



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Música divina entre el polvo... bellezas intrusas en los templos: El Movimiento de Restauración de la Música Sagrada en Querétaro en el siglo XIX

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (Musicología)

PRESENTA

Antonio Moreno Pérez

TUTOR PRINCIPAL:

DRA. CONSUELO CARREDANO FERNÁNDEZ
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

MÉXICO, D. F. JUNIO 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	IV
INTRODUCCIÓN	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN	13
CAPÍTULO I. <i>Music revival</i> : concepto, elementos y modelos teóricos	22
1. El <i>revival</i> como fenómeno que busca restablecer elementos del pasado	
2. El <i>revival</i> como objeto de estudio: antecedentes	24
3. Dos modelos teóricos para el estudio del <i>music revival</i>	28
CAPÍTULO II. Movimientos de restauración de la música sagrada europeos	37
1. Antecedentes de la restauración de la música sacra europea del siglo XIX: los movimientos restauradores europeos	
2. El Concilio de Trento y el establecimiento de las normas y valores de la música sagrada	38
3. Los debates posteriores a Trento: la conformación del “Ideal” de la música sagrada	45
4. Expansión de los debates acerca de la música sagrada: nuevos actores y nuevas disposiciones	48
5. El Movimiento Ceciliano y la reforma de la música sagrada alemana	51
6. Carl Proske y Franz Xaver Witt y la recuperación del repertorio de la música sagrada	52
7. La difusión del ideario restaurador del Movimiento Ceciliano alemán	58
CAPÍTULO III. La Iglesia mexicana y su oposición a la modernidad en el siglo XIX.	62
1. Postura antimodernista de la Iglesia católica	
2. Discurso en contra de la modernidad y el proyecto de renovación de los papas Pío IX y León XIII	65

3. El proyecto de renovación espiritual y teológica del papa León XIII	72
4. Renovación eclesiástica y romanización de la Iglesia mexicana.	75
5. El proyecto de renovación del arzobispo Pelagio Antonio Labastida y Dávalos	77
6. El proyecto de renovación del arzobispo Próspero María Alarcón y Sánchez de la Barquera	79
CAPÍTULO IV. Debates y discusiones sobre la música sagrada católica en México durante el siglo XIX	82
1. Causas de la discusión sobre la música sagrada en México durante el siglo XIX	
2. Contradicciones y confusiones en las concepciones de la música sagrada	83
3. Condenas y prohibiciones de lo profano por la Iglesia mexicana	87
4. Nuevos debates: confusión y contradicciones sobre la música sagrada.	90
5. El diagnóstico de la situación: la degeneración de la música sagrada	96
CAPÍTULO V. El Movimiento de Restauración de la Música Sagrada de Querétaro	100
1. El proyecto restaurador de la música sagrada del obispo Rafael Sabas Camacho	101
2. El discurso del Movimiento de Restauración de Música Sagrada de Querétaro	112
3. El Movimiento de Restauración: El modelo <i>palestriniano</i> y la diseminación de los planteamientos restauradores en Querétaro	117
4. La música del Movimiento de Restauración de Música Sagrada de Querétaro	126
CONCLUSIONES.	133

FUENTES CONSULTADAS.	136
ÍNDICE DE IMÁGENES	144
ANEXO I. <i>Miserere</i> de Agustín González.	147
ANEXO II. <i>Missa Ave Maria</i> de José Guadalupe Velázquez.	163

Agradecimientos

A mi familia, por todo el apoyo que siempre me han ofrecido. A la familia Tavera Pérez, sin su ayuda no habría realizado mis estudios de posgrado.

A Lizette por su aliento, su cariño, su paciencia y por todas las pláticas en las que me fue ayudando a organizar mis ideas.

A la Facultad de Música de la Universidad Autónoma Nacional de México y al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado por darme la oportunidad de continuar mis estudios. A mis compañeros y amigos del posgrado, Jorge David, Antonio Anzures, Mónica Aguilera, Víctor García, Alejandra Hernández, Lizette Alegre y Javier Medina; por acompañarme de alguna manera en mis estudios de posgrado y en el proceso de la elaboración de este trabajo.

A la maestra Lidia Guerberof que me ayudó a acceder al archivo musical de la Basílica de Guadalupe y al Archivo Musical del Convento Franciscano de la Provincia de San Pedro y San Pablo en Celaya.

Al maestro David Saavedra que no solo me permitió consultar el archivo del Conservatorio de Querétaro, sino que cada vez que lo visitaba me compartió su conocimiento sobre el conservatorio y la música queretana.

A la Dra. Ma. Ángeles Chapa por su lectura atenta y por sus sugerencias para mejorar este trabajo.

Al Dr. John Lazos, por sus comentarios y sugerencias que ayudaron a darle forma a este trabajo y por todo lo que me ha compartido a lo largo de los años.

A la mtra. Lorena Díaz le agradezco infinitamente su disposición por ayudarme y alentarme en esta última etapa del trabajo. Por compartirme mucho de lo que ella conoce sobre la música sacra mexicana.

A mi tutora, la Dra. Consuelo por todas sus enseñanzas, por compartirme su enorme experiencia como investigadora, por su ayuda en los momentos difíciles, por con el ánimo

que me daba en cada reunión que tuvimos para revisar el texto, por hacerme ver que tenía que seguir adelante con este trabajo.

INTRODUCCIÓN

Como “algo de lo más bello que se ha escrito en nuestra patria” calificó Miguel Bernal Jiménez el *Miserere* del maestro Agustín González (1864-1927) compuesto en 1898.¹ Su autor, —uno de los instigadores con el presbítero José Guadalupe Velázquez (1856-1920) del Movimiento de Restauración de la Música Sagrada² en Querétaro— buscó, al igual que su colega, reformar la música sacra católica en México a finales del siglo XIX. Tanto González como el padre Velázquez se entregaron a la composición e interpretación de obras inspiradas en modelos de la polifonía clásica del siglo XVI. Sus obras son ejemplo de la música sacra creada en una época en la que la Iglesia mexicana buscó recuperar el poder político, social, económico y religioso que había perdido a raíz de la secularización emprendida por los gobiernos liberales.

Las obras de Velázquez y de González, creadas a partir de técnicas asociadas al estilo de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), se distinguen notablemente de la música sacra de su época y constituyen un valioso testimonio sonoro de la música mexicana decimonónica aún por estudiar.³ Por ello sorprende que prácticamente no haya despertado, hasta ahora, el interés de músicos y musicólogos y que permanezca desconocida para la mayoría.

¹ Miguel Bernal Jiménez, *Los tres géneros de música sagrada* (Morelia: 1939). 54.

² El concepto de música sagrada que utilizamos en esta tesis procede de la definición plasmada tanto en el *motu proprio* de Pío IX de 1903 como en el capítulo VI de la constitución *Sacrosanctum Concilium* de 1963. Con base en estos documentos designamos a la música sagrada a aquella que tiene como finalidad la gloria a Dios y la santificación y edificación de los fieles, y que “reviste” con melodías apropiadas el texto litúrgico. En este trabajo utilizaremos los términos música sacra y música litúrgica como sinónimos de la música sagrada.

³ La música sacra mexicana del siglo XIX es en gran medida desconocida. Falta conocer la obra de compositores religiosos como el padre Agustín Caballero, José C. Camacho, Luis Baca entre otros. No obstante, existen algunos trabajos que abordan algunos aspectos de la producción musical religiosa de compositores del periodo como Francisco Delgado, José María Bustamante y José Antonio Gómez. También se encuentran estudios que se ocupan del tema desde un punto de vista hispanoamericano. Véase Fernando Serrano Arias, “Francisco Delgado y los maitines a la Nuestra Santísima María de Guadalupe de 1816” (tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2004); Alejandra Hernández Sánchez, “José María Bustamante en la capilla de música de la catedral metropolitana de México” (tesis de licenciatura, UNAM, 2011); John G. Lazos, “José Antonio Gómez’s Ynvitatorio, Himno y 8 Responsorios: Historical Context and Music Analysis of a Manuscript” (tesis de doctorado, Université de Montréal, 2009); Consuelo Carredano, “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”, en Consuelo Carredano y Victoria Eli (Eds.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (España, Fondo de Cultura Económica de España, 2010), 125-152.

En la ciudad de Querétaro, los nombres de Agustín González y José Guadalupe Velázquez son en cambio bien conocidos. Existe en la catedral queretana un monumento en reconocimiento a su labor como músicos al servicio de la diócesis. Escuelas de educación básica, calles y colonias de la ciudad llevan sus nombres, al igual que el propio conservatorio de la ciudad: el plantel José Guadalupe Velázquez. Sin embargo, esta celebridad no se traduce en un conocimiento cabal de su obra. En Querétaro, son escasas las ocasiones en las que se interpreta su música y aunque algunas de sus composiciones fueron editadas localmente hace ya varias décadas, no es fácil encontrar ejemplares de ellas. Por todo esto, es preciso insistir, su obra es casi desconocida entre los músicos de la ciudad y podríamos asegurar que fuera de ella lo es aún más.

En la última década del siglo XIX, González y el padre Velázquez se involucraron de manera decisiva en la realización de una reforma de la música sacra y con este fin se dieron a la tarea de escribir obras alejadas de los estilos musicales que ellos consideraban profanos; asimismo, exigieron que los compositores católicos intentaran reflejar la fe cristiana en sus obras y evitaran introducir en los templos elementos teatrales o mundanos. Además, como parte de sus tareas se empeñaron en interpretar música de compositores del Renacimiento. Con sus programas pretendieron divulgar la existencia de un repertorio que, desde su perspectiva, se ajustaba a las necesidades espirituales de la Iglesia y que se alejaba de las formas y géneros operísticos imperantes en su tiempo.

Como compositores y músicos al servicio de la Iglesia irían consolidando su interés en llevar a cabo la restauración de la música sagrada, es decir, la idea de recuperar el espíritu religioso que se encuentra plasmado en el canto gregoriano y en las obras de los compositores católicos del Renacimiento.⁴ Dicho espíritu debería animar a los músicos a crear un *corpus* de obras que sustituyeran los aires profanos que se habían introducido en los templos. A la par de estas ideas, crearon un orfeón en la ciudad de Querétaro y con él interpretaron en los templos locales obras propias y de compositores del Renacimiento que se ajustaban a los criterios de la restauración. Sus intenciones no pasaron desapercibidas: importantes jerarcas de la Iglesia mexicana reconocieron sus esfuerzos por restaurar el ideal

⁴ Rubén M. Campos es uno de los primeros en observar que el movimiento restaurar tenía como propósito rescatar y reintroducir el canto gregoriano y la polifonía del Renacimiento. Rubén M. Campos, “La Schola cantorum de Querétaro y la música sacra”, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* VII, n.º 24 (1931)

de la música sacra y en varias ocasiones les encargaron solemnizar importantes acontecimientos religiosos en la capital del país, como la Coronación de la imagen de la Virgen de Guadalupe en 1895, celebrada en la Basílica de Guadalupe, y la consagración, en 1897, del Templo de San Felipe de Jesús en la Ciudad de México.

Tal como advierte Rubén M. Campos, la restauración musical se vio alentada por el obispo de Querétaro Rafael Sabás Camacho (1826-1908). En su opinión, sin el obispo, la profanación de la música sacra en las iglesias “habría durado indefinidamente”.⁵ En efecto, la restauración tuvo en el obispo queretano a uno de sus principales instigadores. Desde 1878, cuando publicó su *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, había expresado su preocupación por el descuido de las prácticas musicales religiosas y había declarado la necesidad de emprender una reforma de la música sacra en México.⁶

El obispo Camacho ayudó al padre Velázquez a ingresar en 1888 a la Escuela de música sacra de Ratisbona, en Baviera, centro de la reforma musical católica del siglo XIX y del Movimiento Ceciliano alemán. Por otro lado, el maestro González, con el apoyo de familiares, viajó a Europa para ingresar a dicha escuela y junto con el sacerdote queretano se formó en los principios restauradores. El obispo Camacho y los dos músicos habrían sido inspirados por otros movimientos restauradores existentes en diferentes regiones del mundo católico, en particular el movimiento alemán.

Los dos compositores y el obispo se plantearon un objetivo en común: restaurar la música sacra en México.⁷ Con este fin fundaron en 1891 en la ciudad de Querétaro la Escuela de Música Sagrada desde la cual buscaron difundir la reforma. Asimismo, con el establecimiento de dicha escuela nació el Movimiento de Restauración.⁸ Este podría incluirse dentro de un conjunto más amplio de iniciativas reformadoras que surgieron en países como Alemania, Brasil, Estados Unidos de Norteamérica, España e Italia antes de la

⁵ Campos, “La Schola cantorum de Querétaro”, 107.

⁶ Rafael Sabás Camacho García, *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano* (Guadalajara: Antigua Imprenta de Rodríguez, 1878).

⁷ El obispo Camacho y el presbítero Velázquez expresaron en distintos documentos su deseo por emprender la restauración, su anhelo coincide con el espíritu restaurador de la música sacra que tomó fuerza en Europa y algunos países americanos desde la segunda mitad del siglo XIX.

⁸ Así lo denominó en 1891 el padre Velázquez en su discurso inaugural de la Escuela de Música Sagrada de Querétaro.

promulgación del *Motu Proprio* de Pío X.⁹ Todas estas iniciativas se caracterizaron por oponerse al uso de obras profanas en los templos y por concentrarse en revivir la música católica de tiempos pasados, por considerar que esta se ajustaba mejor al espíritu de la Iglesia.

En los últimos años del siglo XIX, tras la fundación de la escuela y la conformación del movimiento, tanto el obispo como los compositores emprendieron acciones a favor de la restauración. El obispo Camacho promulgó una serie de edictos y cartas pastorales para normar las actividades musicales en los templos de la diócesis y prohibir el uso de música y prácticas secularizadas.¹⁰ Entretanto, González y Velázquez se dedicaron a la composición e interpretación de obras con técnicas asociadas al estilo de Palestrina.

En el transcurso de mi investigación identifiqué dos aspectos que definieron la trayectoria del movimiento. El primero consiste en la idea de restaurar la música “pura” de la Iglesia, representada por composiciones sacras del Renacimiento y el canto gregoriano.¹¹ El anhelo de revivir discursos musicales del pasado se debía a que creían que estos se encontraban en riesgo de perderse por el profundo desorden y descuido que imperaba en las prácticas musicales de la Iglesia como resultado de la introducción de elementos profanos. Cabe destacar que para el obispo Camacho, González, Velázquez y todos los que comulgaban con el movimiento, las obras y estilos del Renacimiento se convirtieron en el modelo a seguir, a pesar de la distancia temporal que existía entre ellos y esas obras de siglos atrás. El regreso al pasado musical estaba lejos de ser cuestionado por la Iglesia del siglo XIX, desde que el papa León XIII había ubicado en épocas más lejanas como el Medioevo, la guía que debía seguir la Iglesia.¹²

⁹ En 1903 el papa Pío X promulgó un rescripto canónico conocido como *Motu Proprio*. En dicho documento se regula la práctica musical dentro de los templos y en él se ordenó, entre otras cosas, que el canto gregoriano fuera tomado como modelo de la música sacra.

¹⁰ Rafael Sabás Camacho, *Edicto de la sagrada mitra de Querétaro para Extirpar abusos en música Sagrada* (Querétaro, 1898) y *Edicto de la sagrada mitra de Querétaro publicando lo que han dispuesto el santo Padre y las S. C. De Ritos sobre música sagrada con las disposiciones para Diócesis* (Querétaro: Imprenta de la Escuela de Artes, 1904)

¹¹ En el *Motu Proprio* del papa Pío X se estableció al canto gregoriano como el canto propio de la Iglesia romana. Tradicionalmente conocido como canto gregoriano o canto llano es nombrado de manera más precisa en la actualidad canto monódico cristiano medieval. Agradezco al maestro Juan Manuel Lara la precisión en el uso de estos términos.

¹² Nicolás Álvarez de las Asturias, “León XIII y la restauración del orden cristiano en Europa reflexiones sobre la influencia de su lectura de la Historia”, en *Dos mil años de evangelización: los grandes ciclos evangelizadores*, ed. Enrique de la Lama Cereceda (España: Universidad de Navarra, 2001).

El segundo aspecto está definido por su afán en contra de la modernidad y la secularización. En el siglo XIX la Iglesia mexicana enfrentó un entorno adverso a causa de las Leyes de Reforma y otras que derivaron de estas. En principio, la institución religiosa resistió tenazmente la secularización y después contraatacó con el fin de recuperar su poder. Como sostiene Jean Meyer en ese tiempo “nos encontramos pues con una Iglesia católica mucho más romana, mucho más polémica, mucho más agresiva”.¹³ La reacción de la Iglesia no se limitó a sus tareas pastorales, también incluyó otro tipo de acciones dentro de otros ámbitos culturales y sociales entre los cuales se encontraba la música.

Planteamiento del problema

Mi investigación está orientada al estudio de la música que se generó en el seno del Movimiento de Restauración de Música Sagrada de Querétaro durante la última década del siglo XIX, como reacción a la modernidad y la introducción de elementos profanos en la música sacra. Con el fin de entender la complejidad de este movimiento fue necesario analizar el proceso mediante el cual buscaron restaurar las obras clásicas de música sagrada, ejemplificada en el ideal de Palestrina. Por lo tanto, resultó fundamental tratar de responder a cuatro preguntas de investigación: 1) ¿cómo fue que González y el padre Velázquez tomaron y adaptaron los lenguajes musicales del Renacimiento? 2) ¿hasta qué grado se puede notar la influencia del Movimiento Ceciliano alemán en sus obras? 3) ¿cómo justificaron la introducción en los templos de lenguajes musicales anacrónicos? y 4) ¿qué obras resultaron de esta adaptación?

Asimismo, nos propusimos identificar la base ideológica que sustentó dicho proceso, cuáles fueron los motivos del movimiento para emprender la restauración de la música católica y cómo justificaron la reforma. Tratamos además de esclarecer si como compositores González y el padre Velázquez estuvieron interesados en conciliar los principios artísticos o estéticos con los religiosos.

Por otra parte, considerando que este proceso se desarrolló al interior de la Iglesia católica mexicana nos preguntamos si sus obras, así como sus actividades como intérpretes

¹³ Jean Meyer y Tomás Segovia, *Historia de los cristianos en América latina: Siglos XIX y XX* (México: Editorial Jus, 1999), 90.

y docentes, formaron parte del esfuerzo emprendido por la Iglesia mexicana para revertir las consecuencias de la modernidad y la secularización en nuestro país. Se ha tratado de averiguar si desde la esfera musical, en conjunto con otras expresiones culturales, buscaron restaurar parte del poder y presencia que alguna vez tuvo la Iglesia en los asuntos sociales y políticos. Y de ser así ¿qué papel desempeñó el movimiento en la respuesta de la Iglesia mexicana a la modernidad y secularización?

Metodología

A fin de lograr una comprensión integral de nuestro objeto de estudio y tratar de dar respuesta a las interrogantes que nos planteamos en esta investigación, fue necesario establecer los aspectos históricos, políticos, sociales y musicales que contextualizan el surgimiento y desarrollo del Movimiento de Restauración de la Música Sagrada en Querétaro. El hecho de que el movimiento se propusiera restaurar o “revivir” música de tiempos pasados y que reuniera una serie de inquietudes musicales, religiosas e incluso políticas de un sector de la sociedad decimonónica, determinó la construcción de un marco teórico-metodológico que recurre a distintas disciplinas y especialidades. La perspectiva del *Music Revival* propuesta por Tamara Livingston, Juniper Hill y Caroline Bithell, constituyó el principal referente teórico para lograr los objetivos planteados en esta investigación.

En su artículo *Music Revivals: Towards a General Theory*, Livingston define los *music revivals* como “movimientos sociales encaminados a restaurar y preservar una tradición musical que se considera desaparecida o relegada al pasado”.¹⁴ Su modelo teórico sugiere que tales movimientos pueden contener seis elementos básicos: 1) un individuo o un pequeño grupo central de revivalistas, 2) informantes o fuentes originales, 3) una ideología y discurso, 4) un grupo de seguidores que constituyen la base de la comunidad revitalizadora, 5) actividades y 6) organizaciones comerciales o sin fines de lucro que abastecen al mercado revivalista.

Por otra parte, Caroline Bithell y Juniper Hill en la introducción al *Oxford Handbook of Music Revival* consideran al *Music Revival* como una serie de procesos. Para

¹⁴ Tamara E. Livingston, “Music Revivals: Towards a General Theory”, *Ethnomusicology* 43, n.º 1 (1999).

estas autoras “el *music revival* comprende un esfuerzo por interpretar y promover música que es evaluada como antigua o histórica y que es usualmente percibida como amenazada o moribunda”.¹⁵ Los temas y procesos presentes en este tipo de esfuerzos son 1) la motivación, 2) identificación, selección y reinterpretación, 3) la transferencia, decontextualización y recontextualización, 4) el establecimiento y legitimación, 5) el desarrollo y diseminación y por último 6) el establecimiento de una nueva cultura.

Dicha perspectiva metodológica se originó en la antropología y pronto encontró cabida en la etnomusicología, con el objetivo de estudiar el trabajo realizado por músicos tradicionales para conservar, preservar o incluso recuperar música que corría el riesgo de desaparecer. Aunque es menos común, en la musicología existen algunos trabajos que han puesto su atención principalmente en el movimiento de la música antigua y en la preservación del patrimonio musical. Gracias a ellos se han podido comprender las dinámicas que emplean los músicos y algunas instituciones culturales con el fin de conservar o recuperar música y prácticas musicales bajo amenaza de desaparecer.

Considerando las características del movimiento, que se proponía restaurar la música católica de compositores de siglos atrás y que creían relegada y olvidada, sostenemos que el planteamiento teórico del *music revival* es pertinente para su estudio pues ayuda a comprenderlo como un proceso renovador y un movimiento social. Además, proporciona una guía que facilita la identificación de los elementos que lo conformaron y de las etapas por las que transitó. Por último, ofrece una alternativa metodológica novedosa en el estudio de la música mexicana decimonónica. Cabe resaltar que hasta el momento no tenemos noticias del empleo de esta metodología en algún trabajo de investigación sobre un tópico de la música mexicana del siglo XIX.

Para la construcción del marco teórico se consideró igualmente necesario recurrir a algunos estudios provenientes de la musicología con objeto de entender el resurgimiento de Palestrina en el siglo XIX. En este sentido, en su libro *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music* James Garratt sentó las bases para comprender la idealización de la que fue objeto Palestrina por

¹⁵ Caroline Bithell y Juniper Hill, “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change”, en *Oxford Handbook of Music Revival*, ed. por Juniper Hill y Caroline Bithell (New York: Oxford University Press, 2016), 3-4.

los músicos seculares y religiosos del siglo XIX.¹⁶ Además, aportó elementos que ayudan a comprender la ideología y las características del Movimiento Ceciliano; asimismo, expuso el paralelismo existente entre los restauradores de Palestrina y otros movimientos artísticos como el Neogótico y los Nazarenos. Su estudio fue fundamental para comprender el Movimiento de Restauración y motivó la búsqueda de vínculos con otras expresiones artísticas como la arquitectura neogótica.

Otro trabajo que presta atención a los esfuerzos restauradores de la música eclesiástica del siglo XIX es el de Katherine Bergeron. En *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* la autora estudia la restauración del canto gregoriano realizada por los monjes de la abadía de Solesmes, Francia. En su texto, Bergeron explica el origen y significado de la restauración y detalló cómo esta idea fue apropiada por los sectores tradicionalistas de la iglesia católica del siglo XIX y cómo se vio reflejada en los esfuerzos restauradores de los monjes de Solesmes.¹⁷

Por otra parte, al tratarse de un tema relacionado con la Iglesia católica mexicana decimonónica, fue necesario acercarnos a la extensa bibliografía sobre el tema que se ha publicado en los años recientes. Desde la historia y la sociología de la religión adoptamos elementos conceptuales, esenciales para comprender el discurso de los miembros del movimiento. En *Poder político y religioso: México siglo XIX*, Marta Eugenia García Ugarte analiza la confrontación al interior de la Iglesia mexicana con respecto a la tradición y la modernidad y cómo esta disputa trascendió las esferas religiosas para insertarse en el ámbito político.¹⁸

Tal como refiere la misma autora, durante mucho tiempo la historia política del siglo XIX se guió por lo que ella denomina “historiografía triunfante” de cuño liberal, de cuya narración habían sido excluidos los conservadores, incluidos los miembros de la Iglesia. García Ugarte recuerda que a finales de los sesenta Edmundo O’Gorman invitó a los historiadores a superar ese vacío historiográfico y voltear la mirada a los conservadores y monárquicos. De acuerdo con esta especialista, los primeros trabajos que siguieron a

¹⁶ James Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music* (Lexington, KY: Cambridge University Press, 2002).

¹⁷ Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (Berkeley: University of California Press, 1998).

¹⁸ Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso: México siglo XIX*, vol. I (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2010), 11.

O’Gorman se abocaron al estudio de los imperialistas y el partido conservador. Como era de esperar, poco a poco fueron surgiendo estudios sobre la Iglesia, su jerarquía y los laicos a su servicio. Un estudio como el nuestro, que pone en el centro de atención el pensamiento y acciones de los miembros de la iglesia y los laicos, busca hacerse eco de las palabras de O’Gorman pues nos proponemos “escuchar” las voces de los músicos religiosos y seculares que si bien no han sido silenciadas, sí han sido relegadas por la historiografía tradicional.

Se debe agregar que tomamos de la historiografía de la Iglesia mexicana el concepto de *romanización*, analizado por Cecilia Adriana Bautista García, cuando define el proceso que tendió a fortalecer la autoridad romana frente al poder del clero nacional.¹⁹ Este concepto resultó útil para comprender cómo la jerarquía católica mexicana adoptó las posiciones antimodernistas de los papas Pío IX y León XIII con lo que la Iglesia en México se orientó hacia una posición más intransigente y conservadora. Por último, los estudios sobre la formación de nuevas devociones como las de San Felipe de Jesús y el Sagrado Corazón de Jesús de los historiadores José Alberto Moreno Chávez y Gabriela Díaz Patiño, ofrecen una explicación sobre el uso de imágenes religiosas como medios de control de la feligresía y como instrumentos de posicionamiento político.²⁰ Lo planteado por estos autores sugiere que la Iglesia se valió de diversos recursos, en este caso las imágenes devocionales, con el fin de tener una mayor presencia dentro de una sociedad altamente secularizada. Esta idea nos llevó a plantear que la música religiosa podría desempeñar un papel similar. Los vínculos del Movimiento de Restauración con devociones como la de San Felipe de Jesús son muy notorias si tomamos en cuenta que en la consagración del templo expiatorio en honor a este santo mexicano participaron los músicos del movimiento.²¹

¹⁹ Cecilia Adriana Bautista García, “Hacia la romanización de la Iglesia mexicana a fines del siglo XIX”, *Historia Mexicana* 55, n.º 1 (2005): 99–144.

²⁰ Véase Gabriela Díaz Patiño, “Inclusión de una nueva política de la imagen devocional en la arquidiócesis de México (1855–1896)”, en *Normatividades e instituciones eclesiales en la Nueva España, siglos XVI–XIX*, ed. por Benedetta Albani, Otto Danwerth y Thomas Duve, vol. 5 (Max Planck Institute for European Legal History, 2018), 281–298 y José Alberto Moreno Chávez, “La devoción a san Felipe de Jesús: antiliberalismo y discurso religioso a finales del siglo XIX en la ciudad de México”, *Boletín del Archivo General de la Nación* 8, n.º 8 (2015): 57–83.

²¹ El padre Velázquez se encargó de dirigir “la parte del canto y música” en la ceremonia de la consagración del templo de San Felipe de Jesús. “Consagración del Templo de San Felipe de Jesús”, *La Voz de México*, 5 de febrero de 1897.

Las fuentes consultadas fueron muy diversas: hemerografía, música manuscrita y editada, edictos, cartas pastorales, fotografías y documentos personales de los miembros del movimiento. Como parte de esta investigación se consultaron archivos de la Ciudad de México, Celaya y Querétaro. En el Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe y en el Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán en Celaya, localicé algunas obras impresas posteriores a la muerte de sus compositores.

Como suponía al principio de la investigación, la mayor parte de la obra de González y Velázquez se conserva en archivos de la ciudad de Querétaro, especialmente en el Archivo Agustín González del Conservatorio “José Guadalupe Velázquez”, donde no solo pude localizar una copiosa cantidad de obras manuscritas e impresas, sino también otros documentos importantes como discursos, cartas pastorales, edictos, notas. Muchos de los documentos, desconocidos hasta ahora, fueron hallados en el transcurso de esta investigación.²² También la biblioteca del Seminario Conciliar queretano cuenta con numerosas obras impresas y algunos papeles manuscritos; a diferencia de los anteriores, el Archivo Histórico del Estado no conserva partituras ni manuscritos pero sí algunos diarios de la época, como *La sombra de Arteaga*, con noticias sobre sus actividades musicales.

Otras fuentes hemerográficas se consultaron en la Hemeroteca Nacional Digital de México. En este apartado se incluyen numerosas publicaciones de diarios católicos como *La Voz de México* y *El Tiempo*; en ellos encontramos alusiones a las discusiones en torno a la restauración, a actividades de los músicos, así como a la recepción que tuvieron sus obras.

Estructura de la tesis

Esta tesis consta de cinco capítulos. En el primero analizamos el *music revival* para introducir los conceptos y elementos de dicho planteamiento teórico, mismos que serán empleados para elaborar un análisis del movimiento. Este capítulo incluye tres secciones. En la primera definimos y describimos la idea del *revival* y los conceptos vinculados con él.

²² El de mayor importancia para esta investigación es el discurso que pronunció el padre Velázquez el día de la inauguración de la Escuela de Música Sagrada de Querétaro. Como se verá más adelante en él expuso el ideario del movimiento de restauración.

En la segunda, detallamos cómo se convirtió en un objeto de estudio dentro de la antropología y cómo se desarrollaron los primeros intentos por comprenderlo. En la última parte describimos cómo surgieron los estudios del *revival* en la música y cómo dio lugar a la categoría teórica que vamos a utilizar. Asimismo, exponemos dos modelos para el estudio del *music revival*, el primero propuesto por Tamara Livingston y el segundo por Juniper Hill y Caroline Bithell, ambos considerados fundamentales dentro de esta perspectiva de estudio pues han logrado identificar los elementos y procesos que están implicados en ellos.

El segundo capítulo aborda la restauración de la música sacra europea que emprendió el Movimiento Ceciliano alemán, cuya reconstrucción histórica permitió identificar algunas ideas fundamentales del Cecilianismo que se extrapolaron al contexto mexicano.

El tercer capítulo, dividido en tres secciones, está dedicado al estudio de la oposición a la modernidad que mantuvo la Iglesia mexicana durante el siglo XIX. El primer apartado lo dedicamos a comprender los conceptos de modernidad y secularización; el segundo es una descripción de la respuesta antimodernista de los papas Pío IX y León XIII; el último comprende el estudio de los procesos de renovación eclesiástica y de *romanización* de la Iglesia mexicana. A lo largo de todo este capítulo hemos contextualizado la inconformidad de la Iglesia por la secularización, motivo por el cual se propuso emprender la restauración de varios aspectos eclesiásticos entre los que se encontraba la música.

El cuarto capítulo, analiza la insatisfacción de un grupo de religiosos y laicos causada por la introducción de géneros y sonoridades profanas dentro de la Iglesia y que quedó plasmada en algunos diarios de la época como *El Tiempo*, *La Voz de México*, *El Siglo Diez y Nueve*, entre otros. Asimismo, se analizan algunos debates en torno a las diferentes concepciones de la música sacra. En estas discusiones quedaron plasmadas las contradicciones y las omisiones en las que incurrieron algunos de los involucrados en las actividades musicales de los templos. Su revisión permite observar cómo la insatisfacción por el estado de la música sacra fue creciendo hasta el punto de que, para algunos, había caído en una clara degeneración. Estos debates ofrecen un contexto previo al movimiento queretano que buscaría reformar las prácticas musicales sacras.

El discurso restaurador del Movimiento de Restauración de Música Sagrada de Querétaro se analiza en el quinto capítulo. En la primera parte expondremos algunos antecedentes de la diócesis queretana y explicaremos los planteamientos restauradores del obispo Rafael Sabás Camacho, ubicándolos dentro del programa en contra de la modernidad de la Iglesia que condujo al establecimiento de dicho movimiento. En la segunda sección revisaremos el discurso de los restauradores en voz de uno de sus más destacados exponentes, el padre José Guadalupe Velázquez. La tercera parte, examinamos cómo se desarrolló el proceso con el que se buscó establecer y diseminar la restauración de la música religiosa y el estilo *palestriniano*. La última parte se ocupa de la música de González y del padre Velázquez. Con la finalidad de ilustrar los elementos distintivos de la música de la restauración se analizan algunos parámetros de dos de sus obras: el *Miserere* de González y la *Misa Ave María* de Velázquez. En estas piezas se plasman los valores de simplicidad, sencillez, tranquilidad, claridad, solemnidad, majestuosidad, sobriedad y nobleza que ellos describieron como propios del movimiento. Finalmente, en los anexos se incluyen la transcripción y edición de estas dos piezas realizadas en el transcurso de esta investigación a partir de las fuentes localizadas en el Archivo Agustín González de la ciudad de Querétaro.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la historiografía de la música mexicana el Movimiento de Restauración no ha pasado totalmente desapercibido. Existen alrededor de una docena de trabajos que se han centrado en las acciones y música del movimiento o en sus integrantes, siendo el padre José Guadalupe Velázquez quien más atención ha recibido. Los autores de estos textos conforman un conjunto bastante heterogéneo, algunos son religiosos, otros son músicos y algunos más, musicólogos de renombre. En algunos casos es posible identificar la simpatía de sus autores por el movimiento, sus causas y sus integrantes; en otros, se puede notar un gran desacuerdo con la restauración. Lo anterior nos permite observar que, desde su aparición hasta hace algunos años, el movimiento ha generado acalorados debates en torno suyo y sobre su concepción de la música sacra.

Uno de los primeros trabajos que toca un tema relacionado con el movimiento es *El arte musical en México* de Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), publicado en 1917. En su apartado dedicado a los compositores e intérpretes dedica algunos párrafos al padre Velázquez, a quien posiblemente conoció pues el músico había sido maestro en el Conservatorio Nacional. La autora ofrece algunos datos biográficos y describe la personalidad del compositor como introvertida y despreocupada del destino que pudiera tener su música. También se refiere a aspectos de su formación musical y a su cercanía con el obispo Camacho. Sin embargo, no alude en ningún momento a la cruzada que, junto con el obispo y González, emprendió para reformar la música sacra. A lo largo del espacio que le dedica, Herrera y Ogazón se expresó de manera positiva de él, considerándolo un “maestro de capilla de altos vuelos” y un músico poseedor de “una facilidad de improvisación admirable”.²³ De igual manera, tuvo comentarios encomiásticos a su obra musical, a la que describió, si bien brevemente, como producto “de una elevada inspiración y una cultura perfecta”.²⁴ No obstante, sin mencionar su fuente de información, según costumbre arraigada en la época, Herrera y Ogazón le atribuye a Velázquez la traducción al

²³ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Dirección General de las Bellas Artes, Departamento Editorial, 1917), 163

²⁴ *Ibid.*, 165.

castellano del *Magister Choralis* de Franz Xaver Haberl,²⁵ uno de los tratados fundamentales del Movimiento Ceciliano alemán.²⁶ Aunque la traducción se realizó a instancia del obispo Camacho y aun cuando Velázquez fue alumno de Haberl, esta se publicó antes de que el músico queretano viajara a Europa, por lo que su colaboración en este trabajo es cuestionable, aún en nuestros días.

