidiócesis nacionales, cuya distribución llegó a Centro y Sudamérica, a Estados Unidos y a Europa.

Sin embargo, esa es la única mención realizada por Díaz Núñez (2000), tocante a los textos pedagógicos de Bernal Jiménez. Con posterioridad, dentro de la biografía del compositor michoacano realizada por la misma investigadora (Díaz Núñez, 2003, p. 167), vuelve a pasar de largo el análisis de los textos teórico-pedagógicos, al

limitarse a enlistarlos como se evidencia en la siguiente relación:

Otra de las vocaciones de Bernal Jiménez fue la pedagogía. A esta actividad dedicó gran parte de su tiempo y para la cual escribió varios libros: *Los tres géneros de la música sagrada* (1939). *El acompañamiento del canto gregoriano* (1944), *La disciplina coral* (1947), *Las tres etapas de la ejecución gregoriana* (1949) y *La técnica del pedal en el órgano* (1952). En 1950, publicó una de sus obras fundamentales: *La técnica de los compositores, en tres volúmenes* editada por Jus.

En el texto *Miguel Bernal Jiménez, el Pedagogo por Excelencia: México 1933-1956*, Sandoval Mendoza (2007) dedica un capítulo completo a la obra teórico-pedagógica de ese músico. Sin embargo, no va más allá del recuento lineal acrítico de sus contenidos, a suerte de índice comentado, y se limita a los textos *El acompañamiento del canto gregoriano* (1944) y *La técnica de los compositores* (1950). Sandoval intenta fundamentar estos apartados con la inserción de fragmentos de entrevistas realizadas a músicos discípulos de Bernal Jiménez. De esta manera, aparece una cita de Jesús Carreño (1928-) transcrita por Sandoval Mendoza (2007, p. 161) que reza: "Él fue todo en mi carrera, pues ahí bebí lo que sé. Maestro, gran pedagogo y trasmisor de sus ideas mostrando siempre paciencia, sencillez y simplicidad". Valiosas palabras sin duda que, no obstante, no se encuentran respaldadas por la transcripción completa de la mencionada entrevista.

El panorama hasta el momento planteado, deja ver un vacío en el estudio de los métodos y tratados, así como evidentes carencias en los procedimientos metodológicos de investigación. Lo anterior resulta una paradoja, cuando el propio Bernal Jiménez (1944), dejó un precedente muy relevante, al llevar a cabo un meticuloso análisis del método *Teoría del Canto Llano* (1902) publicado por Francisco de Paula Lemus (1846-1919). Este ejercicio de análisis y crítica está sólidamente constituido por: una breve biografía del autor, el análisis crítico de la obra y unas conclusiones con el nombre de "Juicio crítico". Con un tono sardónico, Bernal Jiménez, bajo el amparo del heterónimo M. Mouse, desgranó los contenidos del método que Lemus vertió en el texto. Punto a punto, el músico moreliano resaltó los errores cometidos por Lemus en cuanto a la teoría gregoriana y de esa manera, apuntaló la autodenominación de "evolucionista", frente al saber-hacer la música sacra de Lemus, a quién

con anterioridad había denominado “liquidado” en su célebre texto *Ratisbona 1890*.<sup>\*</sup>

### Preámbulo

El panorama de la Música de Arte Occidental en Morelia durante la primera mitad del siglo XX, es sumamente interesante y complejo. En esta ciudad, se manifestaron las tensiones derivadas de la pugna por la legitimidad en el saber-hacer de la música sacra. Al analizar las palabras vertidas por Bernal Jiménez (1942, p. 82) en el artículo *Ratisbona 1890*, su delimitación, que no la manera de expresarse sobre el fenómeno musical sacro en México, resultó acertada. Como ya se ha expuesto, llamó a aquellos músicos derivados de la larga tradición sacra moreliana “liquidados”, y a los representantes del movimiento “cecilianista” impulsado por el obispo Rafael Sabás Camacho (1826-1908), Agustín González (1864-1927) y José Guadalupe Velázquez (1856-1920) los llamó “conservadores”.

Bernal Jiménez, con su visión “evolucionista”, trató de imponer un saber-hacer la música sacra de acuerdo con los preceptos aprendidos en el Pontificio Instituto de Música en Roma.<sup>†</sup> A su regreso a México, los agentes formados en esa institución encontraron un panorama heterogéneo con respecto a las prácticas musicales dentro de la Iglesia, y se avocaron a generar estrategias para erradicar dichas prácticas “viciadas” del

oficio musical. Una de esas estrategias consistió en la publicación de textos teórico-pedagógicos para diseminar una nueva normatividad y visión sobre la música sacra. Sin embargo, los distintos grados de desarrollo regional en México, en cuanto a la instrucción musical, supusieron desafíos distintos para dichos agentes. Mientras que el clérigo Manuel de Jesús Aréchiga (1903-84) debió iniciar desde cero el proceso de institucionalización musical en Guadalajara, Bernal Jiménez pudo continuarlo sobre las sólidas bases establecidas por José María Villaseñor en Morelia en 1914, lo que posibilitó la partida de compositor a Roma en 1928. En este sentido, sin restar méritos a Bernal Jiménez y a los otros músicos que generaron teorizaciones musicales, la escuela de Música Sacra de Morelia permitió a estos buenos agentes comenzar con la delimitación de problemas pedagógicos cotidianos y la proposición de métodos para solventarlos.

A partir de lo hasta ahora escrito, se vislumbra una doble naturaleza en los textos teórico-pedagógicos. Al estar revestidos por la *pretensión de verdad*,<sup>‡</sup> actúan como *dispositivos disciplinarios*. Esta categoría de Foucault es una de las más complejas de definir, pues el propio pensador francés se niega a delimitarla explícitamente.<sup>§</sup> La pretensión de disciplinamiento, a través de la introducción de una normatividad, dicotomiza el *campo* de manera puntual, comenzando con la pretensión de lo normal y lo anormal como se verá más adelante.<sup>\*\*</sup>

\* Bernal Jiménez escribió este artículo en 1942, mismo que resultó muy polémico y que fue ampliamente rebatido según consta en la propia publicación de origen *Schola Cantorum*. No es de extrañar que Bernal Jiménez utilizara en esa ocasión un heterónimo para cumplir la amenaza de “ocuparse” de estos compositores.” Siguiendo a Bernal Jiménez (1942, p. 82) se lee: “En México, el mundo de los que trabajan o se interesan por la Música Sagrada está formado por tres partidos. El primero, que nosotros llamaremos de “Los liquidados”, lo constituyen quienes componen, ejecutan o aplauden obras del tipo Mercadante, Loreto o Lemus. Algún día nos ocuparemos de ellos; por hoy, bástenos decir que les hemos dado aquel nombre porque su causa está inapelablemente perdida ante la legislación eclesiástica”.

