

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 14 de abril de 2026

ACEPTADO: 18 de mayo de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.49>

■ MOS Mexico Opera Studio y el rescate de la ópera mexicana MOS Mexico Opera Studio and the Revival of Mexican Opera

Áurea Maya Alcántara¹

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
Musical Carlos Chávez (CENIDIM-INBAL) / Ciudad de México, México.

Contacto: aureamaya@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8077-4223>

¹ Doctora en Historia del Arte por la UNAM. Desde 1991 es investigadora del CENIDIM-INBAL y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras, nivel I. Es autora de libros y ensayos sobre ópera y zarzuela en México y especialista en la catalogación de archivos musicales. Ha publicado en el Fondo de Cultura Económica, el Instituto Mora y el CENIDIM, así como en las revistas Pauta, BiCentenario, Discanto y Diacronías.



MOS Mexico Opera Studio y el rescate de la ópera mexicana

MOS Mexico Opera Studio and the Revival of Mexican Opera

Resumen

Artículo de reflexión que analiza el camino en torno al rescate y puesta en escena de la ópera mexicana, así como su importancia dentro de la vida cultural mexicana desde el siglo XIX hasta la actualidad. Se abordan las razones de su tardío renacimiento, su valor como instrumento civilizatorio durante el México independiente y su relevancia dentro del mundo contemporáneo. Se destacan los esfuerzos de iniciativas culturales privadas como MOS Mexico Opera Studio (MOS), como referentes para la difusión, puesta en escena y grabación de un repertorio antes olvidado. Se intenta demostrar la vigencia y trascendencia del género como parte de la realidad cultural actual.

Palabras clave: ópera mexicana, rescate y puesta en escena, instrumento civilizatorio, MOS Mexico Opera Studio.

Abstract

This reflective article analyzes the trajectory of the revival and staging of Mexican opera, as well as its importance within the nation's cultural life from the nineteenth century to the present day. It addresses the reasons for this delayed revival, its role as a civilizing instrument in independent Mexico, and its relevance within the contemporary world. The study highlights the efforts of private cultural initiatives, such as the MOS Mexico Opera Studio (MOS), as benchmarks for the dissemination, staging, and recording of a previously neglected repertoire. Finally, it aims to demonstrate the enduring relevance and transcendence of the genre within contemporary cultural life.

Keywords: mexican opera, revival and staging, civilizing instrument, MOS Mexico Opera Studio.

MOS Mexico Opera Studio: Rescate y construcción cultural de la ópera mexicana

La ópera mexicana ha experimentado un resurgimiento notable en los últimos años, impulsado principalmente por distintas iniciativas privadas como el MOS Mexico Opera Studio, en Monterrey, N. L. y Ópera: Nuestra Herencia Olvidada en la Ciudad de México. De manera paralela, nuevas fuentes documentales han puesto de manifiesto su relevancia en la vida política y social tanto en el siglo XIX como en el México moderno y contemporáneo.² El rescate y puesta en escena de estas obras constituyen un reflejo importante de la historia cultural de México.

El presente texto analiza el papel decisivo que tuvo el género lírico en la vida cultural mexicana del siglo XIX, así como las dinámicas sociales, políticas y estéticas que rodearon su surgimiento y consolidación. En una primera parte, se examinan las razones que intentan explicar el tardío rescate de la ópera mexicana decimonónica y las valoraciones historiográficas que contribuyeron a su marginación dentro de la investigación musicológica y de los teatros de ópera. Después, se reflexiona sobre el significado que tuvo la ópera en el México independiente como práctica cultural vinculada a los procesos de civilización y modernidad. Más adelante, se aborda el tránsito de la recepción de óperas italianas hacia las primeras composiciones nacionales y el desarrollo de una producción operística propia. Finalmente, se revisa la labor realizada por el MOS Mexico Opera Studio, en Monterrey, Nuevo León, como una de las iniciativas contemporáneas más relevantes para la difusión, el rescate y la puesta en escena de este repertorio.

El tardío rescate de la ópera mexicana decimonónica

En 1941, el musicólogo español Otto Mayer-Serra escribió *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*, una de las primeras historias de la música mexicana que abordó con rigor el fenómeno musical en nuestro país. Más de 50 años después, con motivo de su edición facsimilar, el crítico musical José Antonio Alcaraz señaló:

Mayer-Serra fue capaz de analizar el desarrollo del arte sonoro en nuestro país con marcada penetración ... volumen ejemplar que recoge la tarea de investigación emprendida por el musicólogo transterrado ... He aquí un documento medular, que sigue conjugando sus acciones en presente de indicativo. Ahora en 1996. (Alcaraz, 1996, p. 7)

En efecto, el libro se convirtió en una guía para estudiar géneros, obras y compositores, incluso a finales del siglo XX. Sin embargo, en el campo de la ópera presentó interpretaciones sesgadas que es posible que influyeran en la limitada atención que este repertorio recibió dentro de ciertos sectores de la musicología mexicana. Del mismo modo, estas valoraciones parecen haber contribuido a que el rescate y la puesta en escena de dichas composiciones ocuparan un lugar marginal, pues, a juicio del autor español, podían considerarse obras de poca calidad musical (Mayer-Serra, 1941, p. 46).