Un libro dedicado exclusivamente al padre Velázquez es el del sacerdote queretano Ezequiel De la Isla (1891-1981), *El Pbro. José Guadalupe Velázquez un artista: estudio biográfico crítico* publicado en 1921 por una imprenta religiosa de la ciudad de Querétaro.²⁷ Este es, sin duda, el trabajo al que más han recurrido, y citado, la mayoría de quienes se han interesado en el músico y sacerdote queretano. De la Isla aborda en su trabajo tres aspectos esenciales que describen la polifacética personalidad del padre Velázquez, y dan pie a la estructura del texto en tres secciones: el hombre, el poeta y el músico. Además de brindar algunos detalles sobre la restauración y la fundación de la Escuela de Música Sagrada, aporta valiosa información biográfica del compositor. Sin embargo, se trata en realidad de un texto más bien panegírico y carente de objetividad y rigor académico.

En su artículo “La Schola cantorum de Querétaro y música sacra”,²⁸ Rubén M. Campos revisa de forma más puntual el movimiento y a sus integrantes. Analiza el surgimiento y desarrollo de la *schola* y señala las motivaciones y circunstancias que llevaron al obispo Camacho junto con González y el padre Velázquez a fundar lo que hoy se conoce como la Escuela de Música Sagrada de Querétaro. Identifica además, la deficiente formación de los sacerdotes y los músicos al servicio de la Iglesia como una de las principales razones que condujeron a la profanación de la música sacra, situación que, a su juicio, habría sido permanente de no ser por el gran apoyo del obispo Camacho a favor de la realización de la reforma de la música sagrada. Campos fue sin duda el primer autor

²⁵ Cabe mencionar que el tratado fue traducido por iniciativa del obispo de Querétaro Rafael Sabás Camacho con el fin de que se empleara como libro de texto en el seminario de la diócesis queretana.

²⁶ Franz Xaver Haberl, *Magister choralis: manual teórico práctico de canto gregoriano según las melodías auténticas propuestas por la Santa Sede y la S. Congregación de Ritos., Primera versión española conforme con la original y enriquecida con las adiciones de la nueva edición italiana* (Ratisbona: Casa Editorial de Federico Pustet, 1889).

²⁷ Ezequiel De la Isla, *El Pbro. José Guadalupe Velázquez. Un artista: estudio biográfico crítico* (Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, 2001)

²⁸ Campos, “La Schola cantorum de Querétaro”.

en reconocer el papel esencial que jugó el obispo en los inicios del Movimiento de Restauración de la Música Sagrada en Querétaro.

Basándose en el libro de Ezequiel De la Isla, Campos recrea parte de la trayectoria de González y el padre Velázquez, sus estudios en Ratisbona, su regreso a Querétaro y la fundación de la Escuela de Música Sagrada. Aunque se detecta una clara simpatía por los compositores queretanos, por el obispo y su causa, además de un entusiasta reconocimiento a los frutos de la escuela queretana,²⁹ Campos no cae en las mismas subjetividades que De la Isla. En su texto, se limitó a ahondar en las cualidades musicales de las obras de los citados compositores, evitando cualquier referencia a la situación política que rodeó a la Iglesia mexicana y al movimiento. Debe tomarse en cuenta que el texto lo escribió en la década de los treinta cuando la relación Estado-iglesia transitaba por una de las etapas más complicadas del siglo XX.

Gracias a su formación musical dentro del ámbito católico, Miguel Bernal Jiménez (1910- 1956) es seguramente uno de los autores que habría tenido más razones y mejores herramientas para profundizar en el estudio de la música de los compositores del movimiento en cuestión. Siendo un compositor con una fuerte vocación religiosa, se ocupó en detallar el estado de la música sagrada en México de su tiempo, posiblemente para comprender y explicar su propio quehacer. Su interés por estudiar la obra del padre Velázquez y González, a quienes consideró como pioneros de la reforma musical de la música sacra en nuestro país, se debió, posiblemente, al deseo de mostrar las diferencias existentes entre su concepción de la música sagrada y la que habían sostenido los queretanos. Es así que en la mayor parte de los textos donde se ocupa de la obra de estos compositores, se centra en realizar un juicio artístico sobre su música.

Las opiniones de Bernal Jiménez sobre la obra de los compositores queretanos fluctúan entre la aprobación y el rechazo. Así, por ejemplo, en su libro *Los tres géneros de música sagrada* de 1939, Bernal reprodujo un fragmento del *Miserere* de González, que calificó como “algo de lo más bello”.³⁰ En cambio, en su artículo “Ratisbona 1890” de

²⁹ Además de los maestros fundadores de la escuela, Campos nombra a otros músicos que continuaron la tarea iniciada por el padre Velázquez y González.

³⁰ Bernal Jiménez, *Los tres géneros de música sagrada*. 54.

1942, expresó que buena parte de sus obras carecían de expresión y personalidad.³¹ Cabe preguntarnos cuál fue la intención de Bernal Jiménez al calificar en un sentido u otro la música de los queretanos y qué consideró en su análisis para llegar a esas conclusiones.

En sus textos sobre el tema, Bernal señala la existencia de “tendencias” dentro de la música sagrada moderna. En *Los tres géneros* identificó dos de ellas: la primera, inspirada en la polifonía vocal clásica, procedía de Ratisbona; la otra, originada en Roma, era la que, en su opinión, tomaba lo mejor de lo antiguo y lo moderno, incluyendo la tradición gregoriana y la polifonía clásica. Fue así como Bernal estableció una diferencia entre la escuela de Ratisbona, representada en México por Velázquez y González, y los seguidores de la tendencia romana entre los que se encontraba él mismo.

En “Ratisbona 1890”, que publicó en la revista *Schola Cantorum* de la que era director, continuó sosteniendo la existencia de tendencias o “partidos” en la composición de música sacra. A las dos tendencias mencionadas anteriormente sumó una más, de manera que, en su opinión eran tres partidos los que trabajaban la música sagrada: los “liquidados”, los “conservadores” y los “evolucionistas”.³² En el primer grupo ubicó a los compositores con fuertes influencias profanas, cuyas obras debían ser excluidas de los templos. Llama la atención que dentro de esta tendencia mencionara como representante al italiano Saverio Mercadante (1795-1870) y no identificara a ningún compositor mexicano, lo que pudo deberse al desconocimiento que existía en su tiempo sobre los músicos decimonónicos mexicanos al servicio de la Iglesia, situación que sólo en los recientes años ha empezado a revertirse.

Por lo que se refiere a los “conservadores”, fue más preciso y en ese grupo identificó a los seguidores del Movimiento Ceciliano alemán que, a su juicio, se oponían al “progreso del arte”. En esta tendencia ubicó a González y padre Velázquez. Con respecto a sus obras sacras, sugirió haber encontrado en ellas lo que llamó un “estilo halleriano” carente de personalidad y de expresión.³³ A manera de conclusión Bernal Jiménez afirma de manera contundente que Ratisbona había dañado a estos dos “grandes ingenios”.³⁴

³¹ Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, *Schola Cantorum* 6 (julio 1942): 100.

³² *Ibid.*, 82.

³³ El término “Halleriano” lo acuñó Bernal Jiménez para referirse al estilo de composición que seguía los principios formulados por Michael Haller.

³⁴ *Ibid.*, 100.

Es claro que, para el compositor michoacano, la única opción válida para la música sacra era a la que él pertenecía: la de los “evolucionistas”, quienes consideraban necesario que las obras sagradas emplearan tanto los recursos de la música antigua como de la moderna. Bernal Jiménez planteó que la Iglesia debía adoptar esta corriente musical pues únicamente así la música adquiriría un carácter artístico además de sacro.

En la crítica de Bernal Jiménez en torno a la música del Movimiento de Restauración queretano, prevalece un juicio artístico sin considerar que la reforma aspiraba a crear una música que privilegiara las cuestiones litúrgicas sobre las estéticas. Esta discusión retomaba un añejo debate sobre el papel de la música en la Iglesia que se remonta hasta el Concilio de Trento. Este era uno de los problemas centrales que justificó la restauración y, al parecer, Bernal Jiménez no llegó a considerarlo en su estudio sobre la música de dicho movimiento.

Aunque de manera muy breve y esporádica, Jesús C. Romero se ocupó en distintos momentos de la música eclesiástica y de su restauración. Su atención se centró en describir las condiciones de la música sacra durante el siglo XIX que habrían despertado inconformidades dentro de la Iglesia mexicana. Asimismo, fue uno de los primeros en reconocer el papel de altos miembros de jerarquía católica como el arzobispo Pelagio Labastida y Dávalos y el obispo Rafael Camacho dentro de la reforma de la música.

Su primera alusión al tema apareció en 1930 en su artículo “La evolución musical en México”. En este, señaló que la música sacra del siglo XIX había sido contagiada “más de ramplonería que de italianismo o de cualquier otro estilo” y que gracias a González y Velázquez había logrado su depuración.³⁵ A pesar de la brevedad de su comentario, Romero dejó claro que, para él, dentro de la música sacra existieron abusos que serían corregidos por los compositores queretanos.

Dos décadas después volvió a tocar el tema en su artículo “La Música religiosa en México hace noventa años” publicado en 1954 en *Carnet Musical*. En él dio a conocer la existencia de un edicto del arzobispo Labastida publicado en 1866 que tenía como propósito ordenar las visitas diocesanas a la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe.³⁶

³⁵ Jesús C. Romero, “La evolución musical en México”, *Música. Revista Mexicana*, n.º.6 (1930): 23.

³⁶ Se trata de un edicto firmado por el arzobispo Labastida el 1º de enero de 1866 en el que se prohibía “el canto y la música profana” en todas las iglesias de la diócesis.

Aunque no reproduce el fragmento, para Romero su importancia radica en que probaba el “extravío a que llegó México en la práctica musical eclesiástica” y la “gran desorientación” de los músicos eclesiásticos por la carencia de espacios de preparación. Además, concluyó que si los músicos no acataron el mandamiento se debió, no a su insubordinación, sino a que no contaban con la música para sustituir a los números de ópera. También subrayó que, a pesar de su importancia, hasta ese momento el edicto no había sido mencionado antes por quienes se habían dedicado al estudio de la música religiosa. En este mismo texto, reprodujo de manera extensa un fragmento del *Itinerario de Roma a Jerusalén* de Rafael Sabás Camacho, publicado originalmente en 1862 varios años antes de su nombramiento como obispo de Querétaro. El pasaje citado narra el momento en el que Camacho y otro religioso mexicano fueron invitados a cantar una misa en Roma con resultados muy penosos para ambos, pues no tenían la preparación musical para hacerlo. Romero fue uno de los primeros en citar este texto, y en asegurar que junto con el edicto tenían un gran significado para historia de la música sacra en nuestro país.³⁷

Dos años después, en la misma revista publicó “Antecedente mexicano a la reforma de la música religiosa acordada por S. S. Pío X”.³⁸ En esta ocasión reprodujo otros fragmentos de documentos pastorales del arzobispo Labastida y Dávalos en los que se prohibía el uso de música profana.³⁹ En su opinión, dichos documentos eran la prueba de la existencia de iniciativas reformistas en México anteriores al *motu proprio* del papa Pío X. Asimismo, le permitieron considerar al arzobispo Labastida como uno de los primeros reformadores de la música sacra. Finalmente, basado en su apreciación, afirmó que Labastida debió influir decisivamente en el obispo Camacho para que emprendiera la reforma.

El hecho de que en su influyente texto *Music in Mexico*⁴⁰ Robert Stevenson le dedicara sólo una página a la música sacra decimonónica, podría despertar varias interrogantes. ¿Acaso para el sobresaliente musicólogo estadounidense esta música resultó poco interesante o bien se vio en dificultades para acceder a documentación que le

³⁷ Jesús C. Romero, “La Música religiosa en México hace noventa años”, *Carnet Musical*, (enero 1954).

³⁸ Jesús C. Romero, “Antecedente mexicano a la Reforma de la música Religiosa Acordada por S. S. Pío X”, *Carnet Musical*, (enero 1956).

³⁹ Se trata de una circular del arzobispado de México con fecha del 30 de mayo de 1869.

⁴⁰ Robert Murrell Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey* (New York: Crowell, 1952), 215.

permitiera profundizar en ella? Aunque no tenemos manera de conocer las causas de la fugacidad con la que trató el tema, lo cierto es que a pesar de la brevedad de su informe, logró identificar al sincretismo como un aspecto fundamental en el estudio de la música sacra del siglo XIX. Para él, este proceso comenzó antes de la mitad del siglo y se intensificó conforme avanzaron los años sin que se interrumpiera la producción de música sagrada.

Stevenson identificó como personaje principal de la música sacra al padre José Guadalupe Velázquez, a quien consideró uno de los músicos eclesiásticos más respetados; además, señaló al obispo Rafael Sabás Camacho como uno de los jerarcas católicos mexicanos más interesados en la reforma y el que más se esforzó por la “resucitación” de los modelos musicales sagrados. Llama la atención el uso del término “resucitación”, pues nos permite suponer que para Stevenson los compositores como el padre Velázquez hicieron lo posible por retomar modelos musicales del pasado distante.

A su modo de ver, el padre Velázquez fue el encargado de transmitir la influencia del Cecilianismo y afirmó que “nunca aprendió a valorar los principios de Solesmes” hasta que fue forzado a hacerlo. Stevenson revisó el *Ave Maria* y el *Ave Maris Stella* del padre Velázquez que publicó Ezequiel De la Isla en la *Revista Musical Mexicana*⁴¹ en 1942 y la calificó de “correctas pero aburridas”.⁴² Al aparecer, estas dos obras fueron suficientes para concluir que la música de Velázquez no tenía rasgos operísticos, pero carecía de “color” y “vitalidad contrapuntística”.

Menos atención ha recibido Agustín González y su música. Al breve pero elogioso comentario de Bernal Jiménez sobre su *Miserere*, sólo pueden agregarse un par de textos monográficos. El primero fue publicado en 1928, un año después de su muerte, en la *Gaceta Musical* que dirigía y publicaba Manuel M. Ponce durante su estancia en París. El texto, firmado por el poeta queretano José D. Frías (1891-1936) titulado “El maestro músico Agustín González” rememora el papel que desempeñó en la reforma de la música sacra.⁴³ Frías expresó su admiración por González, a quien conoció cuando apenas tenía ocho años. Asimismo, lo reconoció como un “magnífico organista” y como el director que

⁴¹ Se trató de un extracto del libro del mismo autor; en este número se publicaron las dos piezas que revisó Stevenson.

⁴² Estos comentarios aparecieron en la nota 87 del capítulo 4 dedicado al siglo XIX.

⁴³ José D. Frías, “El maestro músico Agustín González”, *Gaceta Musical* (enero 1928).

logró mantener el prestigio del Orfeón queretano durante muchos años. Se refirió a su trabajo de compositor como el de un “artista, de valor no imaginado por la crítica mexicana”, en cuyas obras “está desterrado todo banal artificio, toda bastarda inspiración, toda vergonzosa concesión a los gustos del público”.⁴⁴ A diferencia de las opiniones de Bernal Jiménez y de Stevenson que se centran en criterios técnicos-musicales y estéticos para valorar la obra de González y el padre Velázquez, Frías considera que su música no responde a esos criterios, sino más bien a aspectos más profundos o religiosos.

Gerónimo Baqueiro Fóster le dedicó a Agustín González una de sus “Biografías de músicos mexicanos” que publicaba en el *Carnet musical*.⁴⁵ Esta pequeña biografía da cuenta de la formación del músico queretano y su relación con el padre Velázquez y el obispo Camacho. Según lo declara en su texto, Baqueiro Fóster conoció personalmente a González dos años antes de que falleciera. Incluso tuvo la oportunidad de que le mostrara y explicara algunas de sus obras, en especial aquellas que el compositor queretano consideraba las mejores: el *Miserere*, la *Missa Tempore Paschali*, las *Siete Palabras*, entre otras. Es posible que al conocer las composiciones de mano de su autor, Baqueiro Fóster acabara por considerar a González como uno “de los mejores polifonistas”.

Con respecto a la Escuela de Música Sacra de Querétaro, Eduardo Loarca Castillo (1922-2004) elaboró uno de los trabajos que más atención ha puesto en ella.⁴⁶ En *Breve historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Santiago de Querétaro* de 1997, Loarca realizó un recuento detallado del origen y desarrollo de la escuela que fundaron en 1892 el obispo Camacho, el maestro González y el padre Velázquez. Sin lugar a duda, Loarca fue un testigo privilegiado del desarrollo de la escuela y mucho de lo que escribió en este texto es resultado de la tradición oral que hay alrededor de la institución. Aunque cita algunos documentos fundamentales para conocer el origen del movimiento –como el fragmento del *Itinerario* del obispo Camacho– carece de aparato crítico y en varias ocasiones se limita a reproducir los fragmentos. No obstante, su texto es sumamente importante para conocer el desarrollo de la escuela, pues se podría

⁴⁴ *Ibid.*, 43

⁴⁵ Gerónimo Baqueiro Fóster, “Biografías de músicos mexicanos: González, Agustín”, *Carnet Musical* (noviembre 1961), 489

⁴⁶ Eduardo Loarca Castillo, *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Santiago de Querétaro* (Querétaro: Archivo Histórico del Estado, 1997)

decir que escribió su *historia* desde el interior de la escuela; ahí recibió su formación musical y tuvo como maestro al padre Cirilo Conejo Roldán (1884-1960), quien a su vez fue alumno de Agustín González

Lorena Díaz Núñez ha realizado un profundo trabajo sobre la música sacra del siglo XX en México y sobre la figura de Miguel Bernal Jiménez. En *Amnesia musical: un caso para recordar. El movimiento de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX* denuncia la falta de estudios historiográficos sobre la música sacra.⁴⁷ Aunque la autora se centra en el movimiento musical sacro que tuvo como principal actor a Miguel Bernal Jiménez, ofrece importante información sobre el estado de la música sacra antes del *motu proprio*. Díaz Núñez identificó a la escuela queretana como la primera de su tipo que se estableció en México y reconoció el papel que desempeñaron en su momento a favor de la música sacra el obispo Camacho, Agustín González y el padre José Guadalupe Velázquez. La autora de este trabajo realizó un detallado recuento de los textos más importantes sobre la música sacra durante el siglo XIX –entre las que destacan las obras del obispo Rafael Sabas Camacho y de Francisco de Paula Andrés– que fue sumamente útil para nuestra investigación.

Varios de los trabajos mencionados ofrecen, no obstante, un acercamiento superficial a las obras del padre Velázquez y de González. Cada uno de los autores que describen y valoran su música lo hacen desde una perspectiva que responde a sus propios intereses. En cuanto al obispo Camacho, no cabe duda de que tuvo un papel fundamental dentro del movimiento; sin embargo, hasta ahora no hemos localizado ningún trabajo que analice su preocupación por la música sacra. Como podemos notar, no se explica o analiza la ideología antimodernista que está detrás del movimiento, así como la particular concepción de la música que tenían sus miembros. De igual manera, está ausente una revisión del movimiento que considere la situación política de la Iglesia mexicana del siglo XIX. Creemos que este último aspecto es fundamental para explicar porqué buscaron, como lo dijo Stevenson, “resucitar” los estilos musicales del pasado.

⁴⁷ Lorena Patricia Díaz Núñez, “Amnesia musical: un caso para recordar. El movimiento de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX” (tesis de maestría: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010)

CAPÍTULO I

MUSIC REVIVAL: CONCEPTO, ELEMENTOS Y MODELOS TEÓRICOS

I.1 El *revival* como fenómeno que busca restablecer elementos del pasado

Uno de los aspectos centrales del Movimiento de Restauración, si no el más importante, consistió en la aspiración de recuperar las obras y las concepciones musicales de la música sacra de siglos atrás. Este rasgo, que le confiere un carácter singular al movimiento, nos ha llevado también a plantear para su análisis una aproximación particular, en este trabajo nos hemos propuesto su estudio desde la perspectiva teórica del *music revival* que nos permite observar aspectos que podrían pasar desapercibidos a las herramientas habituales empleadas por la musicología histórica.

Cuando Jules Michelet empleó por primera vez el término *Renaissance* en su *Histoire de France* lo hizo para distinguir una época donde se “restauraron” el saber, los ideales y valores de las ancestrales culturas de Grecia y Roma. A lo largo de la historia, han existido episodios en los que elementos culturales del pasado han sido restaurados con el fin de integrarlos nuevamente en la cultura vigente. En gran parte de los procesos de restauración, es posible encontrar un punto en común: la creencia de que aspectos religiosos, políticos, filosóficos y estéticos de tiempo atrás deben ser revalorados o restaurados con la finalidad de modificar el presente. Se puede afirmar, por tanto, que el acto de revitalizar, restaurar y reimaginar al pasado ha sido un fenómeno recurrente e importante en todas las épocas y culturas.⁴⁸ Fenómenos con características similares se han hecho presentes en diferentes periodos de la música occidental. Probablemente, uno de los más conocidos es la recuperación de la obra de J. S. Bach que emprendió Felix Mendelssohn (1809-1847) en el siglo XIX. Al anterior se pueden sumar otros, como la revaloración de la obra de Palestrina y la restauración del canto gregoriano por los monjes de Solesmes, ambos ubicados en el siglo XIX, y más recientemente lo realizado por el movimiento *Early Music Revival*.

⁴⁸ Juniper Hill y Caroline Bithell, “An Introduction to Music Revival”, 4.

En la literatura anglosajona el término *revival* es empleado para identificar a los procesos revitalizadores y su uso ha despertado una serie de reflexiones críticas en torno a los significados, motivaciones y procesos que los caracterizan. En distintos campos del conocimiento se han elaborado aproximaciones teóricas sobre el *revival* con el fin de comprenderlo.

En gran parte de los estudios sobre fenómenos con características revitalizadoras, en su mayoría en lengua inglesa, se emplea el término *revival* para señalar el renacimiento o resucitación de algún aspecto del pasado. Sin embargo, el uso de su significado literal ha generado una serie de críticas en torno suyo. Una de las más sustanciales la expresó el etnomusicólogo Mark Slobin, quien advirtió que los aspectos de la cultura no pueden morir y difícilmente pueden ser devueltos a la vida, además, cuando las personas “reviven” una cosa, lo que obtienen es algo totalmente nuevo, pues estos procesos implican una transformación del pasado en el presente.⁴⁹

La discusión alrededor del *revival* ha llevado a varios estudiosos a definirlo de una manera más amplia, evitando su significado literal. El mismo Slobin, sugirió que el término se relaciona con una gama de procesos más matizados como: regeneración, revitalización, redescubrimiento, reinterpretación.⁵⁰ Además de los anteriores, se han añadido otros como: recuperación, rescate, restitución, restauración, reinención, reimplementación, reactivación, re-tradicionalización, re-indigenización, reapropiación, reanudación y resurgimiento.⁵¹ Como se podrá observar que, tal como lo sugiere Slobin, dichos procesos tienen en común el prefijo “re”, que significa repetición tanto en castellano como en inglés y en otros idiomas.⁵² En este sentido, su empleo en lengua española indica una “repetición”, un “movimiento hacia atrás”, “intensificación” e incluso “oposición” o “resistencia”.⁵³ Esta

⁴⁹ *Ibid.*, 5.

⁵⁰ La selección de los términos propuesta por Mark Slobin es más amplia, en ella se incluyen también renacimiento, remodelación, reevaluación, rearticulación, reclamación, recuperación, rehabilitación, renovación, reinención, reaplicación, reactivación, reindigenización, reanudación, reciclaje, reproducción, revisión y recreación. Citado en Juniper Hill y Caroline Bithell, “An Introduction to Music Revival”, 4.

⁵¹ Hill y Bithell, “An Introduction to Music Revival”, 5.

⁵² Mark Slobin, “Re-Flections”, en *Oxford Handbook of Music Revival*, ed. por Juniper Hill y Caroline Bithell (New York: Oxford University Press, 2014). 667.

⁵³ Los significados del prefijo “re” fueron tomados del diccionario de la Real Academia Española. Real Academia Española <http://lema.rae.es/drae/?val=re> consultado el 22 de octubre 2018

aproximación semántica nos permite adelantar algunas características de los fenómenos que se identifican con esta categoría.

Al revisar algunos trabajos en castellano que abordan estos fenómenos, lo primero que se observa es que en ellos no existe una uniformidad en cuanto al término que emplean para nombrarlos. Encontramos algunos que usan la palabra anglosajona *revival* y otros que los nombran como resurgimiento.⁵⁴ En este trabajo optamos por el uso de los términos *revival* y *music revival* para referirnos a estos fenómenos. Asimismo, usamos revitalización, revitalizadores y revitalizar para referirnos a otros aspectos de dichos fenómenos.

I.2 El *revival* como objeto de estudio: antecedentes

A mediados del siglo XX en el campo de la antropología aparecieron algunos trabajos que contribuyeron a sentar las bases para el estudio de los *revivals* de una manera más integral y profunda. Dentro de este campo destacan los estudios de los estadounidenses Ralph Linton y Anthony Wallace quienes a través de sus trabajos sobre las culturas nativas norteamericanas identificaron algunos de los aspectos básicos en estos procesos revitalizadores.

En su investigación sobre el movimiento nativista norteamericano, Linton observó que en él, los miembros de una sociedad organizaban sus esfuerzos de manera consciente para “revivir o perpetuar” aspectos amenazados de su cultura, es decir, que asumían el hecho de que aquellos elementos culturales que pretendían “revivir” podrían desaparecer si no intervinieran para evitarlo. Consciente del problema ligado a su significado, Linton

⁵⁴ Como ejemplo del uso del término resurgimiento encontramos un artículo del historiador mexicano Ricardo Pérez Montfort titulado “Testimonios del son jarocho y el fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX”. Ricardo Pérez Montfort, “Testimonios del son jarocho y el fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX”, *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, n.º 66 (junio 2002): 81–95. Por otro lado, la etnomusicóloga española Susana Moreno Fernández prefiere el uso de *Revival* en su artículo “Propuestas para el estudio de un movimiento de *revival* musical”. Susana Moreno Fernández, “Propuestas para el estudio de un movimiento de *revival* musical”, *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 625–38, <https://doi.org/10.2307/20798092>.

planteó una interpretación alternativa del término “revivir”, que evitaba su sentido literal, y propuso entenderlo como continuidad o permanencia de algún aspecto cultural.⁵⁵

Wallace sugirió, por su parte, que los movimientos nativistas, de reforma, el carismático, entre otros, formaban parte de un proceso que denominó “revitalización”.⁵⁶ Desde su óptica, los movimientos revitalizadores son esfuerzos “deliberados, organizados y conscientes” de los miembros de una sociedad con el fin de construir una cultura más satisfactoria. Sostiene que la revitalización es un cambio cultural que está motivado por la insatisfacción de las personas con el sistema cultural vigente. En conclusión, un movimiento de *revival*, de acuerdo con Wallace, busca recuperar, con el fin de alcanzar un nuevo estado en su sociedad, costumbres, valores y otros aspectos que supone estuvieron en generaciones anteriores y que habrían desaparecido.⁵⁷

Los planteamientos de Linton en cuanto al papel que desempeña en estos movimientos la convicción de que algunos aspectos de la cultura están bajo amenaza de desaparecer, así como lo señalado por Wallace en lo que respecta a la relación existente entre el deseo de realizar cambios culturales y la insatisfacción de algunos miembros de la sociedad con su cultura, han sido fundamentales para la construcción de un marco teórico que ayudó a otros investigadores a comprender estos fenómenos en la música.

La historia de la música revela la existencia de numerosos esfuerzos para revivir obras y prácticas musicales del pasado tanto en el ámbito académico como en la música popular o folclórica. Existen al respecto algunos estudios de caso cuyos autores recurren al empleo del término *revival*, subrayando con ello el esfuerzo llevado a cabo por algunos personajes en pro de la recuperación de músicas y prácticas musicales del pasado. John Haines ha detallado que el uso del término *revival* se relaciona con el anticuarismo y ambos se remontan hasta el siglo XVI. De acuerdo con el autor, el *revival* ha sido entendido como restauración en diferentes épocas e incluso en el siglo XVI se usó para identificar la pretensión de restaurar canciones y música de la antigüedad.⁵⁸ Sin embargo, fue en el siglo XIX cuando surgieron los más importantes esfuerzos revitalizadores. Probablemente los

⁵⁵ Ralph Linton y A. Irving Hallowell, “Nativistic Movements”, *American Anthropologist* 45, n.º 2 (1943): 230-240.

⁵⁶ Anthony F. C. Wallace, “Revitalization Movements”, *American Anthropologist* 58, n.º 2 (1956): 264.

⁵⁷ *Ibid.*, 265.

⁵⁸ John Haines, “Antiquarian Nostalgia and the Institutionalization of Early Music”, en *Oxford Handbook of Music Revival*, ed. por Juniper Hill y Caroline Bithell (New York: Oxford University Press, 2014), 78.

más conocidos de aquel periodo, fueron los que reintrodujeron la obra de G. P. Palestrina y de J. S. Bach. Ambos partieron de la idea de que la música de estos compositores debía ser recuperada y valorada por razones artísticas, históricas, nacionalistas e incluso religiosas.

Por otro lado, las expresiones musicales folclóricas de tiempos pasados habían atraído la atención de algunos filósofos y músicos del siglo XIX, en tanto que para ellos representaban por su pureza, autenticidad y tradición la esencia de la nación. En ese tiempo, la música vernácula se convirtió en objeto de revitalización y como consecuencia aparecieron las primeras colecciones de canciones folclóricas cuyo objetivo era propiciar su reinsertión en las prácticas musicales.⁵⁹

Casi a finales del siglo XIX e inicios del XX, en el ámbito de la música de tradición escrita, encontramos un auge de movimientos revitalizadores. La gran mayoría de ellos tenían como propósito hacer resurgir prácticas interpretativas, instrumentos, obras y estilos musicales del pasado. Posiblemente el más representativo de estos movimientos fue el que encabezó Arnold Dolmetsch (1858-1940). Considerado como el pionero en el renacimiento de instrumentos antiguos y uno de los primeros en sugerir la interpretación de la música antigua con instrumentos y estilos de la época. Dolmetsch sentó las bases para el movimiento en ciernes de la interpretación de la música antigua y con él inició la carrera por recuperar obras del pasado y las formas de interpretarlas con un sentido histórico.⁶⁰ Al correr del tiempo, se irían sumando a este esfuerzo grandes intérpretes como Wanda Landowska (1879-1959), Nicanor Zabaleta (1907-1993) o Andrés Segovia (1893-1987) que impulsaron el resurgimiento de instrumentos como el clavecín, el arpa y la guitarra respectivamente, así como de obras para estos instrumentos y de técnicas de interpretación asociadas a ellos. El movimiento conocido como *Early Music* fue en el siglo XX uno de los intentos encaminados a restaurar a su estado “original” o “auténtico” la música de los siglos pasados.⁶¹

⁵⁹ El filósofo alemán Johann Gottfried von Herder [1744-1803] consideró que en la música popular era posible percibir el alma del pueblo. Herder creó el término *volkslieder* para designar este repertorio y fue el autor de una de las primeras recopilaciones de canciones de origen folclórico

⁶⁰ En inglés este movimiento fue llamado *Early music revival* y en sus inicios se planteó como uno de sus objetivos la búsqueda de la autenticidad en la interpretación de la música antigua.

⁶¹ Entre la gran cantidad de trabajos sobre el movimiento de *Early Music* destacan dos principalmente por prestar atención al proceso en el que se desarrolló el movimiento, el primero es el libro de Harry Haskell y el segundo el de Bruce Haynes. Harry Haskell, *The Early Music Revival: A History* (Mineola, N.Y.: Dover

No solo en la música antigua surgieron movimientos revitalizadores, sino también en la música folclórica aparecieron numerosos ejemplos, probablemente con mayor frecuencia e impacto. En Estados Unidos de Norteamérica el *American folk Music revival* y el *Old-time music revival* alcanzaron un gran auge durante la década de los sesenta a tal grado que, como asegura Philip V. Bohlman, el *revival* se convirtió en un rasgo característico de los festivales de folclor que desde entonces son “esencialmente revivalistas”.⁶²

En este punto es necesario aclarar que los movimientos revitalizadores tanto de la música de concierto como del folclor tienen en común una motivación que va más allá del rescate de los sonidos que esas obras encierran. Algunos participantes de los *revivals* tienden a recuperar, además de la música, tradiciones, valores y otros aspectos que consideran parte de su pasado, de su herencia cultural o de su identidad. Otros, en cambio, son movidos por su interés en la fidelidad histórica y la autenticidad en la interpretación de esas músicas.

El florecimiento de los grupos de *revival* despertó el interés tanto de la musicología como de la etnomusicología. En la primera, como ha hecho notar Tamara Livingston, la preocupación se centró en aspectos de la interpretación o de la notación, pero sobre todo en lo referente al polémico tema de la autenticidad.⁶³ En la etnomusicología, en cambio, se han desarrollado marcos explicativos más amplios en los que se reconoce que estos fenómenos originan movimientos sociales que desarrollan una serie de procesos para restaurar o preservar música y prácticas musicales de tradiciones desaparecidas o relegadas.⁶⁴

En la literatura anglosajona el término *music revival* se comenzó a usar con mayor frecuencia para identificar a los movimientos con características revitalizadoras. A partir de 1990 aparecieron los estudios más importantes que desarrollaron explicaciones teóricas sobre ellos.⁶⁵ Finalmente, en 2014 se publicó *The Oxford Handbook of Music Revival* que

Publications, 1996). Bruce Haynes, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music* (New York: Oxford University Press, 2007).

⁶² Philip V. Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 131.

⁶³ Tamara E. Livingston, “Music Revivals: Towards a General Theory”, *Ethnomusicology* 43, n.º 1 (1999): 67.

⁶⁴ *Ibid.*, 66.

⁶⁵ En este sentido destacan el de Tamara E. Livingston citado anteriormente y el del músico y etnólogo sueco Owe Ronström.

reunió una gran cantidad de trabajos sobre el tema. En términos generales estos estudios contribuyeron al entendimiento del *music revival* como un fenómeno complejo en el que confluyen aspectos tan diversos como los movimientos sociales, la autenticidad, la identidad y la tradición.