† Institución fundada por Pío X (1835-1914), como una estrategia para asegurar el control de la música sacra, de acuerdo con las ordenanzas publicadas en el *Motu Proprio “Tra le Sollecitudini”* de 1903. Con estas acciones, Roma retoma la centralidad como eje rector de la música sacra.

‡ “Pues esta voluntad de verdad, como los otros sistemas de exclusión, se apoya en un soporte institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, como el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, como las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. Sin embargo, es acompañada también, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es

valorizado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido”. (Foucault, 1992, p. 9-10).

§ García Fanlo (2011, p. 2) explicita esta peculiaridad: “A veces es utilizado como un concepto general y otras para hacer referencia a instituciones (cárcel, fábrica, escuela, hospital, cuartel, convento, entre otras), disposiciones arquitectónicas (panóptico), discursos, procedimientos, reglamentos, artefactos o formas de subjetividad (por ejemplo, el dispositivo de la sexualidad). Lo que queda claro es que un dispositivo no se reduce exclusivamente a prácticas discursivas (esto sería la episteme foucaultiana) sino también a prácticas no-discursivas y que la relación, asociación, interrelación o articulación entre éstas resulta un requisito excluyente”. En concordancia con Fanlo uno de los equívocos más comunes es la confusión entre *dispositivo* e *institución*.

\*\* Como se puede advertir, la noción *campo* proviene de la “Teoría de Campos” de Bourdieu. El campo es un espacio simbólico, donde ocurren las disputas entre agentes por un *capital* común. Chihu (1998, p. 182) lo refiere en tanto a estructura: “El *campo* consiste en un sistema estructurado de posiciones sociales, a la vez que un sistema estructurado de relaciones de fuerza entre esas posiciones.” Se entenderá como *capital específico* a aquellos intereses que confluyen en el campo y generan las relaciones entre agentes, en este caso musical. El *capital*, dinamiza y dota de movilidad al campo al atraer por interés a los agentes. El tercer elemento de la teoría es el *habitus* que no será tratado en este ensayo.

Sin embargo, ese estado dista mucho de ser definitivo, pues ha de ser reforzado de manera continua con objetos que, en el espíritu de la *voluntad de verdad*, acrecienten la legitimidad de los agentes que los proponen. En ese sentido, los textos teórico-pedagógicos de la Escuela de Música Sagrada de Morelia cumplieron con esa premisa y dividieron el *campo* de la música en dos grandes grupos: los “evolucionistas”, aquellos entronizados en los nuevos saberes, se afiliaron a las disposiciones del movimiento encabezado por Villaseñor-Bernal. A su vez, “liquidados” y “conservadores” fueron desplazados a la periferia, al contar con un menor *capital específico*,\* que redundó en la imposibilidad de proponer textos teórico-pedagógicos equivalentes a su contraparte. Así, la Escuela de Música Sagrada de Morelia se convirtió en la institución “normadora” de la práctica musical sacra en México, al atender el intervalo entre la legislación musical pontificia y la praxis musical. Siguiendo a Foucault (2004, p. 76), es posible comprender este planteamiento:

En otras palabras, lo primero y fundamental en la normalización disciplinaria no es lo normal y lo anormal, sino la norma. Para decirlo de otra manera, la norma tiene un carácter primariamente prescriptivo, y la determinación y el señalamiento de lo normal y lo anormal resultan posibles con respecto a esa norma postulada. A causa de ese carácter primario de la norma en relación con lo normal, el hecho de que la normalización disciplinaria vaya de la norma a la diferenciación final de lo normal y lo anormal.

No obstante, las funciones del dispositivo disciplinario se observan de manera más puntual en la jerarquización interna de las instituciones. La complejidad de las actividades inherentes al *campo* de la música requieren de una sistemática división/organización de este. En ese sentido, resulta asombrosa la semejanza entre la descripción que hace Foucault (2004, p. 163) de una escuela parroquial, y los procedimientos empleados en la Escuela de Música Sagrada:

El mismo movimiento en la organización de la enseñanza elemental: especificación de la

vigilancia, e integración al nexo pedagógico. El desarrollo de las escuelas parroquiales, el aumento del número de sus alumnos, la inexistencia de métodos que permitieran reglamentar simultáneamente la actividad de una clase entera, con el desorden y la confusión consiguientes, hacían necesaria la instalación de controles. Para ayudar al maestro, Batencour elige entre los mejores alumnos a una serie de “oficiales”, intendentes, observadores, instructores, repetidores, recitadores de oraciones, oficiales de escritura, habilitados de tinta, cuestores de pobres y visitantes.

La cita de Foucault representa el justo corolario para sintetizar la doble naturaleza del dispositivo disciplinario. No es vacuo recordar que el énfasis puesto por los agentes de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, en el establecimiento de normativas dentro de la práctica musical, resultó inédito en la historia de la música en México. No obstante, irrisorio sería pensar que dichos textos fueron propuestos con la única y firme intención de ser *dispositivos disciplinarios* en sí mismos. Éstos, son objetos emanados directamente de la *sociedad disciplinaria*, cuya práctica es visible de manera categórica en la Escuela de Música Sagrada de Morelia.†

Como ya se ha mencionado, los textos teórico-pedagógicos responden a una insuficiencia determinada por los agentes, principalmente en su labor docente. En la necesidad de solventar alguna carencia o llenar algún vacío, es que se revela la contraparte de la naturaleza antes enunciada. De esta manera, se atienden las vicisitudes provenientes del ejercicio de la trasmisión del conocimiento, desde los rudimentos básicos técnicos del saber-hacer, como: leer música (solfeo) y cantar a coro, hasta nociones más complejas como la armonía, la ejecución del órgano, el canto gregoriano y finalmente, la composición musical. Sin mayor preámbulo procederemos al análisis de una selección de textos surgidos de algunos de los representantes más importantes de la Escuela de Música Sagrada de Morelia.