Mayer-Serra sostuvo que, aunque la ópera dominó en México de la misma manera que en Europa, el “entusiasmo frenético, arrollador y algo insensato” (Mayer-Serra, 1941, p. 37) de la sociedad mexicana por esas obras limitó el desarrollo de numerosos músicos, quienes vivieron en condiciones precarias debido al carácter temporal de los empleos tanto en la orquesta de la ópera, la zarzuela, los

² Dos de los trabajos más recientes sobre el tema son los libros *La República de la Música: Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, de Luis de Pablo Hammeken, y *Ópera y gastos secretos* (2023), de Áurea Maya Alcántara.

bailes o incluso en la iglesia. Esta situación también dificultó la composición musical y es la razón, de acuerdo con su perspectiva, de que no se encuentren como parte de la producción nacional, conciertos sinfónicos, cuartetos de cuerdas o sonatas. La ópera se convirtió en la única vía para que el compositor encontrara el éxito y la fortuna, lo que derivó en una reproducción sistemática del estilo de las óperas de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Incluso afirmó que, si bien el público era indulgente con estos esfuerzos nacionales, nunca se valoró a los músicos mexicanos al mismo nivel que a los compositores italianos, pues sus obras siempre fueron “imitaciones” (Mayer-Serra, 1941, pp. 44-46).

En la actualidad, diversos planteamientos de Mayer-Serra han sido cuestionados por investigaciones posteriores que han documentado una producción musical mexicana más amplia y compleja durante los siglos XVIII y XIX, incluyendo la localización y estudio de cuartetos de cuerdas, sonatas y otras obras instrumentales del periodo³. Estos hallazgos han permitido matizar la idea de una supuesta debilidad estructural de la creación musical mexicana. Si bien otros géneros, como las marchas, valeses, polkas y canciones, tuvieron una circulación mucho más amplia y desempeñaron un papel relevante en la vida cultural del país, este trabajo se concentra de forma específica en la ópera debido a su particular valor simbólico dentro de los proyectos de modernidad y como instrumento civilizatorio en el país. Desde el siglo XIX, la composición operística fue considerada uno de los espacios de mayor legitimación artística y proyección pública para los compositores. En este sentido, el objetivo de este apartado es reflexionar sobre el impacto que las valoraciones de Mayer-Serra pudieron tener en la limitada presencia de estas obras en los teatros hasta tiempos recientes, así como destacar las razones por las cuales este repertorio continúa siendo susceptible de rescate y puesta en escena.

El significado de la ópera en el siglo XIX mexicano

La historiografía en torno a la musicología continuó con el punto de vista de Mayer-Serra. Autores como Jesús C. Romero, Gerónimo Baqueiro Fóster o Gloria Carmona se limitaron a nombrar autores, títulos, fechas y, si bien algunos incluyeron ejemplos musicales para analizar estas obras y sustentar estilos y técnicas compositivas, redujeron el fenómeno operístico a una marcada influencia de la ópera italiana; es decir, repitieron el argumento del exiliado español. Sin embargo, la búsqueda de nuevas fuentes (más allá de las musicales) y un enfoque desde la historia cultural han permitido analizar significados, prácticas y valores del género a partir de una lectura que supera la mera descripción de los datos, además de precisar la importancia de su revaloración.

Sin duda, la ópera mexicana decimonónica representó parte del engranaje de la conformación de nuestra nación como país independiente, sin reducirse a ser considerada una diversión o entretenimiento de las élites. En 1830, pocos años después de que México firmara su declaración de independencia, Lucas Alamán articuló, desde el ministerio de Relaciones bajo la vicepresidencia de Anastasio Bustamante (1829-1832), una serie de instrumentos para demostrar que el país se encaminaba hacia las condiciones que poseían los países europeos. La historia los ha denominado instrumentos civilizatorios. Si los teníamos, podíamos demostrar ante los ojos del viejo continente que éramos civilizados. Uno de ellos fue el Banco de Avío que, entre 1830 y 1842, se convirtió en una de las primeras instituciones bancarias del gobierno para prestar dinero a los industriales y contribuir con el fomento de las

³ Además de las obras de Maya y De Pablo, véanse los artículos Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840) de Ricardo Miranda y Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España de John Koegel.

empresas nacionales.

Otro de estos articuladores fue la ópera misma. La cultura en Europa tuvo un papel relevante en las sociedades occidentales. Tanto en Europa como en México, asistir a la ópera se volvió, además de símbolo de cultura y civilización, una oportunidad para establecer relaciones sociales, económicas y políticas. Y Alamán se dio cuenta de ello. En una investigación anterior documenté que, en 1823 —poco antes de la consolidación de México como nación independiente—, el propio Alamán acudió a la Royal Opera House de Londres, Inglaterra, a una representación de *Cortez or the conquest of Mexico* de Sir Henry Bishop, obra operística inspirada en la conquista de México (Maya Alcántara, 2020, pp. 194-196). ¿Acaso ahí fue cuando se percató de la importancia de este arte como articulador de todo un entramado? Para nuestra poca fortuna, el político mexicano nunca escribió al respecto; sin embargo, sus acciones demuestran cómo, a lo largo de la década de 1830, impulsó la creación de una compañía lírica para actuar en el único teatro que había en la capital de la naciente República: el Teatro Principal.