I. 3 Dos modelos teóricos para el estudio del *music revival*

En este trabajo hemos tomado como base las propuestas teóricas de Tamara Livingston, Caroline Bithell y Juniper Hill. Sus planteamientos teóricos se centran en determinar cómo surgen, quiénes los conforman, qué objetivos persiguen, cómo se desarrollan y cómo establecen una relación con el pasado representado en la música que buscan revitalizar. La diferencia entre una y otra propuesta se basan en la consideración de los *music revival* como movimiento social, en el caso de Livingston, y como proceso revitalizador en el trabajo de Bithell y Hill. Como consecuencia, el primero centra su atención en los individuos que los conforman, sus actividades, las fuentes con las que revitalizan aspectos culturales que les interesan, su ideología, los productos y comunidades en las que actúan. En cambio, el segundo analiza las etapas por las que transita el *music revival*. Cada una de estas posturas aporta elementos de análisis que se complementan y contribuyen a formarnos una idea más clara de los elementos que los componen y de las etapas que transitan en su esfuerzo por revitalizar la música que han elegido para ese propósito.

En su artículo “Music Revivals: Towards a General Theory” de 1999, considerado como uno de los trabajos fundamentales dentro del tema, Livingston los definió como “cualquier movimiento social con el objetivo de restaurar y preservar una tradición musical que se cree está desapareciendo o que ha sido completamente relegada al pasado”.⁶⁶ Al plantearse como propósito la restauración o preservación de algo que ya no está vigente, estos movimientos se colocan en oposición a la cultura ya establecida. Su carácter opositor o de alternativa frente a la cultura dominante es uno de los rasgos más comunes de dichos movimientos.

⁶⁶ *Ibid.*, 68.

Como resultado de sus indagaciones sobre movimientos, tanto ámbitos folclóricos como de música de concierto, en los que estaba presente alguna forma de restauración de la música, Livingston elaboró un modelo con seis elementos básicos que se pueden encontrar de manera coincidente en la mayor parte de los *music revival*. Estos elementos son: 1) individuos o grupos de revitalizadores, 2) informantes o fuentes originales del *revival*, 3) ideología o discurso, 4) comunidad o seguidores, 5) actividades y 6) empresas o industria. La utilidad de su modelo radica en que brinda un marco dentro del que se pueden identificar y cotejar dichos movimientos; asimismo, ayuda a analizar las formas en que se presentan. Como la misma autora lo ha sugerido, este modelo no establece de forma estricta los elementos que deben tener dichos movimientos, sino que describe una serie de ingredientes que podrían estar presentes dependiendo de la dinámica de cada *music revival*. Para comprender mejor el modelo de Livingston describimos a continuación cada uno de sus elementos.

El primero consiste en las personas, individuos o en un grupo reducido de “revitalizadores”. Estos personajes “tienden a sentir una fuerte conexión con la tradición revivida que se encargan de ‘rescatar’ de la extinción y de transmitirla a los demás”.⁶⁷ Arnold Dolmetsch con *Early music* y Alan Lomax con *American folk revival*, son ejemplo de este tipo de personajes. Ambos se esforzaron por recuperar no solo música del pasado, sino también las prácticas musicales que las acompañaban; sus actividades sirvieron como inspiración para otros que se les unieran y continuaran con sus acciones revitalizadoras.

El rescate de una tradición musical no podría llevarse a cabo sin la disponibilidad de fuentes en las cuales basarse. Este es el segundo elemento que identificó Livingston, los informantes o las fuentes originales con los cuales la tradición puede ser recuperada y transmitida de nueva cuenta. Una vez revitalizada la tradición con la ayuda de estas fuentes, el movimiento enfrentará el dilema entre apearse de manera estricta a ellas y a los parámetros que resultaron de su lectura o permitir algún tipo de innovación con el fin de llegar a un público más amplio. Esta disyuntiva puede generar las primeras tensiones entre los miembros del movimiento e incluso pueden derivar en su ruptura, pues como afirma Livingston “el balance entre la innovación individual y la adherencia a las normas

⁶⁷ *Ibid.*, 70.

estilísticas de la tradición son un punto básico de tensión dentro de los *revivals*”.⁶⁸ El movimiento *Early Music* ofrece un ejemplo de cómo en algún momento sus miembros se dividieron en dos grupos: uno que pugnaba por ser fiel a las fuentes, que se traducían en elementos técnicos, estilísticos o prácticos como el tipo de instrumento musical; y otro que permitía algún tipo de innovación en esos elementos.⁶⁹

El discurso e ideología que sostienen los diferentes movimientos revitalizadores tanto de la música folclórica como de concierto conforma el tercer aspecto del modelo. En el centro de su ideología está la necesidad de restaurar una tradición musical a su estado “auténtico”. Para Livingston, la búsqueda de la “autenticidad” es un aspecto central de la ideología de los revitalizadores, incluso afirma que “es esta característica la que distingue a los *revivals* de otros movimientos o tendencias musicales”.⁷⁰ La autenticidad en sí misma no está definida en su modelo, pues cada uno de los movimientos tendrá una concepción particular de ella. Sin embargo, el término “auténtico” será utilizado para distinguir las prácticas musicales revitalizadas de las otras músicas. Asimismo, los participantes del *revival* creen “que la música ‘auténtica’ se ha transmitido de generación en generación” por lo que en la mayoría de los discursos de los revitalizadores, la autenticidad será evocada a través de la “continuidad histórica”. Otra parte de la ideología del movimiento está relacionada con la idea de la “pureza” que en ámbitos como la música folclórica se relaciona con lo nacional y lo étnico. Cuando se alude a ella se emplea como oposición a lo moderno.

Con respecto al cuarto elemento –la comunidad o seguidores del movimiento–, Livingston encontró que el interés de los individuos en un estilo particular de música es el principal aspecto que los reúne. Estas comunidades de revitalizadores se distinguen por ser poco territoriales, pues no todos pertenecen a la región original de la música revitalizada, incluso muchos de sus miembros “se distancian aún más de su ubicación geográfica y temporal real a través de una referencia constante a una ‘patria’ idealizada”. Es así que los

⁶⁸ *Ibid.*, 71.

⁶⁹ Livingston pone como ejemplo que cuando el movimiento *Early Music Revival* abandonó su aspiración de alcanzar la autenticidad en sus prácticas musicales, el carácter *revival* quedó eliminado. Ese movimiento es conocido actualmente como *Early Music*.

⁷⁰ *Ibid.*, 74.

miembros de un movimiento de *revival* idealizan la música de otros tiempos y otras regiones geográficas.

Las actividades que desarrollan estos movimientos pretenden acercar a sus miembros a pesar de la distancia que pueda existir entre ellos y reunirlos ocasionalmente para crear un sentido de comunidad. Con tal propósito muchos revitalizadores crean publicaciones, como revistas y diarios, donde difunden la ideología del movimiento. Algunos incluso se ayudan de medios electrónicos de comunicación, como estaciones de radio o grabaciones de la música revitalizada, para llegar a más miembros de su comunidad. Asimismo, los festivales o concursos ofrecen una valiosa oportunidad para que sus miembros compartan repertorio y técnicas de interpretación, para discutir las fortalezas y debilidades de los artistas dentro de la tradición, para aprender y experimentar activamente el espíritu y la estética del *revival*, y para socializar entre otros "iniciados". Además de todo lo anterior, la actividad educativa ocupa un lugar importante dentro de estos movimientos: sin el componente pedagógico la tradición recuperada no podría ser compartida de manera controlada.

Livingston identifica como último elemento que comparten la mayoría de los movimientos, el surgimiento de empresas lucrativas o sin fines de lucro, con las que se difunden aún más los productos del movimiento: boletines, publicaciones pedagógicas, instrumentos, grabaciones y otros objetos. Tal es su importancia que difícilmente existirá un *revival* que no recurra a estos elementos para propagar sus productos y su ideología.

La propuesta teórica de Livingston sería expandida y actualizada de cierta forma por Caroline Bithell y Juniper Hill. A diferencia de la primera, que los consideró como movimientos sociales, para estas investigadoras “un *music revival* comprende un esfuerzo por interpretar y promover música que es valorada como antigua o histórica y que generalmente es percibida como amenazada o moribunda”.⁷¹ Los movimientos sociales serían tan solo una de las “metáforas” en la que pueden tomar forma los esfuerzos revitalizadores. Otras posibilidades serían el *revival* como rescate cultural, como terapia para el trauma y recuperación de la devastación de la guerra o el desastre, o como reafirmación de una cultura.

⁷¹ Hill y Bithell, “An Introduction to Music Revival”, 3.

Como lo hizo Livingston, Hill y Bithell concluyeron que generalmente los *revival* incluyen un conjunto de problemas y temas como: 1) la motivación, 2) la movilización del pasado y el uso selectivo de la historia, 3) la recontextualización y la transformación, 4) la autenticidad, autoridad y legitimación, 5) la transmisión, diseminación y promoción y 6) el *Post revival*. Desde su perspectiva dichos elementos ayudan a analizar fenómenos que no han sido identificados como movimientos de *revival* pero que en ellos están presentes procesos de recuperación, reconstrucción y recontextualización del pasado, la búsqueda de la autenticidad y una motivación que desencadena todos esos esfuerzos.

Entre los integrantes de cualquier *music revival* existe un motivo que los inspira a recuperar e interpretar música del pasado. Para Livingston, la motivación se genera en la insatisfacción de sus miembros con algunos aspectos del presente junto con el deseo de realizar un cambio cultural. En cambio, para Hill y Bithell los motivos pueden ser estéticos, aunque “en la mayoría de los casos existen agendas claras vinculadas a las circunstancias sociales, culturales o políticas contemporáneas”.⁷²

Ambos modelos teóricos profundizan en las motivaciones e identifican cuatro categorías para su posible clasificación. La primera es la insatisfacción que tienen los revitalizadores con diferentes aspectos del mundo moderno; esto se traduce en luchas en contra de la modernidad, la industrialización, la urbanización y la secularización. En sus discursos, los miembros del *revival* lamentan la degradación ética o moral o la falta de sentido de la sociedad contemporánea.⁷³ La segunda categoría está definida por el refuerzo de la identidad de un grupo étnico, una minoría o una nación. Movimientos con estas características surgen en contextos donde existen luchas por la independencia, luchas anticoloniales, postcoloniales, por los derechos civiles y de orgullo de las minorías. Exaltar la herencia antigua de un grupo étnico o nación contribuye a que el grupo o comunidad adquiera cierto reconocimiento o valor. El tercer tipo de motivo es de índole político. A lo largo de la historia el *revival* ha sido empleado tanto por movimientos de izquierda como de derecha, así como por gobiernos y opositores para difundir parte de su ideología. La última categoría de motivos ocurre cuando la revitalización forma parte de una respuesta a los desastres naturales o humanos. En situaciones como estas, los músicos que practicaban

⁷² *Ibid.*,10.

⁷³ *Ibid.*

una tradición musical podrían haber perdido la vida por un conflicto armado o una catástrofe natural y con ellos su música también pudo ser destruida o suprimida. Como apuntan las autoras, en casos como estos, el *revival* “ha jugado un papel vital en la recuperación tanto individual como colectiva”.⁷⁴

Estos movimientos tienden a recuperar las prácticas antiguas que han sido olvidadas, abandonadas o suprimidas y por esto buscan establecer una relación con el “pasado” a través del uso de la historia. El “pasado” es tomado como modelo y es “movilizado” para restaurar las prácticas presentes que han perdido su forma y significado original; en él también los movimientos encontrarán las razones para justificar sus acciones. Así lo describen Hill y Bithell: “la atracción del pasado, entonces, no se basa tanto en cómo era en realidad, en un sentido literal, sino en lo que ha llegado a representar y cómo puede usarse para justificar la acción en el presente”.⁷⁵ El problema que deben enfrentar los participantes del *revival*, con el “pasado” es que no está definido completamente y deben encontrar una manera de reconstruirlo. Con este fin recurren a la historia, pero esta también presenta un conjunto de dificultades, pues en su transmisión se va modificando y llenando de suposiciones y conjeturas. De esta forma, los revitalizadores no solo seleccionan, manipulan o incluso fabrican el “pasado” para legitimar sus decisiones, sino que también reinterpretan, modifican y crean nuevas historias con el mismo fin. De igual forma, los géneros musicales tomados de tradiciones pasadas, con los cuales buscan resolver las deficiencias o problemas de las prácticas del presente son en muchas ocasiones idealizados, reimaginados o reinventados.

Como observan Hill y Bithell la preocupación del *revival* no se limita a la música del pasado, los revitalizadores asocian los géneros musicales del pasado con “una forma de vida supuestamente más simple y pura, no contaminada por el progreso”,⁷⁶ o como sostiene Linton, los elementos revitalizados sirven como “símbolos de un período en que la sociedad era libre o, en retrospectiva, feliz o grandiosa”.⁷⁷ Es así que, el *music revival* ve en el pasado no solo el modelo a seguir, sino que en él encuentra la justificación de sus acciones. Este pasado se contrapone a la modernidad que en su opinión es deficiente e insatisfactoria.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, 14.

⁷⁶ *Ibid.*, 13.

⁷⁷ Linton y Hallowell, “Nativistic Movements”, 233.

El tercer aspecto tiene como eje la recontextualización y la transformación de la tradición. En el *revival* las tradiciones restauradas del pasado son “colocadas” en un contexto geográfico, temporal, social y cultural diferente al que pertenecen. Lo anterior ocurre porque de manera frecuente los procesos revitalizadores son realizados por individuos o grupos que son ajenos a la tradición revitalizada. Sus acciones por restaurarla incluyen una recontextualización. Este término es empleado por Hill y Bithell para señalar estos cambios de contextos que ocurren al revitalizar una tradición. De forma simple la recontextualización tiene “lugar cada vez que una canción, melodía, danza o historia pasa a un nuevo exponente”.⁷⁸ Los nuevos practicantes de la tradición revitalizada “adaptan inevitablemente la música que descubren a sus propias preferencias estilísticas y convenciones de interpretación, a veces de forma inconsciente”⁷⁹ con lo que terminan transformándola en algo nuevo.

Para algunos críticos del *revival* la recontextualización les resta legitimidad como portadores de la tradición. Por esta razón una de sus tareas cruciales es establecer la autenticidad. Este aspecto constituye el cuarto elemento de su modelo y alcanzarla se vuelve fundamental para que el *revival* reciba apoyo, aceptación y reconocimiento. Como concepto, la autenticidad dependerá del contexto histórico y cultural en el que esté presente el *revival*. Por ello es necesario llevar a cabo un proceso que consiste en la selección e identificación subjetiva de aspectos y elementos de la cultura musical para después decidir cuáles deberían mantener y cuál sería su valor. De esta selección resultan los ideales y modelos por los que luchan, las medidas con las que los evalúan y los criterios que emplean para establecer la autenticidad.⁸⁰ Hill y Bithell señalan que buena parte de estos criterios son de tipo histórico y son resultado de una historia imaginada, reinterpretada o seleccionada con tal de que dichos criterios coincidan con los intereses contemporáneos.

La transmisión, diseminación y promoción conforman el quinto elemento. El esfuerzo de un *revival* no será exitoso si no encuentra la manera de difundir entre la comunidad las prácticas musicales revitalizadas. Como observan las autoras de este modelo, la recontextualización de la tradición supone también un cambio en la manera en

⁷⁸ Hill y Bithell, “An Introduction to Music Revival”, 15.

⁷⁹ *Ibid.*, 18.

⁸⁰ Hill y Bithell, “An Introduction to Music Revival”. 20.

que se transmite. Por ejemplo, una tradición oral que sea objeto de un *revival* tendrá cambios en la manera en que se difunde, su recontextualización podría ocasionar que se transmita por canales inéditos como la escritura. La transmisión también incluye nuevos métodos de enseñanza y aprendizaje, los revitalizadores que han aprendido la tradición pueden convertirse en maestros de una nueva generación de músicos que de otra forma no tendrían acceso a la tradición revitalizada. En el campo educativo cobran especial importancia las escuelas, academias y conservatorios que transmiten el *revival*. En ocasiones las instituciones educativas forman parte de un “proyecto más amplio para reconfigurar la identidad y la historia nacionales”.⁸¹

Otro aspecto que considerar son los medios a través de los que se disemina el *revival*. Uno de los más comunes son las publicaciones musicales. Existen varios ejemplos donde los revitalizadores publican colecciones de obras recuperadas. Cabe destacar que en las tradiciones musicales escritas pueden no existir problemas, sin embargo, en tradiciones orales, su migración a la escritura pocas veces está exenta de dificultades. Con el desarrollo de la tecnología los *revivals* han encontrado nuevos medios para diseminar con mayor facilidad sus productos. Como último aspecto se debe considerar la promoción que se hace del *revival* a través de los concursos, festivales y otros foros donde pueden llegar a más personas, incluso a aquellas que no forman parte de su comunidad.

Cuando el *revival* ha logrado realizar los cambios que se planteó en su sociedad entra en su última fase, denominada por las autoras como *Post revival*. En esta fase la tradición revitalizada ha evolucionado y se ha “convertido en algo nuevo, que disfruta de una existencia independiente, libre de su conexión [...] con una causa social, política o estética”. Incluso es posible que sus practicantes no tengan presente el motivo que lo originó y que ahora sus intereses sean totalmente distintos a los de los primeros revitalizadores. Asimismo, la nueva generación puede flexibilizar algunas restricciones que antes estaban apoyadas por la idea de la autenticidad y puede desarrollar nuevas prácticas más apropiadas a su realidad. No obstante, algunos aspectos originales del discurso del *revival*, así como algunos de sus valores iniciales seguirán estando presentes.

⁸¹ *Ibid.*, 27.

La descripción de los modelos para el estudio del *music revival* de Livingston y Hill-Bithell nos permite observar que estos fenómenos van más allá de simplemente desempolvar músicas del pasado. Estas propuestas teóricas evidencian la presencia de procesos e ideas más complejas como la insatisfacción, la recontextualización, la tradición y la autenticidad entre otros, como características fundamentales de estos fenómenos. Como sostienen Hill y Bithell la revisión de procesos, como el emprendido por los miembros del Movimiento de Restauración de la Música Sagrada de Querétaro, en los que se busque la restauración, recuperación o rescate de tradiciones musicales del pasado y donde además entre en juego la autenticidad, pueden ser revisados bajo la óptica del *music revival*; esto permitirá comprender mejor por qué surgen, cómo se desarrollan y el porqué de sus resultados musicales.

CAPÍTULO II

MOVIMIENTOS DE RESTAURACIÓN DE LA MÚSICA SAGRADA EUROPEOS

II. 1 Antecedentes de la restauración de la música sagrada europea del siglo XIX: los movimientos restauradores europeos

En el transcurso del siglo XIX, la música sacra exhibía en gran parte del mundo católico la mezcla de géneros sacros y profanos. El descuido en la práctica del canto llano, la persistente e ineludible influencia de la ópera y de otras formas profanas en la música del culto, ocasionó que ciertos sectores de la jerarquía eclesiástica buscaran el retorno de lo que ellos consideraban como “verdadera” música sagrada. En Europa esas condiciones habían ocasionado intensos debates entre los músicos y miembros del clero, para tratar de llegar a un consenso sobre las características más apropiadas para la música del culto.

En Alemania, las polémicas adquirieron tintes de gran intensidad y el debate desembocó en la fundación de diversas asociaciones dedicadas a promover los “relegados” valores de sencillez y espiritualidad en la música sacra.⁸² Aquellas asociaciones encontraban, a grandes rasgos, que la invasión de las culturas musicales seculares en la Iglesia habría provocado la pérdida de ciertos valores tradicionales y de que muchos de ellos hubieran sido desplazados por otros que no se correspondían con la “seriedad” que requerían los oficios de la iglesia católica. Con algunas de estas asociaciones se conformó todo un movimiento, el ceciliano, llamado así por estar la mayoría de ellas consagradas a la figura de Santa Cecilia, patrona de la música. La Asociación General Alemana de Santa Cecilia destacó entre todas ellas, gracias a que logró proyectar fuera de Alemania sus planteamientos, además de contar entre sus miembros con reconocidos compositores, como Franz Liszt.⁸³

⁸² Una de las primeras que se estableció y que sería base del Movimiento Ceciliano, fue la asociación ceciliana de Múnich. Su interés se centró en la recuperación de la música del Renacimiento, integrándola a los oficios religiosos. Ejemplo de lo anterior sería la interpretación en 1816, a cargo del organista de la corte Caspar Ett (188-1847), del *Miserere* de Gregorio Allegri en la iglesia San Michel (Múnich). Paul Edward Morrison, “Caspar Ett at St’ Michaels in Múnich: A Study an Analysis of his Works and Influence on the Origin of the Renaissance Music Revival” (tesis doctoral, Northwestern University, 1997).

⁸³ Lizst fue miembro de la asociación y amigo de Franz Xaver Witt, su fundador. En 1874 motivó a Haberl, uno de los miembros más notables de la asociación, para que fundara la Escuela de Música Sacra de Ratisbona. *Grove Music Online*, s. v. “Haberl, Franz Xaver”, de Dieter Haberl, acceso el 20 de junio de 2019,

Desde su fundación en 1869, la citada asociación alemana buscó restaurar la música de la Iglesia católica recuperando los modelos de la polifonía de Palestrina y sus contemporáneos, y promoviendo, además, la restauración del canto gregoriano.⁸⁴ A los esfuerzos de la asociación se sumarían en 1874 los de la Escuela de Música Sacra en la ciudad alemana de Ratisbona, cuya finalidad no era otra que apoyar y difundir los ideales de la citada asociación. Los ideales y las actividades de la Asociación General Alemana de Santa Cecilia y las de la Escuela de Ratisbona serían finalmente agrupadas, a finales del s. XIX, bajo un solo concepto: el Cecilianismo.⁸⁵

El Movimiento Ceciliano sintetizó las ideas y lineamientos para la música emanados desde el Concilio de Trento. Dada la importancia que tuvo en la restauración de la música sacra del siglo XIX, en este capítulo examinaremos las normas y disposiciones papales referentes a la música surgidas en dicho concilio tridentino. Asimismo, revisaremos los fundamentos restauradores del Movimiento Ceciliano.

II. 2 El Concilio de Trento y el establecimiento de las normas y valores de la música sagrada

Desde su origen, el cristianismo ha empleado música para solemnizar el Oficio Divino y especialmente el Propio y el Ordinario de la Misa, la ceremonia esencial de la fe católica. A lo largo de la historia se ha reflexionado insistentemente acerca de la función y características de la música destinada al Oficio Divino y la Misa. Sin embargo, las discusiones se han centrado casi exclusivamente en cuestiones litúrgicas, dejando a un lado los aspectos propiamente musicales. En términos generales ha existido una mayor preocupación por prohibir la mutilación de los textos litúrgicos al momento de ser cantados, que en definir los elementos musicales que deben poseer las obras que se empleen en el

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012120>.

⁸⁴ Este deseo por restaurar el canto gregoriano fue compartido por los monjes de Solesmes, en Francia, quienes llevaron a cabo su propio esfuerzo por lograr la restauración.

⁸⁵ Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 133.

Oficio y en la Misa.⁸⁶ En las diferentes reglamentaciones históricas, entre las que destacan las originadas durante el concilio tridentino y la encíclica *Annus qui* de Benedicto XIV de 1749, se hace evidente el deseo de preservar la integridad del texto litúrgico y la dignidad de la misa pero se elude la discusión sobre los problemas estéticos y musicales.

El Concilio de Trento – el decimonoveno concilio general de la iglesia católica realizado en la ciudad italiana de Trento de 1545 a 1563 – constituyó la respuesta católica a la reforma luterana. Su carácter ecuménico garantizaba que lo dispuesto en sus sesiones fuera adoptado por todas las diócesis. Trento fue uno de los más extensos foros de reflexión sobre la problemática de la Iglesia y estuvo dividido en veinticinco sesiones agrupadas en tres periodos discontinuos que abarcan cerca de dieciocho años.⁸⁷ Al momento de la convocatoria los objetivos de las sesiones se centraron básicamente en los aspectos doctrinales, teológicos e institucionales, entre los cuales se encontraba unificar y dignificar la liturgia y las sagradas lecturas, así como regular a las órdenes religiosas.

A la música no se le concedió un papel relevante en las discusiones pues sólo se trató el tema en las últimas sesiones del concilio (1562-1563) cuando se abordaron los problemas en torno a la eucaristía y la organización de las órdenes religiosas.⁸⁸ Los resultados de estas sesiones fueron poco significativos e incluso pueden calificarse como contradictorios y confusos. Hoy, teniendo a la vista los cánones, lo que se aprecia son numerosas incongruencias entre lo discutido en las sesiones y lo que se publicó en los decretos finales.⁸⁹

⁸⁶ Fellerer comenta que en el Concilio de Basilea en 1503 se prohibió la mutilación de los textos litúrgicos. Karl G. Fellerer y Moses Hadas, “Church Music and the Council of Trent”, *The Musical Quarterly* 39, n.º 4 (1953): 578.

⁸⁷ El primer periodo de sesiones abarcó de 1545 a 1547; el segundo de 1551 a 1552; mientras que el tercero transcurrió entre 1562 y 1563. Las interrupciones de las sesiones se debieron principalmente a problemas que irían surgiendo entre el poder eclesiástico y el político, como el que hubo entre la Iglesia y el emperador Carlos V.

⁸⁸ La discusión sobre la música tuvo lugar durante las sesiones XXII, XXIV y XXV.

⁸⁹ Las resoluciones finales del concilio no reflejan plenamente las limitadas discusiones que las originaron, en algunos casos el decreto final difiere de la redacción preliminar generada en las sesiones, esta falta de relación entre lo discutido y lo aprobado ha generado una serie de confusiones dentro de la historiografía sobre el tema. Existe un serio debate sobre cuáles fueron realmente las disposiciones finales sobre la música aprobadas por los integrantes del concilio. Craig A. Monson discute en su artículo “The Council of Trent revisited” sobre las ideas erróneas que se han generado en torno a las resoluciones musicales de Trento y como estas falsas concepciones se han establecido en la historiografía. Craig A. Monson, “The Council of Trent Revisited”, *Journal of the American Musicological Society* 55, n.º 1(2002): 1–37, <https://doi.org/10.1525/jams.2002.55.1.1>.

En la sesión XXII la discusión musical giró alrededor de los “abusos” durante la misa.⁹⁰ En esta reunión los legados papales manifestaron su preocupación por la presencia en el repertorio eclesiástico de elementos claramente identificados como seculares. En ese entonces, y durante todo el siglo XVI, el estilo musical predominante en el ámbito eclesiástico consistía en la utilización del estilo franco-flamenco, de una gran complejidad polifónica que subordinaba el texto a las exigencias musicales.⁹¹ La subordinación del texto a las necesidades contrapuntísticas ocasionaba la mutilación u omisión de algunas palabras, algo del todo inconveniente desde el punto de vista de la jerarquía eclesiástica.⁹² Además de este aspecto, era común la presencia de elementos profanos, especialmente en las llamadas misas de parodia, basadas en madrigales, *chanson* francesas e incluso *battaglias*, todas de origen secular.⁹³

La creciente preocupación por la incesante profanación de la música, así como por la pérdida de la inteligibilidad e integridad del texto, quedó plasmada en la redacción preliminar del Canon 8 de la sesión XXII, redactado el 10 de septiembre de 1562. El canon *Sobre todo lo que tiene que ser regulado en las misas* establecía que la música empleada en las iglesias no debía contener elementos impuros y lascivos, y que el canto debía ser vigilado de manera que se abstuviera de deleitar al oído e hiciera inteligible las palabras a todos. De acuerdo con los participantes de aquella sesión, el cumplimiento de estas recomendaciones generaría en el oyente los sentimientos apropiados para la contemplación de las bendiciones divinas.⁹⁴

⁹⁰ El obispo Stanislaus Hosius, presentó ante el pleno del concilio un listado de los “abusos” de la música en las ceremonias y ritos. Entre los abusos mencionados están que el órgano hace un gran ruido cuando se eleva el Santísimo y que la música tocada en los templos recuerda en ocasiones momentos licenciosos que distraen al alma. Monson, “The Council of Trent Revisited”, 6.

⁹¹ Michael A. Mullet, *The Catholic Reformation* (New York: Routledge, 1999), 210-211.

⁹² Como ejemplo de esto Fellerer menciona un motete del compositor flamenco Nicolas Gombert dedicado a la Virgen en el cual, a manera de los motetes medievales, cada voz lleva el texto de una oración mariana diferente. Fellerer y Hadas, “Church Music and the Council of Trent”, 582.

⁹³ El compositor y teórico italiano Nicola Vicentino (1511-1576) describió en su obra *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* publicada en 1555, algunas misas basadas en madrigales, canciones francesas o batallas al ser cantadas en las iglesias provocaba la risa de los feligreses. Citado en Lewis Lockwood, *Palestrina: Pope Marcellus Mass* (New York: Norton, 1975), 16-17. De igual forma es muy conocido el caso de la misa *Entre vous filles* de Orlando di Lasso que está basada en una *chanson* homónima de Clemens non papa, que destaca, por su letra obscena.

⁹⁴ Citado en Craig A. Monson, “Renewal, reform, and reaction in catholic music”, en *European music 1520-1640* (Great Britain: The Boydell Press, 2006), 402.

Tanto en las discusiones como en la versión preliminar del Canon 8 se hizo patente la exigencia de contar con las condiciones necesarias para que la Misa, en tanto la ceremonia fundamental del cristianismo, resultara comprensible en su totalidad y no se corrompiera con la introducción de canciones en lengua vernácula y con influencias lascivas e impuras.⁹⁵ Las disposiciones producto de la sesión XXII fueron revisadas y eventualmente aprobadas por el pleno del concilio. No obstante, cuando se publicó la versión definitiva del Canon, el 17 de septiembre de 1562, se alejó considerablemente de la versión preliminar. En el nuevo decreto *Concerniente a las cosas que deben ser observadas y evitadas en la celebración de la misa*, las disposiciones se redujeron a una sola sentencia: “Alejar de las iglesias composiciones que contengan elementos lascivos e impuros, sean para instrumento o voces”.⁹⁶ Como se podrá observar, la redacción final dejó fuera la demanda por la inteligibilidad para centrarse fundamentalmente en la expulsión de los elementos “impuros” de la iglesia.⁹⁷

Es probable que las diferencias entre la versión preliminar y la publicada se debiera al interés de algunos obispos de generar un decreto simple y general que sólo se sujetara a la eliminación de la codicia, la irreverencia y la superstición.⁹⁸ Es claro que para los obispos bastaba con prohibir esos pecados para zanjar los problemas de la Iglesia. En el ámbito de la música la irreverencia estaba fuertemente asociada con las melodías seculares. Por esa razón, el decreto final se limitó a enfatizar la necesidad de erradicar aquellos repertorios musicales en los que perviviera la mezcla de esos elementos.

En síntesis, las normas aprobadas en la sesión XXII estaban orientadas a la eliminación de cualquier elemento de carácter profano. Este aspecto preocuparía nuevamente a los integrantes del concilio ya que en la sesión XXIV, efectuada en noviembre de 1563, se abordó de nuevo el problema de la música, insistiendo en evitar su

⁹⁵ Mullet, *The Catholic Reformation*, 60.

⁹⁶ Monson, “Renewal, Reform, and Reaction in Catholic Music”, 403.

⁹⁷ Este hecho ilustra las diferencias existentes entre las deliberaciones preliminares y las resoluciones finales, situación que ha generado versiones contradictorias en la historiografía especializada en el tema. En su artículo Craig Monson sostiene que el Canon 8 nunca fue aprobado y publicado. La divulgación que se hizo en su tiempo de esta versión incumplió la exigencia papal de no circular las versiones preliminares de los decretos. Monson atribuye a Gustave Reese el origen de la confusión, pues él fue el primero en publicar en su obra *Music in Renaissance*, el canon preliminar no aprobado junto con algunas líneas que sí fueron aceptadas y publicadas. Monson, “The Council of Trent Revisited”, 9-12.

⁹⁸ *Ibid.*, 10.

secularización y demandando una música “clara” y “devota” que excluyera los elementos irreverentes de la Misa. Así pues, el Canon 12 publicado el 11 de noviembre de 1563 estableció que la música debía servir para alabar el nombre de Dios, con reverencia, claridad y devoción,⁹⁹ de forma que se pretendía que la música fuera plenamente coincidente con los sentimientos religiosos.

A diferencia de las dos primeras sesiones, donde el énfasis estaba dado en la eliminación de los elementos profanos y procurar una música que se correspondiera con la devoción religiosa, la siguiente sesión iría en un sentido distinto. Hasta entonces, los aspectos más importantes de la discusión habían sido el espiritual e ideológico. En la sesión XXV, se revisó el papel de la música dentro de las órdenes religiosas, específicamente las femeninas. Se contempló la necesidad de regular la intensa actividad musical que existía al interior de los conventos de monjas. Como en otras comunidades religiosas, la música ocupaba un papel central en los oficios, pero también se hallaba presente en las actividades de esparcimiento, lo que llegaba a ocasionar ciertas situaciones consideradas inapropiadas, como la entrada al convento, violando la clausura, de músicos seculares, hombres en su mayoría, que fungían como maestros o que amenizaban las actividades recreativas. En la redacción preliminar de este último decreto no sólo se prohibía la participación de músicos varones en las instituciones femeninas,¹⁰⁰ sino también se proponía desterrar la polifonía de las capillas y monasterios.¹⁰¹ Estas estrictas medidas no se llegaron a aplicar y se resolvió dejar en manos de las madres superiores la supervisión de la música de sus conventos. Así pues, cuando finalmente apareció publicado el decreto conclusivo de la sesión, ya no incluía las referencias acerca de la prohibición de la polifonía, ni de la exclusión de los músicos profesionales de los conventos femeninos.

Es un hecho que en todas las sesiones en las que se debatió sobre los elementos de la práctica musical profundamente arraigados dentro de la Iglesia se generaron fuertes polémicas. Con la publicación de los cánones finales se hizo evidente que la eliminación de

⁹⁹ *Ibid.*, 18.

¹⁰⁰ Esta restricción se debió a que en algunos de los conventos femeninos más ricos se contrataban músicos para su participación en los oficios religiosos o para fungir como maestros de música; el principal problema que originó esta situación fue la violación de la clausura.

¹⁰¹ *Ibid.*, 20-21.

los elementos seculares y la restauración del sentido devocional de la música figuraron como los aspectos centrales de la reforma musical que promovió el Concilio de Trento.