\* Es preciso recordar que las posiciones relacionales en un *campo* no son permanentes. Los movimientos y estrategias de los agentes provocan cambios significativos en este. De esta manera, la relación centro-periferia, en el *campo* de la música sacra en México, registra significativos cambios en los cuales, los músicos michoacanos desplazan a sus contrapartes queretanas. En este sentido las relaciones centro-periferia no solo dan cuenta del sistema de poder, sino, también funcionan como una categoría histórica.

† “Vigilancia, ejercicios, maniobras, calificaciones, rangos y lugares, clasificaciones, exámenes, registros, una manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas, se ha desarrollado en el curso de los siglos clásicos, en los hospitales, en el ejército, las escuelas, los colegios o los talleres: la disciplina. El siglo XIX inventó, sin duda, las libertades: pero les dio un subsuelo profundo y sólido — la sociedad disciplinaria de la que seguimos dependiendo” (Foucault, 2004, p. 305).

## La educación de la voz y la disciplina del cuerpo

Sin caer en el funcionalismo lineal, las necesidades de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, en sus inicios, se extendían más allá de los recursos puramente materiales. El proyecto de Villaseñor se encaminó a solventar gradualmente esas necesidades. Así lo expresa el propio prelado (Villaseñor 1961, p. 11) cuando afirmó:

La Escuela de Música Sagrada de Morelia comenzó sus trabajos sin tener desde un principio todo lo necesario. Poco a poco se fue adquiriendo, gracias a la efectiva cooperación de muchas personas: Excelentísimos y Reverendísimos Prelados, Maestros Competentes y buenos amigos entre clérigos y seglares.

Así, Villaseñor encontró la manera de acelerar la formación de nuevos agentes en el Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma, a través del apoyo de los "excelentísimos y reverendísimos prelados" (obispos). Uno de los primeros en formarse en esa institución fue Felipe Aguilera Ruiz (1891-1967), quien fue becado en 1924 por el obispo Leopoldo Ruiz (1865-1941).

En la mencionada institución obtuvo los títulos de cantor sacro, profesor de música y compositor. Posteriormente, se desempeñó como docente en la Escuela de Música Sacra y en la Escuela de Música de la Universidad Michoacana. En el año de 1939 marchó a la capital del país para integrarse como docente en la Escuela Superior de Música Sagrada. Sin embargo, en las palabras dedicadas al autor en el proemio, es posible detectar las múltiples manifestaciones de las relaciones de poder que intervinieron en la publicación. El proemista (quien no firma su texto) indicaba que el método era el resultado de un encargo específico de la institución a través de su revista musical: "A solicitud de la Revista SCHOLA CANTORUM (sic), Felipe Aguilera Ruiz escribió el breve método que aquí presentamos en edición separada" (Aguilera, 1944, p. 8).

La escasez de publicaciones de cualquier tipo realizadas por Aguilera, revelan, por un lado, su falta de interés por la teorización, por el otro, la obligación impuesta por su institución de origen para que legara algo del conocimiento adquirido en sus aulas, y demostrara su agradecimiento al obispo Ruiz por el apoyo recibido para

que estudiara en el extranjero. Así se puede leer en el mismo proemio (Aguilera. 1944, p. 8):

Nos hemos propuesto con ello (el método de Aguilera) extender amplísimamente la utilidad de su magisterio y colocar una piedra más en la biblioteca de textos para la enseñanza de cuanto se refiere a la Música Sagrada que venimos auspiciando.

El texto de Aguilera es, desde un punto de vista poco crítico, un simple manual básico de iniciación al canto. Sin embargo, al analizarlo como un *dispositivo*, revela su carga de violencia simbólica. El texto está claramente dirigido a la instrucción infantil, y comienza con la selección de los posibles miembros del coro. Disecciona Aguilera (1944, p. 13) esta primera etapa en: "*Oído musical, buena calidad de voz, perfecta constitución física, inteligencia y edad apropiada*". Así, de entre los recursos disponibles, se seleccionan aquellos cuerpos aptos para transmutarlos en cuerpos dóciles y disciplinados. La música, al igual que el ejército o el clero, requiere de este proceso de conversión. El propio Foucault (2002, p. 126) lo hace patente en la siguiente cita:

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder", está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina.

De esta manera, el análisis de un texto corto y aparentemente poco relevante, como lo es el de Aguilera, deja al descubierto las líneas de continuidad en las técnicas de reconfiguración del cuerpo en la música. Dentro del *largo aliento*, este proceso se ha venido repitiendo de tal manera que se acepta como un acto natural y deseable. La introducción de los educandos a estas disciplinas desde muy corta edad es la norma y por lo tanto, no se cuestiona. La razón práctica justifica esta situación, según lo escribe Aguilera (1944, p. 11):

Por consiguiente, debe comenzar el aprendizaje a la edad máxima de ocho años para que pueda rendir el fruto de su voz siquiera tres años, pues

---

\* "En un sistema de disciplina, el niño está más individualizado que el adulto, el enfermo más que el hombre sano, el loco y el delincuente más que el normal y el no delincuente. En todo caso, es hacia los primeros a los que se dirigen en nuestra civilización todos los mecanismos

individualizantes; y cuando se quiere individualizar al adulto sano, normal y legalista, es siempre buscando lo que hay en él todavía de niño, la locura secreta que lo habita, el crimen fundamental que ha querido cometer" (Foucault 2004, p. 173).

de los trece a los catorce su voz habrá cambiado al pisar el umbral de la pubertad, y en ese punto deberá dejar absolutamente sus actividades de cantor.

La idea del disciplinamiento corporal estará presente en algunos otros textos provenientes de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, no como una iniciativa propia, sino como una práctica común de la música. La incorporación de las normatividades permite el tránsito de las técnicas sin apenas reflexionar en ello. Esta acción permitió a Bernal Jiménez, explayarse en el saber-hacer la música coral y legar a la posteridad un brillante texto como lo es *La Diciplina Coral* (1947).