En 1830, de nuevo, Lucas Alamán gestionó con el poder legislativo un presupuesto anual de dos mil pesos para el fomento del teatro, el cual consistió, en una primera etapa, en la contratación de nueve cantantes europeos, partituras, vestuario y siete pianos; en una segunda etapa, en la llegada de directores de orquesta y escenógrafos, además de algunos atrilistas. Aquí se aprovecharon las orquestas y coros que se utilizaban en la iglesia y, en lugar de precariedad, estos músicos tuvieron otro ingreso seguro. Sin embargo, debido a los altos costos de las puestas en escena (algo que no ha cambiado), se rebasó el presupuesto asignado y se recurrió a las partidas de gastos secretos del gobierno, sin importar las dificultades financieras que enfrentaba el país (Maya Alcántara, 2023).

¿Cuál fue la ganancia? La elite política utilizó la ópera para mostrar su afán civilizador, pero su importancia trascendió lo político. A pesar del cambio de regímenes durante todo el siglo XIX, desde yorkinos hasta escoceses, de conservadores a liberales y después porfiristas y científicos, todos apoyaron esta manifestación artística (la más de las veces, durante la primera mitad del siglo XIX, desde gastos secretos). El teatro se volvió uno de los escenarios primordiales de la sociedad mexicana. La ópera y el deseo de modernidad europea influyeron en México, incluso ante los desafíos económicos y sociales. El estudio del género como instrumento civilizatorio revela datos importantes tanto para la historia de la música como para la historia nacional.

De las óperas italianas a las primeras composiciones nacionales

En 1841, cuando el presidente Antonio López de Santa Anna regresó al poder, impulsó de manera singular a las artes en general. Además de promover la construcción de un nuevo teatro para la ópera (Rodríguez Piña, 2014, pp. 293-327; Maya Alcántara, 2024, pp. 109-124),⁴ destinó la administración de la lotería a la Academia de San Carlos, institución que se encontraba en una situación inestable ante la falta de recursos económicos. Gracias a esto, reorganizó sus planes de estudio, llegaron nuevos profesores europeos y se comenzó a forjar toda una generación de artistas nacionales. En el campo de la música, la fundación de un conservatorio tuvo que esperar hasta 1866, ya bajo el gobierno de Maximiliano. Santa Anna apoyó a la música a través del teatro; no dedicó recursos a establecer escuelas o conservatorios para formar compositores. Había ópera y era lo importante. Así, llegaron numerosas

⁴ Nos referimos al Gran Teatro de Santa Anna, construido por el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga y que tuvo una capacidad de 1,200 espectadores. Fue demolido en 1901 como un proyecto de reorganización urbana de la Ciudad de México encabezado por Porfirio Díaz. Tras la caída del régimen santannista, fue conocido como Teatro Nacional.

compañías europeas que ofrecieron lo más actual del repertorio lírico en ese momento.

¿Cuándo se comenzaron a componer las primeras óperas mexicanas? La generación de compositores mexicanos tuvo que esperar hasta 1859, cuando Cenobio Paniagua (1821-1882), originario de Tlalpujahua, Michoacán, estrenó su *Catalina de Guisa* en el Teatro Nacional, durante la Guerra de Reforma. Paniagua, quien era contrabajista en la orquesta de la Catedral de México, se formó de manera autodidacta en la composición. Frecuentaba el teatro, donde escuchó y asimiló el género operístico. Es considerado el padre de la ópera mexicana. Poco antes, Manuel Covarrubias (1815-1875), un compositor aficionado, compuso *Reynaldo y Elina* (1838), un pastiche que, aunque poco logrado, puede ser considerado la primera ópera mexicana compuesta, pero nunca fue puesta en escena. Después de Covarrubias, el duranguense Luis Baca (1826-1853) regresó a México con varias óperas bajo el brazo, después de estudiar en el Conservatorio de París. Su temprano fallecimiento le impidió desplegar una carrera como compositor.

Tras *Catalina*, varios alumnos de la academia particular de Paniagua, como Melesio Morales (1838-1908) y Mateo Torres Serrato, comenzaron a incursionar en el género, marcando el inicio de una generación de compositores mexicanos que tuvo su primer gran auge durante el Segundo Imperio, pues varios de ellos vieron representadas sus obras. La República restaurada no detuvo este impulso. Si bien este auge fue breve, durante el periodo porfiriano volvió a tener su segundo gran momento (Tabla 1).