La manera laxa en que se redactaron los documentos conciliares dejó abierta la posibilidad de que las autoridades eclesiásticas locales los interpretaran discrecionalmente.¹⁰² Algunas de ellas resaltaron aspectos que no se incluyeron en los decretos definitivos, como la inteligibilidad, y dejaron fuera aspectos que sí habían sido aceptados y publicados en los decretos conciliares, como la exclusión de los elementos mundanos. Como ejemplo de aquellas interpretaciones está la emitida por el influyente cardenal Carlos Borromeo de Milán (1538-1584), para quien la inteligibilidad era una prescripción obligatoria y una cualidad indispensable para toda la música eclesiástica. En una carta dirigida a su vicario, fechada el 20 de enero de 1565, Borromeo expresaba su deseo de reformar el canto eclesiástico de manera que las palabras fueran comprensibles en la medida de lo posible tal y como, “lo ordenaba el Concilio”.¹⁰³ Gracias a la influencia del cardenal dentro de la curia romana, su interpretación de los cánones conciliares a favor de la inteligibilidad alcanzó una amplia difusión. De igual manera, el compositor Paolo Animuccia, maestro de capilla del duque de Urbino, expresó su ofrecimiento para arreglar las obras vocales de la capilla papal, a fin de hacer más inteligible el texto para que coincidiera con los ideales del Concilio de Trento.¹⁰⁴ En cambio, la exigencia de eliminar los elementos lascivos e impuros de la música eclesiástica, que se estipulaba en los decretos finales no fue acatada puntualmente, pues posteriormente al concilio se siguieron empleando y creando obras con claras influencias seculares.¹⁰⁵

Las discrepancias entre las diferentes interpretaciones de los cánones conciliares con respecto a la música, son evidencia de la dificultad que existió para llevar a la práctica las demandas del concilio. Finalmente, la exigencia de preservar la inteligibilidad de los textos, así como la eliminación de los elementos profanos, se establecieron como las normas que debían observarse en toda la música católica.

¹⁰² Monson, “Renewal, Reform, and Reaction in Catholic Music”, 402.

¹⁰³ Lockwood, *Palestrina: Pope Marcellus Mass*, 20-21.

¹⁰⁴ Monson, “The Council of Trent Revisited”, 25.

¹⁰⁵ Monson menciona como claro ejemplo de esta situación la obra de Aquilino Coppini (?-1629) *O Iesu mi avita* donde realiza un *contrafactum* del madrigal de Claudio Monteverdi *Si ch'io vorrei morire*, donde se glorifica el amor carnal. Monson, “Renewal, Reform, and Reaction in Catholic Music”, 412.

Otros temas, como la reforma de los textos litúrgicos, que tuvieron consecuencias en la música, también fueron tratados en el concilio tridentino. En el decreto acerca de la “Edición y uso de la sagrada Escritura” se estipuló que todos los textos empleados en la celebración eucarística, en el catecismo, los sermones y lecciones debían uniformarse tomando como base la Biblia Vulgata, redactada en el siglo IV por san Jerónimo. Asimismo, se determinó que, sin excepción alguna, todos los textos eclesiásticos debían recibir la aprobación de la Iglesia con el fin de evitar abusos sobre la sagrada Escritura.¹⁰⁶ Como consecuencia de este interés por uniformar y aprobar los textos religiosos, los libros del canto llano fueron objeto de una profunda revisión. Fiel al espíritu del concilio de Trento, el papa Gregorio XIII comisionó en 1577 a G. P. Palestrina y a Annibale Zoilo la revisión del Gradual, Salterio y Antifonario romano, con la intención de obtener libros de coro en consonancia con las revisiones litúrgicas aprobadas. Además, Gregorio XIII demandó liberar a las melodías del canto llano de los “barbarismos, oscuridades, contrariedades y superficialidades” que habían sido introducidos en el canto como resultado de la “torpeza, negligencia o inmoralidad” de los compositores, copistas e impresores anteriores.¹⁰⁷

A pesar de la exigencia papal, ni Palestrina ni Zoilo concluyeron la tarea encomendada.¹⁰⁸ La empresa sería concluida por los compositores Felice Anerio (1560-1614) y Francesco Soriano (1548/49?-1621), quienes retomaron lo hecho por sus antecesores y publicaron en 1614 y 1615 la *Editio Medicaea*.¹⁰⁹ En esta edición buscaron resaltar la estrecha relación entre el texto y la melodía con la finalidad de lograr mayor

¹⁰⁶ En fechas anteriores al concilio de Trento, cada diócesis tenía una manera diferente de celebrar la misa, y los textos litúrgicos diferían según su origen. Los representantes conciliares se abocaron a uniformar todos estos aspectos.

¹⁰⁷ Oliver Strunk, ed., *Source Reading in Music History* (New York: W. W. Norton & Company, 1950), 357-358.

¹⁰⁸ Aunque Palestrina y Zoilo mostraron un gran interés en la tarea, diversos factores los orillaron a abandonarla. Una razón que pudo haber impedido a Palestrina terminar la tarea, fue la presión del rey Felipe II, quien estaba en abierta oposición a la realización de esta tarea. Y dada la alta consideración en que Palestrina le tenía, es posible que haya abandonado la empresa para no contrariarlo. Por otro lado, al parecer Zoilo debió abandonar el proyecto por cuestiones económicas. Véase *Grove Music Online*, s. v. “Palestrina [Prenestino, etc.], Giovanni Pierluigi da”, de Lewis Lockwood, Noel O’Regan, y Jessie Ann Owens, acceso 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020749> y *Grove Music Online*, s. v. “Zoilo, Cesare”, de Harry B. Lincoln, acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000031018>.

¹⁰⁹ Nombada así por estar editada en la imprenta de Medici.

inteligibilidad. Las adaptaciones realizadas en la *Editio* incluyeron la revisión de los textos en latín con el objeto de mejorar su calidad y carácter. También se reescribieron las melodías, se abreviaron los melismas y se introdujo una acentuación a manera de declamación, a fin de mejorar la inteligibilidad del texto cantado.¹¹⁰

El Concilio de Trento definió el rumbo que tomó la música católica en los siguientes siglos. Entre las principales directrices que el concilio determinó para la música, podemos destacar las siguientes: la exigencia, aprobada y publicada, de expulsar de la Iglesia los elementos lascivos e impuros de la música; la búsqueda de la inteligibilidad de los textos, aunque esta no figuró en los decretos, sí estuvo presente en las discusiones conciliares; la pretensión de alcanzar la uniformidad de los textos sagrados, que se tradujo en la edición de los libros de coro, así como la necesidad de que recibieran la aprobación eclesiástica. Todos estos aspectos serían retomados por los restauradores de la música católica en los siglos posteriores, de manera que, en cada momento que se buscara una nueva Restauración, el espíritu tridentino se haría presente.

II. 3 Los debates posteriores a Trento: la conformación del “Ideal” de la música sagrada

Si revisamos las obras eclesiásticas posteriores al concilio es posible concluir que sus decretos no lograron erradicar los elementos profanos de las prácticas musicales en los templos. En realidad, poco sirvieron las directrices que marcaron; tampoco fue efectivo el interés de ciertos compositores y miembros de la jerarquía eclesiástica para frenar el proceso de profanación de la música sacra. En los siglos XVII y XVIII varias de las circunstancias que habían motivado el debate en torno a la música eclesiástica se mantuvieron presentes en prácticamente todas las iglesias del mundo católico y en la mayoría de ellas la situación se intensificó al grado que los estilos modernos y profanos convivieron sin problemas con el estilo sacro.

¹¹⁰ *Grove Music Online*, s. v. “Plainchant”, de Kenneth Levy *et al.*, acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040099>.

Durante el siglo XVII proliferó la composición de misas que mezclaban el moderno estilo *concertado* y la polifonía al estilo de Palestrina. Con la mixtura de texturas homofónicas y polifónicas imitativas, y el uso de *tuttis*, solos instrumentales y vocales la música eclesiástica del siglo XVII evidenciaba la enorme influencia de la música teatral.¹¹¹ El tratamiento afectivo y dramático de la armonía, además de la búsqueda de un sentimentalismo y una ornamentación más profusa, eran cualidades que también distinguían a la escritura de las obras sacras dentro del nuevo estilo.¹¹²

El estilo concertado y el enriquecimiento instrumental se introdujeron como elementos novedosos en la música eclesiástica. A pesar de que la alta jerarquía siguió buscando en vano impedir el uso de música *concertada*, su presencia en el templo quedaría restringida, al menos por un tiempo, a fechas litúrgicas específicas. Las obras con un rico acompañamiento instrumental eran consideradas ostentosas y de carácter inapropiado. Por ello, en las llamadas solemnidades litúrgicas mayores, como la Navidad o el Domingo de Resurrección, la música debía ser exclusivamente en estilo *a capella*.¹¹³ Conocido también como *stile antico* el estilo *a capella* se asociaba con el modelo de Palestrina y con el coro de la Capilla Sixtina, conjunto que se convirtió en la referencia musical por excelencia del mundo católico durante los siglos XVI, XVII y XVIII.¹¹⁴

El establecimiento del estilo antiguo como el ideal para la música eclesiástica hizo más evidente la diferencia entre el ámbito sacro y el profano. El estilo antiguo estaba relacionado directamente con la música sacra, mientras que el estilo concertado estaba ligado al teatro. Marcar la dicotomía de géneros fue una preocupación constante en el ánimo de las autoridades eclesiásticas, especialmente desde las fechas del Concilio de Trento.

Pese a los incesantes esfuerzos por frenar la profanación de la música sacra, el proceso siguió su curso. En su encíclica *Annus qui* de 1749, importante documento crítico y

¹¹¹ Un claro ejemplo de este tipo de repertorio lo constituye la obra de Claudio Monteverdi *Vespro Della beata virgine* de 1610, que en su introducción retoma la *Toccata* inicial de *l'Orfeo*. De esta manera se introduce un elemento de origen teatral y profano dentro de la música sacra.

¹¹² *Grove Music Online*, s. v. "Concertato", de Anthony F. Carver, acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006242>.

¹¹³ Jen-Yen Chen, "The Traditional and Ideal of the Stile Antico in Viennese Sacred Music: 1740-1800" (tesis doctoral, Harvard University, 2008), 8.

¹¹⁴ *Ibid.*, 20.

uno de los más influyentes en la Europa católica, el papa Benedicto XIV expuso la necesidad de contener la introducción de los elementos teatrales y profanos.¹¹⁵ El pontífice exigió distinguir claramente entre el canto sacro y el profano, y precisó que nada mundano debía tolerarse en los templos.¹¹⁶ Instrumentos como los timbales, cornos de caza, trompetas, flautas, oboes, mandolinas y todos aquellos relacionados con el teatro fueron prohibidos. En cambio, Benedicto XIV toleró el empleo de instrumentos tradicionalmente ajenos al ámbito eclesiástico como las cuerdas “exclusivamente para apoyar el canto de las palabras”.¹¹⁷

En consonancia con el espíritu tridentino, el papa Benedicto XIV retomó la idea de considerar la música no sólo como un medio para adorar a Dios sino como un vehículo de enriquecimiento espiritual. Tal como se había discutido en Trento, el Papa reflexionó sobre la importancia de la inteligibilidad de las palabras, la integridad de los textos litúrgicos y la preponderancia del canto llano sobre toda la música eclesiástica.¹¹⁸

La encíclica *Annus qui* del papa Benedicto XIV ofrece una mirada a la música sacra católica del siglo XVIII que no se limita a lo que sucedía en Roma. Tal vez por eso alcanzó una gran repercusión fuera de Italia. En ciudades alemanas como Múnich, donde los compositores, músicos y autoridades católicas asimilaron a profundidad sus planteamientos, la encíclica se convirtió en la inspiración y fundamento de los reformistas alemanes del siglo XIX. Actualmente, dicha encíclica forma parte de un conjunto de documentos que exponen la gran preocupación de la Iglesia por las condiciones en la que se práctica la música en los templos. Su idea fundamental consistía en evitar la profanación de la música sacra. Este anhelo seguiría presente a lo largo de todo el siglo XVIII y se extendería hasta el XIX. La preocupación cada vez más apremiante por continuar en la búsqueda de la música “ideal” para la Iglesia sería un tema que no ocuparía solamente a las autoridades eclesiásticas. Durante el siglo XVIII y el siglo XIX el problema de la música

¹¹⁵ Elwyn A Wienandt, *Opinions on Church Music: Comments and reports from four and a half centuries* (Texas: Baylor University Press, 1974), 67.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Grove Music Online*, s. v. “Roman Catholic Church Music”, de Joseph Dyer, acceso el 21 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046758>.

¹¹⁸ Wienandt, *Opinions on Church Music*, 67.

sacra se amplió y dejó de ser un asunto de carácter exclusivamente litúrgico para convertirse además en un problema estético.

II. 4 Expansión de los debates acerca de la música sagrada: nuevos actores y nuevas disposiciones

En Alemania, durante la segunda mitad del siglo XVIII la reflexión sobre la música sacra trascendió el ámbito de la Iglesia y se enriqueció con la participación de intelectuales ligados a los círculos filosóficos alemanes. Estas nuevas voces abordaron desde una perspectiva distinta los problemas en torno a ella que venían preocupando a los jerarcas eclesiásticos e introdujeron en la discusión aspectos estéticos que no se habían tocado hasta el momento.

En efecto, es importante hacer notar que, tanto el problema de la inteligibilidad como el de la profanación de la música – que habían guiado las discusiones previas –, serían ahora abordados desde el punto de vista de los estetas. Uno de los primeros filósofos, de este período, que reflexionó sobre este y otros problemas estéticos de la música sacra fue Johann Gottfried Herder (1744-1803). Para él también teólogo, ésta había perdido parte de su dignidad, en buena medida por la excesiva influencia de las canciones de corte y la profusión de ciertos ornamentos característicos del aria operística. Convencido de su valor humanista, propuso abandonar cualquier conexión de esta con el ámbito teatral. Asimismo, consideraba que la música sacra “ideal” debía servir como vehículo del texto litúrgico, por tanto, tendría que carecer de ornatos y melismas que entorpecieran la comprensión del mensaje.¹¹⁹

Por otro lado, el escritor alemán Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1797) clasificó diferentes tipos de música sacra cultivados en su tiempo, a fin de identificar entre ellos el modelo ideal. De acuerdo con esto, agrupó en primera instancia las obras “ligeras y alegres, con armonías sencillas y agradables, y melodías encantadoras”;¹²⁰ en un segundo grupo, la música con “grandes masas de sonidos como pinturas maravillosas, magníficas,

¹¹⁹ Siegel, Linda, *Music in German Romantic Literature, A Collection of Essays, Reviews and Stories*, (California: Elra Publisher, 1983), 22, citado en Morrison, “Caspar Ett at St’ Michaels in Munich”, 20.

¹²⁰ *Ibid.*

exaltadas y divinas”, es decir obras más poderosas desde el punto de vista de su factura y de su densidad instrumental; y, finalmente, en un tercero las obras de mayor introspección, con lentos y profundos acordes que suenan como “un eterno *Miserere mei*”.¹²¹ Aunque Wackenroder no aludía directamente a compositor alguno, es posible encontrar ciertas referencias dentro del primer grupo, por ejemplo, a algunas obras sacras de Josep Haydn o en el tercero a la música de Palestrina.

La clasificación de Wackenroder sería ampliada posteriormente por su alumno Ludwig Tieck (1773-1853). En coincidencia con su maestro, Tieck sugirió la existencia de tres categorías de música sacra y a diferencia de su mentor, quien no nombró a ningún compositor, él sí señaló a los autores que mejor las identificaban. Dentro de la primera categoría, aparece la obra de Palestrina, que describe como un “canto incesante sin movimientos rápidos que aluden a la eternidad”; la segunda, ejemplificada por las obras de Leonardo Leo y Benedetto Marcello, ilustra un arte “desviado de la pureza y del camino divino”; la última, identificada con el estilo de Pergolesi, era descrita como “infantil, donde la pena y la alegría se mezclan en melodías amorosas”.¹²²

Es evidente que las clasificaciones un tanto caprichosas de Wackenroder y Tieck coinciden en su revalorización de la música renacentista. Ambos encontraron en la obra de Palestrina los elementos inherentes al espíritu religioso. Sus planteamientos abrieron el camino hacia la entronización de la música sacra de aquel periodo como la “única verdadera y pura” para la Iglesia.

Hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) crítico, escritor y compositor, retomó la discusión fundamentando con mayor claridad las ideas que circulaban por entonces. Su cercanía con círculos musicales de élite favoreció la altura de su discusión. Hoffmann plasmó buena parte de sus ideas en el ensayo *Alte und neue Kirchenmusik (Antigua y nueva música de Iglesia)*, publicado en 1814. Para Hoffmann, el mejor período de la música sacra había iniciado indiscutiblemente con Palestrina, y se había caracterizado por una “suprema e inimitable sencillez y dignidad”; sin embargo, ese espíritu se habría perdido con el paso del tiempo.¹²³

¹²¹ *Ibid.*, 23-24.

¹²² *Ibid.*, 25-26.

¹²³ Ernst T. A. Hoffmann, *Los hermanos de San Serapión*, vol. II (España: Anaya, 1988), 150.

Hoffmann defendió el principio de sencillez en la música, no solo por razones estéticas o funcionales, sino también porque se relacionaba con la inteligibilidad del texto. Destacaba también los aspectos acústicos, que hasta entonces no se habían contemplado en las discusiones previas. El crítico y compositor hizo ver que, por su naturaleza arquitectónica y sus condiciones acústicas, las iglesias no estaban preparadas para la práctica de una música más compleja, ornamentada y virtuosística como la que se presentaba en los teatros. La más importante aportación de Hoffmann, fincada en la idea de la sencillez como valor esencial de la música sacra, se convertiría más adelante en el basamento ideológico de los movimientos reformadores por venir.¹²⁴

Hay que mencionar, además, que Hoffmann no se limitó únicamente a reflexionar sobre las obras musicales sacras, también revisó la responsabilidad de los compositores en la decadencia de la música sacra y concluyó que los músicos tenían carencias de orden espiritual, pues pensaban como artistas antes que como creyentes. A su modo de ver, la crisis de la fe religiosa en el medio de la composición musical dificultaba la creación de un repertorio a la altura de la esencia *palestriniana*.¹²⁵ Para corregir esta situación, sugirió que los artistas siguieran dos rutas con el objeto de recuperar su espiritualidad y asimilar el pensamiento de los grandes maestros renacentistas. Por un lado, debían poner en práctica un proceso de “sublimación”, es decir, un mecanismo mediante el cual el compositor “devoto” estudiara profundamente las obras de los músicos renacentistas para asimilarlas y descubrir dentro de sí mismo un estilo “espiritual” de composición. Un segundo proceso llamado de “supresión” consistía sencillamente en suprimir aquellos aspectos de la práctica musical moderna que representaran una contradicción con el ideal de Palestrina.¹²⁶ Este último proceso, acabaría por implantarse como el recurso por excelencia para los reformistas.

¹²⁴ Morrison, “Caspar Ett at St’ Michaels in Munich”, 29.

¹²⁵ Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 57.

¹²⁶ *Ibid.*, 60.

II. 5 El Movimiento Ceciliano y la reforma de la música sagrada alemana

Mientras en los círculos filosóficos y literarios alemanes se debatía acaloradamente sobre la música sacra. En las iglesias alemanas, como en otras partes del mundo, las prácticas musicales secularizadas se habían mantenido vigentes. Si los “abusos” no lograron erradicarse, tampoco cesaron los intentos orientados a evitar la infiltración de los estilos mundanos en la iglesia. El resultado de estas nuevas discusiones y reflexiones fueron, por un lado, la publicación de una serie de documentos papales, y, por otra, el surgimiento de nuevas asociaciones dedicadas a normar la práctica musical en las iglesias.

Como se mencionó al inicio del capítulo, en Alemania, algunas asociaciones procedentes de distintos lugares irían conformando un movimiento restaurador que será conocido como Movimiento Cecilianista, llamado así en honor de la patrona de la música. Dichas asociaciones retomaron parte de las reflexiones sobre la música sacra que se habían venido formulando y se plantearon como principal objetivo la restauración de la música de la iglesia católica. Los cecilianistas buscaban ante todo el establecimiento de una música que sirviera genuinamente a la liturgia al margen de sus cualidades artísticas.¹²⁷ El movimiento postuló tres principios para alcanzar la anhelada restauración: la restauración del canto gregoriano, la recuperación de la polifonía clásica renacentista y la creación de un nuevo repertorio de obras sacras basadas en el ideal *palestriniano*. Estos tres principios revelan que el Movimiento Cecilianista aspiraba al retorno al pasado musical de la Iglesia y el anhelo de hallar en la simplicidad de las formas y los materiales la esencia de la música sacra.¹²⁸

El primer antecedente del Movimiento Cecilianista fue la *Cäcilienbündnis der Hofmusiker* de Múnich, una de las primeras asociaciones que se establecieron en Alemania con miras a recuperar para la Iglesia la música del Renacimiento. Caspar Ett (1788-1847),

¹²⁷ *Grove Music Online*, s. v. “Cecilian movement”, de Siegfried Gmeinwieser, acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005245>.

¹²⁸ El deseo por retornar al pasado, a lo antiguo, expone la influencia del pensamiento historicista que prevaleció en este periodo y que tuvo su influjo en el ámbito artístico. El Movimiento Ceciliano encuentra su parangón en el grupo de pintores del romanticismo alemán conocido como los Nazarenos, quienes buscaban un retorno a las técnicas y al fervor espiritual del arte medieval. Ambos movimientos artísticos se presentan como una reacción a la decadencia que percibieron en su ámbito y coincidieron en sus búsquedas del regreso a los principios del pasado con el fin de renovar la unión entre el arte y la religión.

organista de la iglesia de San Michel e integrante de esta asociación fue el responsable de fomentar la interpretación del *Miserere* de Gregorio Allegri (1582-1652) en las iglesias de Múnich. Su interpretación en 1816 de la obra del compositor italiano causó tal impacto en su momento, que fue considerada por algunos como el “despertar” de los maestros de los siglos XV y XVI en Alemania.¹²⁹ Además, Ett se dedicó a estudiar y editar un *corpus* de obras renacentistas que serían utilizadas en las iglesias de Múnich,¹³⁰ con lo que buscó integrar el repertorio polifónico en las prácticas musicales religiosas de su región. Al correr del tiempo, su papel como promotor, editor y compositor ejercerían una influencia decisiva en el Movimiento Cecilianista.¹³¹

Como en otras regiones europeas, en Baviera la música polifónica se había mantenido por tradición en las iglesias, pero, su presencia se limitaba únicamente a las festividades más solemnes del Calendario Litúrgico. En cambio, la música con un estilo concertado tenía mayor presencia y se empleaba con frecuencia para solemnizar gran parte de las festividades menores.¹³² Para revertir esta situación no bastarían las disposiciones eclesiásticas pues el problema se vería agravado por la difícil accesibilidad a las fuentes polifónicas que se pretendía recuperar. En general, los códices se conservaban celosamente en archivos de acceso restringido, sin olvidar que la escritura antigua representaba otro obstáculo a superar.

II. 6 Carl Proske y Franz Xaver Witt y la recuperación del repertorio de la música sagrada

En la solución de este problema fue fundamental la contribución de Carl Proske (1794-1861), vicario de coro de la antigua capilla de Ratisbona. Con el apoyo del obispo de esa provincia y del rey Luís I de Baviera, Proske emprendió un viaje de investigación por Italia,

¹²⁹ Karl Emil Von Schafhäütl (1803-1890), uno de los principales opositores a la reforma de la música sacra, hizo este comentario en 1834. Sin embargo, James Garratt considera que la importancia de este evento ha sido exagerado, ya que las presentaciones del *Miserere* habían sido frecuentes en el norte de Alemania. Citado en Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 136-137.

¹³⁰ Morrison asegura que Ett modificó y alteró agresivamente las obras de los renacentistas con la finalidad de adaptarlas a las necesidades del momento. Morrison, “Caspar Ett at St’ Michaels in Munich”, 3.

¹³¹ José López-Calo, “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, *Príncipe de Viana* 67, n.º 238 (2006): 582.

¹³² Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 134.

con el propósito de conformar un repertorio de obras polifónicas para uso de los músicos eclesiásticos de Ratisbona. En los generosos archivos de la Capilla Sixtina estudió y recopiló un importante acervo de obras y tuvo la oportunidad de escuchar al afamado coro papal, hecho que debió causarle una gran impresión ya que a su regreso a Ratisbona buscó establecer un coro con características similares.

Como resultado de sus investigaciones en los archivos romanos, Proske publicó entre 1853 y 1859 los primeros volúmenes de su *Musica Divina*, donde incluyó alrededor de 1200 composiciones de los maestros de los siglos XV y XVI, entre los cuales están, entre otros, Palestrina, Tomás Luis de Victoria y Orlando di Lasso.

Como apunta James Garratt, en su introducción al primer volumen, Proske expuso el principal objetivo que debía perseguir la reforma de la música sacra: restablecer “la verdadera música católica” reemplazando a las obras modernas.¹³³ Para alcanzar su meta, no se limitó a facilitar el acceso a la música de los compositores antiguos: buscó convencer a los compositores de su tiempo que tomaran estas obras como “modelos inmortales” para crear “copias dignas”.¹³⁴ Es decir, que a través de la emulación desarrollaran nuevas obras para la Iglesia con características que se correspondieran con la devoción y la espiritualidad del catolicismo. De esta manera se cumpliría el propósito de erradicar la música moderna de los templos. Sus acciones fueron decisivas para que se verificara el rescate y la difusión de las obras del Renacimiento, así como para fomentar la composición de nueva música sacra basada el estilo de Palestrina. En tanto, sus ideas incitaron la creación del movimiento cecilianista,¹³⁵ que tuvo una importancia fundamental en el desarrollo de la reforma de la música sagrada del siglo XIX, y que tendría una importante repercusión en otros países, incluido México.

La labor realizada por Proske en Ratisbona sería continuada por su discípulo Franz Xaver Witt (1834-1888). Con él, la reforma alcanzaría nuevos horizontes ya que comenzaría la difusión del pensamiento restaurador más allá de los límites de Ratisbona. Como sacerdote, Witt partió de una idea dual que remitió por un lado a la concepción

¹³³ *Ibid.*, 141.

¹³⁴ *Ibid.*, 143-144.

¹³⁵ *Grove Music Online*, s. v. “Proske, Carl”, de August Scharnagl y Raymond Dittrich, acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022433>.

religiosa que consideraba a la música como el arte más importante por estar íntimamente ligada a Dios, y por otro, refrendó su significativo papel para la Iglesia, basado en el pensamiento humanista que consideraba a la música como el medio idóneo para mejorar la moral y la espiritualidad de la gente.¹³⁶ En consonancia con esta doble idea, la música debía corresponder en su forma y contenido a los sentimientos que buscaba fomentar y debería, en su opinión, reflejar en el oyente sentimientos y efectos religiosos. Por lo tanto, cuando la música es noble, sublime y piadosa, esta purifica al oyente.¹³⁷ Si por el contrario, la música fuera trivial, vulgar o lasciva, el sentimiento inducido en el oyente tendría similares características. Por todo esto, es claro que Witt se manifestaba a favor de restituir a la música eclesiástica sus valores originales. Sus juicios en este sentido coincidían con quienes pensaban que la música sacra se había corrompido como consecuencia de la ausencia de una clara distinción entre el género religioso y el secular. Witt retomó el espíritu tridentino al juzgar que la fuente de la “inmoralidad” de la música sagrada estaba en el uso de los instrumentos.¹³⁸ En este sentido sus críticas alcanzaron a Joseph Haydn y a Mozart pues su música secular y religiosa –diría el músico alemán –compartían características similares y ello les restaba valor litúrgico.¹³⁹

Para Witt la corrupción era causa de la desaparición de las antiguas escuelas de formación para los músicos de la Iglesia, así como del arraigado gusto por la ópera y la música vocal e instrumental. Sin embargo, en su opinión la causa principal era el descuido en el que se encontraba la práctica del canto gregoriano no solo en Alemania, sino también en la mayor parte del mundo católico.¹⁴⁰ A diferencia de sus predecesores Witt tuvo una visión más universal de la reforma: pretendió “reformular la música de la Iglesia de todo el mundo” a través de la difusión del estilo “correcto” de la música sacra.¹⁴¹ Con este fin fundó en 1868 la *Allgemeine Deutsche Cäcilie-Verein (Asociación General Alemana de Santa Cecilia)* con la que oficialmente arrancó el Movimiento Cecilianista. Con el apoyo de los obispos alemanes, Witt solicitó durante el Concilio Vaticano I la aprobación papal del

¹³⁶ Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 146.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, 147.

¹⁴⁰ Roland Damian, “A Historical Study of the Caecilian Movement in the United States” (tesis doctoral, The Catholic University of America, 1984), 3.

¹⁴¹ Citado en Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 144.

movimiento. El 16 de diciembre de 1870, el papa Pío IX, en su Breve *Multum ad Commovendos Animos*, no solo aprobó su fundación, sino que reconoció y agradeció los esfuerzos de la agrupación ceciliana y de los compositores que se habían propuesto evitar “todo lo que se asemeje a las composiciones profanas y sensuales del teatro”.¹⁴²

En el breve pontificio, se incluyeron los estatutos que regían a la asociación y su objetivo principal, que consistía en promover la música litúrgica observando las regulaciones eclesiásticas. En sus estatutos se establecían recomendaciones precisas que debía seguir la asociación como: a) el canto gregoriano como un estudio obligado para todos los sacerdotes; b) la música figurada debía cumplir con las leyes eclesiásticas, es decir, sólo sería aceptada en determinadas ocasiones y con ciertas características; c) los himnos vernáculos utilizados por la gente en sus devociones se permitirían siempre y cuando fuesen acordes al espíritu de la Iglesia; d) el uso del órgano y otros instrumentos musicales serían regulados de acuerdo con las leyes de la Iglesia.¹⁴³ Tanto el objetivo como los estatutos de la asociación capturaban el espíritu de las reflexiones y legislaciones eclesiásticas pasadas sobre la música; con ello quedaba claro que los problemas que buscaban corregir eran similares a los que otros habían enfrentado siglos atrás.

Gracias a la aprobación papal, la asociación se constituyó en un órgano regulador, cuando no censor, que condenaba la mezcla de elementos seculares y religiosos, y proponía, una vez más, la obra de Palestrina y de sus contemporáneos como modelo a seguir por todos los compositores modernos de la Iglesia, en tanto en ellas se conciliaban la perfección litúrgica y el valor estético. Sin embargo, Witt, como director de la asociación, no valoraba de la misma manera a toda la música del Renacimiento. Para él, algunas obras de compositores de ese periodo, incluyendo algunas de Palestrina, le parecían poco afortunadas debido a su carácter monótono, su falta de expresión o porque la polifonía no era más que un “ejercicio aritmético”. En cambio, piezas simples, con textura homofónicas, con claridad textual y un *pathos* acorde con el texto litúrgico le parecieron apropiadas para la iglesia.

¹⁴² Robert F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music 95 A.D. to 1977 A.D.* (Minnesota: The Liturgical Press, 1979), 128.

¹⁴³ *Ibid.*

Del mismo modo en que Proske y sus seguidores impulsaron la difusión del *Miserere* de Allegri como una obra paradigmática, Witt encontró en el *Stabat Mater* y la misa *Papae Marcelli* de Palestrina, así como en el motete *Justorum animae* de Lasso, sus referentes musicales por excelencia, estableciéndolas como las obras ideales para el movimiento.¹⁴⁴ En su opinión, el valor de estas tres obras radicaba en que habían sido “concebidas y escritas específicamente dentro del espíritu católico”.¹⁴⁵

A través de algunas publicaciones la asociación impulsó la selección, a cargo de los miembros de la Asociación General Alemana de Santa Cecilia, de un repertorio contemporáneo sujeto a los cánones propuestos, es decir, que en esencia aspirase al modelo *palestriniano*. Las normas utilizadas para la selección de las obras, vocales e instrumentales en estilo moderno y antiguo, consistían en excluir las que se adscribieran a referentes seculares y las que evidenciaran un uso incorrecto del canto gregoriano y la polifonía clásica renacentista. Tampoco debían admitirse obras antiguas o modernas que mutilaran o cambiaran el sentido del texto; aquellas que en su orquestación integraran instrumentos de percusión y metales tratados en estilo fanfarria o solos vocales e instrumentales, dúos concertantes con trinos y otros ornamentos.¹⁴⁶ El carácter dominante de estas normas era, pues, el prohibitivo ya que los compositores debían tener en mente todas estas restricciones al momento de componer.

Con el objeto de ayudar a la conformación del nuevo repertorio, Witt reflexionó sobre el papel del compositor moderno frente al ideal musical eclesiástico. Para él, los nuevos compositores debían tener el conocimiento suficiente sobre el estilo de Palestrina, de la misma manera que un predicador está obligado a conocer a los padres de la Iglesia.¹⁴⁷ Como compositor, Witt consideró la misa *Papae Marcelli* de Palestrina, como su propio fundamento y su punto de partida para la composición de su música sacra. Sin embargo, fue el *Stabat Mater* del compositor romano su obra ideal, pues en ella estaban resueltos magistralmente todos los requerimientos del Concilio de Trento.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 148.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 146.

¹⁴⁶ Damian, “A Historical Study of the Caecilian Movement in the United States”, 8-9.

¹⁴⁷ Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 149.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 148.

En sus dos ensayos, *Der Palestrinastyl und die modernen Kirchencomponisten* (El estilo de Palestrina y los compositores de iglesia modernos, 1865) y *Was haben die modernen Kirchencomponisten zu meiden?* (¿Qué deben evitar los músicos de iglesia modernos?, 1874) Witt dejó asentada su postura respecto de la composición de nuevas obras: no se trataba de hacer copias descaradas de la obra de Palestrina sino de absorber en esencia el estilo y la espiritualidad a la manera del compositor.¹⁴⁹

Si un compositor tiene lo necesario, nunca se preguntará si escribe como Palestrina; el texto, la liturgia, el espíritu religioso que trabaja en él y su talento le pondrán a su disposición la expresión correcta para la iglesia, y si luego escribe en la forma contrapuntística y los modos de Palestrina, de ninguna manera copiará, sino solo servirá a su individualidad y, por lo tanto, a sus pensamientos y sentimientos modernos y contemporáneos, aunque piense y sienta a la manera de Palestrina.¹⁵⁰

Para Witt el problema de la emulación o copia del estilo de Palestrina radicaba en que las obras que resultaban de este proceso eran superfluas y carecían de expresión. Sin embargo, él mismo reconoció que ceñirse a las reglas del estilo del compositor italiano y a las formas del siglo XVI – así como un escritor se rige por las reglas para elaborar correctamente oraciones – no significaba que se copiara a Palestrina.¹⁵¹ En congruencia con sus propias ideas, el mismo Witt compuso una serie de obras que de manera sintética pueden agruparse en dos vertientes. La primera se caracteriza por la replicación textual del lenguaje de Palestrina, uno de sus críticos, el compositor católico Johannes Evangelist Habert (1833-1896), la describió de manera irónica: “toma una idea de Palestrina, sigue después con una de Lassus, agrega una de Lotti y tú habrás terminado tu primer *Kyrie*”.¹⁵²

Mientras que la segunda sería una versión “modernizada” del ideal *palestriniano* en la que entran en tensión elementos del estilo de Palestrina y el moderno. Como ejemplo de esta segunda vertiente se encuentra su *Missa in honorem S. Raphaelis*, considerada como su

¹⁴⁹ La forma que propone Witt para replicar el estilo de Palestrina es similar al proceso de *sublimación* que proponía Hoffmann.