### **La disciplina coral de Miguel Bernal Jiménez**

La obra teórico-pedagógica de Bernal Jiménez no puede ser totalmente comprendida y valorada si no se analiza desde la perspectiva religiosa.\* Como católico devoto y compositor de música sacra, Bernal Jiménez conocía y cumplía los altos estándares morales y compositivos que establecía el *Motu Proprio Tra Le Sollecitudini* (1903) del Papa Pio X, que habían sido refrendados por los papas Pio XI y Pio XII. En su artículo "Lo que debe saber el compositor sagrado", Paredes (1944), discípulo y amigo cercano de Bernal Jiménez, plasmó esas convicciones religiosas y profesionales:

Es por esto por lo que la Iglesia tiene como propio y exclusivo un canto, una música: El Canto Gregoriano. Es por esto que la Iglesia haya acogido en su seno otra manifestación elocuente y grandiosa del arte musical; la Polifonía vocal Clásica. Es por esto que la Iglesia recoge para su servicio, las nuevas manifestaciones artísticas del desarrollo musical de las épocas que va viviendo, otorgándoles un pasaporte de identidad que les permita entrar en su recinto. Mas, como ya dijimos, solo aquello que reúne las cualidades que exige su santidad y pureza, aquello que está a la altura de su grandeza, aquello que nos es menoscabo de la dignidad del alma, aquello que está de acuerdo con la doctrina y la fe que sustenta, aquello que la prestigia y que se asemeja, por su belleza, a la belleza de su Dios que guarda en sus templos y altares, recibe en su cenáculo y les imprime el sello de su autoridad soberana.

---

\* En este caso el disciplinamiento corporal de las técnicas religiosa y musical se traslapan hasta el grado de volverse indistinguibles.

Villaseñor sabía que debía impulsar una educación musical sólida para formar organistas y maestros de capilla que fueran capaces de: a) cumplir con los lineamientos establecidos en el *Motu Proprio* mencionado; b) satisfacer las necesidades musicales de los múltiples templos de Michoacán y demás estados circunvecinos para el esplendor del culto y; c) formar en las *Scholae Cantorum* de los templos, los coros que habrían de tomar parte en los servicios litúrgicos.

*La Disciplina Coral* es un texto resultante de esa necesidad. El título no lo revela, pero el contenido está específicamente dedicado a los directores de coros eclesiásticos. La claridad en el vocabulario, en la redacción y en los ejemplos, refleja a un Bernal Jiménez consciente de las deficiencias que podía haber en la formación de quienes estaban a cargo de la música sacra en los templos y, por lo mismo, no solo aborda los aspectos íntimamente ligados a la dirección coral, sino que también profundiza en aspectos teológicos, éticos y morales. Así, Bernal Jiménez (1947, p. 81) afirmó: "El apostolado de la música sagrada es como todos los apostolados: exige de sus representantes, de sus defensores, de los apóstoles ser como el modelo y la personificación de la doctrina que predicán".

Los autores de este trabajo consideran que, es precisamente el uso específico en la formación de coros de iglesia, lo que impulsó a Bernal Jiménez a redactarlo, de otra manera, habría podido echar mano de otros muchos métodos para coro escritos por músicos mexicanos de esa época y que son consignados por Saldívar (1991 y 1992) en su dos volúmenes de la *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*.

La labor de Bernal Jiménez fue verdaderamente titánica y, por lo mismo, encomiable. Su desempeño como formador de directores de coro y como impulsor de la música coral se vería reflejada años después en la consolidación de un coro de nivel internacional, los "Niños Cantores de Morelia", que dirigió magistralmente Romano Picutti. En ese sentido, resulta interesante apreciar el asombro que en 1944, causó a Vanett Lawler† la visita a la Escuela Superior de Música Sagrada y que se refleja en la siguiente cita:

La Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis (Morelia, Michoacán) demostró ser excepcionalmente interesante. En ella están inscritos unos sesenta o setenta niños elegidos cuidadosamente de distintas partes de la república...Hay dos coros en la escuela, uno compuesto por niños de entre 8 y 10 años, y otro por niños y jóvenes de 16 a 25 años. Cuando los

† Ejecutiva Asociada de la Conferencia Nacional de Educadores de Música y consultora del Centro Musical Interamericano en los Estados Unidos.

estudiantes alcanzan la edad de 25 años o más, salen a varias ciudades para ocupar puestos en las iglesias. Una de las funciones inmediatas de la escuela es proveer música para las iglesias en las comunidades circundantes. En una ocasión durante nuestra visita, los niños se dividieron en varios grupos pequeños y se les envió a Morelia a cantar en los servicios religiosos.

... Muchos educadores de música que lean estas líneas y que, además de sus puestos escolares, sirvan como directores de coro de iglesia, organistas o cantantes, estarán especialmente interesados en este breve relato de la Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis, y estarán felices de saber que hay otras seis escuelas similares en varias partes de México. Esta escuela en Morelia, por cierto, se dice que está ubicada en el sitio de la primera escuela de música en América (Seeger, 1944, p. 54).

La cita anterior evidencia la magnitud agencial del movimiento encabezado por Villaseñor y Bernal Jiménez; refleja la manera cómo operaban las redes de transmisión del saber-hacer la música, comenzando con los niños y jóvenes; visibiliza la autoridad moral de la Escuela de Música Sagrada en la cotidianeidad moreliana, al hacer que sus estudiantes asistieran a los distintos oficios religiosos, y pone de manifiesto a una institución plenamente integrada a la sociedad.

### **Curso Elemental de Canto Gregoriano de Miguel Bernal Jiménez**

Desde la perspectiva teórico-pedagógica, el método propuesto por Bernal Jiménez en *Curso Elemental de Canto Gregoriano*, es sin duda único. El canto gregoriano es un saber-hacer de la música sacra sumamentepreciado, al constituirse como el canto oficial de la iglesia católica, como lo refrenda Pío X en su *Motu Proprio* de 1903:

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

Dentro de la tradición musical moreliana, se encontraban ciertos tratados como el ya referido *Teoría del canto llano* (1903) de Lemus, cuya intención era acercar el conocimiento de esta práctica a los diversos públicos. Sin embargo, las deficiencias formativas de Lemus (era autodidacta) le proveyeron de un menor capital específico frente al acumulado por Bernal Jiménez. Sin duda, el mayor aporte a la teorización y práctica del canto gregoriano en México, lo constituyó ese breve tratado, al estar dirigido a los infantes en formación dentro de las instituciones de la iglesia, como lo hace ver Bernal Jiménez (1984, p. IX):

Este *Curso Elemental de Canto Gregoriano* ha sido preparado especialmente para los niños que frecuentan las Escuelas Inferiores o Preparatorias de Música Sagrada,\* así como también para los que integran las Escolanías de Niños Cantores establecidas en muchas Parroquias y Capellanías de nuestra Patria.