Tabla 1

*Listado de óperas mexicanas representadas en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX (hasta 1906)*⁵

Presidencia interina de Miguel Miramón (febrero de 1859 a agosto de 1860)	
1859 (septiembre)	<i>Catalina de Guisa</i> , de Cenobio Paniagua
Presidencia constitucional de Benito Juárez (diciembre de 1860 a junio de 1863)	
1863 (enero)	<i>Romeo</i> , de Melesio Morales
1863 (mayo)	<i>Pietro D'Abano</i> , de Cenobio Paniagua
Regencia del Segundo Imperio mexicano (de julio de 1863 a abril de 1864)	
1863 (julio)	<i>Clotilde de Coscenza</i> , de Octaviano Valle
1863 (noviembre)	<i>Los dos Foscari</i> , de Mateo Torres Serrato

⁵ En la Tabla 1 se incluyen solo aquellas óperas que fueron puestas en escena en el mismo siglo XIX y en los primeros años del siglo XX (hasta 1906); varios compositores tuvieron una mayor producción, pero no tuvieron oportunidad de verlas representadas; son los casos de Luis Baca con *Leonora* y *Giovanna di Castiglia*, Melesio Morales con *Carlo Magno* y Miguel Meneses con *La reina de las Hadas*, por citar algunas de estas obras.

Segundo Imperio mexicano (de mayo de 1864 a junio de 1867)	
1864 (julio)	<i>Agorante, rey de la Nubia</i> , de Miguel Meneses
1864 (julio)	<i>Pirro de Aragón</i> , de Leonardo Canales
1866 (enero.)	<i>Ildegonda</i> , de Melesio Morales
República Restaurada (de julio de 1867 a enero de 1876)	
1870	<i>Don Quijote en la venta encantada</i> , de Miguel Planas
1871	<i>Guatimotzin</i> , de Aniceto Ortega
Porfiriato (1876-1910)	
1877	<i>Gino Corsini</i> , de Melesio Morales
1879	<i>Atala</i> , de Miguel Meneses (estreno en Jalisco)
1886	<i>Luisa de la Vallière</i> , de Miguel Meneses
1891	<i>Cleopatra</i> , de Melesio Morales
1892	<i>Colón en Santo Domingo</i> , de Julio M. Morales
1893	<i>Keofar</i> , de Felipe Villanueva
1901	<i>El rey poeta</i> , de Gustavo Campa
1901	<i>Atzimba</i> , de Ricardo Castro
1902	<i>Zulema</i> , de Ernesto Elorduy
1906	<i>La leyenda de Rudel</i> , de Ricardo Castro

Fuente: Elaboración propia.

Desde *Catalina de Guisa* de Paniagua, la primera ópera mexicana representada, hasta *La leyenda de Rudel* de Castro, última puesta en escena pocos años antes de la caída del régimen de Porfirio Díaz, el teatro en la capital fue escenario de una notable actividad operística nacional. Esta continuidad demuestra que la ópera mexicana no fue un entretenimiento más para las élites ni, como sugirió Ma-

yer-Serra, una simple imitación del estilo europeo; representó una búsqueda de identidad y modernidad por parte de los compositores mexicanos y actuó como un instrumento civilizatorio dentro de los proyectos culturales de nación del siglo XIX. En lugar de limitarse a interpretar obras de Donizetti, Bellini o Verdi, los músicos mexicanos incursionaron en el género operístico mediante creaciones propias que participaron en la articulación de imaginarios nacionales y en la construcción cultural y social del país, aun cuando dicho proyecto no siempre se formulara explícitamente en esos términos.

Precisamente, por el lugar que estas obras ocuparon dentro de los procesos de construcción cultural de la nación, desde finales del siglo XX comenzaron a surgir distintos esfuerzos orientados a su rescate y revaloración. El estreno contemporáneo de *Ildegonda*, de Melesio Morales, en 1994, bajo la dirección de Fernando Lozano, abrió nuevas posibilidades para reconsiderar las óperas mexicanas decimonónicas dentro de la vida musical del país.⁶ Sin embargo, ese intento no tuvo el empuje deseado. Pocos años después, en 2001, el mismo Lozano puso, en versión de concierto, la ópera *Anita* de Melesio Morales en el Palacio de Bellas Artes. En 2010, el Conservatorio Nacional de Música también realizó su propia puesta de *Anita*, con una edición de Armando Gómez Rivas, quien en 2006 también realizó el rescate de *Zulema* de Elorduy.⁷ En 2014, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBAL) encabezó un proyecto de rescate de *Atzimba* de Ricardo Castro.⁸ Un año después, Solistas Ensamble del INBAL interpretó un ciclo de cinco óperas mexicanas, en versión de concierto a piano.⁹ No obstante, salvo el caso de algunas obras de Morales, estos esfuerzos no lograron consolidarse en grabaciones profesionales ni en ediciones críticas ampliamente accesibles.