¹⁵⁰ Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 150.

¹⁵¹ *Ibid.*, 151.

¹⁵² Johannes Evangelist Habert, “Die Fuge in der katholischen Kirchenmusik”, *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* 5 (1872), citado en Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 157.

principal obra por cuanto se constituye como el manifiesto musical de la Asociación General Alemana de Santa Cecilia.¹⁵³ La misa muestra un tratamiento silábico declamatorio del texto con escasa presencia de texturas polifónico-imitativas. Alejado de cualquier interés estético, Witt se muestra más preocupado por los aspectos litúrgicos y de accesibilidad interpretativa para los coros y congregaciones de las iglesias, es decir, por crear un producto de claro sentido utilitario. Incluso llegó a afirmar que en las composiciones cecilianas la polifonía era menos compleja y más sencilla de cantar que muchas obras del siglo XVI.¹⁵⁴ El ejemplo impuesto por Witt acabaría por definir algunas de las características presentes en buena parte de la producción de los cecilianistas.

Los compositores del movimiento siguieron en general sus impulsos individuales, pudiendo elegir entre las dos vías principales señaladas antes por Witt. La manera en que los compositores abordaron el problema de la “emulación” de este estilo como modelo, originó el establecimiento de dos vertientes compositivas dentro del movimiento ceciliano: la primera, ya se dijo, constituida por la propuesta de Witt y sus discípulos, se basaba en emular a Palestrina; la segunda estaría conformada por los *Palestrinianos* y sus copias literales de Palestrina.¹⁵⁵

II. 7 La difusión del ideario restaurador del Movimiento Ceciliano alemán

Uno de los más prominentes alumnos de Witt fue el sacerdote alemán Michael Haller (1840-1915), quien formó parte de los *Palestrinianos*.¹⁵⁶ Haller no iría más lejos que su mentor, acogiéndose a la vertiente más conservadora o si se quiere, radical, al apearse al estilo de Palestrina de manera casi literal. Haller recibió el reconocimiento en su momento por su trabajo teórico, pero sobre todo por ser uno de los principales editores de la obra de

¹⁵³ *Ibid.*, 153.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 160.

¹⁵⁵ Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 161.

¹⁵⁶ Existe escasa bibliografía sobre la figura, obra e ideas de Haller. Ni siquiera la última edición del diccionario *Grove* incluye una entrada sobre el teórico y compositor, a pesar de la relevancia que tuvo para el estudio de la obra de Palestrina y el hecho de que su tratado de composición haya sido ampliamente utilizado por varios compositores. El único estudio no germano, conocido hasta ahora, donde se aborda el papel de Haller es el realizado por Garratt.

Palestrina. Al parecer sus profundos conocimientos en este rubro le permitieron concluir acertadamente algunas de sus obras del compositor italiano para editarlas.¹⁵⁷

Como teórico y compositor, Haller formuló varias ideas que conformaron la base de una nueva etapa del Movimiento Ceciliano. Sus fundamentos se tornaron más radicales y dogmáticos en comparación con los de sus antecesores. Sus valores se afincaron en los recursos de la tradición, de ahí su reafirmación y su impulso a las prácticas del canto gregoriano, rechazando cualquier aspecto de la composición musical contemporánea y, desde luego, los criterios estéticos. En cuanto a la música del Renacimiento, la consideró como la que mejor se apegaba a la naturaleza del canto litúrgico y por esta razón era la más idónea para la Iglesia. En cuanto a los aspectos formales consideraba que la música sacra debía ser puramente diatónica, evitando cualquier aspecto cromático y rítmico que hicieran referencia a la composición del s. XIX.¹⁵⁸

La importancia que tomó la figura de Palestrina como modelo de los restauradores alemanes motivó un ambicioso proyecto editorial en el que se reuniría su obra completa. Iniciada en 1862 bajo el auspicio de la afamada editorial Breitkopf & Härtel, la edición completa de Palestrina alcanzó su meta bajo la dirección del músico y religioso Franz Xaver Haberl (1840-1910) quién tomó el cargo de editor principal en 1879. Haberl no solo logró reunir la mayor cantidad de obras del compositor italiano conocidas hasta ese momento, sino que bajo su dirección se publicaron 24 de los 33 volúmenes en los que se reunió la obra de Palestrina. Interesado tanto en la composición *palestriniana* como en la de Orlando di Lasso y en el canto llano en general, fue el encargado de realizar una serie de trabajos y de iniciativas cuya finalidad consistió en difundir la música eclesiástica “apropiada”.

Una de sus contribuciones más importantes para la restauración del canto llano consistió en la publicación del *Graduale Romanum*,¹⁵⁹ basado en la edición *Medicea*.¹⁶⁰ Este trabajo resultó del interés de Pío IX por uniformar toda la liturgia, incluyendo al canto

¹⁵⁷ La edición completa de la obra de Palestrina en la que participó Haller continúa estando vigente.

¹⁵⁸ Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 162-163.

¹⁵⁹ Joel Scrapper, “Josef Gabriel Rheinberger and the Regensburg cecilian movement” (tesis doctoral, University of Missouri-Kansas City, 2006), 14.

¹⁶⁰ La edición *Medicea* se refiere a un *Gradual* y a un *Antifonal* publicado por la prensa Medicea en Roma alrededor de 1614 bajo la dirección de Felice Anerio (1560-1614) y Francesco Soriano (1548-1621). Es resultado directo del concilio de Trento. Esta edición fue la fuente primaria de la edición con la que el Movimiento Ceciliano promovió la restauración del canto gregoriano.

litúrgico, a partir de los preceptos romanos. Con este fin, en 1868 el Papa convocó a diferentes editores para que participaran en el proyecto de publicación del *Graduale*. El único dispuesto a realizar esta ardua tarea fue el impresor de Ratisbona, Friedrich Pustet (1798-1882), que además ya se había asegurado de contar con la colaboración en este proyecto de Haberl. La edición que prepararon Pustet y el músico y religioso bávaro estuvo desde su inicio rodeada de polémicas pues la edición *Medicaea* de 1614 no coincidía con las fuentes medievales del canto que se conocían entonces. Además, Haberl aseguraba erróneamente que las melodías reunidas en dicha edición habían sido revisadas por Palestrina y por esta razón se debían considerar como genuinas.¹⁶¹

La citada edición recibió en 1870 la aprobación papal, convirtiéndose a lo largo de treinta años en la edición oficialmente permitida por la Iglesia.¹⁶² Entre tanto, los monjes de Solesmes estaban realizando su propia edición con base en fuentes más antiguas. El objetivo que persiguió Haberl al preparar la edición *Medicaea* y la edición de las obras de Palestrina consistió en facilitar a los nuevos compositores el acceso a un *corpus* que les permitiese aprender a componer dentro de un estilo *correcto* para la Iglesia. Además de su labor en la edición y preparación de las obras de Palestrina y de la edición *Medicaea*, Haberl publicó también su libro *Magister Choralis*, un manual de canto gregoriano que tuvo gran difusión y que sería utilizado como un texto teórico por los miembros del movimiento.¹⁶³ Estas acciones muestran cómo el Movimiento Ceciliano buscó transmitir ampliamente sus planteamientos reformistas. Las ediciones musicales, así como los libros acerca de la composición fueron los instrumentos que hicieron posible la difusión fuera de Alemania de los ideales cecilianos.

Animado por Witt y Franz Liszt, Haberl fundó en 1874 la Escuela de Música Sacra de Ratisbona, un hecho que sin duda se encuentra entre los más significativos para el Movimiento Ceciliano. Dicha institución tenía como objetivo formar músicos bajo la ideología restauradora del Cecilianismo. Su fundación constituye la etapa final de las

¹⁶¹ Klemens Schnorr, “El cambio de la edición oficial del Canto Gregoriano de la Editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del *Motu Proprio*”, *Revista de Musicología* 27, n.º. 1 (2004): 197–209, <https://doi.org/10.2307/20797847>. 200.

¹⁶² Con la promulgación del *Motu Proprio* en 1903 se da por terminada dicho privilegio y es sustituida por la edición *Vaticana* elaborada por los monjes de Solesmes.

¹⁶³ El *Magister choralis* de Haberl fue traducido a varios idiomas. La traducción al español fue resultado del interés del obispo Rafael S. Camacho de la ciudad de Querétaro.

iniciativas realizadas con el fin de llevar a cabo la restauración. En dicha escuela se prepararon músicos y compositores que difundieron las ideas cecilianas a lo largo del mundo católico. Casi a finales del siglo XIX arribaron a esta institución los compositores mexicanos Agustín González y el padre José Guadalupe Velázquez, quienes buscarían emprender, a finales del siglo XIX en México, una reforma con características similares a la realizada por los cecilianistas alemanes.

CAPÍTULO III

LA IGLESIA MEXICANA Y SU OPOSICIÓN A LA MODERNIDAD EN EL SIGLO XIX

III.1 Postura antimodernista de la Iglesia católica.

Para Carl Dahlhaus el siglo XIX fue un periodo en el que se discutió extensamente sobre la decadencia y restauración de la música sacra.¹⁶⁴ Las controversias giraron en torno a la profunda profanación que se extendió por todo el mundo católico y que se intensificó conforme avanzó el siglo. La introducción de elementos profanos y modernos en los géneros religiosos se mantuvo a pesar de estar prohibida desde el Concilio de Trento y del malestar que generaba en amplios sectores de la jerarquía católica y algunos músicos eclesiásticos. Los inconformes con esta situación se propusieron restaurar la música sagrada a través de la reintroducción de los elementos musicales que tenían sus raíces en el canto gregoriano y la música sacra del Renacimiento.

Se puede decir que gran parte de las controversias sobre la música sagrada de este periodo se concentraron en la oposición entre lo moderno –identificado como secular– y los valores tradicionales de la música sacra. Fue así que los debates en torno a la música se centraron en defender la prevalencia del *estilo antiguo* sobre el *estilo moderno*. No obstante, para el catolicismo el problema de la modernidad no se limitó al ámbito musical. Al avanzar el siglo, se agudizó el férreo antagonismo entre la Iglesia y la modernidad –que en este siglo incluyó diversas corrientes sociales, políticas, económicas y culturales– y esto acarreó innumerables dificultades para la institución católica.

Como apunta Roberto Blancarte, una consecuencia de la modernidad fue la secularización entendida como la “pérdida previsible de todo sentido religioso en una sociedad racional” y una de sus secuelas fue “la desaparición o marginalización de las estructuras de autoridad” de las iglesias.¹⁶⁵ Por esta razón, no es extraño que los papas Pío IX, León XIII y Pío X, que dirigieron los destinos de la Iglesia durante buena parte del

¹⁶⁴ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trad. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), 178.

¹⁶⁵ Roberto Blancarte, “Laicidad y secularización en México,” *Estudios Sociológicos de El Colegio de México* 19, no. 57 (Septiembre 1, 2001): 843–55.

siglo XIX y principios del XX, hayan coincidido, aunque con algunas diferencias, en su rechazo a la modernidad. Estos pontífices condenaron en varias ocasiones los productos del mundo moderno, principalmente el liberalismo y la secularización, pues les atribuían la decadencia y degeneración de la sociedad de su tiempo.¹⁶⁶

La respuesta de la Iglesia ante estos cambios adquirió un carácter intransigente, antimodernista y reaccionario. Para el catolicismo no había otro antídoto para los problemas del mundo moderno que la misma religión. Es por esto que, como describe Jean Meyer, “nos encontramos [...] con una Iglesia católica mucho más romana, mucho más polémica, mucho más agresiva”,¹⁶⁷ de tal manera que su respuesta estaba dirigida a evitar el avance de la secularización y alcanzar una restauración del poder eclesiástico. Esta situación no era inédita para la institución. En diferentes momentos de su historia vio afectados sus dogmas e intereses por corrientes que la cuestionaron –como sucedió en el siglo XVI con la Reforma luterana–, y en cada una de estas ocasiones llevó a cabo reformas tendientes a restaurar los valores tradicionales del catolicismo.

En el siglo XIX, la notable influencia secular en la música sacra llevó a compositores, intérpretes y jerarcas religiosos inconformes de diversas regiones del mundo católico a emprender su restauración. Con este propósito se reintrodujeron los modelos consagrados como el canto gregoriano y la polifonía renacentista, que habían sido reemplazados por estilos y obras con influencias modernas. Sin embargo, la revitalización de los estilos y obras pertenecientes a la época dorada de la música del catolicismo no fue una tarea sencilla de realizar; se debieron enfrentar obstáculos como la dificultad para acceder a las fuentes musicales originales, así como, las discrepancias que surgieron en torno a su interpretación.¹⁶⁸ No obstante, la más grande oposición para emprender esta

¹⁶⁶ En el *Syllabus* de Pío IX se enumeran los problemas originados por la modernidad entre los que se encuentran el liberalismo, la libertad de cultos y la secularización, entre otros. José Luis Gutiérrez García, ed., *Doctrina Pontificia*, vol. II, Biblioteca de autores cristianos (Madrid: Editorial Católica, 1958).

¹⁶⁷ Jean Meyer y Tomás Segovia, *Historia de los cristianos en América Latina: Siglos XIX y XX* (México: Editorial Jus, 1999), 90.

¹⁶⁸ En el siglo XIX surgieron dos grandes proyectos en el estudio del canto gregoriano por un lado estaba la escuela de Solesmes, Francia y por el otro Ratisbona en Alemania. La diferencia entre ellas tiene su raíz en la fuente que ocuparon para el desarrollo de sus trabajos. Mientras los alemanes se basaron en la edición *Medicaea* del siglo XVI los monjes benedictinos emplearon fuentes más antiguas, algunas procedentes del siglo X. Bajo el pontificado de León XIII los alemanes lograron obtener la exclusividad como textos oficiales para sus ediciones musicales. Fue hasta 1903 que Pío X otorgó ese privilegio a los monjes de Solesmes. Schnorr, “El cambio de la edición oficial del Canto Gregoriano”.

restauración provino de algunos músicos eclesiásticos, feligreses y algunos sectores del clero que se resistieron a renunciar a la música con características profanas y modernas a la que estaban acostumbrados. A pesar de estas dificultades y resistencias, la restauración se vio fortalecida por los discursos pontificios antimodernistas de los papas Pío IX, León XIII y Pío X.

En México, como en otros lugares, la música sacra del siglo XIX exhibió una notoria mezcla de elementos musicales sacros y profanos.¹⁶⁹ Esta situación despertó, como había ocurrido en Europa y en otros países de América, acalorados debates entre los que anhelaban la restauración de la música sagrada y aquellos que defendían la introducción de elementos modernos en la Iglesia. Desde la primera década del siglo XIX algunas voces manifestaron su inconformidad por su profanación;¹⁷⁰ sin embargo, fue hasta la última década del siglo que su restauración adquirió más fuerza y encontró en la ciudad de Querétaro una tierra fértil para crecer.

El impulso restaurador se fue gestando en medio del clima adverso para la Iglesia mexicana y que con el triunfo de los liberales en 1867 se complicó aún más.¹⁷¹ La reacción de la Iglesia a las condiciones poco favorables que debió enfrentar no se hizo esperar. Durante el arzobispado de Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos y de Próspero María Alarcón y Sánchez de la Barquera la Iglesia mexicana adoptó el proyecto de restauración eclesiástica de los papas Pío IX y León XIII con el que pretendió recuperar parte de su poder y la presencia que había perdido no solo en el ámbito religioso, sino también en el político y social. Cabe preguntarnos si la restauración de la música sagrada respondió únicamente al deseo de expulsar las músicas mundanas y profanas del templo o si habría formado parte de las acciones que la Iglesia mexicana emprendió como parte de la renovación eclesiástica que era impulsada desde Roma.

En este capítulo revisaremos en primer lugar los discursos de los papas Pío IX y León XIII en contra de uno de los males de su tiempo: la secularización. Señalaremos la insatisfacción de la Iglesia frente a los cambios provocados por los nuevos tiempos; y

¹⁶⁹ La mezcla de elementos profanos y sacros no comenzó en el siglo XIX. A lo largo de la historia la música sacra católica ha incluido elementos de origen mundano.

¹⁷⁰ El edicto órgano de 1813 es uno de las primeras disposiciones eclesiásticas para regular la profanación de la música sacra al mezclarla con “sonatas no solo profanas sino torpes”.

¹⁷¹ A raíz del triunfo de los liberales las Leyes de Reforma se elevaron al grado constitucional con lo que las normas que lesionaban el poder terrenal de la Iglesia se consolidaron.

expondremos que el catolicismo planteó la renovación de la Iglesia a través de la recuperación de sus valores y modelos consagrados procedentes de épocas tan distantes como la Edad Media y el Renacimiento. Expondremos el paralelismo existente entre la renovación eclesiástica y la restauración de la música sacra pues en ambos casos los modelos que emplearon para revitalizarlas procedían del pasado distante. Fue así que, en la renovación de la filosofía cristiana realizada a instancias del papa León XIII se tomó como base la filosofía tomista, mientras que para revitalizar la música sacra se apeló al espíritu de la obra de Palestrina y el canto gregoriano.

Posteriormente, revisaremos cómo la Iglesia mexicana emprendió un proceso de romanización al otorgarle mayor poder a Roma dentro de sus decisiones, lo que se tradujo en que la renovación eclesiástica que se emprendió en México siguió fielmente las pautas trazadas por los papas Pío IX y León XIII, incluidas las que concernieron a la música. Esta revisión se centrará en la descripción de algunos de los momentos que atravesó la Iglesia mexicana y que tuvieron alguna influencia en el surgimiento del movimiento de restauración de la música sacra.

III. 2 Discurso en contra de la modernidad y el proyecto de renovación de los papas Pío IX y León XIII

A finales del siglo XVIII y principios del XIX se fue gestando una nueva época marcada por la búsqueda de la libertad política y la igualdad ciudadana bajo el sistema republicano. En Europa y América se difundió una concepción más racionalista que provocó numerosos cambios en los patrones de vida. La Iglesia católica entró en disputa con una serie de corrientes de pensamiento que cuestionaron su función y papel dentro de la sociedad, entre las cuales se encontraban el naturalismo, el racionalismo absoluto, el indiferentismo, el liberalismo, el nacionalismo, el socialismo, comunismo y muchas otras más. Como consecuencia la Iglesia cayó en una profunda crisis política e institucional que marcó el fin de una era en la historia del catolicismo.¹⁷²

¹⁷² Elisa Cárdenas Ayala, “El fin de una era: Pío IX y el Syllabus”, *Historia Mexicana* LXV, n.º. 2 (2015): 719–746.

Identificadas por el papa Pío IX como “errores del mundo moderno”, las corrientes emanadas del racionalismo encontraron tierra fértil en diferentes naciones y en cada una de ellas ocasionaron distintos problemas para la institución católica. En Italia, como consecuencia del proceso de unificación italiana que terminó con la ocupación de Roma, el poder temporal del Papa y de la Iglesia romana desapareció junto con los Estados pontificios.¹⁷³ Esta pérdida implicó un cambio significativo en el ejercicio de su poder, que había mantenido desde hacía varios siglos y que no se limitaba a la espiritualidad, sino que incluía aspectos políticos, económicos y culturales. Para el Papa, quien tuvo que enfrentar todos estos cambios, tales acontecimientos habían sido provocados por la modernidad.¹⁷⁴ Durante su pontificado, uno de los más largos en la historia de la iglesia, Pío IX rechazó enérgicamente todas las corrientes de su tiempo, incluidos el liberalismo y nacionalismo, al grado que se le identificó como el “enemigo intransigente de la modernidad”.¹⁷⁵

Aunque por algunos momentos el papa Pío IX expresó cierta simpatía por el nacionalismo italiano y el catolicismo liberal,¹⁷⁶ su intolerancia hacia estas corrientes modernas fue en ascenso cuando vio amenazado el poder de la Iglesia por la pretensión del naciente estado italiano de ejercer un dominio sobre ella. Esta problemática no se limitó a Italia, la amenaza al poder eclesiástico se expandió por diversas regiones del mundo católico y esto contribuyó a que el Papa radicalizara su posición.¹⁷⁷ La secularización y la laicidad impulsadas por los gobiernos liberales de diferentes naciones tuvieron como consecuencias la incautación de bienes eclesiásticos, la supresión y expulsión de órdenes religiosas y la intervención del Estado en actividades, que hasta ese momento estaban bajo el dominio de la Iglesia.¹⁷⁸ Conforme se profundizaba la crisis eclesiástica, se fue

¹⁷³ Andrea Mutolo y Franco Savarino, *El fin del Estado Papal: la pérdida del poder temporal de la Iglesia católica en el siglo XIX* (México: Ediciones Navarra, 2015).

¹⁷⁴ En su primera encíclica *Qui pluribus* de 1846 hizo un recuento de los “errores e insidias de estos tiempos” y durante todo su pontificado mantuvo una férrea oposición contra la modernidad.

¹⁷⁵ Mutolo y Savarino, *El Fin Del Estado Papal*, 57.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 20.

¹⁷⁷ En nuestro país las ideas liberales cuestionaron el poder que la Iglesia mexicana había ostentado desde tiempos de la colonia y conforme avanzó el siglo la Iglesia fue perdiendo espacios de poder que había mantenido durante siglos.

¹⁷⁸ Gabriela Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes: el debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848-1908)* (El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2016), 93.

reduciendo la posibilidad de una reconciliación entre la Iglesia y los principios de la “modernidad”.¹⁷⁹

La respuesta más clara y contundente del papa Pío IX contra “las falsas teorías de una libertad moderna” quedó plasmada en su encíclica *Quanta cura* de 1864. Este documento reunió una serie de condenas formuladas con anterioridad por el pontífice en contra de los “errores del llamado naturalismo político y social” que se tradujeron en la libertad de cultos, de conciencia y de expresión que los estados liberales buscaban establecer. En su encíclica, el Papa reprochó la pretensión del Estado de subordinar ante su poder a la Iglesia y desaprobó doctrinas como las “comunista y socialista” que sostenían que la familia tenía su origen último en el Estado, por lo cuál la religión debía ser excluida de ella, prohibiendo por este motivo la labor educativa de la Iglesia.¹⁸⁰

La encíclica fue acompañada del famoso *Syllabus errorum*, un listado que reunió y condenó los ochenta principales errores de su tiempo. Desde el primero de ellos, “no existe un ser divino supremo”, se percibe la preocupación por la difusión de ideas que atentaban contra los dogmas fundamentales de la Iglesia. Otros de los “errores” eran referentes a las corrientes contrarias a la Iglesia como el panteísmo, el socialismo y comunismo, el indiferentismo, el liberalismo moderno y el racionalismo. En el error número 13, está plasmada la confrontación entre la tradición de la Iglesia y la modernidad:

El método y los principios con que los antiguos Doctores eclesiásticos cultivaron la Teología, no son adecuados en modo alguno a las necesidades de nuestros tiempos ni al progreso de las ciencias.¹⁸¹

El último de los errores que enumeró Pío IX en el *Syllabus* fue la falsa creencia de que “el Romano Pontífice puede y debe reconciliarse y transigir con el progreso, el liberalismo y la civilización moderna”.¹⁸² Dicha proposición resume buena parte del

¹⁷⁹ Erika Pani, “Iglesia, Estado y Reforma: Las Complejidades de Una Ruptura”, en *México Durante La Guerra de Reforma*, ed. Brian Connaughton, vol. I (Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, 2011), 42.

¹⁸⁰ Gutiérrez García, *Doctrina Pontifica*, 4.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Gutiérrez García, *Doctrina Pontifica*, 38.

espíritu contrario al mundo moderno y al liberalismo que mantuvo el Papa durante todo su pontificado.

La encíclica y el *Syllabus* han sido interpretados por algunos historiadores como parte de “una acción estratégica, un golpe fuerte inscrito en una contienda compleja” en contra de la modernidad.¹⁸³ En el espíritu del *Syllabus* estaba el deseo del Papa de recristianizar no sólo a la sociedad, sino también a la política y al estado.¹⁸⁴ En estos dos documentos pontificios es evidente el carácter intransigente del discurso que adoptó la Iglesia en voz del Papa ante los males del mundo moderno y son muestra de cómo el catolicismo reaccionó a los cambios políticos y sociales que se suscitaron durante este tiempo.

La condena de Pío IX hacia los aspectos modernos de su tiempo generó una gran polémica dentro y fuera de la Iglesia. En su interior, los católicos liberales que creían posible conciliar los principios del liberalismo con el cristianismo,¹⁸⁵ fueron superados por el catolicismo intransigente identificado por su antiliberalismo y antimodernismo.¹⁸⁶ Por otro lado, los grupos liberales anticlericales vieron en el rechazo de la Iglesia a las libertades del mundo moderno y a los avances sociales y políticos de los últimos años motivos suficientes para sostener sus ataques contra la institución eclesiástica.

En su disputa en contra del mundo moderno, la Iglesia optó por actitudes cada vez más defensivas, intransigentes y radicales, y en ocasiones se presentaba como la víctima de las corrientes que rechazaba.¹⁸⁷ Todo esto fue configurando un discurso que puede considerarse como de pérdida, muy común dentro de los conservadores del siglo XIX y cómo quedó plasmado en la encíclica *Quanta cura* de Pío IX:

[...] se han esforzado [los enemigos de la Iglesia] con falsas teorías y perniciosos escritos por socavar los fundamentos del orden religioso y del orden social; buscando la desaparición universal de toda virtud, la depravación general de las almas, y la liberación de

¹⁸³ Cárdenas Ayala, “El fin de una era”, 727.

¹⁸⁴ Rodolfo R. de Roux, “La Romanización de la Iglesia Católica en América Latina: Una Estrategia de Larga Duración,” *Pro-Posições* 25, n.º 1 (abril 2014): 36.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 35.

¹⁸⁶ José Alberto Moreno Chávez, *Devociones Políticas: Cultura Católica y Politización en la Arquidiócesis de México, 1880-1920* (México, D.F.: El Colegio de México AC, 2013), Edición para Kindle, posición.1682.

¹⁸⁷ Mutolo y Savarino, *El Fin Del Estado Papal*, 57.

toda norma moral de los incautos, y sobre todo de la juventud inexperta, corrompiéndola miserablemente con el fin de llevarla a las redes del error y arrancarla así del seno de la Iglesia católica.¹⁸⁸

Como explica el historiador José Alberto Moreno, en este discurso de pérdida, la Iglesia que ha visto reducida su influencia política, se presenta a sí misma como víctima de la modernidad y se asume como única forma de lograr la salvación moral, por lo que es necesario colocar de nuevo a la religión como centro del orden social.¹⁸⁹ Con este propósito, la Iglesia comenzó un proceso de reagrupamiento de sus fuerzas en contra del liberalismo revolucionario y anticristiano.

El proyecto de renovación de la Iglesia constituyó la base para reorganizar y restaurar a la cristiandad y tuvo como base tres ejes principales: 1) la reforma del clero y de las instituciones eclesiásticas, 2) el establecimiento de nuevas relaciones con el poder civil y 3) el aumento del respaldo de la feligresía.¹⁹⁰ Con respecto al primero de ellos, se planteó como necesaria la renovación intelectual de los seminarios, pues únicamente con religiosos instruidos y disciplinados la Iglesia no solo podría hacer frente a la secularización, sino también renovar la vida religiosa de los feligreses y fomentar la educación católica de la juventud. Un hecho dentro de esta reforma que tendrá una notable importancia para las iglesias latinoamericanas, incluyendo la mexicana, fue la fundación en 1858 del Pontificio Pío Colegio Latinoamericano en donde se formarían los cuadros más influyentes de la jerarquía eclesiástica americana. Dentro de este eje y en respuesta a la necesidad de controlar y hacer más eficiente la administración de los territorios católicos se fundaron nuevas diócesis a lo largo de todo el mundo católico, incluido México.¹⁹¹

Como su segundo eje, Roma buscó establecer un nuevo tipo de relación con el poder civil de cada una de las naciones donde las relaciones Iglesia-Estado habían sido afectadas por los cambios políticos que acarreó el liberalismo. Con este propósito se

¹⁸⁸ Gutiérrez García, *Doctrina Pontifica*, 6.

¹⁸⁹ Moreno Chávez, *Devociones Políticas*, pos. 369.

¹⁹⁰ Cecilia Adriana Bautista García, "Hacia la Romanización de la Iglesia mexicana a fines del Siglo XIX," *Historia Mexicana* 55, n.º 1 (2005): 105.

¹⁹¹ En el caso de México, los obispos vieron a la creación de nuevas diócesis como una manera para mejorar la situación de la Iglesia mexicana. Por esta razón, pidieron a la Santa Sede que reformara sus territorios eclesiásticos. Véase, Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso: México siglo XIX*, vol. 2 (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2010), 1040.

designaron nuevos nuncios y delegados apostólicos que tomarían el control de las relaciones con los gobiernos civiles, relegando o excluyendo a los religiosos locales. Estas acciones tenían el propósito de concentrar el poder y la autoridad de la Iglesia en la figura del Papa. Fue así que durante el papado de Pío IX inició el proceso de romanización que “se caracterizó por la paulatina centralización de las iglesias tendiente a fortalecer la autoridad de la jerarquía romana y del papado frente al poder que ejercía el clero local”.¹⁹² El fortalecimiento de la figura papal recibió un gran impulso durante el Concilio Vaticano I en 1870 con la declaración dogmática de la infalibilidad papal, creencia basada en la idea de que las decisiones doctrinales que tomaba el Papa, como sucesor de Jesucristo, eran infalibles.¹⁹³

Dentro del último eje del proyecto de renovación eclesial, con el fin de lograr un mayor respaldo y cercanía con la feligresía se fortalecieron devociones antiguas como la Inmaculada Concepción de María, el Sagrado Corazón y San José. Llama la atención que todas estas devociones, surgidas en tiempos tan remotos como el Medievo o en el Renacimiento, fueron las elegidas por la Iglesia como modelos para su renovación a pesar de su lejanía temporal. Valiéndose del fervor existente por la Inmaculada, desde el inicio de su pontificado, el papa Pío IX consideró utilizar esta advocación mariana como el símbolo de la restauración de la Iglesia católica que unificaría a todo el catolicismo en contra de los principales enemigos de la Iglesia.¹⁹⁴ Para tal efecto, proclamó en 1854 el dogma que afirmaba que el nacimiento de la Virgen María había estado libre de pecado.¹⁹⁵ Posteriormente, esta devoción creció de manera significativa durante el resto del siglo XIX como consecuencia de las numerosas apariciones de advocaciones marianas en varias regiones de Francia.

Con respecto al Sagrado Corazón, su devoción fue renovada a través del discurso de pérdida y apocalíptico que asemejaba “los sufrimientos del corazón divino por los pecados

¹⁹² García, “Hacia la Romanización de la Iglesia mexicana a fines del siglo XIX”, 100.

¹⁹³ Juan María Laboa, *La Iglesia del Siglo XIX: entre la Restauración y la Revolución* (España: UPCo, 1994), 247.

¹⁹⁴ Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes*, 52.

¹⁹⁵ Como han señalado algunos historiadores, esta proclamación fue posible gracias a la supuesta infalibilidad del Papa, que el mismo papa Pío IX buscó impulsar con el fin de fortalecer al pontificado. El dogma de la Inmaculada es ejemplo del poder que adquirió el papado con Pío IX, pues esta declaración dogmática fue posible gracias al impulso del Papa a pesar de la gran resistencia que existió al interior de la Iglesia en contra del dogma.

personales con los procesos de secularización y liberalización que se presentaban en tales países”.¹⁹⁶ De este modo, la figura sangrante y con una corona de espinas que representaba la naturaleza divina y humana de Jesucristo, se convirtió en símbolo de protesta contra el racionalismo y en el signo de “fortaleza y humildad” de la Iglesia frente a los ataques del liberalismo.¹⁹⁷ Por otro lado, aunque la veneración a San José se remonta siglos atrás, en el siglo XIX el fervor hacia la figura paterna de Jesús se incrementó notablemente gracias a que el catolicismo encontró en él, la figura que representaba a los seglares. Fue así como los creyentes católicos encontraron un modelo que debían emular. Si San José protegió a Jesús y a María, los feligreses debían proteger a la Iglesia y al Papa.¹⁹⁸ Además de las devociones mariana, josefina y al Sagrado Corazón la Iglesia encontró en la antigua veneración de las reliquias, el culto de los santos y en las peregrinaciones, otros mecanismos muy útiles para que la feligresía expresara públicamente su devoción y con esto mostrar su unidad y fuerza.

En suma, el discurso del papa Pío IX se presentó como la respuesta del catolicismo a la libertad moderna y a la disminución del poder temporal de la Iglesia. El pontífice vio los peligros que acarrearba el liberalismo y que se tradujeron en la pérdida de los Estados Pontificios o la reducción de la influencia de la Iglesia a raíz de la secularización. Estos “errores modernos” fueron la causa de su insatisfacción y lo motivaron a plantear la renovación de la Iglesia para reparar el poder eclesiástico. Sus acciones propiciaron la centralización del poder del Papa, la reorganización y reforma de la Iglesia, y de la uniformidad de la liturgia romana. El pontífice aspiraba a revivir el esplendor de la Iglesia de Roma a través del rechazo de lo moderno y la restauración de los valores cristianos que hundían sus raíces en la Iglesia de siglos atrás. Las medidas que tomó el papa Pío IX, fueron continuadas de alguna forma por su sucesor inmediato el papa León XIII y sirvieron de inspiración a nuevos actores que buscaban restaurar otros aspectos doctrinales como la música eclesiástica.

¹⁹⁶ Moreno Chávez, *Devociones Políticas*, pos. 2121.

¹⁹⁷ Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes*, 80.

¹⁹⁸ Díaz Patiño, “Inclusión de una nueva política”, 285.

III. 3 El proyecto de renovación espiritual y teológica del papa León XIII

El 20 de febrero de 1878, León XIII (1810-1903) fue nombrado sucesor del papa Pío IX quien había muerto el día 7 del mismo mes. Cuando fue elegido contaba con 68 años y se llegó a pensar que sería un pontífice de transición por su edad y estado de salud, por el contrario, su pontificado se prolongó por 25 años y fue uno de los más extensos e importantes en la historia de la Iglesia. Durante su papado, León XIII continuó en cierta forma con el proyecto de renovación eclesiástica de su antecesor. Sin embargo, a diferencia del papa Pío IX, que tuvo una actitud defensiva y condenatoria, el nuevo Papa se mostró más propositivo y aunque mantuvo la condena contra los males de su tiempo, fue partidario de alcanzar una conciliación con la modernidad.¹⁹⁹ El papa León XIII colocó en el centro de su restauración eclesiástica la construcción de un nuevo orden social basado en los principios del cristianismo, muchos de ellos procedentes de épocas distantes. Para lograr este fin se planteó la necesidad de uniformar la liturgia, fortalecer la disciplina eclesiástica –observando de forma rigurosa los preceptos de la Iglesia–, fomentar la cercanía y la fidelidad hacia Roma de los laicos y los jefes de cada región, hacer más eficiente la formación del clero y elevar el nivel moral de la población.²⁰⁰

En su primera encíclica *Inscrutabili Dei*, del 21 de abril de 1878, señaló como causa de los males de la sociedad “el desprecio general de la autoridad divina de la Iglesia”.²⁰¹ La disminución de la influencia de la Iglesia en la sociedad por los gobiernos liberales sólo se podría revertir si los vínculos con el pueblo creyente se fortalecían. La solución a las calamidades de su tiempo estaba en el retorno a Dios y la Iglesia; por esta razón su pontificado se centró en recuperar el protagonismo y liderazgo de la institución, “quiero hacer una gran política”, comentó en alguna ocasión a su secretario cuando reflexionaba sobre el papel de árbitro internacional que quería desempeñar como Papa.²⁰²

¹⁹⁹ Laboa, *La Iglesia del siglo XIX*, 360.