Como se planteó en el Preámbulo de este artículo, la pugna dentro del *campo* de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX, fue por demás intensa. Por ende, la legitimidad de la propuesta de Bernal Jiménez debía cimentarse en la apropiación del conocimiento en algunos de los centros legitimados. Volviendo a la categorización de Bernal Jiménez en "Ratisbona 1890", los "conservadores" fueron tributarios de las teorizaciones derivadas de la ciudad alemana, al tiempo que el movimiento encabezado por Villaseñor-Bernal Jiménez, proclamó su superioridad al enunciar su genealogía en la apropiación del conocimiento. En ese sentido el compositor-pedagogo (1984, p. XII) afirmó:

Hacemos notar que los contenidos de este *Curso Elemental de Canto Gregoriano* es un resumen de la teoría y práctica gregoriana, según enseñanzas de las Escuelas de Solesmes y de Roma: sede insigne del movimiento restaurador gregoriano, la primera, y principal institución docente de Música Sagrada, la segunda.

Dejar en claro la legitimidad del conocimiento adquirido en ultramar y trasplantarlo a México, sólo era la mitad del camino. Con base en el ensayo y error, la labor pedagógica de este saber-hacer musical conllevó un dilatado proceso. El agente normado en Europa debía demostrar sus capacidades en la coherente transmisión del conocimiento y su facultad de replicarlo en los nuevos agentes. Bernal Jiménez (1984, p. XII), consciente de ello, percibe al público receptor de este proceso:

---

\* Mayúsculas redactadas por el propio Bernal Jiménez.

Con todo no dejamos de advertir que la forma y el método de exposición de la doctrina y el desarrollo gradual de la práctica no son algo nuevo; pero también algo que, al salir a la luz pública, no lo hace sólo amparado por el halagüeño título de novedad, sino por el título de la experiencia pedagógica que de ello se ha tenido, en el transcurso de varios años.

Este texto en particular, evidencia el posicionamiento de Morelia como el centro legitimado de la música sacra en México, apoyado por la capacidad demostrada en la formación de nuevos agentes acordes a los lineamientos emanados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. De ello da cuenta el cintillo de la primera edición de este texto (1943) que dice: “Colaboraron en preparar la edición primera los Mtros: D. Miguel Bernal Jiménez, Pbro. D. Silvino Robles Gutiérrez y D. Domingo Lobato”. Así pues, el texto estuvo editado por el maestro: Bernal Jiménez y dos discípulos: Robles y Lobato.

El disciplinamiento de los educandos, en el caso del *Curso Elemental de Canto Gregoriano*, proviene, en parte, del adoctrinamiento religioso de la catequesis. La estructura empleada por Bernal Jiménez es muy similar a la propuesta por Jerónimo Ripalda (1536-1618) en su célebre *Catecismo de la Doctrina Cristiana* (1616). Bernal Jiménez propone lecciones breves y adecuadas para un niño, indica donde llevar a cabo una sucinta exposición del tema, sugiere ejercicios, y finaliza con un breve cuestionario que tiene como finalidad corroborar lo aprendido, es decir, la examinación como un proceso disciplinario. Esta secuencia didáctica permea las 38 lecciones propuestas en el texto. En ese sentido, se asiste de nueva cuenta al traslape de la doctrina y la enseñanza musical, debido a que los niños a quienes estaba destinado el texto, muy seguramente también estaban familiarizados con el catecismo de Ripalda.

El impulso dado a la instrucción del canto gregoriano, promovido principalmente por Bernal Jiménez, dio como resultado un alto nivel interpretativo, al grado que el compositor alemán Gerhart Muench (1907-88) comentó en una entrevista para *Schola Cantorum*: “El Canto Gregoriano (esto lo puedo decir en cualquier lugar) está mucho mejor aquí (Morelia) que en Italia” (Rinforzando, 1955, p. 3).

## **Curso Elemental de Solfeo de Bonifacio Rojas**

Sin lugar a duda, la piedra angular sobre la cual descansa gran parte del peso de la tradición de la Música de Arte Occidental, se encuentra en la facultad de ésta de transmitirse y reproducirse a través de un texto escrito. Por esta razón, es de fundamental importancia la enseñanza de los rudimentos del leer y escribir la música, denominada coloquialmente, solfeo. Este aspecto de la enseñanza musical está representado por el trabajo teórico-pedagógico de Bonifacio Rojas (1921-97) *Curso elemental de solfeo* (1997). Al igual que en el caso de *La disciplina coral* (1947), los textos disponibles en México para la materia de solfeo eran abundantes en el momento de la publicación del método de Rojas (1955). Basta recordar el éxito y difusión que alcanzaron los métodos de solfeo de Hilarión Eslava (1807-78) y el *Solfeo de los solfeos* de Carulli y Lemoine que, aún hoy en día, continúan ofreciéndose al público, así como el *Curso completo de solfeo* (1939) de Jerónimo Baqueiro Foster (1982-1967), texto oficial para esta materia en el Conservatorio Nacional de Música y de amplia difusión en el país.

Siguiendo la senda trazada por Bernal Jiménez en *La disciplina coral*, Rojas enfoca sus esfuerzos teórico-pedagógicos en los niveles iniciales de la instrucción musical. El pedagogo parte de la disección de la música en sus componentes fundamentales: armonía, ritmo, entonación, lectura y teoría musical, para guiar al alumno de forma sistemática y progresiva en el complejo lenguaje de la música.\* La intención de Rojas (1997, p. 1) es revelada en el prólogo del método:

Llevar al alumno de lo más simple a lo más complejo, es el proceso que nos hemos propuesto seguir en todo este estudio, sin olvidar y poner en práctica el principio pedagógico, tan común, que pide ir de lo conocido a lo desconocido.

Un aspecto relevante del método de Rojas, es la pretensión del autor por lograr el disciplinamiento de los educandos dentro del sistema tonal. Así, el pedagogo procuraba que el alumno, al terminar el curso, fuera capaz de identificar y reproducir no solo sonidos aislados, sino también de reconocer complejidades del espectro armónico del sistema tonal. Huelga decir, que dicha labor es sumamente laboriosa y requiere de una amplia experiencia en la praxis docente. Así pues, Rojas (1997, p. 4) lo hace patente:

---

\* “El plan adoptado para vencer todas las dificultades que abarca el estudio del solfeo, es el analítico-sintético del gran pedagogo francés Raymond Thieberge expuesto en su obra

“Iniciación en el Lenguaje Musical” (Rojas, 1997, p. 4). con estas palabras el autor refiere la procedencia del modelo teórico que siguió para la elaboración de su propio texto.