Antes de que comenzara la pandemia por el SARS-CoV-2, la ópera mexicana del siglo XIX recibió un impulso renovado gracias a dos proyectos con estudiantes de la Facultad de Música de la UNAM. El primero, en 2018, con *Reynaldo y Elina* de Covarrubias, bajo la dirección general de Elías Morales Cariño; el segundo, en 2019, con *Catalina de Guisa*, bajo la coordinación de Verónica Murúa y Áurea Maya.¹⁰ Ambos formaron parte del Taller de Ópera de la institución universitaria y que, desafortunadamente, ya no continuó. En ambas puestas participó el barítono Carlos Fernando Reynoso, quien junto con la soprano Ana Rosalía Ramos (intérprete del rol de Catalina) formó en 2020 la iniciativa cultural Ópera: Nuestra Herencia Olvidada que se ha dedicado al rescate y difusión no solo de la ópera, sino de la música mexicana. Actualmente trabajan en la puesta en escena de *Atala* de Meneses,

⁶ Fernando Lozano impulsó la puesta en escena como director concertador y coordinador del proyecto con motivo de la inauguración del Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México; también realizó la grabación en disco compacto, lo que permitió que esa obra fuera accesible en cualquier momento, más allá de la experiencia de los asistentes. Hoy en día se puede escuchar en varias plataformas de audio. La edición de los manuscritos musicales estuvo a cargo de Eugenio Delgado y Áurea Maya.

⁷ Antes de esta puesta, Karl Bellinghausen había promovido, en el mismo Conservatorio, la representación de *Anita* en versión a piano. Por otra parte, *Zulema* se repitió en 2013 con la edición de Gómez Rivas. Solo la versión de *Anita* de Fernando Lozano se grabó en disco compacto en una edición conmemorativa. Después el mismo Lozano la puso en escena con la Orquesta Sinfónica de Puebla (existe una grabación casera en YouTube).

⁸ El proyecto fue parte de la temporada 2014 de la Compañía Nacional de Ópera en el Palacio de Bellas Artes, en el marco de la conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Ricardo Castro. En la edición participó el CENIDIM-INBAL y Arturo Márquez realizó la orquestación de los actos que solo existían a piano. El director concertador fue Enrique Patrón de Rueda. En 2020, con motivo del confinamiento, el INBAL puso disponible en YouTube la grabación de una de las funciones.

⁹ El proyecto fue realizado por Rufino Montero, fundador y director del Ensamble en ese momento y asesorado por Juan José Escorza. Interpretaron *Guatimotzin* (1871) de Aniceto Ortega, *Olga de Monterrojo* (1895) de Antonio de María y Campos, *La leyenda de Rudel* (1901) de Ricardo Castro, *El rey poeta* (1901) de Gustavo E. Campa además de *Misa de seis* (1964) de Carlos Jiménez Mabarak y *Leoncio y Lena* (1981) de Federico Ibarra. Todas en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

¹⁰ *Reynaldo y Elina* se representó en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM en el mes de mayo de ese año; *Catalina de Guisa*, en abril del siguiente en el Foro José Luis Ibáñez y en el Teatro Estefanía Chávez Barragán, antes Carlos Lazo, de la Facultad de Arquitectura de la UNAM gracias a un proyecto PAPIIT (Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica) que también incluyó a estudiantes del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Arquitectura además del CENIDIM-INBAL; ambas puestas fueron con la Orquesta Sinfónica Estanislao Mejía, con Samuel Pascoe como director concertador.

con un trabajo de edición de Reynoso y Maya además de contar con dos discos compactos con canciones del periodo. Otro director de orquesta mexicano que se ha interesado en la difusión y rescate de la ópera de México es Rodrigo Macías, titular de la Orquesta Sinfónica del Estado de México (OSEM), quien ha incorporado, como parte de sus temporadas anuales, galas dedicadas exclusivamente a la ópera mexicana.¹¹ En julio de 2026, *Atala* será escuchada en versión de concierto con dicha agrupación orquestal como parte de su temporada 154.

En este panorama, la Compañía Nacional de Ópera (CNO) del INBAL ha tenido pocas programaciones; las más de las veces, de ópera contemporánea, como fue el caso de *El vencedor vencido* de Federico Ibarra (2024). La ópera del siglo XIX ha estado muy poco presente (salvo los esfuerzos de Lozano, aunque fuera de la CNO y el caso de *Atzimba*). Cabe señalar que en diciembre pasado repuso *La leyenda de Rudel* de Ricardo Castro como último título de su temporada 2025.

La valoración de las óperas mexicanas del siglo XIX presenta desafíos para especialistas e intérpretes. Más allá de la perspectiva crítica de Mayer-Serra, nos enfrentamos a varias dificultades: una de ellas, la edición de los materiales musicales, pues la mayoría se encuentran manuscritos y con una escritura musical que ya resulta poco práctica en la actualidad; otra, su análisis como expresión artística, así como situar su valor como parte del lenguaje musical de la época. Es indiscutible que el drama musical de ese periodo se desarrolló en estrecho diálogo con las tendencias europeas dominantes de cada momento, desde el bel canto y la influencia verdiana hasta el verismo y la influencia francesista. Sin embargo, reconocer estas influencias no implica descalificar de manera categórica las composiciones nacionales ni reducirlas a simples imitaciones. Como ocurrió en otros ámbitos culturales de la época, los compositores mexicanos adoptaron modelos internacionales a sus propias circunstancias artísticas y culturales. Una valoración más amplia de este repertorio solo será posible mediante la consolidación de un corpus significativo de grabaciones, ediciones críticas y puestas en escena que permita reconsiderar la ópera mexicana como una de las manifestaciones artísticas más relevantes del siglo XIX en México.