²⁰⁰ Gabriela Díaz Patiño, “La soberanía social de Jesucristo: el Sagrado Corazón de Jesús en el discurso de reconquista espiritual en el Arzobispado de Morelia. 1875-1923” (tesis de maestría, El Colegio de Michoacán, 2001).

²⁰¹ Gutiérrez García, *Doctrina Pontífica*, 47.

²⁰² Laboa, *La Iglesia del siglo XIX*, 359.

A través de una lectura de la historia de la Iglesia y del cristianismo, el papa León XIII buscó identificar las épocas de mayor esplendor de la civilización europea para compararlas con la decadencia del siglo XIX. Para él, las mejores épocas coincidían con los tiempos en los que había un profundo respeto por la autoridad eclesiástica.

Toda persona que, libre de prejuicios, compare la época actual en que vivimos, tan hostil a la religión y a la Iglesia de Jesucristo, con aquellos afortunados tiempos en que la Iglesia era respetada como madre, quedará totalmente convencido de que nuestra época, perturbada y loca, corre directamente a su ruina.²⁰³

El Medioevo resultó ser el periodo que ofrecía el mejor modelo de lo que era la sociedad cristiana; en ella encontró la inspiración, los fundamentos intelectuales y un modo de concebir el papel de la Iglesia y el papado.²⁰⁴ León XIII tomó al papa Inocencio III (1161-1216), reconocido por ser un defensor de la supremacía de la Iglesia frente al poder imperial,²⁰⁵ como el modelo que guiaría su pontificado.

En su proyecto de renovación intelectual y teológica de la Iglesia recurrió a otro modelo más del Medioevo al restaurar la filosofía de santo Tomás de Aquino (1224/25-1274). En su encíclica *Aeterni Patris* decretó que la restauración de la filosofía cristiana debía seguir la doctrina tomista con lo cual lograría conciliar la fe y la razón.

Nos vemos compelidos por segunda vez a tratar con vosotros de establecer para los estudios filosóficos un método que no solo corresponda perfectamente al bien de la fe, sino que esté conforme con la misma dignidad de las ciencias humanas.²⁰⁶

El Papa reconoció el valor de la filosofía tomista para el ordenamiento de la sociedad bajo la lógica de que para alcanzar este objetivo se requería que los católicos

²⁰³ Gutiérrez García, *Doctrina Pontifica*, 47.

²⁰⁴ Álvarez de las Asturias, “León XIII y la restauración del orden”, 449.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ León XIII, “Epístola Encíclica *Aeterni Patris*”, Vaticano, acceso el 25 de julio 2018, https://www.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_04081879_aeterni-patris.html

contaran con principios comunes, se debía imponer en el sistema de enseñanza un mismo pensamiento y la doctrina de Santo Tomas de Aquino debía ser su sustento.²⁰⁷

Como otra parte de su programa de renovación del orden cristiano, el Papa fomentó la participación de los seglares en la difusión de la doctrina cristiana; además, ellos contribuirían a redefinir el papel del catolicismo en las sociedades. Con este fin promovió las manifestaciones públicas de devoción:²⁰⁸ peregrinaciones,²⁰⁹ jubileos, misiones, entre otras. En 1888 con ocasión de su jubileo sacerdotal, el papa León XIII promovió las peregrinaciones a Roma y a esta ciudad arribaron incontables católicos de varios lugares del mundo, incluyendo México. El propósito no solo era celebrar el sacerdocio del Papa, sino también hacer una gran manifestación de su poder de convocatoria.²¹⁰ Fue así que, durante su pontificado fomentó el mejoramiento de la disciplina religiosa entre los fieles a través de las asociaciones religiosas. Sostuvo que si lograba inundar los espacios secularizados con fervientes católicos, si conseguía revivir el sentimiento religioso entre las nuevas generaciones, entonces con este cuerpo de devotos podría hacer frente a quien quisiera lastimar a la iglesia.

Fiel a la idea de que la Iglesia podía utilizar a su favor los cambios sociales, buscó acercarse al pueblo católico pues ya no necesitaba del apoyo de los gobiernos mientras contara con el respaldo del pueblo creyente.²¹¹ Prueba de lo anterior son sus encíclicas, como la *Immortale dei*, de 1885, sobre la constitución cristiana del estado y la famosa *Rerum novarum*, de 1891, sobre la situación de los obreros. Por todo esto, es notorio que el papa León XIII mostró una evidente preocupación por incluir el tema social dentro del ámbito religioso.

A pesar de las diferencias que puedan existir entre los pontificados de Pío IX y León XIII, ambos coincidieron en elaborar estrategias para defender a la Iglesia. El primero

²⁰⁷ Roux, “La romanización de la Iglesia católica en América Latina”, 36.

²⁰⁸ Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes*, 65

²⁰⁹ Un caso muy singular son las peregrinaciones espirituales en las que el devoto creyente “peregrinaba” por los lugares santos sin salir de su tierra. Este tipo de experiencia religiosa fue fuertemente impulsada en países católicos como México. Véase Brian Stauffer, “The Routes of Intransigence: Mexico’s ‘Spiritual Pilgrimage’ of 1874 and the Globalization of Ultramontane Catholicism”, *The Americas* 75, n.º 2 (abril 2018): 291–324, <https://doi.org/10.1017/tam.2017.181>.

²¹⁰ Resulta irónico que el Papa aprovechara los viajes trasatlánticos, uno de los avances que trajo la modernidad, para mostrar a través de las peregrinaciones la fuerza de la devoción de los católicos en beneficio del fortalecimiento de la Iglesia.

²¹¹ Laboa, *La Iglesia del siglo XIX*, 359.

con un carácter intransigente sentó las bases para una Iglesia que se extendió más allá de los templos: favoreció que la figura del Papa saliera de Roma a través de sus nuncios y llegara con sus mensajes a la mayor parte del mundo católico. En tanto, el papa León XIII supo aprovechar lo que su antecesor había preparado y, gracias a su habilidad política, llevó a la Iglesia a una etapa donde la política de conciliación con los Estados liberales sería lo que guiara ~~guió~~ las relaciones Iglesia-Estado.

III. 4 Renovación eclesiástica y romanización de la Iglesia mexicana

Como en Europa a lo largo del siglo XIX, en México la relación entre la Iglesia y el Estado se vio seriamente modificada por el avance del pensamiento liberal.²¹² En nuestro país, las diferencias se profundizaron aún más después de la segunda mitad del siglo, como consecuencia de la promulgación de las Leyes de Reforma. Este conjunto de leyes se tradujo, entre otras cosas, en la prohibición de las expresiones religiosas populares fuera de los templos y en la concesión de los templos nacionalizados a miembros de iglesias protestantes o sacerdotes cismáticos. Todas estas leyes y disposiciones serían consideradas como fuertes agravios en contra de la Iglesia mexicana.²¹³ No obstante, la más grave derrota que sufrió el catolicismo en México fue la pérdida de su carácter de religión oficial.

Frente a este complejo panorama, los católicos mexicanos respondieron adoptando el proyecto de renovación eclesiástica propuesto por los papas Pío IX y León XIII centrado en “la recuperación y fortalecimiento de la vida espiritual de los fieles, por medio de una intensificación de las prácticas religiosas”.²¹⁴ Progresivamente, desde la segunda mitad del siglo XIX, la Iglesia mexicana emprendió un proceso de romanización que consistió en el otorgamiento de un mayor poder a la autoridad papal, al grado de que un amplio sector de la jerarquía católica mexicana colocó a Roma como el centro rector de la política eclesiástica.²¹⁵

²¹² También hay que considerar como un factor determinante en la ruptura de las relaciones Iglesia-Estado la participación de altos miembros de la jerarquía católica en el intento fallido de la instauración del Segundo Imperio.

²¹³ Alfonso Alcalá Alvarado, “El triunfo del liberalismo (1860 – 1873)”, en *Historia General de la Iglesia en América Latina*, Vol. V. (México: Ediciones Sígueme, Ediciones Paulinas, 1984)

²¹⁴ Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes*, 278.

²¹⁵ Bautista García, *Entre la disputa y la concertación*, 247.

Como parte del proyecto de renovación dictado por Roma, desde 1855 se fortalecieron las devociones a la Inmaculada Concepción, el Sagrado Corazón de Jesús y San José.²¹⁶ Además, se sumaron a este proyecto la veneración a la Virgen de Guadalupe y San Felipe de Jesús. Como plantea Moreno Chávez, estas devociones se concebían como las “armas del católico” y “[fueron] la parte más visible de la forma de cultura religiosa que tuvo el objetivo de combatir a la modernidad y restaurar a la religión católica como el eje de la vida pública”.²¹⁷

Entre la diversas acciones que promovió la Iglesia mexicana como parte de este proyecto de renovación, sobresalen por su importancia histórica: la celebración por la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción de María de 1855, el establecimiento en 1863 de nuevas diócesis, entre las cuales está la diócesis queretana, la coronación de la imagen guadalupana en 1895, la realización del V Concilio Provincial Mexicano en 1896 y la consagración del Templo de San Felipe de Jesús en 1897.

La declaración dogmática de la Inmaculada Concepción, por el papa Pío IX, motivó la realización de grandes celebraciones en distintas ciudades del país. Con este motivo se celebró una fastuosa ceremonia el 26 de abril en 1855 en la catedral Metropolitana, a la que asistieron tanto autoridades eclesiásticas como civiles. La fecha elegida se ajustó a la agenda del presidente Antonio López de Santa Anna, lo cual habla de la cercanía que existía entonces entre la Iglesia y el Estado.²¹⁸ Las celebraciones por la Inmaculada han sido interpretadas por varios estudiosos como la evidencia del compromiso adquirido por la Iglesia mexicana con el proyecto de restauración de la Santa Sede,²¹⁹ además de tratarlas como parte de la reacción del catolicismo contra las corrientes de pensamiento opuestas a su fe y como prueba del proceso de romanización en el que entró el catolicismo mexicano.²²⁰

²¹⁶ Las devociones a la Inmaculada Concepción, el Sagrado Corazón y San José simbolizaban la lucha del catolicismo contra los males de su tiempo. Estas devociones serían tomadas y en algunos casos adaptadas para fomentar las devociones en México.

²¹⁷ Moreno Chávez, *Devociones políticas*, pos. 68

²¹⁸ Existe una famosa litografía del evento publicada por el afamado editor José Decaen y en ella quedó plasmada la suntuosidad del evento, incluso se pueden observar la notable cantidad de músicos y cantantes que participaron en aquella ocasión.

²¹⁹ Díaz Patiño, *Católicos, protestantes y liberales*, 270

²²⁰ *Ibid.*, 269

Con excepción de la celebración por la declaración dogmática –realizada durante el arzobispado de Lázaro de la Garza y Ballesteros (1785-1862)– todas las demás acciones del proyecto de renovación se realizaron bajo la gestión de los arzobispos Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos (1816-1891) y Próspero María Alarcón y Sánchez de la Barquera (1828-1908), quienes fueron en buena medida responsables de dirigir la respuesta de la Iglesia a los cambios que se suscitaron en el país a raíz de las reformas liberales.²²¹

La gestión del arzobispo Labastida se desarrolló –desde 1863 hasta su fallecimiento en 1891– en un periodo donde ocurrieron eventos que tuvieron un gran impacto en la historia del país como: el comienzo y la caída del Segundo Imperio, en el que se vio directamente involucrado el arzobispo, el triunfo de los liberales y la consumación de La Reforma y el establecimiento del régimen de Porfirio Díaz. Por su parte, el arzobispo Alarcón dirigió la arquidiócesis meses después del fallecimiento de Labastida y su gestión concluyó con su muerte en 1908. El periodo en el que dirigió a la Iglesia metropolitana estuvo marcado por la política de reconciliación impulsada por Díaz, con la que se buscó consolidar el Estado al reconciliar las diferentes facciones políticas del país, incluyendo a las religiosas.²²²

III. 5 El proyecto de renovación del arzobispo Pelagio Antonio Labastida y Dávalos

Durante su exilio en Roma, Labastida –entonces obispo de Puebla– después de ser expulsado por haber financiado un levantamiento contra el gobierno, estableció una estrecha relación con el papa Pío IX que marcó, en opinión de Sergio Rosas Salas, un nuevo rumbo para la Iglesia mexicana.²²³ Su cercanía con el Papa le permitió gestionar el establecimiento de nuevas diócesis en el país, con lo que se reorganizó el territorio

²²¹ Aunque la arquidiócesis de México tenía delimitada su área de influencia a algunos estados del centro del país como el Estado de México, Hidalgo, Querétaro, Morelos y la Ciudad de México, la influencia y poder de Labastida trascendía las fronteras eclesiásticas de la arquidiócesis. Con la muerte del arzobispo en 1891 la influencia del arzobispado metropolitano disminuyó ya que sus sucesores fueron más respetuosos de los límites territoriales. Véase Moreno Chávez, *Devociones políticas*, pos. 1492

²²² *Ibid.*, pos. 1183

²²³ Sergio Rosas Salas, “De la República católica al Estado laico: Iglesia, Estado y secularización en México, 1824-1914”, *Lusitania Sacra: revista do Centro de Estudos de Historia Ecclesiastica*, Núm. 25. (2012): 238.

eclesiástico.²²⁴ Asimismo, gracias a esta cercanía con el pontífice, pudo promover que un grupo de seminaristas mexicanos se formara en el Colegio Pío Latino.²²⁵ Los egresados del colegio constituyeron una nueva generación de dirigentes eclesiásticos cercanos al papado y promovieron la idea de que el clero mexicano había caído en decadencia, por lo cual era necesario promover las directrices romanas con características antiliberales y antimodernas.²²⁶

Desde el arzobispado, Labastida promovió el fortalecimiento de la vida religiosa; y para este fin fomentó las peregrinaciones a los principales santuarios del país, con lo cual lograba hacer visible la presencia de los católicos en las calles. Además, introdujo la novedosa idea de las “peregrinaciones espirituales”, en las que los creyentes “peregrinaban” por Jerusalén, Roma u otra ciudad santa sin salir de su lugar de origen, solamente a través de la oración y de un ejercicio mental.²²⁷

Otra de las acciones que formaron parte del proyecto de renovación de Labastida, y que posiblemente tuvo mayor impacto en el fortalecimiento de la vida religiosa, fue la coronación de la imagen guadalupana en 1895. El influyente arzobispo gestionó junto con su sobrino José Antonio Plancarte y Labastida (1840-1898), abad de la Colegiata de Guadalupe, la realización de este acto; sin embargo, no pudo presenciar el momento en el que la guadalupana fue coronada pues falleció en 1891.²²⁸ Con la coronación, Labastida buscó que el culto a la Virgen de Guadalupe se convirtiera en el emblema del proyecto de restauración de la Iglesia mexicana.²²⁹

La construcción del Templo expiatorio de San Felipe de Jesús en la ciudad de México fue otro proyecto novedoso que el arzobispo Labastida se planteó, en conjunto con

²²⁴ El 19 de marzo de 1863 el papa Pío IX decretó la conformación de una nueva estructura eclesiástica que incluía dos nuevas arquidiócesis: Michoacán y Guadalajara; y siete nuevas diócesis: Veracruz, Chilapa, Tulancingo, Querétaro, León, Zamora y Zacatecas.

²²⁵ Uno de los clérigos formados en este colegio fue su sobrino José Antonio Plancarte y Labastida (1840-1898) futuro abad de la Colegiata de Guadalupe, claro exponente de la nueva generación de religiosos educados en Europa bajo los ideales romanos.

²²⁶ Moreno Chávez, *Devociones políticas*, pos. 1675.

²²⁷ Brian Stauffer, “The Routes of Intransigence”, 291.

²²⁸ Jaime Cuadriello detalla en su trabajo sobre las imágenes relacionadas con la coronación el papel que desempeñaron Labastida y Plancarte. Jaime Cuadriello, “La corona de la Iglesia para la reina de la nación. Imágenes de la coronación guadalupana de 1895”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910*”, (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, 2003)

²²⁹ Díaz Patiño, *Católicos, protestantes y liberales*, 278.

su sobrino.²³⁰ Moreno Chávez detalló que el carácter de “expiatorio” del templo, revela que sus promotores planeaban expiar las culpas del pueblo mexicano, y del gobierno liberal, a través de esta edificación dedicada al primer santo mexicano.²³¹ Este templo, descrito en su tiempo como de estilo romano en su fachada y bizantino en su decoración,²³² fue erigido en la calle Madero de la ciudad de México y es un interesante ejemplo de cómo se conjuntaron elementos arquitectónicos y artísticos que, en su tiempo, recordaban estilos del pasado. Resulta significativo, en este proyecto que formaba parte del programa de restauración de la Iglesia en México, que se haya recurrido a estilos arquitectónicos y artísticos relacionados con la época medieval.²³³ Los elementos estilísticos antiguos recordaban a la iglesia paleocristiana y a los mártires y cristianos perseguidos de aquel tiempo tan lejano, y establecían una relación con la situación de la Iglesia mexicana que se veía asediada.²³⁴

Como sucedió con los papas Pío IX y León XIII, el arzobispo Labastida se propuso fortalecer a la Iglesia mexicana a través del fortalecimiento de las devociones. Su labor transitó por momentos muy complicados para la Iglesia, pero gracias a su oficio político pudo encontrar los espacios para emprender acciones en favor de su proyecto de renovación eclesial.

III. 6 El proyecto de renovación del arzobispo Próspero María Alarcón y Sánchez de la Barquera

Con la muerte de Labastida en 1891 concluyó también una importante etapa de la Iglesia mexicana. El poder, no sólo religioso sino también político, que había ostentado el arzobispo Labastida difícilmente volvería a concentrarse en otro jerarca católico mexicano. Su sucesor, Próspero María Alarcón y Sánchez de Barquera mantuvo una posición más

²³⁰ La primera piedra del templo la colocó el arzobispo el 2 de agosto de 1886. Una de las madrinas de la ceremonia fue Carmelita Romero Rubio de Díaz, esposa del presidente Porfirio Díaz. Como en el caso de la coronación, Labastida no alcanzó a atestiguar la terminación del templo, su sobrino sería el encargado de la consagración de la nueva iglesia.

²³¹ Moreno Chávez, “La devoción a San Felipe de Jesús: antiliberalismo y discurso religioso a finales del siglo XIX en la Ciudad de México”, en *Legajos*, número 8, octubre-diciembre 2015.

²³² *El Mundo. Semanario Ilustrado*, t. I, núm. 6, México, 7 de febrero de 1897

²³³ Martín M. Checa-Artasu, “Revisitando el papel del templo en la ciudad: los grandes templos neogóticos del occidente de México”, en *Religio & sociedade*, Brasil, 2011 Vol. 31 Núm. 2. 180.

²³⁴ Moreno Chávez, “La devoción a San Felipe”, 72.

moderada y supo aprovechar el ambiente conciliador que existió con el gobierno de Díaz. El nuevo arzobispo de México presidió grandes acontecimientos para la Iglesia mexicana como la coronación de la imagen guadalupana en 1895, proyecto que había iniciado su antecesor, y el Quinto Concilio Provincial en 1896. Su programa de renovación se sustentó en la restauración de las costumbres católicas y en el fomento de la religiosidad popular, sin dejar de observar los dictados de Roma.

Alarcón se planteó como una necesidad primordial el reordenamiento al interior de la institución eclesiástica, con tal fin fortaleció el Seminario Conciliar y reinstauró la Universidad Pontificia. Estas instituciones educativas permitieron formar nuevos cuadros de religiosos con un sólido conocimiento doctrinal.²³⁵ Como parte de esta nueva organización se prestó mayor atención al uso de las prácticas e imágenes devocionales para evitar que estuvieran alejadas de los dictados de la Iglesia. En este sentido, se publicó el 14 de junio de 1896 un edicto que, como queda a la vista en la siguiente cita, deja claro que los obispos tienen los atributos para decidir sobre todos los aspectos doctrinales:

Es incuestionable para todo católico la autoridad espiritual que los obispos tienen derecho a ejercer sobre los pueblos. Dioles el Señor grandes poderes, aunque en todo subordinados al Sumo Pontífice [...] En estos poderes se funda el derecho de que hace uso la Iglesia para decidir en puntos de doctrina acerca de la fe y de las costumbres, y establecer cánones o reglas de disciplina para el gobierno espiritual de los fieles.²³⁶

Sin lugar a duda, uno de los grandes logros de Alarcón fue la realización del Quinto Concilio Provincial Mexicano que se llevó a cabo del 23 de agosto al 1 de noviembre de 1896. En él se trataron, sobre todo, aspectos que giraron en torno a la renovación y reorganización del clero, el culto en general, el uso de las imágenes y símbolos religiosos y la música.²³⁷

Bajo la tutela de los arzobispos Labastida y Alarcón la Iglesia mexicana respondió de manera similar a como lo habían hecho los papas Pío IX y León XIII, condenando los productos del mundo moderno. Los arzobispos mexicanos ejercieron una notable influencia

²³⁵ Díaz Patiño, *Católicos, protestantes y liberales*, 303

²³⁶ Citado en Díaz Patiño, *Católico, protestantes y liberales*, 304.

²³⁷ *Ibid.*, 300.

que fue más allá de las fronteras de su arquidiócesis y marcaron la pauta a seguir por los católicos mexicanos. Sus proyectos de renovación nos dejan ver su afán por recuperar los espacios perdidos de la Iglesia a raíz de la Reforma. Con este fin se valieron de diversos recursos entre los cuales estaban el fomento a las devociones y la reorganización del aparato eclesiástico. Estos proyectos renovadores ofrecieron el terreno idóneo para el surgimiento del Movimiento de Restauración de la Música Sagrada de Querétaro. Como se verá más adelante, este movimiento respondió a la inquietud de un sector de la Iglesia mexicana preocupada por recuperar los espacios que creían perdidos.

CAPÍTULO IV

DEBATES Y DISCUSIONES SOBRE LA MÚSICA SAGRADA CATÓLICA EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX

IV.I Causas de la discusión sobre la música sagrada en México durante el siglo XIX

Se podría imaginar que, ante los problemas económicos, políticos e incluso doctrinales por los que atravesó la Iglesia mexicana en el siglo XIX, la música sagrada habría recibido escasa atención de los clérigos, y los laicos, y que poco o nada se habría reflexionado acerca de ella. En este capítulo revisaremos parte de las discusiones sobre las prácticas musicales en la Iglesia que se llevaron a cabo desde mediados de siglo hasta la primera década del siglo XX en las páginas de algunos diarios de la prensa católica y liberal.²³⁸ En estas discusiones se pueden visibilizar dos posturas antagónicas, ambas integradas tanto por laicos como religiosos. La primera, que podría calificarse de restauradora o reformista, sostenía que era necesario realizar una reforma en la música sagrada para resarcir los daños causados por los abusos que había sufrido a través del tiempo. En contraste, la segunda, más conservadora,²³⁹ planteaba que no existían tales abusos en las prácticas musicales en las iglesias y por esta razón no había necesidad de emprender cambios o reformas. Las diferencias entre estas posturas estaban alimentadas, entre otras razones, por la ignorancia, la contradicción, la confusión y la indiferencia sobre cómo debía ser la música sagrada católica.

En el fondo, esta discusión partía del añejo problema de la profanación, después de todo, la línea que separa a la música sagrada de la profana en muchas ocasiones es muy delgada o inexistente lo que ha generado un sin fin de problemas para la Iglesia. Como ejemplo podemos recordar que, desde el Concilio de Trento, se pretendió sin mucho éxito marcar la diferencia entre una y otra para identificar los rasgos propios de la música

²³⁸ Desde sus páginas, los diarios católicos como *El Tiempo Diario Católico* y *La Voz de México* junto con el liberal *El Siglo Diez y Nueve* y otros más, alimentaron la discusión sobre la música sagrada. Cada una de estas publicaciones abrió sus páginas para la expresión de quejas, opiniones, debates y planteamientos acerca de la música sacra.

²³⁹ Estas denominaciones no tienen relación con las corrientes políticas que estaban activas en aquel tiempo en el país. De manera contradictoria con la discusión política de ese entonces, los “conservadores” de la música sacra incluían entre sus filas a personajes liberales, mientras que los “reformistas” eran religiosos o católicos devotos.

sagrada. En la historia de la música sacra católica los estilos profanos se fueron abriendo camino en la Iglesia bajo el pretexto de mantener el “esplendor del culto”.

En el contexto mexicano, como ha señalado Raúl Heliodoro Torres Medina en su trabajo sobre los músicos de la catedral metropolitana, a finales del siglo XVIII el lenguaje musical eclesiástico se redujo al texto litúrgico, la palabra sagrada era la esencia de la música sacra y bastaba con que estuviera presente sin importar que los demás elementos musicales tuvieran un origen en la música profana como la teatral u operística.²⁴⁰ De alguna manera se toleró, por omisión o indiferencia, la introducción de elementos profanos en los templos.

La mezcla de lo profano y lo sacro se vio favorecida por la necesidad de otorgarle esplendor al culto y por los cambios que experimentó el papel del músico eclesiástico desde finales del virreinato y en el México independiente. Durante el periodo, colonial la mayoría de los músicos estaban vinculados a la Iglesia de una u otra forma, ya fuera como maestros de capilla, organistas, cantores o ministriles. Estas condiciones se irían modificando al correr del tiempo, y las actividades de los músicos eclesiásticos se complementaron con otras de carácter secular.²⁴¹ El hecho de que en el México independiente los músicos se convirtieran en “artistas libres”,²⁴² debido en parte a sus necesidades económicas, favoreció sin duda al establecimiento de nuevas exigencias estéticas.

IV.2 Contradicciones y confusiones en las concepciones de la música sagrada

La aceptación de la mezcla de lo profano y lo sagrado no fue compartida por todos, algunos sectores de laicos y del clero mostraron su inconformidad y condenaron lo que ellos consideraban como abusos en la música sacra. Uno de los intentos por regular estas prácticas lo realizó en 1813 el Cabildo metropolitano, cuando expidió un decreto en el que expresó su disgusto y condena por algunas prácticas musicales en la Iglesia.

²⁴⁰ Raúl Heliodoro Torres Medina, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión* (México: UACM, 2015), 50-51.

²⁴¹ Lucero Enríquez Rubio, “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México”, en *De música y cultura de la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, coord. Lucero Enríquez, Vol. 1 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 100-102.

²⁴² Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música Mexicana: desde la independencia hasta la actualidad* (México: Colegio de México, 1941), 68.

[...] ha llenado de amargura nuestro espíritu la noticia del criminal abuso que hacen del órgano algunos músicos de las iglesias de esta capital y de fuera de ella, mezclando con las composiciones permitidas otras sonatas no solo profanas sino torpes [...] [que] ningún organista ni músico toque en los templos en órgano, o en otro instrumento dentro ni fuera de los oficios divinos las tocatas o sones propias de los teatros y bailes profanos, como contradanzas, minué, congó, campestre, alemanda, baile inglés, pan de jarabe y otras semejanzas, cuyos nombres nos abstenemos de expresar por decoro.²⁴³

Para el Cabildo, estas faltas graves debían ser sancionadas severamente y los músicos que quebrantaran esta prohibición, excomulgados. Sin embargo, a pesar de la severidad con la que condenó la introducción de los rasgos profanos en el templo esto siguió ocurriendo. El empleo de sonoridades profanas en los templos, que incomodó al Cabildo metropolitano durante la primera década del siglo XIX, se convirtió en algo común, al grado de que en poco tiempo se volvería una costumbre aceptada y la música con características profanas se utilizó frecuentemente para solemnizar grandes actos religiosos.

Así, por ejemplo, en la celebración por la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción de María que tuvo lugar el 26 de abril de 1855 en la catedral de México, una de las ceremonias religiosas más importantes de mediados del siglo XIX,²⁴⁴ donde el catolicismo mexicano mostraba la fuerza de su fe, la música utilizada para otorgarle esplendor al culto incluyó sonoridades teatrales. La introducción de elementos profanos quedó plasmada en una conocida litografía del interior de la catedral de México durante la magna celebración (imagen 1). En esta ilustración, se ha identificado la participación de una nutrida orquesta con cuerda, clarinetes, contrabajo, director, cantantes hombres y mujeres elegantemente vestidos, todos estos elementos asociados con el ambiente operístico y teatral.²⁴⁵ Al parecer nadie se inconformó con la sonoridad profana de aquella

²⁴³ Fortino H. Vera, *Colección de documentos eclesiásticos de México o sea antigua y moderna legislación de la Iglesia mexicana*, vol. 3 (Amecameca: Imprenta del Colegio Católico, 1887), 93

²⁴⁴ Cabe mencionar que este acto tiene una importancia histórica, no sólo porque significa la adhesión de la Iglesia mexicana al proyecto de renovación de la iglesia impulsado por el papa Pío IX, sino porque, representa el establecimiento de la alianza de la Iglesia mexicana con el gobierno de Antonio López de Santa Anna para recuperar el estatus del catolicismo como única religión del país. Véase Díaz Patiño. 262-267

²⁴⁵ Lazos, *José Antonio Gómez's Ynvitatorio, Himno y 8 Responsorios*, 148.

ocasión,²⁴⁶ pues posiblemente prevaleció la idea de que la música debía contribuir a darle magnificencia al acto religioso sin importar que su origen fuera profano.



Imagen 1. Arriba, Interior de la catedral de México. Abajo, detalle. José Decaen, *México y sus alrededores*, 1855.

Con el avance del siglo, las contradicciones al aprobar o rechazar la introducción de ciertas obras musicales en la Iglesia se fueron haciendo más comunes. En ocasiones se llegó a censurar una pieza por el simple hecho de haberse cantado con anterioridad en algún teatro, pero en otros momentos parecía no importar que su mismo origen fuera teatral y se toleraba su presencia en los templos. Este criterio ambiguo lo aplicó el Cabildo metropolitano cuando se opuso a que se cantara en la catedral el *Ave María* de Luis Baca

²⁴⁶ Aunque existen muchas crónicas sobre el evento en los principales periódicos, no se encontraron descripciones detalladas sobre la música de aquella ocasión. El cronista de *El Universal* que presenció el evento escribió “Omitimos hablar de lo selecto de la orquesta y de la magnificencia del adorno de la Catedral, porque no hay palabras con que expresar ambas cosas”. “Festividad de ayer”, *El Universal*, 27 de abril de 1855.

con el argumento de que se había cantado antes en el teatro, en cambio el *Stabat Mater* de Rossini se había interpretado en los templos sin dificultades en varias ocasiones a pesar ser una obra que se presentaba con frecuencia en los teatros.²⁴⁷ Esto parece indicar que las normas que regían la aprobación o rechazo de las obras que se interpretaban en el templo no eran lo suficientemente precisas pues las dos obras antes mencionadas comparten rasgos identificados como profanos.

Las contradicciones en las que caía la Iglesia al intentar regular las prácticas musicales en los templos fueron objeto de crítica no solo por sus miembros, sino también por sus contrincantes los liberales, quienes además hicieron escarnio de esta situación. Así, por ejemplo, en 1858 en el estado de Guanajuato circuló un soneto firmado por “Los liberales progresistas”, que llegó a publicarse en algunos diarios liberales de la capital del país; en él, se hacía mofa del cristianismo, de los sacerdotes y de las cosas de la Iglesia. En unas cuantas líneas sus autores sintetizaron con ironía el problema del origen mundano de la música sagrada:

En latín [el sacerdote] alza la oración que vende,
paga instrumentos de mundana fiesta:
Dios tan solo en latín el ruego entiende:

Su música a la Iglesia el mundo presta,
que de las almas Dios la voz no entiende
si no le habla el mortal a toda orquesta.²⁴⁸

La respuesta de los católicos no se hizo esperar y en un largo artículo que apareció en el periódico capitalino *La Sociedad*, un autor anónimo intentó refutar cada una de las críticas formuladas en el soneto.²⁴⁹ Sobre el origen mundano de los instrumentos el autor de este texto se preguntaba “¿qué tiene de extraño que se le alabe al compás de los

²⁴⁷ El autor anónimo de una nota en el periódico *El Siglo Diez y Nueve* se quejó de esta contradicción. En su nota se mostró consternado porque en las vísperas de Catedral se había permitido cantar una cavatina de Bellini a la que se le había cambiado el texto para ajustar el texto latino, en cambio el *Ave Maria* de Baca había sido censurada por el cabildo metropolitano. El autor anónimo esperaba que esta decisión se revirtiera pues carecía de fundamento. “El Ave María”, *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de agosto de 1852.

²⁴⁸ “Fiesta cristiana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de junio de 1858.

²⁴⁹ La respuesta apareció en ese periódico los días 29 y 30 de junio, y el 1 de julio de 1858.

instrumentos músicos?”²⁵⁰ y justificó su empleo al recordar que los reyes David y Salomón alabaron a Dios con los instrumentos musicales que tenían a su alcance.²⁵¹ Asimismo, cuestionó la idea de que la Iglesia era profanada al tomar prestada la música del mundo, puesto que, todo lo material que se emplea en el templo tiene su origen en el mundo y sin estos elementos materiales no se podría llevar el culto. Ahora bien, si la crítica iba en el sentido de que en ocasiones se introducía en el templo música que no era la apropiada, no se debía acusar a la Iglesia sino a los músicos por ser los responsables de su introducción en el templo.

En este texto se hacen evidentes las contradicciones, por omisión o ignorancia, entre la respuesta de estos católicos y la postura sobre la música sacra que para entonces había adoptado Roma y que debía ser observada por la Iglesia mexicana. Tan solo un par de años antes de la aparición del soneto y de la respuesta que provocó en los católicos, el papa Pío IX había decretado en 1856 que nada teatral fuera introducido en la Iglesia, que su música se debía distinguir de la profana “no solo en sus melodías, sino en su estilo en general”, y finalmente, que en los templos se debía emplear “solo música de Palestrina”.²⁵²

IV. 3 Condenas y prohibiciones de lo profano por la Iglesia mexicana

Posiblemente la inconformidad provocada por los abusos en la música sacra se fue extendiendo y debió llamar la atención de la alta jerarquía eclesiástica mexicana. Fue así que el poderoso arzobispo de México,²⁵³ Pelagio Antonio Labastida y Dávalos, incluyó el tema de la música en los templos en un edicto fechado el 1º de enero de 1866 que tenía como propósito regular las visitas a la Colegiata de Guadalupe. El tema se abordó sólo en el

²⁵⁰ “El culto público”, *La Sociedad*, 2 de agosto de 1858.