Si cantamos: do-mi-sol-do varias veces con todas sus dificultades de intervalos, tanto ascendentes, como descendentes, es fácil después de estas repeticiones y ejercicios constantes, imaginarnos cómo sonarían los cuatro sonidos juntos y cómo llegaría a presentir la sonoridad fundamental de la tonalidad de Do Mayor.

En el caso de la teorización de Rojas, no se encuentra en el ánimo de competir por la superioridad del conocimiento adquirido en la Escuela de Música Sagrada con respecto a sus predecesores y contrapartes regionales.\* Este método, como se puede inferir en la introducción, representa la pretensión de pugnar por una posición dominante en el *campo* musical mexicano. Se opone entonces, al método centralista de Foster y demuestra que la teorización moreliana no solo se constriñe al arte musical sacro. A su vez, reitera la posición de Morelia como centro legitimado de adquisición del conocimiento musical, al proponer un método propio y diferenciado en esta actividad fundamental de la enseñanza musical, el solfeo.

### **La técnica de los compositores de Miguel Bernal Jiménez**

#### **Lecciones**

El largo proceso de disciplinamiento propuesto por la Escuela de Música Sagrada de Morelia, perfiló eficientes agentes que pudieran diseminar por toda la geografía nacional las enseñanzas allí recibidas. Sin embargo, ese proceso no se encontraría completo sin la presencia de los compositores. A imagen y semejanza de los maestros de capilla, algunos alumnos de la Escuela de Música Sagrada ascendieron en la jerarquía escolar para obtener el grado de maestro en composición. Una vez disciplinado el cuerpo y habiendo el alumno interiorizado los preceptos institucionales, los compositores establecían la dialéctica entre la repetición mimética de lo aprendido y la obligación de encontrar una voz propia. Sin embargo, la huella dejada se llevará como una marca indeleble en las generaciones de compositores egresados de esa institución.

El direccionamiento de la subjetividad en la Escuela de Música Sagrada, produjo en los alumnos el reconocimiento como legítimo del canto gregoriano, la

polifonía renacentista, y la música de órgano, por lo que no tenían reparos en utilizarla como elementos constitutivos de sus propias obras. La composición musical fue sin duda, desde la perspectiva de esa institución, el pináculo en la formación deseada por el músico.

Así, el grado de avance logrado por la Escuela de Música Sagrada no solo se manifestó en la producción de agentes y textos de iniciación, sino, en la proposición de obras pedagógicas de grado terminal. Es decir, *La Técnica de Los Compositores* (1950)<sup>†</sup> de Bernal Jiménez representó un posicionamiento firme de la capacidad teórico-pedagógica moreliana y su pretensión de competir con las otras escuelas en el preciado *campo* de la composición. La obra compositiva, es el reflejo de las capacidades adquiridas en los largos procesos formativos y la posibilidad de teorizar sobre ello, un rasgo característico de los centros legitimados del conocimiento musical.

La publicación de *La Técnica de los Compositores* coincidió con el 200 aniversario de la muerte de Bach. En concordancia a la monumentalidad de las obras del músico de Eisenach, Bernal Jiménez propuso un extenso tratado en tres tomos, donde vertió su visión sobre la práctica compositiva.<sup>‡</sup>

A manera de tesis, Bernal Jiménez delimitó en su prólogo el *Estado de la cuestión*, para con posterioridad proceder a contraponer dos ámbitos en la praxis compositiva: la *Escuela de los Teóricos* y la *Escuela de los Compositores*. Aún a mediados del siglo XX, Bernal Jiménez poseía una visión amplia sobre el fenómeno musical. En el apartado "Importancia de los Clásicos", advertía que ese periodo constituía el "centro de la historia musical", sin embargo, la categorización de Bernal Jiménez no era cronológica, sino que respondía a la factura de las composiciones. Así, Bernal Jiménez (1950, p. 12) escribió:

Entiéndase, sin embargo, que el estilo clásico no se define por épocas ni personalidades, cuanto por procedimientos. Podemos encontrar en los románticos y en los modernos momentos de clasicismo (y de hecho hay siempre un importante substratum).

Con estas palabras, el autor delimitaba el muy extenso corpus de obras de las cuales tomaría fragmentos para servir como ejemplos. Superado el prólogo, Bernal Jiménez se abocó al estudio de la armonía y, al igual que

\* Rojas (1997, p. 35) en la bibliografía da cuenta de sus fuentes: "Teorías de la Música de: R. Thieberge, A. Danhauser, Mario Lago, Juan B. Fuentes, A Lavignac".

† El libro terminó de imprimirse en 1950, año en el que, de acuerdo con Luis Jaime Cortez, "el Conservatorio [de las

Rosas] fue fundado en su forma jurídica actual" (Cortez, 2016, p. 145).

‡ En realidad, el tercer tomo es un cuaderno de hojas pautadas en blanco para ejercicios. Aun así, el texto pedagógico de Bernal Jiménez supera con creces las 500 páginas.

en sus anteriores textos, sintetizó en breves lecciones los tópicos a estudiar. Estas lecciones están pobladas de ejemplos musicales (debidamente reseñados) de célebres compositores de la Música de Arte Occidental.

Bernal Jiménez consideraba el acto de componer como un acto trascendente en el ser, por lo tanto, el compositor, desde su visión, debía alimentarse de la esencia de los grandes compositores. Aunado a los ejemplos musicales, dedicó breves apartados entre secciones denominados *Intermezzo* en los que incluyó citas provenientes de textos litúrgicos o de filósofos, artistas y, sobre todo, compositores.

La segunda parte del tratado fue dedicado a la melodía, en donde repitió los procedimientos del apartado anterior. A esta le sigue la tercera parte, *Ritmo* y la cuarta, *Forma*. Bernal Jiménez concebía la composición como una actividad de naturaleza más práctica que teórica. Por ello, inducía al estudiante a llevar un severo control de sus avances y actividades relacionadas con la práctica compositiva. En la sección de apéndices, incluyó una bitácora de actividades de conciertos y hasta unas hojas en blanco para que los estudiantes pudieran coleccionar los autógrafos de los compositores consultados.

Sin duda, este esfuerzo teórico-pedagógico por parte de Bernal Jiménez, no tiene parangón en la época en que fue publicado. Sirvió como un edificio teórico para la labor más compleja dentro del *campo* de la música: la composición. Las dimensiones del texto exigen por sí mismas, un tratado propio para el correcto análisis de todos sus componentes.