La labor del MOS y el sentido actual de la ópera

Desde 2021, como parte de las actividades del MOS Mexico Opera Studio en Monterrey, Nuevo León, se incorporó un ciclo de ópera mexicana que ha contribuido con este impulso de rescate de la ópera compuesta por mexicanos. Sin dudarlo, es el único proyecto que ha mostrado una continuidad poco vista hasta ahora, pues no solo incluye un título por año, sino que también ha realizado numerosas galas de ópera, cursos y conferencias (varias en colaboración con Ópera: Nuestra Herencia Olvidada).

El MOS, fundado en septiembre de 2019 y codirigido artísticamente por Alejandro Miyaki (director musical y coach vocal) y Rennier Piñero (director de escena e interpretación), se ha consolidado como un estudio de ópera de alto rendimiento que ha formado a más de 60 cantantes y pianistas, auspiciado por empresarios regiomontanos. Este centro destaca por su taller de montaje, que incluye la programación de cuatro títulos al año, los cuales van desde la ópera barroca hasta la contemporánea, además del ciclo de ópera mexicana. Varias de sus producciones se han grabado y se encuentran disponibles en las plataformas correspondientes, convirtiéndose en documentos sonoros imprescindibles

¹¹ En un trabajo de colaboración entre Rodrigo Macías, Ópera: Nuestra Herencia Olvidada y Áurea Maya, se han programado varias galas de ópera mexicana como parte del programa 12 de su temporada 150 (mayo de 2024) y como director invitado de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional (enero de 2025).

para el estudio de este olvidado tema (Tabla 2).¹²

Tabla 2

Ciclos de ópera mexicana del MOS Mexico Opera Studio

I Ciclo de Ópera Mexicana (2021)		
26 y 27 de mayo	<i>Misa de seis</i> (1962), ópera de Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) Auditorio Carlos Prieto – MOS (Monterrey, N. L.)	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Colaboración con Takupí Creadores Escénicos. Grabación disponible en YouTube
II Ciclo de Ópera Mexicana (2022)		
29 y 30 de abril	<i>La leyenda de Rudel</i> (1906), ópera de Ricardo Castro (1864-1907). Gran Sala del Teatro de la Ciudad (Monterrey, N. L.)	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Orquesta y coro del MOS, Ensamble Coral FAMUS de la UANL. Bailarines de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Colaboración con CONARTE, MOS, Canal 28, Gobierno de Nuevo León, Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (ESMDM), Takupí Creadores Escénicos, Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Grabación disponible en YouTube
III Ciclo de Ópera Mexicana (2023)		
26, 27 y 29 de enero	<i>Misa de seis</i> (1962), ópera de Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Orquesta del MOS

¹² Aunque las producciones del MOS permiten múltiples aproximaciones desde el análisis musical y escénico, este trabajo no pretende abordar de manera específica sus aspectos estilísticos, formales o estéticos. El propósito principal consiste en examinar las condiciones históricas y musicológicas que han contribuido a la escasa atención que la ópera mexicana ha recibido en los procesos de investigación, rescate y puesta en escena.

24, 25 y 26 de febrero	<i>Anita</i> (1903), ópera de Melesio Morales (1838-1908). Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. La Súper Orquesta Filarmónica de la ESMDM (Abdiel Vázquez, director artístico). Coro del MOS y Coro representativo del C. C. Rosa de los Vientos. Compañía Titular de Danza Folclórica UANL (Alejandro González, director artístico). Colaboración con CONARTE, La Superior, Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro Cultural. Grabación disponible en YouTube
IV Ciclo de Ópera Mexicana (2024)		
25, 26, 27 y 28 de enero	<i>Anita</i> (1903), ópera de Melesio Morales (1838-1908). Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Orquesta y Coro del MOS. Compañía de danza folclórica de la UANL
22, 23 y 24 de febrero	<i>La hija de Rappaccini</i> (1991), ópera de Daniel Catán (1949-2011). Teatro Universitario UANL	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Eduardo Diazmuñoz y Alejandro Miyaki, directores concertadores. Orquesta Sinfónica de la UANL (OSUANL). Colaboración con la UANL, Cultura UANL. Grabación disponible en YouTube
V Ciclo de Ópera Mexicana (2025)		
	<i>Anita</i> (1903), ópera de Melesio Morales (1838-1908). Versión de concierto Auditorio Carlos Prieto – MOS	Alejandro Miyaki, director. Orquesta y Coro del MOS

28 de febrero y 1 de marzo	<i>Atala</i> (1879), ópera de Miguel Meneses (ca. 1840-ca. 1887) Concierto escénico a dos pianos (estreno contemporáneo) Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Ana Rosalía Ramos, soprano Edgar Villalba, tenor Cantantes de la V Generación del MOS. Colaboración con Ópera: Nuestra Herencia Olvidada. Edición de Áurea Maya y Carlos Fernando Reynoso. EFIARTES, Berel, Takupí Creadores Escénicos, Secretaría de Cultura, Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales
14, 15 y 16 de marzo	<i>Paso del norte</i> (2011), ópera de Víctor Rasgado (1959-2023) Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Colaboración con EFIARTES, Berel, Takupí Creadores Escénicos, Secretaría de Cultura, Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales
21, 22 y 23 de noviembre	<i>Paso del norte</i> (2011), ópera de Víctor Rasgado (1959-2023) Teatro de las Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México	