²⁵¹ Aunque ninguno de los involucrados detalla cuáles son los “instrumentos de mundana fiesta” es posible suponer que ambos se refieren a los instrumentos habituales de la orquesta, como los que se emplearon un par de años atrás en la celebración de la Inmaculada Concepción en la Catedral Metropolitana.

²⁵² En un decreto firmado el 18 de noviembre de 1856 el papa Pío IX plasmó su deseo de reformar la música sacra y terminar con los abusos que ésta sufría. Se lamentaba que la música tenía un estilo más profano que religioso, por el tipo de canto, de los instrumentos y la duración de la actuación, todo esto contribuía más al escándalo que la edificación. Citado en Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 134-136.

²⁵³ Aunque cada una de las arquidiócesis del país tenía un territorio de influencia, Labastida ejerció un poder más allá de su arquidiócesis. No hay que perder de vista que se trató del arzobispo más poderoso que tuvo la Iglesia mexicana en el siglo XIX, que fue uno de los instigadores de la aventura imperial de Maximiliano de Habsburgo y quien dirigió la respuesta católica frente al liberalismo.

séptimo de los veintidós puntos de los que consta el edicto y con él se trató de ordenar las prácticas musicales en las iglesias. En este punto del edicto se prohibió en todas las iglesias de la arquidiócesis “desde ahora y para siempre” el canto y música profana.²⁵⁴

Al parecer esta prohibición no tuvo el impacto esperado y la música con sonoridades profanas se mantuvo presente en los templos. La permanencia de estos abusos llevó a la arquidiócesis a emitir en marzo de 1866 una circular dedicada exclusivamente al tema de la música y el canto profano en los templos. En ella se les recordó a los sacerdotes de la arquidiócesis que el arzobispo Labastida había prohibido introducir sonoridades profanas y se lamentaba que la prohibición no había sido acatada en muchas iglesias y que el espíritu mundano “[...] por desgracia [había] conseguido trasladar del teatro al santuario la música y canto profano”.²⁵⁵ En esta circular se les advirtió sobre el peligro que acarrea esta práctica, pues la música profana llevaba al alma de los creyentes “al inmundo fango de las pasiones y de los vicios que excitan y provocan”. Por el contrario, hizo notar que el canto gregoriano provocaría un resultado distinto en los feligreses, incluso podría convertir al catolicismo a los creyentes de otras religiones.²⁵⁶

Es claro que este tipo de prohibiciones surtió poco efecto en las prácticas musicales de las iglesias no solo de la arquidiócesis metropolitana,²⁵⁷ sino también en otras diócesis mexicanas. En Guadalajara, por ejemplo, el arzobispo de la diócesis tapatía Pedro Loza y Pardavé (1815-1898), externó en una circular del 3 de octubre de 1873²⁵⁸ su pesar por el empleo de músicas que confunden lo sagrado con lo profano, con lo cual se eludía lo ordenado por la Iglesia.²⁵⁹ Dicho sea de paso, el arzobispo tapatío se preocupó por otro tipo de prácticas muy extendidas en los templos de su diócesis y seguramente en otras más del

²⁵⁴ Fortino H. Vera, *Colección de documentos eclesiásticos de México o sea antigua y moderna legislación de la Iglesia mexicana*, vol. 3 (Amecameca: Imprenta del Colegio Católico, 1887), 595.

²⁵⁵ Fortino H. Vera, *Colección de documentos eclesiásticos de México o sea antigua y moderna legislación de la Iglesia mexicana*, vol. 2 (Amecameca: Imprenta del Colegio Católico, 1887), 572-574.

²⁵⁶ En la circular se pone como ejemplo lo sucedido en Roma en donde, a decir de los que la redactaron, los protestantes que escuchaban el canto se convirtieron al catolicismo. Los redactores se lamentaban de que esto no podría ser posible en nuestro país pues la música en las iglesias era en muchas ocasiones totalmente profana.

²⁵⁷ En una nueva circular del 30 de mayo de 1869 la arquidiócesis metropolitana prohíbe nuevamente que se toquen o canten composiciones profanas. Fortino H. Vera, *Colección de documentos eclesiásticos de México o sea antigua y moderna legislación de la Iglesia mexicana*, vol. 1 (Amecameca: Imprenta del Colegio Católico, 1887), 18.

²⁵⁸ “Arzobispado de Guadalajara”, *La Luz. Periódico Religioso*, 3 de octubre de 1873.

²⁵⁹ El arzobispo Loza en ese tiempo era el superior de Rafael Sabás Camacho, futuro obispo de Querétaro y figura primordial para el Movimiento de Restauración.

país, consistentes en cantar durante la misa “cierta cantinela tradicional” que no estaba anotada y que variaba según quien la cantara. De hecho, escribió a la Sagrada Congregación de Ritos preguntando si era legítima esta costumbre y en caso de no ser así, cuestionó cuál canto debía seguirse. La respuesta de Roma fue que la costumbre de cantar cantos que no estaban anotados debía ser extirpada y que el único canto permitido era el gregoriano que estaba anotado en los misales romanos.²⁶⁰

Varios años más tarde, en 1886, pero con una inconformidad similar a los anteriores arzobispos, el obispo de Puebla José María Mora y Daza (1885-1887) buscó corregir los que consideraba abusos en la música sacra y mandó, a través de una circular, cumplir con las disposiciones de la Sagrada Congregación de Ritos.²⁶¹ El obispo poblano nombró los géneros musicales que debían ser expulsados del templo –vales, piezas de baile, oberturas, zarzuelas, óperas, fantasías y transcripciones de obras profanas– con lo que nos da una idea de lo que se podía escuchar en las iglesias en ese entonces.²⁶² Por otro lado, en esta circular se recordaba a los párrocos que estaban obligados a vigilar que estos abusos no ocurrieran más. En consecuencia, el documento confirmó que los religiosos eran los encargados de cumplir con lo ordenado por la Iglesia y no los músicos al servicio de los templos. En los edictos y circulares antes mencionados es evidente la inconformidad de los jerarcas católicos no sólo con la introducción de elementos profanos en los templos, sino también con la ignorancia, indiferencia o condescendencia de los sacerdotes al no acatar lo dispuesto por Roma en materia de la música.

²⁶⁰ Años más tarde, en 1892 el obispo de Querétaro Rafael Sabás Camacho publicó la carta que el arzobispo Loza envió a Roma con sus preguntas y el decreto con las respuestas de la Sagrada Congregación de Ritos. Con la publicación de este material, el obispo Camacho buscó fundamentar la adopción en las iglesias mexicanas del canto romano según estaba anotado en los libros publicados por Ratisbona y que había sido aprobado por la Santa Sede. Rafael Sabás Camacho García, *¿Pueden los prebostes mexicanos sin consultar a Roma, adoptar en sus iglesias, los libros litúrgicos de Canto Romano de la Edición típica de Ratisbona?* (Querétaro: Imprenta De la Escuela de Artes, 1892)

²⁶¹ Aunque no se menciona de manera explícita es posible que se hiciera referencia al *Ordinatio quoad sacram musicam* del 25 de septiembre de 1884. Con este documento se buscaba regular la música figurada en la iglesias de las arquidiócesis italianas de Nápoles y Milán. La Congregación de Ritos prohibió cualquier tipo de música con temas profanos o teatrales. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 137-140.

²⁶² “Gobierno eclesiástico de la diócesis de Puebla - Circular”, *El Tiempo Diario Católico*, 24 de junio de 1886.

IV. 4 Nuevos debates: confusión y contradicciones sobre la música sagrada

A partir de la década de 1870 otros personajes –músicos, clérigos y seglares– se involucraron en la discusión acerca de cómo debía ser la música sacra. En estos debates sobresalieron las confusiones y contradicciones que existían alrededor de la música sacra. La revisión de estas controversias no solo permite conocer qué y cómo se discutía, sino también ofrece una oportunidad para conocer desde otra perspectiva las prácticas musicales en los templos.

Así por ejemplo, en 1874 ocurrió una peculiar discusión sobre la música de una peregrinación espiritual que se realizó en el Templo de Santo Domingo en la Ciudad de México.²⁶³ Un testigo anónimo de este ejercicio espiritual escribió consternado al diario *La Voz de México*, denunciando que en lugar del órgano se había escuchado un piano y que el músico había tocado “las alegres notas del *Carnaval de Venecia*” y varios temas de la *Traviata*, lo cual constituía una escandalosa profanación del templo.²⁶⁴ El quejoso pensaba que esta falta había sido posible porque el sacerdote encargado ignoraba lo que sucedía, de lo contrario habría hecho todo para reprimirla.

La respuesta a esta queja no se hizo esperar y, curiosamente, quien lo hizo fue el párroco de Santo Domingo, un tal Juan María Garay. El religioso ofreció detalles de lo ocurrido y aseguró que él no escuchó que se tocara el *Carnaval de Venecia*, pero sí las *Siete palabras* de Mercadante y el *Stabat Mater* de Rossini. Sin embargo, reconoció que, tal vez, en los momentos en que se ausentó, el pianista pudo tocar algunas piezas profanas. Sobre esta posibilidad, el párroco se excusó, pues en su opinión los clérigos no estaban obligados a “estar sentados junto al pianista” ni “tampoco a examinarlas [las piezas de música] para ver si son profanas o eclesiásticas”.²⁶⁵ De este episodio vale la pena subrayar que, así como el párroco de Santo Domingo, algunos sacerdotes por omisión o indiferencia no se preocupaban de supervisar la música que se interpretaba en sus templos. También es notoria la ausencia de un criterio claro sobre qué cualidades debían poseer las obras

²⁶³ Como se comentó en el capítulo anterior, las peregrinaciones espirituales tenían como propósito incrementar las devociones de los creyentes. Estos ejercicios espirituales formaban parte del programa de renovación eclesiástica de la Iglesia mexicana. En la ocasión de la que hablamos se “peregrinó” hacia el Monte de los Olivos.

²⁶⁴ “Profanación”, *La Voz de México*, 29 de octubre de 1874.

²⁶⁵ “Remitido”, *El Pájaro Verde*, 2 de noviembre de 1874.

musicales para considerarlas apropiadas para la Iglesia. Así por ejemplo, la música que se escuchó en aquella ocasión –las obras de Mercadante y Rossini– y que fue aceptada sin aparente problema, posee una sonoridad que remite a los géneros teatrales que hicieron famosos a estos autores y esto al parecer no incomodó a ninguno de los asistentes incluyendo a quien se quejó en *La Voz de México*.²⁶⁶

Por último, en su respuesta el párroco reveló que el pianista que participó en la polémica escena fue José Cornelio Camacho (1831-1918), un afamado músico de su tiempo.²⁶⁷ Como compositor, músico, maestro y estudioso de la música sagrada, José C. Camacho tuvo una importante participación en el desarrollo de la música sacra desde 1880 hasta su fallecimiento. No obstante, entre todas las ocasiones en las que se vio involucrado en actividades relacionadas con la música sacra, elegimos dos momentos –un concierto sagrado con motivo de la fiesta de la Asunción en 1884 y la publicación del Repertorio Sagrado en 1888– que permitirán formarnos una idea de la concepción que tenía un músico laico de su estatura, sobre la música sacra.

El 12 de agosto de 1884, días antes de la fiesta de la Asunción, que se celebraría en la Catedral Metropolitana, el diario *La Voz de México* publicó una carta de Camacho donde trató de calmar los ánimos de “algunas personas piadosas” que se habían alarmado ante el anuncio de que se encontraba preparando un “concierto sagrado” para esta importante celebración.²⁶⁸ Probablemente el término “concierto” generó la preocupación de algunos feligreses, pues muchos lo habrían asociado con el ámbito profano. Camacho explicó que el término no tenía nada de mundano y que ese día presentaría una nueva misa que estaba por

²⁶⁶ El caso del *Stabat Mater* de Rossini es bastante singular y es ejemplo de las frecuentes contradicciones sobre los criterios para identificar las obras apropiadas para la Iglesia. En ocasiones se juzgaba como una obra con una elevada espiritualidad y en otras como simplemente una obra artística que a pesar de su texto no tenía ninguna connotación religiosa. En una ocasión, un grupo de liberales criticó que el Conservatorio incluyera la composición de Rossini dentro de un concierto de esta institución pues su tema era religioso. En respuesta, Alfredo Blabot, director del Conservatorio, comentó que el concierto que ofrecerían no era sacro, pues el *Stabat Mater* se interpretaría en el Teatro Nacional y porque se incluirían otras obras profanas con lo que el concierto tendría un carácter puramente artístico. “Stabat Mater”, *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de marzo de 1885.

²⁶⁷ José Cornelio Camacho fue un reputado músico, maestro del Conservatorio, director de la orquesta del Teatro Hidalgo, director de coros y compositor de música sacra y profana. Era frecuente encontrar su participación en celebraciones religiosas como la consagración del arzobispo de México Próspero María Alarcón y Sánchez de la Barquera. Véase Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva 1862-1893* (México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1992)

²⁶⁸ Llama la atención que al día siguiente los periódicos *El Siglo Diez y Nueve* y *El Tiempo* reprodujeran completas las palabras de Camacho. Esto podría deberse a que la inquietud fue compartida por varios de los feligreses que se preocuparon por la posible profanación de la fiesta.

terminar, junto con un *Gradual* de Antonio Valle (1825-1876).²⁶⁹ Además, aseguró que en estas dos obras no habría ni una sola nota profana.²⁷⁰ Al parecer, la necesidad de aclarar toda esta situación –Camacho también publicó al día siguiente su aclaración en los periódicos *El Tiempo* y *El Siglo Diez y Nueve*– se debió en parte a que la inquietud fue compartida por varios feligreses que se preocuparon por la posible profanación de la fiesta, y porque se comenzaba a cuestionar con más frecuencia sobre las características propias de la música sacra.

Durante la celebración que se realizó el 15 de agosto en Catedral, la parte musical bajo la dirección del maestro Camacho fue calificada como magnífica y el autor de una nota de *La Voz de México* no encontró nada profano en ella. El cronista del evento resaltó los “tiempos marciales muy brillantes” del Gloria, el dúo de bajos en el Laudamus y el Domine, el carácter sublime del Qui tollis peccata escrito para coro, armonio y orquesta, y la “romanza melódica” con un solo de violín del Quoniam. Además, mencionó la interpretación de un Gradual de Antonio Valle escrito para coro y solo de clarinete. Finalmente, tal y como se acostumbraba en los conciertos, el cronista citó los nombres de cada uno de los distinguidos cantantes y solistas que participaron en esta misa.²⁷¹

Los rasgos musicales de la ceremonia que dirigió Camacho nos lleva a cuestionarnos acerca de cuál era la idea de la música sacra que tenían el compositor y los asistentes. No deja de llamar la atención que se incluyeran ritmos marciales, solos instrumentales, dúos, coros y secciones orquestales. Cabe preguntarnos, cómo fue posible que la música de esta misa fuera bien recibida, si contradecía lo establecido por el papa Pío IX en 1856, cuando ordenó que la música destinada para la Iglesia debía diferir de la profana “no solo en sus melodías, sino en su estilo en general”, además de haber prohibido los dúos y los solos instrumentales.²⁷² En este caso, como en muchos otros, la costumbre aunada a la omisión, indiferencia o ignorancia favoreció que la música con sonoridades profanas entrara sin problemas a los templos. Sin embargo, el hecho de que Camacho tuviera que recurrir a diferentes medios para asegurar que no habría nada profano, nos lleva

²⁶⁹ Antonio Valle es otro de los compositores desconocidos de esta etapa de la música mexicana.

²⁷⁰ “La fiesta de la Asunción”, *La Voz de México*, 12 de agosto de 1884.

²⁷¹ “Miscelánea. La fiesta de la Asunción”, *La Voz de México*, 17 de agosto de 1884.

²⁷² Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 135-136.

a suponer que en estos momentos más personas estaban interesadas en definir con claridad cómo debía ser la música sacra.

Otro momento en el que Camacho se vio envuelto en una polémica fue cuando presentó *El Repertorio Sagrado* en 1888.²⁷³ Junto con José Epigmenio Velasco (1830-1877),²⁷⁴ otro importante músico eclesiástico y los editores de H. Nagel Sucesores, planearon esta publicación musical-religiosa con el propósito de “llenar el gran vacío que se notaba en nuestro país por la falta de uniformidad del canto litúrgico y de la música sagrada en nuestros templos”.²⁷⁵ *El Repertorio Sagrado* se publicaría cada quince días a partir del 1 de enero de 1888 y de acuerdo con su descripción se ajustaría a lo establecido en el decreto sobre la uniformidad del canto y la música de la Sagrada Congregación de Ritos del 26 de abril de 1883.²⁷⁶ Al parecer, a los editores les preocupaba otorgarle fundamento y legitimidad a la publicación a fin de generar confianza en sus lectores. Con este propósito se comentó que *El Repertorio Sagrado* había recibido la aprobación del arzobispo Labastida y éste había designado como censores a los presbíteros Antonio Paredes (1860-1920) y a Francisco Plancarte y Labastida (sic),²⁷⁷ este último sobrino del arzobispo.

Lo que en su momento pareció ser una publicación que ayudaría a cubrir la necesidad de uniformar el canto litúrgico en los templos mexicanos, en realidad provocó algunas controversias. Antes de la aparición del primer número, Secundino Briseño (1857-1929),²⁷⁸ religioso, filósofo y músico, escribió una carta a *La Voz de México* en la que

²⁷³ Agradezco a la Mtra. Lorena Díaz Núñez que me informara sobre la existencia de *El Repertorio Sagrado*.

²⁷⁴ José E. Velasco fue organista de la Catedral y en otras iglesias importantes de la capital del país, fue profesor del Colegio de la Paz - Las Vizcaínas y de otras instituciones.

²⁷⁵ “El Repertorio Sagrado”, *La Voz de México*, 19 de febrero de 1888.

²⁷⁶ Este decreto es de suma importancia para la restauración que estaban realizando en ese tiempo los cecilianistas alemanes. En síntesis, en este decreto se aprobó a la edición del Gradual publicado por Federico Pustet de Ratisbona como la única autorizada para su uso en todas las Iglesias con lo que se aseguraba la deseada uniformidad del canto eclesiástico. Sobre la importancia de este decreto véase Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, 159-162.

²⁷⁷ El autor anónimo de esta columna cometió un curioso error con el segundo apellido del sobrino del arzobispo Labastida. Se menciona como uno de los censores a Francisco Plancarte, pero equivocadamente se le agregó como segundo apellido Labastida cuando su verdadero apellido era Navarrete. Esta confusión crea la duda si en realidad el censor designado fue otro de los sobrinos del arzobispo, José Antonio Plancarte y Labastida.

²⁷⁸ Briseño es más conocido en el ámbito filosófico mexicano como representante del escolasticismo y seguidor del tomismo. Fue un aficionado conocedor de la música sacra y fundó 1904 la Escuela de Música Sacra de León, Guanajuato.

cuestionaba algunos de los puntos con los que se anunció esta publicación.²⁷⁹ Briseño coincidió con los editores en la existencia de un “vacío” que debía corregirse adoptando el canto llano tal como lo había ordenado la Santa Sede. Sin embargo, se dijo desilusionado al conocer una muestra del canto llano que se proponían a incluir.

En el ejemplo publicado, los editores habrían anotado de manera confusa e incorrecta dos versiones de un Gloria en primer modo, una con la notación del canto llano y otra con una “escritura figurada del canto llano”. En opinión de Briseño, en la versión figurada se había alterado incorrectamente la fórmula del modo al añadir un sostenido al fa, además había otros errores como la división de las sílabas de las palabras de la oración (imagen 2). Con base en esto, aseguró que esta melodía no pertenecía al canto gregoriano que se buscaba uniformar y comentó con ironía que “si los editores creen que este es el legítimo canto gregoriano, quedan excusados de todo trabajo”.²⁸⁰

²⁷⁹ Cuando se anunció *El Repertorio Sagrado* se incluyó una “muestra de impresión” en el que se incluyeron a manera de ejemplo fragmentos de las piezas que se iban a incluir.

²⁸⁰ Secundino Briseño, “La música en los templos. Observaciones a la publicación musical *El Repertorio Sagrado*”, *El Tiempo Diario Católico*, 20 de enero de 1888.

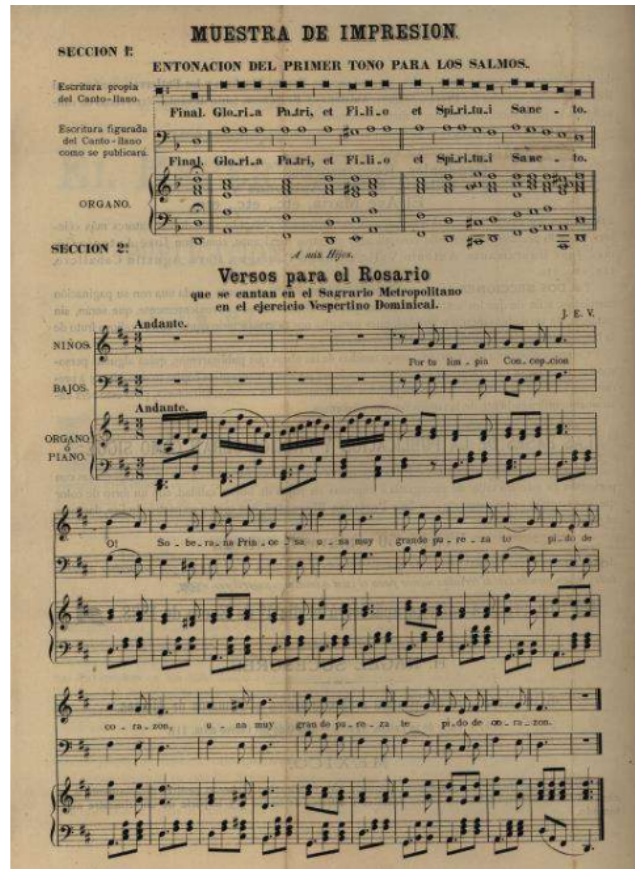


Imagen 2. Muestra de impresión de *El Repertorio Sagrado*

En respuesta, los editores declararon no querer “entrar ahora ni nunca en polémica con dicho señor”; se justificaron afirmando que contaban con la aprobación del arzobispo de México y entre sus consultores estaba el “sabio eclesiástico” Antonio Paredes quién conocía perfectamente el canto llano. Además, explicaron que lo publicado hasta el momento era solo una “muestra de impresión”.²⁸¹

Una vez más Briseño se dirigió a los editores y expresó que solo les deseaba éxito y pidió que no se engañara al público. Sobre la explicación de los editores en cuanto a que los ejemplos eran solo muestra de impresión, concluyó: “¡Quién lo creyera: se da por muestra de impresión un disparate! Pero por fin, es un hecho, según la explicación que dan los señores editores que la muestra del anuncio no es del canto llano sino del grabado”.²⁸²

²⁸¹ “Remitidos. La Música en los templos”, *El Tiempo Diario Católico*, 22 de enero de 1888.

²⁸² Secundino Briseño, “La música en los templos. A los señores suscriptores al Repertorio Sagrado”, *El Tiempo Diario Católico*, 7 de febrero de 1888.

La polémica alrededor de *El Repertorio Sagrado* muestra cómo se fueron involucrando nuevos personajes a la discusión en torno a la música sacra. Algunos de ellos, como Briseño, tenían algún vínculo con la Iglesia y estaban más informados del tema, por lo que exigían se cumplieran los dictados de Roma. Por otra parte, este episodio puso en evidencia a músicos, editores e incluso religiosos que desconocían u omitían la legislación papal acerca de la música sagrada, pues en ocasiones decían conocerla, pero en la realidad la contradecían con sus prácticas musicales.

IV. 5 El diagnóstico de la situación: la degeneración de la música sagrada

En la última década del siglo XIX las voces que consideraban que la música sagrada se había degenerado aumentaron o comenzaron a tomar más presencia en los debates sobre ella. Cada vez con mayor frecuencia se publicaron en los periódicos textos en los que se pedía respetar a los templos, se condenaban las prácticas musicales profanas en las iglesias o se sugería la necesidad de una restauración de la música sagrada. Los autores de estos textos, algunos anónimos y otros muy conocidos dentro del ámbito musical,²⁸³ cultural y religioso ofrecen una detallada descripción del panorama musical sacro de fin de siglo.

A propósito de la degeneración que algunos veían como algo grave y preocupante tenemos una columna que apareció el 2 de abril de 1890 en *El Tiempo* bajo el título *Respeto a la casa de Dios*. Escrito en el tiempo de la Semana Santa, su autor hace un recuento de lo que considera profanaciones. Como otros, menciona que en la iglesia se tocan piezas de ópera, zarzuela, aires populares y otros géneros profanos. En estas ocasiones participaban mujeres y hombres y, si eran reprendidos por los sacerdotes se molestaban, se burlaban de ellos y despreciaban sus indicaciones.²⁸⁴ Todo lo anterior no difiere de otras denuncias hechas tiempo atrás sobre este tipo de prácticas. Sin embargo, en esta ocasión el autor cita a la legislación eclesiástica para condenarlas.²⁸⁵ Asimismo, defiende la idea de que la música sacra debe ser distinta a la profana y el criterio para distinguirlas no debe basarse en el gusto artístico sino en las normas que dicta la Iglesia.

²⁸³ Algunos de los más conocidos fue Gustavo E. Campa.

²⁸⁴ “Respeto a la Casa de Dios”, *El Tiempo Diario Católico*, 2 de abril de 1890.

²⁸⁵ Menciona “los Santos Concilios” como el de Trento, el Toledano de 1566

El problema de la profanación no se reduce simplemente a la introducción de sonoridades profanas en el templo, diversas causas contribuyeron a que esto ocurriera. Como se ha dicho, una de estas causas es la participación de músicos que van del teatro a la iglesia y viceversa. Además, los religiosos fueron olvidando, por omisión o indiferencia, su obligación de supervisar la música para los oficios religiosos. Por otro lado, también debió contribuir que en este tiempo los músicos que se desempeñaban en la iglesia se formaban dentro de los géneros y lenguajes profanos. La necesidad de preparar músicos eclesiásticos que se distinguieran de los laicos se fue volviendo una demanda más generalizada, y algunas voces comenzaron a plantear la necesidad de crear una escuela de música sagrada. Una reflexión en este sentido apareció en *El Tiempo*, firmada bajo las siglas J. I. R quien planteaba que “no son escasos los elementos propios para el establecimiento de una escuela de música sagrada; solo falta que llegue a comprenderse su importancia”.²⁸⁶

Para algunos, la necesidad de contar con una escuela para formar músicos de iglesia estaba fuera de discusión, pues con esto se acabaría el problema de la música profana en los templos. Y así lo comunicó un autor anónimo en *La Voz de México*: “que estudien nuestros cantores y músicos de capilla y bien pronto veremos con gusto que la música profana ha sido definitivamente desterrada de las iglesias”.²⁸⁷

Una de las contribuciones más importantes en el debate sobre la música sagrada en la última década del siglo, fue la del padre Francisco de Paula Andrés.²⁸⁸ En 1895 publicó en *El Tiempo* uno de sus textos más importantes: “La Música de Iglesia”. A través de los tres artículos que lo componen: 1) “La degeneración de nuestra música de iglesia”,²⁸⁹ 2) “Diferencia de los términos música religiosa, música de Iglesia” y 3) “Las condiciones que

²⁸⁶ Se buscó sin éxito identificar al autor que firmó bajo estas siglas. Nos parece interesante que antes de la fundación de la Escuela de Música Sagrada de Querétaro se esté discutiendo sobre la necesidad de fundar una. “La música en los templos”, *El Tiempo Diario Católico*, 19 de abril de 1890

²⁸⁷ El autor de esta nota pone como ejemplo lo que sucedía en la ciudad de Querétaro donde el obispo Rafael Sabás Camacho había logrado formar adoptar al canto gregoriano y la música sacra en los templos de su diócesis. “Poliantea”, *La Voz de México*, 8 de julio de 1894.

²⁸⁸ Francisco de Paula Andrés fue reconocido en su tiempo por la erudición con la que trató el tema de música sagrada, además, como compositor ganó el concurso para crear el himno guadalupano que se cantaría en las fiestas de la coronación de la imagen guadalupana. Pese a esto, de Paula Andrés es desconocido, incluso el *Diccionario Enciclopédico de Música de México* de Gabriel Payeron no contiene ninguna entrada sobre él.

²⁸⁹ En 1897 publicó parte de este texto con algunas modificaciones, bajo el título *Nuestra música de iglesia. Su degeneración y restauración*. En 1950 este trabajo fue reproducido en la revista *Schola Cantorum* que dirigía Miguel Bernal Jiménez. En esta investigación se consultó la primera versión de este texto y que se publicó en las páginas de *El Tiempo Diario Católico* en 1895. Debo agradecer a la mtra. Lorena Díaz Núñez que sugiriera revisar el trabajo de Francisco de Paula Andrés.

han de llenar los compositores y los ejecutantes de música sagrada” elaboró un profundo análisis sobre la música sacra.

En el primer artículo del citado texto, Francisco de Paula parte de reconocer el poder de la música para elevar el alma de los creyentes, lo que identifica como el principal propósito de la música sagrada. Para él, los músicos y compositores habían desviado su fin y como consecuencia se había degenerado:

nuestra música de iglesia, casi toda, ha llegado a ser una música degenerada o netamente profana e intrusa; una música que, usurpando el nombre y lugar de la música de iglesia, tiende únicamente a desnaturalizar los actos del culto divino, a estorbar la devoción de los fieles y a profanar el sagrado recinto del templo. Vuestra música es como una especie de liberalismo puesto en música.²⁹⁰

En su descripción de los abusos provocados por esta degeneración, encontramos lo que podrían ser lugares comunes: música rumbosa de orquesta, melodías improvisadas inspiradas en obras populares, solos para los instrumentistas y cantantes, pasajes cromáticos, gorgoros, ritmos bailables, arias sentimentales y apasionadas, todo con la finalidad de recrear a los asistentes, no para edificarlos. Esta música “en lugar de servir para gloria a Dios se rebaja a servir de halago a la vanidad humana, y la que para los fieles debía ser un medio de edificación y provecho espiritual se convierte en oportunidad de distracción y fugaz recreo.”²⁹¹

Por todo esto, planteó que era urgente la restauración de la música sagrada. No obstante, existían algunos obstáculos para llevarla a cabo; entre otros: la carencia de un buen criterio “en las personas que tienen autoridad”, la vanidad de algunos de los que cantan y tocan en los templos, la condescendencia e indiferencia de muchos religiosos y la idea de hacer más atractivos los actos del culto mediante una música rumbosa y teatral.²⁹²

En la anhelada restauración que se planteó, los músicos y compositores desempeñarían un papel fundamental. A ellos les dedicó el último apartado de su texto y les exigió que con su arte sirvieran a la Iglesia. Para Francisco de Paula los compositores

²⁹⁰ Francisco de Paula Andrés, “La música de iglesia”, *El Tiempo Diario Católico*, 8 de enero de 1895.

²⁹¹ Francisco de Paula Andrés, “La música de iglesia”, *El Tiempo Diario Católico*, 11 de enero de 1895.

²⁹² Francisco de Paula Andrés, “La música de iglesia”, *El Tiempo Diario Católico*, 30 de enero de 1895.

debían ser creyentes católicos “porque componer para la iglesia, es decir, mediante la música interpretar a la iglesia en lo que Ella cree, espera y ama, es un imposible para quien del dogma católico, y por consiguiente, el culto exterior fundado sobre el dogma, es cosa que no le interesa ni le conmueve.”²⁹³ Con humildad y modestia, los compositores tendrán en mente que el culto divino es lo que determina el fin de la música en los templos católicos, ~~que~~ y con esto en mente, se “evitará en sus obras las combinaciones demasiado complicadas y rebuscadas, como también todo lo que es de puro aparato y brillo exterior; medios muy en boga en el arte mundano para provocar aplausos, pero inadmisibles en la música sagrada, por impropios para fomentar la devoción de los fieles y glorificar al Señor en su templo.”²⁹⁴

La constante introducción de sonoridades profanas en la música sacra ha sido una constante a través de la historia de la Iglesia, lo que ha provocado, en múltiples ocasiones, intensos debates y polémicas en los que han participado religiosos, laicos y músicos. La revisión de algunas discusiones que tuvieron lugar en México durante el siglo XIX, nos permitió formarnos una idea más clara de cómo eran las prácticas musicales en algunas iglesias mexicanas del periodo; asimismo, nos ofreció la oportunidad de conocer mejor las concepciones sobre la música sacra existentes entonces y nos ayudó a aproximarnos a algunos personajes involucrados en el desarrollo de aquellos debates. Por último, lo revisado hasta ahora nos ayudó a conocer algunas de las motivaciones para emprender la restauración de la música sacra en nuestro país. Como veremos a continuación, en la ciudad de Querétaro se presentaron las condiciones ideales para que se desarrollara un proyecto restaurador.

²⁹³ Francisco de Paula Andrés, “La música de iglesia”, *El Tiempo Diario Católico* o, 22 de noviembre de 1895

²⁹⁴ *Idem.*

CAPÍTULO V

EL MOVIMIENTO DE RESTAURACIÓN DE LA MÚSICA SAGRADA DE QUERÉTARO

A lo largo del siglo XIX, en varios países surgieron una serie de iniciativas tendientes a hallar una armonía entre la música y la liturgia católica. Dichas iniciativas sostenían como ideas centrales que la música con características claramente teatrales debía ser expulsada del templo y que la música polifónica y el canto gregoriano debían ocupar el lugar principal en la Iglesia. Mientras que, desde mediados del siglo XIX, en el viejo continente y en algunas ciudades de Estados Unidos de Norteamérica,²⁹⁵ estos esfuerzos se habían traducido en nuevas obras y prácticas acordes con tales exigencias, no fue sino hasta el final de este siglo cuando esa tendencia fue introducida en nuestro país. Ello se debió al decisivo impulso de un sector de la Iglesia mexicana inconforme con la presencia en los templos de músicas que, en su momento, fueron calificadas como inapropiadas.

En la primera parte de este capítulo expondremos algunos antecedentes de la diócesis queretana y explicaremos los planteamientos restauradores del obispo de Querétaro Rafael Sabás Camacho. Desde la perspectiva del *music revival* descrito en el primer capítulo podemos considerar que el obispo fungió como el primer “revitalizador” que consideró necesario recuperar la tradición musical de la Iglesia. En la segunda, examinaremos cómo se desarrolló el proceso con el que buscó establecer la restauración de la música religiosa a través del movimiento creado para este fin. En la tercera, revisaremos el discurso de los restauradores en voz de uno de sus más destacados exponentes, el padre José Guadalupe Velázquez. Y finalmente, expondremos algunos elementos distintivos de la música de la restauración a partir del análisis de ciertos parámetros presentes en dos de las obras más representativas de esta corriente restauradora: el *Miserere* de González y la *Misa Ave María* del padre Velázquez.