## Ejercicios

La obra da inicio con unas "Palabras al Alumno" que reflejan claramente la filosofía del autor cuando afirma: "No dedicar por lo menos dos horas diarias a los ejercicios de la composición musical es engañarse en sí propio: ningún provecho considerable se obtendrá. Tan inflexible debe ser el maestro en este punto, que conviene suspenda las lecciones al alumno que no llene ese requisito" (Bernal Jiménez, 1950, p. 5). Las palabras de Bernal Jiménez, siguiendo el canon conservatorio, son severas y exigen del estudiante un gran compromiso. Sin embargo, ese trabajo, unido a los cuatro años de solfeo que establecía el plan de estudios, explican el porqué, compositores como Paulino Paredes, fueran capaces de componer sin la ayuda del piano (Arango García, 2010).

El libro terminó de imprimirse en 1950, año en el que, de acuerdo con Luis Jaime Cortez, "el Conservatorio [de las Rosas] fue fundado en su forma jurídica actual" (Jaime Cortez, 2016, p. 145). Ya en 1938, bajo la dirección de Miguel Bernal Jiménez, se había diseñado un plan de estudios bastante ambicioso y la institución había adquirido la denominación de Escuela Superior de Música

Sagrada. Como tal, otorgaba el Magisterio en Composición, la Licenciatura en Canto Gregoriano y la Licenciatura en Órgano. A partir de los profundos cambios que se iban dando, se originaban necesidades didáctico-pedagógicas que obligaban a la creación de obras y materiales didácticos. El texto fue cuidadosamente diseñado e incluye instrucciones detalladas en un vocabulario claro y sencillo, numerosos análisis de fragmentos de obras de los grandes compositores, que sirven para ejemplificar los distintos principios y procedimientos compositivos y una abundante cantidad de ejercicios que obligan al estudiante a profundizar en el estudio y conocimiento de la composición. Más aún, el autor exhortaba a los estudiantes a ser cuidadosos, realizar primero un borrador de los ejercicios y transcribir estos a los espacios correspondientes en el Tomo III, para conformar un "libro del maestro" que fuera orgullo del estudiante.

*La Técnica de los Compositores. El Estilo Melódico Armónico*, representa una contribución importante a la pedagogía de la composición en México. De acuerdo con la *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía, Tomos I y II* de Saldívar (1991 y 1992), solo existían otros cinco tratados/textos relacionados con la composición, escritos por músicos mexicanos: el *Tratado Sintético de Armonía* (1913 y 1915), el *Tratado Sintético de Canon y Fuga* (1919), el *Tratado Sintético de Contrapunto* (1920 y 1925) y el *Tratado Sintético de Instrumentación para Orquesta Sinfónica y Banda Militar* (1921) de Julián Carrillo y; el *Nuevo Sistema de Armonía Basado en Cuatro Acordes Fundamentales* (1916) de Eduardo Gariel (texto que fue publicado en inglés por la casa editora Schirmer).

La Editorial JUS publicó en la revista *Universidad de México* (Editorial Jus, 1950, p. 11) el anuncio "Últimas novedades de la Editorial JUS, *La Técnica de los Compositores*, por Miguel Bernal Jiménez, quien pone en esta obra, al alcance de todos, su gran labor pedagógico-musical, 3 tomos con 320 pp. de lecciones, 306 de ejercicios y el 3er. tomo dedicado a borradores. Miden 32 x 22.5 cm. \$130.00". El anuncio, publicado en una revista de la UNAM, nos hace pensar que la obra pedagógica de Bernal Jiménez pudo competir con la de Carrillo, aún lejos de la periferia y de las escuelas de música sacra del país, ambiente en que podía ser más solicitado.

Más aún, bastantes años después continuaba siendo el material didáctico a utilizar por los profesores que, después de egresar de la Escuela Superior de Música Sagrada (después Conservatorio de las Rosas) se habían esparcido por todo México. Es el caso de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, en la que, profesores como Paulino Paredes, José Hernández Gama y Silvino Jaramillo, entre

otros, continuaban transmitiendo lo aprendido en Morelia (Capistrán, 2019, comunicación personal).

## Conclusiones

El análisis de los métodos, tratados y manuales musicales emanados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, no solo refleja las bien intencionadas aportaciones de sus pedagogos por satisfacer las necesidades didácticas de su quehacer cotidiano, su profundo conocimiento en la materia, su disciplina, esfuerzo y entrega, sino que también evidencia una serie de intenciones, doctrinas, e ideologías que trascienden el mero hecho pedagógico, así como una compleja y a veces sutil gama de relaciones de poder.

Para empezar, es vital entender que, antes de ser músicos, los grandes pedagogos emanados de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, como Bernal Jiménez, Aguilera y Rojas, eran auténticos católicos comprometidos. Ellos vivían su religión sincera y abiertamente, y estaban convencidos de que su arte debía servir para alabar a Dios. Como tales, se constituyeron en eficientes agentes de las disposiciones musicales vaticanas y, principalmente, de José María Villaseñor, con el propósito de ver cumplidas con los más altos estándares, las normas establecidas por el *Motu proprio* de Pío X (1903) en relación al esplendor del culto y la música sacra.

Villaseñor, quien era un visionario, supo emprender un proyecto trascendente, que fuera a la vez doctrinal, ideológico y pedagógico. Él sabía que, para llevar la música sacra a su máximo esplendor en todos los rincones de México e inclusive de Latinoamérica, se requería de músicos bien preparados. Así, se propuso promover un cambio de raíz en la educación musical sacra, y forjar toda una generación de maestros de capilla, organistas, directores de coro y compositores que, posteriormente, se convertirían en operarios a distancia. En ese sentido, los textos pedagógicos se convirtieron en las herramientas didácticas para facilitar la labor agencial. Es decir, los métodos y tratados se convirtieron en efectivos *dispositivos disciplinarios* para la formación de los nuevos agentes, y se articularon en una sutil red de poder, donde el disciplinamiento de los cuerpos se volvió cada vez más inasible, conforme los agentes en formación avanzaban en los grados de la jerarquía musical michoacana.