Piñero ubica el germen del ciclo de ópera mexicana en el propio proceso formativo del MOS. Como parte del trabajo de *coaching*, la construcción dramática de los personajes se inicia a partir del trabajo de palabra actoral (en español, su lengua materna) como detonante y sostén de la acción dramática, como territorio de los motores de acción, sensación y emoción del actor cantante, con el objetivo de lograr una mayor expresividad al cantar; sin embargo, las primeras producciones que tuvieron, en francés e inglés —*El teléfono* de Menotti, *Fausto* de Gounod—, evidenciaron la dificultad del tránsito entre idioma y expresión, así como la necesidad de hacer consciente a los estudiantes la relación entre lo hablado y lo cantado. Este camino, interrumpido por la pandemia y retomado con *Don Giovanni* de Mozart, permitió observar que, si bien la cercanía entre italiano y español facilitaba ciertos procesos, no siempre se lograba una mayor expresividad (Rennier Piñero, comunicación personal, 2 de abril de 2026).

A partir de estas reflexiones y en diálogo con Miyaki, surgió la inquietud de explorar reperto-

rio mexicano como una vía para conciliar lengua, emoción y escena. La relación con Ópera: Nuestra Herencia Olvidada les facilitó el acceso a distintas partituras de arias de ópera mexicana (que ellos venían trabajando), además del conocimiento previo de Miyaki con *Misa de seis* de Jiménez Mabarak. El estilo sutil, pero a la vez de humor de Carballido, libretista de la ópera, facilitó la vinculación con esos motores emocionales y expresivos además de que, al presentarse tanto en una gala de ópera mexicana como en la producción de la ópera, derivaron en una conexión más directa con el público. La respuesta mostró una mayor comunión entre intérpretes y audiencia, consolidando así el ciclo de ópera mexicana como un espacio vivo de encuentro escénico (Rennier Piñero, comunicación personal, 2 de abril de 2026).

A partir de entonces, sin dejar el repertorio europeo, el MOS ha presentado tanto ópera del siglo XIX como mexicana contemporánea, con seis producciones que se han repetido con las distintas generaciones de estudiantes para involucrarlos en la valoración de sus tradiciones, normalmente ausentes en los planes de estudio de los conservatorios o escuelas de música. Seis óperas mexicanas en seis años continuos. Un gran logro si tomamos en cuenta la historia antes contada. Y la mayor parte de ellas están disponibles en grabación: *Atala* (1879), de Miguel Meneses; *Anita* (1903), de Melesio Morales; *La leyenda de Rudel* (1906), de Ricardo Castro; *Misa de seis* (1962), de Carlos Jiménez Mabarak; *La hija de Rappaccini* (1991), de Daniel Catán; y *Paso del norte* (2011), de Víctor Rasgado. La inclusión de las obras contemporáneas resalta el peso del drama lírico en la música mexicana. Y surge la pregunta: ¿cuál es el papel actual de la ópera y, en específico, de la ópera mexicana? Sin duda, ya no funge como un instrumento civilizatorio. Entonces, ¿cuál es su significado e importancia para nosotros? ¿Por qué resulta importante una labor como el MOS? ¿Por un simple entretenimiento?

La historia de la ópera en el siglo XX atravesó importantes transformaciones estéticas. La ruptura con el lenguaje tonal y la irrupción de las vanguardias modificaron profundamente la concepción del drama musical, no solo en el plano sonoro sino también en sus estructuras narrativas y escénicas. Obras como *Wozzeck* (1925) y *Lulu* (1937) de Alban Berg, así como *Moses und Aron* (1957) de Arnold Schoenberg, evidenciaron nuevas formas de relación entre música, dramaturgia y expresión vocal alejadas de los modelos operísticos decimonónicos. Como señala Richard Taruskin, las vanguardias musicales del siglo XX buscaron redefinir radicalmente la relación entre lenguaje musical, representación dramática y función social del arte (Taruskin, 2010). En la segunda mitad del siglo XX, el impacto de las vanguardias artísticas y las reflexiones críticas de Theodor W. Adorno sobre la tradición musical y la cultura de masas influyeron en diversos compositores europeos. Como señala el propio Adorno, “la crítica de la cultura es también crítica de la sociedad” (Adorno, 2008, p. 19), idea que permeó muchas de las discusiones estéticas de la posguerra. En este contexto, figuras como Pierre Boulez cuestionaron de forma abierta la permanencia de las formas líricas tradicionales, mientras que Karlheinz Stockhausen exploró nuevas concepciones escénicas y sonoras en obras como *Licht*. Estas posturas consideraban que gran parte de la tradición operística se encontraba asociada a modelos culturales heredados del siglo XIX y a formas de recepción percibidas como conservadoras o elitistas.