El resultado es evidente. A partir de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, en distintas partes del país emergieron otras instituciones educativo-musicales que replicaron ese modelo y que se caracterizaron por tener al frente a un agente que, directa o indirectamente, había sido discípulo de Bernal Jiménez. De esas instituciones egresaron otros tantos agentes

quienes, aparte de satisfacer las necesidades litúrgico-musicales de su localidad, se involucraron con instituciones musicales seculares, generalmente universitarias, ampliando su rango de acción. Muchas veces, tomaron roles protagónicos, como en los casos de Paulino Paredes, quien llegó a ser director de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León y de Domingo Lobato, quien fungió como director de la Universidad de Guadalajara.

A la par de su función pedagógico-didáctica, los métodos, tratados y manuales musicales emanados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, representaron un dispositivo de poder que polarizó el panorama musical sacro en México. Las instituciones validadas por su conocimiento actualizado, dimanado directamente de las fuentes de legitimidad (el Pontificio Instituto de Música Sacra) con base en Morelia vs la obsoleta y conservadora escuela derivada de Ratisbona con base en Querétaro y las reminiscencias de la tradición musical sacra colonial.

El panorama anteriormente planteado, a la vez que fascinante, refleja un trabajo académico-pedagógico que, desde la perspectiva de los autores, parece no haberse repetido más, por lo menos, con la misma intensidad. Desde entonces, la producción de obras pedagógico-musicales mexicanas, sobre todo las que están relacionadas con la composición (armonía, contrapunto, instrumentación, formas musicales) parece haber disminuido dramáticamente, sino es que ha desaparecido. En algunos casos, los textos de Carrillo y Bernal Jiménez han sido desplazados por libros de autores extranjeros. En otros, las clases de armonía, contrapunto y composición se imparten a partir de apuntes. Lo anterior ha causado un par de problemáticas: a) los estudiantes no cuentan con un texto al que puedan acudir para resolver sus dudas cuando están lejos del profesor; b) la falta de un texto que unifique los criterios de los profesores, suele causar serias confusiones que han hecho que esas materias, se hayan convertido en las asignaturas con mayor índice de reprobación en algunas instituciones de educación musical a nivel superior.

Lo anterior parece reflejar un cambio en la mentalidad de los académicos actuales, pues muchos de ellos han dejado de preocuparse por la creación de obras pedagógicas que atiendan problemáticas específicas de nuestro medio musical. Esto llama la atención, pues hoy en día podría ser relativamente más fácil publicar textos. Por un lado, las propias instituciones educativas y los programas como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA), apoyan la publicación de libros de texto. Por otro lado, la publicación en medios electrónicos ha reducido considerablemente su costo, a la vez que pone los textos al alcance de un mayor número de personas.

En otras palabras, la labor llevada a cabo por los músicos-pedagogos que surgieron de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, con todas sus aportaciones, y por qué no, con todas sus deficiencias, debería ser un modelo para considerar por las generaciones actuales, un modelo que promueva verdaderos cambios educativo-musicales que permeen nuestro país.

## Referencias

- [1] Aguilera Ruiz, F. (1944). Educación de la voz: la cultura vocal con miras hacia el servicio del coro en las iglesias. Morelia: Schola Cantorum.
- [2] Arango García, J. H. (2010). Compositor mexicano Paulino Paredes, músico y maestro. El Mundo. com. Recuperado de <https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=149990>
- [3] Bernal Jiménez, M. (1942). Ratisbona 1890: Balance, preámbulo y advertencia. Schola Cantorum, 6-7, 82-106.
- [4] Bernal Jiménez, M. (1947). La Disciplina Coral. Morelia: Escuela Superior de Música Sagrada.
- [5] Bernal Jiménez, M. (1950). La Técnica de los Compositores. El Estilo Melódico Armónico. México: Editorial Jus.
- [6] Bernal Jiménez, M. (1984). Curso Elemental de Canto Gregoriano. México: Fimax (año de publicación del libro original; 1943).
- [7] Chihu, A. (1998). La teoría de campos en Pierre Bourdieu. Polis, 1(4), 178-198. Consultado en Mayo 20, 2019. Recuperado de <https://revista.colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/polis/article/view/16714/14952>
- [8] Díaz Núñez, L. (2000). Miguel Bernal Jiménez: Catálogo y otras fuentes documentales. México: CONACULTA-CENIDIM.
- [9] Díaz Núñez, L. (2003). Como un eco lejano...: La vida de Miguel Bernal Jiménez. México: CONACULTA-CENIDIM.
- [10] Editorial Jus. (1950). Anuncio. Universidad de México, 50, 11. Recuperado de
- [11] Foucault, M. (1992). El orden del discurso. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- [12] Foucault, M. (2004). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Argentina: Siglo XXI.
- [13] García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze y Agamben. A Parte Rei, 74(1), 1-8.
- [14] Jaime Cortés, L. (2016). Conservatorio de las Rosas. En Y. Bitrán Goren y C. Rodríguez Leija (Coords.), *Perspectivas y Desafíos de la Investigación Musical en Iberoamérica* (pp. 145-148). México: Instituto Nacional de Bellas Artes, CENIDIM.
- [15] Lemus, F. de P. (1904). Teoría del Canto Llano. Morelia: Tipografía Michoacana de Música.
- [16] Mouse (Bernal Jiménez), M. (1944). Un Libro de D Francisco de P Lemus. Schola Cantorum, 6(6), 101-105.
- [17] Paredes, P. (1943). Lo que debe saber el compositor sagrado. Schola Cantorum: Revista de Cultura Sacro-Musical, 5(5) 74-77.
- [18] Pio X. (1903). Motu Proprio tra le Sollecitudini. Recuperado de [http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html)
- [19] Rinforzando. (1955). Compositores: Gerhart Muench. Schola Cantorum, 15(1), 1-5.
- [20] Rojas, B. (1997). Curso elemental de solfeo. Morelia: Fimax. (año de publicación del libro original; 1955).
- [21] Saldívar, G. (1991). Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía, Tomo I. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, CENIDIM.
- [22] Saldívar, G. (1991). Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía, Tomo II. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, CENIDIM.
- [23] Sandoval Mendoza, H. (2007). Miguel Bernal Jiménez, el pedagogo por excelencia: México 1933-1956 (Tesis de maestría en educación). Universidad de Guanajuato. Guanajuato, Guanajuato.
- [24] Seeger, Ch. (1944). Music Education in the Americas. Music Educators Journal, 30(6), 14-16+54-55.
- [25] Villaseñor, J. (1961). Opúsculo. Morelia: Fimax.