Los compositores mexicanos continuaron por ese camino; recordemos que Manuel Enríquez, uno de nuestros mayores representantes de la vanguardia, nunca incursionó en esta línea. Poco antes, Carlos Chávez, ya como director del INBA, promovió un ciclo de ópera mexicana con *La mulata de Córdoba* (1948) de José Pablo Moncayo, *Carlota* (1948) de Luis Sandi y *Elena* (1948) de Eduardo Hernández Moncada. Después, Sandi compuso *La señora en su balcón* (1954) y el propio Chávez, *The Visitors* (1957). El género recuperó relevancia con las piezas de Federico Ibarra y Mario Lavista, ya en la década de 1980. A partir de su influencia, numerosos jóvenes compositores las incorporaron como parte de su producción musical (Delgado & Maya, 2010, pp. 636-639).

Ante esto, la pregunta sigue vigente: ¿qué sentido tiene la ópera en la sociedad actual, no solo la mexicana? ¿Tiene algún valor que el MOS programe un ciclo de ópera mexicana? El musicólogo estadounidense Richard Taruskin nos brindó una explicación. Señaló que la ópera contemporánea refleja las tensiones ideológicas de su tiempo; se convierte en una construcción cultural, un espejo que nos muestra las vicisitudes de la vida actual: “The history of music is not the history of works but of the ways in which works have been understood and valued” (Taruskin, 2005, p. 3). La ópera ha logrado reinventarse y mostrar las contradicciones de la vida moderna.

Tomemos como ejemplo *Paso del norte* de Rasgado. La ópera, inspirada en hechos reales, narra cómo un grupo de migrantes queda atrapado en un vagón de tren rumbo a Estados Unidos; todos mueren asfixiados, excepto uno. De acuerdo con Taruskin, la ópera representa un momento actual, complejo y difícil de la realidad mundial, no solo de México. Retrocedamos en el tiempo con *Misa de seis* (1962), que relata un feminicidio ocurrido una mañana invernal de 1955, a unas calles del Teatro de la Ciudad en la capital. Esta obra, de nuevo, pone en evidencia la problemática de la violencia contra las mujeres, un fenómeno presente desde mediados del siglo pasado, que comienza a ser visibilizado y atendido. Otra construcción cultural de nuestro tiempo.

La labor del MOS nos permite acercarnos a nuestra historia cultural desde una experiencia estética que vincula pasado y presente. A través del rescate y puesta en escena de óperas mexicanas, el público puede reconocer procesos históricos, valores sociales y formas de representación que marcaron distintos momentos de la vida cultural del país desde el siglo XIX hasta la actualidad. Asimismo, la continuidad del trabajo del MOS y de otras iniciativas dedicadas a la preservación y difusión de este repertorio favorece que nuevas generaciones conozcan y resignifiquen la tradición musical mexicana. En este sentido, la ópera funciona como un espacio de diálogo social porque reactiva discusiones sobre temas históricos, políticos y culturales que continúan teniendo resonancia en el presente. La representación contemporánea de estas obras permite confrontar distintas visiones sobre la modernidad, las jerarquías sociales, los discursos nacionales y las tensiones culturales presentes tanto en la época de su creación como en la actualidad. De este modo, más allá del entretenimiento, la ópera se convierte en un medio de reflexión colectiva capaz de generar nuevas lecturas sobre la historia cultural mexicana y sobre la vigencia contemporánea de este repertorio.

Referencias

- Adorno, T. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad*. Akal.
- Alcaraz, J. (1996). Preliminar. En O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad* (pp- 7-8). Conaculta, INBA, CENIDIM.
- de Pablo Hammeken, L. (2018). *La República de la Música: Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. Bonilla Artigas Editores.
- Delgado, E. & Maya, Á. (2010). La ópera mexicana en el siglo XX. En A. Tello (Coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX* (pp. 613-646). FCE, Conaculta.
- Koegel, J. (1997). Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España. *Heterofonía: Revista de Investigación Musical*, (116-117), 9-37.
- Maya Alcántara, Á. (2020). Reflejos del romanticismo en la ópera del México del siglo XIX. En L. Suárez de la Torre (Coord.), *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX* (pp. 191-210). Instituto Mora.
- Maya Alcántara, Á. (2023). *Ópera y gastos secretos. Su producción en México en la primera mitad del siglo XIX*. Ediciones EyC.
- Maya Alcántara, Á. (2024). Lorenzo de la Hidalga y la Ciudad de México en el siglo XIX. En M. E. Herrera Cuevas (Coord.), *Personajes de la Ciudad de México. A siete siglos de su fundación* (pp. 109-124). Palabra de Clío. palabradeclio.com.mx/?cod=view/inicio.php?url=/view/page/libros.php?id=-33
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*. El Colegio de México, 1941.
- Miranda, R. (1997). Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840). *Heterofonía: Revista de Investigación Musical*, (116-117), 39-50.
- Rodríguez Piña, J. (2014). Con mano protectora de la civilización: Los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México. 1842-1850. En L. Suárez de la Torre (Coord.), *Los papeles para Euterpe* (pp. 293-327). Instituto Mora.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music* (Vol. 1). Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2010). *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford University Press.