²⁹⁵ Una de las primeras ciudades del continente americano en adoptar al cecilianismo fue Baltimore. Su presencia se puede encontrar además en otras ciudades y países como Brasil. Ann Louise Silverberg, “Cecilian reform in Baltimore, 1868 – 1903” (tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992).

V. 1 El proyecto restaurador de la música sagrada del obispo Rafael Sabás Camacho

Como parte de la antes mencionada reorganización del territorio eclesiástico en México, en 1863 se fundaron nuevas diócesis, una de ellas fue la de Querétaro. El primer obispo de Querétaro fue Bernardo Gárate López (1796-1866) –entonces vicario capitular del arzobispado de México– quien tomó posesión de la diócesis el 17 de abril de 1864. Dos años después de su designación, el obispo Gárate falleció. Aún así, en su breve obispado emprendió la organización de la diócesis y la formación de sacerdotes, para lo cual fundó en 1865 el Seminario Conciliar diocesano. En los años que van de 1866 a 1868, la diócesis estuvo acéfala. Este periodo coincidió con el complicado clima que prevalecía en la ciudad como consecuencia de la guerra por la restauración de la República, que concluyó con el fusilamiento del emperador Maximiliano de Habsburgo. El segundo obispo de la diócesis queretana fue Ramón Camacho García, quien fue designado en 1868 como sucesor del obispo Gárate. Durante su obispado, la diócesis mantuvo un ambiente cordial entre las autoridades civiles y las religiosas. Las actividades del obispo se apegaron a los lineamientos dictados por los arzobispos mexicanos, que solicitaban evitar enfrentamientos y propiciar la reconstrucción eclesial basada en el reforzamiento de aspectos como la espiritualidad, el sacramento, la beneficencia y la instrucción religiosa.²⁹⁶ A su muerte en 1884 fue sustituido por su hermano Rafael Sabás, quien tomó posesión de la diócesis el 27 de marzo de 1885.

En el último cuarto del siglo XIX, la diócesis de Querétaro ofreció condiciones ideales para el establecimiento de un movimiento musical que antepuso las necesidades litúrgicas y espirituales ante cualquier otro aspecto de la música. Una de estas condiciones fue el profundo ambiente religioso de la ciudad, el cual había caracterizado a su población desde tiempo atrás.²⁹⁷

²⁹⁶ Marta Eugenia García Ugarte, “Proyecto Pastoral de la Diócesis de Querétaro: de su Fundación al Porfiriato”, en *Historia de la Iglesia en el Siglo XIX*, ed. por Manuel Ramos Medina (México: El Colegio de México, 1998), 249.

²⁹⁷ Para Guillermo Prieto “Querétaro es un pueblo devoto por excelencia”. Desterrado por órdenes de Antonio López de Santa Anna, el escritor y político liberal se refugió en la ciudad y en su obra *Viajes de Orden Suprema* plasmó sus vivencias y describió detalladamente las costumbres, tradiciones y condiciones en las que se desarrollaba la vida esta ciudad. Su percepción coincide con la creencia popular de ese tiempo, y que pervive hasta la actualidad, que considera a la población queretana como una de las más religiosas del país.

La Iglesia no era únicamente un conjunto de edificios; también representaba una concepción de vida que incluía valores, actitudes y actividades. Era la encargada no solo de difundir la fe, sino de organizar las instituciones educativas y de asistencia social. Durante gran parte del virreinato, cuando Querétaro se había convertido en un importante centro urbano, económico y eclesiástico, como producto de una pujante actividad manufacturera que incluía a la industria textil y tabacalera, se establecieron ocho monasterios varoniles, tres conventos femeninos,²⁹⁸ colegios religiosos²⁹⁹ y un hospital.³⁰⁰ Esto se tradujo en un entorno próspero que,³⁰¹ a finales del siglo XVIII, posicionó a la ciudad dentro de las cuatro más grandes de la Nueva España.³⁰² La Iglesia queretana del periodo novohispano se caracterizó por ser extremadamente rica y poderosa; las grandes construcciones religiosas que aún hoy se conservan provienen principalmente de aquella época. No obstante tener una enorme riqueza y un entorno próspero, las autoridades eclesiásticas y civiles de la ciudad habían fracasado en numerosas ocasiones en su intento por constituirse como diócesis independiente. En todo este tiempo dependieron de la arquidiócesis de México,³⁰³ que se negaba a perder los importantes recursos económicos que le aportaba la ciudad.³⁰⁴

Guillermo Prieto, *Viajes de orden suprema (1853-1855)*, vol. I (Querétaro: Dirección de patrimonio cultural, 1986), 111.

²⁹⁸ Las religiosas de los conventos de Santa Clara y Santa Rosa se encargaron de la educación de las niñas y mujeres de la región desde la época novohispana hasta su exclaustración en el siglo XIX. Por otro lado, fundaciones conventuales femeninas como el de Santa Clara fungieron durante el siglo XVII como instituciones financieras pues otorgaban créditos a la población.

²⁹⁹ Uno de los colegios establecidos en la ciudad fue el Colegio Apostólico de Propaganda Fide de la Santa Cruz fundado en 1683. De este centro evangelizador partieron misioneros franciscanos hacia diferentes regiones de Nueva España. Entre sus miembros más conocidos figuran Fray Antonio Margil de Jesús, Antonio Lináz y Fray Junípero Serra.

³⁰⁰ Celia Wu, “La población de la ciudad de Querétaro en 1791”, *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos* 20 (septiembre 1988): 67.

³⁰¹ Hasta el momento poco se sabe acerca de si este favorable entorno económico y social incidió en la labor musical. El profundo desconocimiento sobre los músicos queretanos del periodo novohispano y del México independiente impide formarnos una idea de las actividades musicales en la ciudad de Querétaro, pero podemos suponer que gracias a la riqueza de la ciudad debió haber sido en cierta forma comparable con las otras ciudades del virreinato.

³⁰² Wu, “La población de la ciudad de Querétaro en 1791”, 68.

³⁰³ Las diócesis existentes durante el virreinato fueron las de Chiapas, Durango, Guadalajara, Linares, México, Michoacán, Puebla, Sonora y Yucatán. Consumada la independencia se añadirían las de California, Veracruz y San Luis Potosí.

³⁰⁴ En opinión de Martha Eugenia García Ugarte la ciudad contaba desde el siglo XVIII con los méritos suficientes para constituir una diócesis, entre las razones por las cuales no fue posible señala la reducida extensión territorial y el reducido número de sacerdotes seculares que radicaban en este territorio. No obstante, señala que la principal razón era de índole económica pues representaba una fuerte fuente de ingreso del arzobispado de México. García Ugarte, “Proyecto Pastoral de la Diócesis de Querétaro”, 243.

Fue hasta mediados del siglo XIX cuando Querétaro consiguió, en el marco del establecimiento de las nuevas diócesis mexicanas, tener la suya propia.

El obispo Rafael Sabás Camacho, el tercero de la diócesis de Querétaro, fue posiblemente uno de los que logró más trascendencia histórica dentro del territorio queretano. A él se debe la creación en 1886 de la tradicional peregrinación queretana a la basílica de Guadalupe que aún hoy sigue celebrándose; así como la publicación y difusión de documentos eclesiásticos de gran valor para el clero mexicano: concilios, encíclicas, bulas y cartas pastorales.³⁰⁵ Asimismo, fue él, quien dio el impulso decisivo para la fundación de la primera escuela de música sacra del país. Además, no es exagerado afirmar que el obispo Camacho fue uno de los jerarcas católicos de la segunda mitad del siglo XIX que mostró más interés en llevar a cabo importantes cambios en las prácticas musicales de la Iglesia.³⁰⁶ Esa preocupación lo llevaría a emprender acciones que se anticiparon a lo dispuesto en el *Motu Proprio* del papa Pío X.

Rafael Sabás Camacho nació el 5 de diciembre de 1826 en Etzatlán, población del estado de Jalisco.³⁰⁷ Sus padres, de profundas raíces religiosas, animaron la educación eclesiástica de sus hijos desde la infancia. Después de recibir su formación en el Seminario Conciliar de Guadalajara, fue ordenado sacerdote en 1851. Al parecer desde que era un canónigo de la catedral de Guadalajara se interesó por la música sacra, fue así que las primeras noticias que tenemos de su acercamiento a la problemática alrededor del canto gregoriano se ubican cerca del 1862.³⁰⁸ Posteriormente, en 1872, fue designado maestro de canto en el seminario de la arquidiócesis por el arzobispo de Guadalajara Pedro Loza. A

³⁰⁵ El obispo Rafael Camacho mostró en distintas ocasiones su interés por publicar documentos relacionados con la Iglesia mexicana. Un ejemplo de esto es la publicación del IV Concilio Provincial Mexicano que se realizó en el siglo XVIII y que por algún tiempo los manuscritos y copias autorizadas del concilio se dieron por perdidas. El obispo Camacho localizó y adquirió una versión del manuscrito que hizo posible su edición en el 1898.

³⁰⁶ Algunos de sus escritos donde reflexiona y discute sobre el papel que desempeña la música, de manera especial el canto litúrgico, en la Iglesia mexicana después de la segunda mitad del s. XIX, resultan de particular interés para conocer detalles acerca de la música sacra en ese periodo.

³⁰⁷ La mayoría de los datos biográficos con los que contamos proceden de la pequeña biografía realizada por Emeterio Valverde, obispo de León. Emeterio Valverde Téllez, *Bio-bibliografía eclesiástica mexicana, 1821-1943*, vol. I (México: Editorial Jus, 1949).

³⁰⁸ En ese año, cuando fungía como canónigo de la catedral de Guadalajara, viajó a Italia y en Roma pudo escuchar el canto llano de una manera totalmente distinta a lo que se acostumbraba en México. De lo anterior dará cuenta en sus memorias sobre el viaje que publicó años después.

partir de entonces se encargó de reformar la práctica del canto litúrgico en la diócesis tapatía.

En 1878 publicó su *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano* donde expuso la necesidad de revisar y modificar la manera en la que se cantaba el canto gregoriano. Años después, en 1885, fue elegido obispo de la ciudad de Querétaro en sustitución de su hermano Ramón. Su nombramiento ocurrió en una época de relativa calma entre las autoridades civiles y eclesiásticas de esa ciudad.³⁰⁹ Desde su posición privilegiada pudo llevar a cabo distintas acciones encaminadas a restaurar el canto gregoriano y a devolverle a la música eclesiástica lo que él consideraba los valores perdidos. Estas acciones le valieron ser reconocido en su tiempo como el responsable de llevar a cabo la restauración de la música sagrada.³¹⁰

Es quizás en el ámbito editorial donde se encuentran sus principales aportaciones al movimiento. Sin embargo, de los numerosos escritos suyos que se conservan, sólo cinco abordan el problema de la música sacra. Este conjunto puede dividirse en dos grupos. El primero, comprende dos textos, *Itinerario de Roma a Jerusalén*³¹¹ y la citada *Disertación*, ambos escritos y publicados antes de 1885, es decir, son anteriores a su nombramiento como obispo de Querétaro. En ellos describe la situación del canto eclesiástico durante la primera parte del siglo XIX y propone distintos cambios en su práctica. El segundo grupo de textos –¿*Pueden los preladados mexicanos sin consultar a Roma, adoptar en sus iglesias, los libros litúrgicos de Canto Romano de la Edición típica de Ratisbona?*³¹² y a los edictos sobre la música sacra– fueron publicados durante su obispado y pueden considerarse como textos emanados del Movimiento de Restauración. A través de ellos difundió y se propuso legitimar la reforma restauradora; a diferencia de los primeros, en los que propone cambios

³⁰⁹ A partir de 1880 inicia en la ciudad de Querétaro un periodo de prosperidad económica, paz y tranquilidad social y política que se mantuvo hasta la primera década del siglo XX. Fue en este periodo cuando Rafael Sabás Camacho fungió como obispo de la diócesis queretana. Marta Eugenia García Ugarte, *Breve historia de Querétaro* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 172-175.

³¹⁰ “Con relación a la Música Sagrada, no sólo ha sido nuestro Ilustre biografiado entusiasta propagador, [...] sino que cábele la alta gloria de haber sido su restaurador en esta República. Gloria que nadie podrá disputarle sin duda”. Valentín F. Frías, “Rasgos biográficos del Ilmo. y Rmo. Sr. Dr. D. Rafael S. Camacho, Tercer obispo de Querétaro”, *El Tiempo. Diario Católico*, 17 de marzo de 1901.

³¹¹ Rafael Sabás Camacho García, *Itinerario de Roma a Jerusalén* (Guadalajara: Tipografía de Dionisio Rodríguez, 1873).

³¹² Rafael Sabás Camacho García, *¿Pueden los preladados mexicanos sin consultar a Roma, adoptar en sus iglesias, los libros litúrgicos de Canto Romano de la Edición típica de Ratisbona?* (Querétaro: Imprenta De la Escuela de Artes, 1892)

en las prácticas musicales, en los segundos establece las normas en relación con la música sagrada que debían cumplir los sacerdotes. Es notable que, como obispo Camacho empleó su poder para encabezar la restauración de la música eclesiástica. Como parte de su tarea editorial a favor del movimiento habría que agregar su encargo para traducir al castellano el *Magister Choralis* de Haberl en 1889,³¹³ el cuál se adoptó como el manual obligado para la enseñanza del canto en la diócesis queretana.

Cabe comentar que otros clérigos mostraron un interés por la música eclesiástica y el canto gregoriano al mismo tiempo que el obispo Camacho. Uno de ellos fue el arzobispo Pelagio Antonio Labastida, que en 1866 había publicado algunos edictos y cartas pastorales en los cuales se regulaba la música en las visitas diocesanas.³¹⁴ Pero podría decirse que los documentos firmados por Labastida corresponden a la obligación que tenía desde su jerarquía de regular las prácticas musicales. En cambio, por ese tiempo Camacho era sólo un sacerdote, con una carrera prometedora, pero no formaba parte de las altas esferas eclesiásticas. Por esa razón, bien podría asegurarse que su interés por la reforma de las prácticas musicales fue un compromiso esencialmente personal.

Cabe ahora preguntarnos cuál fue el detonante del interés de corregir la práctica del canto gregoriano en nuestro país. En su *Itinerario* describió la experiencia que tuvo cuando pudo escuchar en Roma el canto gregoriano interpretado en su “primitiva pureza”, después de lo cuál no pudo evitar reflexionar sobre la manera incorrecta cómo se cantaba en México.

Si San Gregorio volviese al mundo y oyera cómo se salmodia en nuestros facistoles, desfigurando las santas melodías, a veces con mugidos inhumanos, otras con aires profanos,

³¹³ En el prefacio a la edición en castellano, Haberl reconoció que la publicación de esta traducción se debe al celo del obispo Camacho, que ya había demostrado la necesidad de uniformar el canto en México conforme a lo dispuesto con la Santa Sede y subrayó que los frutos de estas iniciativas ya comenzaban a vislumbrarse. Haberl, *Magister choralis*, VII.

³¹⁴ El historiador y sacerdote mexicano Fortino H. Vera reprodujo un edicto de 1866 sobre las visitas a los templos católicos en el que el arzobispo prohibía “la música y cantos profanos”. Este edicto es el que Jesús C. Romero mencionó en su artículo “Antecedente mexicano a la Reforma de la música Religiosa Acordada por S. S. Pío X”. Fortino H. Vera, *Colección de documentos eclesiásticos de México o sea antigua y moderna legislación de la Iglesia mexicana*, vol. 3 (Amecameca: Imprenta del Colegio Católico, 1887), 590-599.

se vería tentado a creer que los Godos, Allobroges o Lombardos habían hecho también a nosotros una reciente visita.³¹⁵

Tal como relata, por ese entonces, los sacerdotes responsables del canto en los oficios que se celebraban en las iglesias mexicanas tenían grandes carencias musicales. Para dar ejemplo de ello, recurre a la descripción de una situación verdaderamente bochornosa para uno de sus acompañantes, también clérigo, que había sido invitado en Roma a cantar la Misa.³¹⁶ Esta escena resulta muy ilustrativa de las precarias habilidades musicales de algunos sacerdotes mexicanos.

Llegase el día, y nuestro amigo se presentó a celebrar la misa. Yo quise también ir, para ver el efecto que hacía el canto mexicano, en la numerosa concurrencia que había en la Iglesia. Noté pues, que desde la entonación del *Gloria*, los concurrentes se veían unos a otros, con esa admiración y susceptibilidad propias de los italianos. Esta admiración y miradas recíprocas se aumentaron al *Dominus vobiscum* y oraciones; pero llegó a su apogeo al prefacio y *Pater noster*: los cantores y organistas estaban enteramente desconcertados, sin saber en qué tono ni cómo responder. Esto aumentaba la sensación en toda la concurrencia; y yo estaba en una pena indecible al considerar la situación terrible en que se encontraba mi pobre amigo.³¹⁷

Al terminar la celebración fueron abordados por los miembros de la comunidad religiosa que les había extendido la invitación y varios de ellos preguntaban con asombro en dónde habían aprendido a cantar de esa manera y si todos los sacerdotes mexicanos cantaban de esa forma. Ante tales cuestionamientos Camacho y su acompañante se vieron obligados a confesar su ignorancia acerca de los elementos esenciales del canto. Explicaron las causas de esta deficiencia en los siguientes términos:

³¹⁵ Camacho García, *Itinerario de Roma a Jerusalén*, 140.

³¹⁶ Aunque no menciona el nombre del clérigo, seguramente para no avergonzarlo, es probable que se tratara del poderoso arzobispo Pelagio Labastida o de su sobrino José Antonio Plancarte y Labastida, también religioso y quien fungió como abad de la Colegiata de Guadalupe desde 1895.

³¹⁷ Camacho García, *Itinerario de Roma a Jerusalén*, 140-141.

Les dijimos pues, que en México como Iglesia fundada por España, nunca se había cantado en la Misa el verdadero canto gregoriano romano, sino el toledano o eugeniano que está anotado en los Misales españoles. Que como el canto no es tan sencillo, ni tan fácil de aprenderse como el gregoriano; y además había mucha discordancia en la nota de las distintas ediciones, se había introducido el uso, o mejor diremos, el abuso de no atender a la nota del Misal, y cantar esa cantinela que había oído que motivaba su admiración. Que con el transcurso del tiempo, esa cantinela se había adulterado, y de aquí provenía que hoy nuestro modo de cantar, no era ni el verdadero toledano ni mucho menos el gregoriano; sino una cosa enteramente sui generis, y variable al arbitrio de cada uno, como que no estaba anotada en ninguna parte.³¹⁸

Avergonzado, se propuso aprender el modo correcto de cantar y a su regreso a México convenció al arzobispo de Guadalajara Pedro Loza de la necesidad de difundir la práctica del canto apegada a lo escrito en el misal. Esta experiencia debió ser una de las razones que encontró para emprender como sacerdote una reforma en su arquidiócesis.

Sin lugar a duda su compromiso por lograr cambios en la práctica del canto lo llevó a cuestionarse la forma en que se llevaba a cabo la preparación musical de los sacerdotes mexicanos. En su *Disertación* abordó directamente este problema; por esa razón, debe considerarse un texto fundamental para comprender el surgimiento del Movimiento de Restauración. En sus páginas quedó plasmada su ideología revitalizadora, Camacho buscó hacer evidente la necesidad de realizar reformas en las prácticas del canto eclesiástico en nuestro país, pues desde su perspectiva era necesario regresarlo a su “pureza primitiva”.³¹⁹

Aunque el canto gregoriano se había mantenido vigente en los principales templos mexicanos, al transcurrir los siglos se había desarrollado bajo circunstancias inapropiadas. Su práctica distaba mucho de ser correcta, el modo de interpretarlo era “arbitrario” e “improvisado” al no sujetarse a ningún libro o bien por encontrarse mezclado con una música ajena a la iglesia. El diagnóstico no dejaba dudas de cuál era su percepción del problema.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Cabe recordar que el *music revival* busca restaurar una tradición a su estado “auténtico”. En su caso, Camacho no utiliza el término autenticidad o auténtico para designar el ideal al que quería restaurar el canto, sino que se refiere a este ideal como “pureza primitiva”. Camacho García, *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, 4.

Esta ignorancia o descuido en los Sacerdotes, ha producido otro abuso enorme: los cantores que ocupamos generalmente ignoran también el canto llano, y con excepción de alguna de nuestra Catedrales, donde se ejecuta con mucha imperfección el canto gregoriano, mal anotado en los libros corales; en todas las demás iglesias, cuando se ofrece cantar los introitos, graduales, ofertorios, comuniones, antífonas, y lecciones de Maitines y vísperas, oficio de difuntos y de Semana Santa, etc. etc. se usan improvisaciones hechas de momento, tanto por los cantores, como por los Sacerdotes en lo que les corresponde, sin sujetarse a tono o regla alguna, ni usar libros anotados. Todavía más: el canto y música figurada, que se usa generalmente en nuestros templos es, o de un estilo muy vulgar y bajo, o cuando no, enteramente profano, mundano y teatral.³²⁰

Al parecer estas circunstancias eran bastante comunes en muchas de las iglesias mexicanas. Tanto los fieles como los sacerdotes estaban habituados a este “desorden y anarquía” y aceptaban sin problemas estas prácticas. Como clérigo y consciente de que la responsabilidad de cuidar la liturgia recaía en los sacerdotes, responsabilizó al clero mexicano de la deplorable situación en la que se encontraba el canto sagrado y concluyó que los sacerdotes estaban obligados a corregir esta situación.

Nosotros, señores Sacerdotes, debemos dar el ejemplo, y comenzar esta importante reforma, arreglando nuestro canto, a lo anotado en los libros litúrgicos, lo cual no es una cosa tan difícil como se supone; adquiriendo libros donde esté el oficio y Misa anotada, para ponerlos en manos de nuestros cantores, que fácilmente podrán entenderlos, teniendo los principios generales de la música.³²¹

Para él, la raíz del problema era la falta de preparación del clero. En este punto cabe recordar que, como parte de las reformas al clero que había emprendido el papa Pío IX y que después continuaría el papa León XIII, se debía fortalecer la formación de los sacerdotes pues dicha deficiencia se extendía hacia diversos ámbitos de sus tareas pastorales. De ahí que la problemática demandara emprender el camino de la reforma a fin

³²⁰ Camacho García, *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, 6.

³²¹ *Ibid.*

de mejorar la preparación musical del clero y conseguir en forma generalizada la práctica del canto gregoriano con los criterios más modernos. Para avanzar en este sentido, planteó dos tareas fundamentales: demostrar la importancia del canto gregoriano como un elemento de la liturgia – aparentemente había aún quien lo dudaba – y destacar la necesidad de contar con los libros de canto adecuados para el oficio religioso.

Con el doble propósito de subrayar la importancia del canto para la liturgia y legitimar la reforma que proponía, se sirvió de la historia de la música litúrgica. Como muchos otros restauradores recurrió a la historia para demostrar cómo en el pasado habían existido condiciones más idóneas o perfectas para la práctica del canto gregoriano. De esta forma, la época de los primeros cristianos y el Medievo se presentaban como un referente inexcusable para las propuestas reformistas. Para él, no había duda de que la Iglesia poseía una música propia.

La Santa Iglesia católica debe tener una música propia para cantar los Divinos Oficios, así como tiene un idioma para hablar a Dios, y para entenderse con los pastores y rebaños diseminados por toda la superficie del globo. El catolicismo debe poseer un modo de cantar la oración pública, así como tiene un culto para rendir a Dios el homenaje religioso, que le es debido.³²²

Por su importancia para la liturgia, a través de los siglos se había buscado organizar, reglamentar y conservar el canto. Como muchos otros elementos del cristianismo, muchas veces había sido objeto de ataques, alteraciones y mutilaciones, de modo que, la Iglesia trató en incontables ocasiones ordenar, ajustar y restaurar el canto a su expresión original. En su revisión de la historia, describió algunos episodios donde la Iglesia emprendió la restauración del canto y la música sagrada. Las iniciativas y movimientos restauradores que revisó en su trabajo van desde la Edad Media hasta su tiempo.³²³

³²² *Ibid.*, 9.

³²³ El texto del obispo Camacho utiliza diferentes fuentes de autores de diferentes épocas como Luis Tomasio (1619-1695) y Giuseppe Baini (1775-1844). La información que ofrece en su estudio histórico está basada en conocimiento que se tenía entonces de épocas tan lejanas como el siglo VIII y a la luz de nuestro conocimiento es inevitable identificar algunos errores históricos como cuando aseguró que el papa Gregorio Magno había escrito “con nota romana” un antifonario. Camacho García, *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, 6.

Un aspecto sobresaliente de su revisión histórica es que no se limitó al ámbito europeo. Su estudio incluyó algunos países americanos como Estados Unidos de Norteamérica y México. Para el caso mexicano, tomó como punto de partida el periodo novohispano; con esto subrayó que el canto gregoriano había estado presente desde el momento mismo en que el cristianismo se implantó en esta región. Es posible que haya sido uno de los primeros en tratar de explicar la forma en que se introdujo el canto y cómo se ordenó su práctica en nuestro país. Apoyándose en Fray Jerónimo de Mendieta (1525-1604) y su *Historia eclesiástica indiana*, narró cómo los misioneros introdujeron y difundieron el canto entre los naturales.³²⁴

La disciplina en el cuidado del canto, que se exigía entonces en las iglesias novohispanas, era suficiente prueba para él de la importancia que las autoridades eclesiásticas dieron al canto. En este sentido recordó que, en las *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana* de fray Alfonso de Montufar (1489-1572), que cita de forma extensa en su *Disertación*, se exigía a todos los canónigos la obligación de cantar, y quien no supiese hacerlo estaría “obligado a aprenderlo dentro de un año”.³²⁵ De igual forma, en otras normas eclesiásticas citadas, como aquellas que resultaron del Tercer Concilio Provincial mexicano de 1585, se imponía que nadie podía ser admitido a órdenes menores “si no está bien instruido en el canto eclesiástico”.³²⁶ Estas razones llevaron a Camacho a concluir que en las diferentes etapas de la Iglesia en México, el canto gregoriano había gozado de la importancia debida, algo que no sucedía en su tiempo pues “ese canto que la Santa Iglesia prescribe, se ha olvidado por desgracia, o está muy descuidado en nuestro país”.³²⁷

Al contemplar la penosa situación del canto litúrgico en su tiempo, se propuso revisar las experiencias de los movimientos restauradores de Francia, Bélgica y Alemania para encontrar una solución al problema en nuestro país. Entre todos estos modelos, prestó especial atención al Movimiento Ceciliano alemán, que había logrado que su edición del Gradual Romano fuera aprobada en 1870 por el papa Pío IX y se convirtiera en un texto

³²⁴ Sobre este punto el obispo Camacho reprodujo el conocido pasaje sobre el misionero fray Juan Caro que enseñó el canto junto con fray Pedro de Gante sin la necesidad de conocer la lengua de los indígenas.

³²⁵ Camacho García, *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, 43.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*, 5.

obligado para las iglesias católicas.³²⁸ De esta forma, asumió que el movimiento alemán tendría que ser el modelo a seguir en la restauración musical en México.

Sin embargo, no solo en Europa encontró ejemplos reformistas, sino también en la ciudad estadounidense de Baltimore localizó un ejemplo más cercano. La diócesis de aquella ciudad fue una de las primeras en el continente americano en proponer una serie de acciones basadas en el Movimiento Ceciliano para terminar con las interpretaciones erróneas del canto gregoriano.³²⁹

Las reformas emprendidas tanto en Europa como en América reafirmaron la convicción del obispo Camacho de emprender una restauración basada en los cecilianistas alemanes. Para él, la importancia del canto, probada a través de la historia y las experiencias previas, hicieron que la reforma fuera impostergable, además de ser responsabilidad de los sacerdotes realizarla.

Hemos visto hasta aquí la importancia que la santa iglesia ha dado siempre al estudio y práctica del canto gregoriano. Hemos observado también los esfuerzos, que los católicos han hecho en las naciones cristianas para conservar, restaurar a su primitiva fuerza, o introducir donde no lo está, el canto litúrgico. Con la historia en la mano hemos demostrado que ese canto es el propio de la iglesia católica, quien no desea otra cosa más que la uniformidad y catolicidad de todas sus admirables instituciones. Probada queda también la obligación, que los sacerdotes tenemos de aprender los elementos y propagar el conocimiento del canto ritual, que debemos practicar y hacer que se practique en todos los divinos oficios.³³⁰

En realidad, desconocemos cuál era su preparación musical. Sin embargo, se sabe que contaba con cierta formación musical y que eso le había permitido conocer y difundir la

³²⁸ En el primer apéndice de su *Disertación* reprodujo en su totalidad un breve de papa Pío IX con fecha del 30 de mayo de 1873 en el que recomendaba el uso del Gradual Romano editado por Federico Pustet de Ratisbona. En este documento papal se confirman los derechos y privilegios que la Santa Sede había otorgado a este editor vinculado con el Cecilianismo. *Ibid.*, 49-50.

³²⁹ Esta ciudad norteamericana fue un importante centro donde se trasplantaron las ideas cecilianistas. Véase Silverberg, “Cecilian reform in Baltimore, 1868 – 1903”.

³³⁰ Camacho García, *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, 44.

importancia del canto gregoriano.³³¹ Pero ¿sus conocimientos serían suficientes para abordar un objetivo inaplazable dentro de la reforma como era la composición de música bajo los criterios restauradores? Probablemente no. Por ello se comprende que se abocara a defender aquellas ideas y buscarse a músicos que coincidieran con su visión.

V. 2 El discurso del Movimiento de Restauración de Música Sagrada de Querétaro

El obispo Camacho encontró en el presbítero Velázquez y en González a esos músicos dispuestos a acompañarlo en sus propósitos restauradores. Ambos habían entrado en contacto con los planteamientos cecilianistas durante sus estudios en la Escuela de Música Sacra de Ratisbona. Así pues, los tres se unieron para comenzar el Movimiento de Restauración de la Música Sagrada, iniciativa motivada por la insatisfacción y rechazo que causaba la profanación de la música sacra en Querétaro y que se extendía por todo México. Si bien el obispo Camacho puede ser considerado como el principal promotor de la restauración, no hubiese sido posible realizarla sin la contribución del padre Velázquez y González.

Sobre estos dos compositores aún recae un velo de desconocimiento en torno a sus vidas y sus obras; prácticamente no se conocen sus obras anteriores al movimiento. Antes de la fundación de la escuela los nombres del padre Velázquez y González apenas y se conocían; pero ya hacia el final del siglo comenzaron a tener un papel más protagónico en las celebraciones eclesiásticas relevantes, como la coronación de la virgen de Guadalupe en 1895.³³²

Pero, ¿quiénes eran estos músicos y porqué terminaron siendo figuras principales del Movimiento de Restauración? Sobre ellos apuntaremos algunos datos biográficos. En el acta de bautismo de José Guadalupe Lucio Velázquez se señala que nació en la comunidad

³³¹ Alfredo Carrasco reconoció que el obispo Camacho sin ser músico había adquirido un profundo conocimiento sobre el canto eclesiástico, que le bastó para justificar la difusión de los planteamientos del canto gregoriano según Ratisbona. Alfredo Carrasco, *Mis Recuerdos*, ed. por Lucero Enríquez Rubio (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996), 224.

³³² En una nota de *La Voz de México* se comenta que durante la ceremonia de la coronación de la imagen guadalupana del 12 de octubre de 1895 la parte musical de las misas serían dirigidas por el padre Velázquez y en el órgano González. “Honor para México”, *La Voz de México*, 24 de septiembre de 1895.

de Ceja de Bravo, en el municipio de Huimilpan del estado de Querétaro, el 15 de diciembre de 1856.³³³

En [sic] 17 de diciembre de 1856 yo el Br. D. Vicente Zepeda Vic^o. de esta auxiliar bauticé solemnemente a un infante de 2 días de nacido a quien puse por nombre José Guadalupe Lucio.³³⁴

Su infancia y juventud, etapas donde suponemos adquirió su preparación musical inicial, son difíciles de precisar. Es posible que la familia Velázquez se mudara a la ciudad de Querétaro justo cuando él era un niño. El desplazamiento de la familia a la capital del estado pudo deberse al clima tenso y las condiciones poco favorables en su poblado natal.³³⁵ Hay que considerar que, en ese tiempo, el país transitaba por un periodo complicado y para los habitantes del estado de Querétaro fue especialmente difícil.³³⁶

Aunque no hay suficientes elementos para asegurarlo, varios autores han coincidido en señalar que Velázquez ya contaba con una aceptable formación musical antes de su viaje a Europa. Se han mencionado al respecto los nombres de algunos maestros que aparentemente lo habrían preparado musicalmente. Alba Herrera y Ogazón menciona al pianista y director queretano Leonardo Landaverde.³³⁷ Por su parte, Ezequiel De la Isla cita

³³³ Ezequiel De la Isla, su primer biógrafo, refuta lo que ahí se asienta y asegura que su nacimiento debió ocurrir el 12 de diciembre del mismo año. Su planteamiento, que ha sido retomado una y otra vez por todos lo que en su momento han realizado algunos apuntes sobre el músico queretano, está sustentado simplemente en la creencia de que el nombre de Guadalupe lo habría recibido por haber nacido el día de la festividad guadalupana: “Se le puso bajo la dirección de la augusta Reina de los Mexicanos, por esto y para conmemorar la fecha natalicia, se agregó al de José, el dulce nombre de Guadalupe”. De la Isla, *El Pbro. José Guadalupe Velázquez*, 11. En todo caso, las discrepancias entre una fecha y otra no constituirían un aspecto determinante en lo que respecta a su carrera musical, pero sí sería una muestra de la inconsistencia de los estudios que se han ocupado de él.

³³⁴ Libro de bautismos núm. 23, fojas 12 vuelta. Parroquia de San Miguel de Huimilpan, Querétaro.

³³⁵ Valverde Téllez, *Bio-bibliografía eclesiástica mexicana, 1821-1943*, 466.

³³⁶ Martha Eugenia García Ugarte describe una complicada situación política en Querétaro durante los años 1821 – 1855. Durante este tiempo hubo 20 gobernadores y sólo uno cumplió con su periodo de gobierno. Por otro lado, meses antes del nacimiento del padre Velázquez, en octubre, la misma ciudad de Querétaro había sido tomada por general conservador Tomás Mejía, quien a la postre sería fusilado en la ciudad junto con el fallido emperador Maximiliano. García Ugarte, *Breve historia de Querétaro*, 144-149.

³³⁷ Más recientemente, Gabriel Pareyón retomando algunos de los datos aportados antes por Herrera y Ogazón, señala al mismo Landaverde como el responsable de la preparación musical del padre Velázquez, pero además, asegura que su iniciación en la música comenzó a los nueve años. Este dato es difícil de corroborar pues en ninguna de las fuentes citadas por Pareyón se especifica la edad en la que pudo iniciar tales estudios. Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. II (Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007), 1082.

a un tal Francisco Moya como su primer maestro; con él habría aprendido a tocar la flauta.³³⁸ Sin embargo, nada se conoce hasta ahora sobre Moya y el autor de la citada biografía no aporta referencia alguna para corroborar sus dichos. Asimismo, afirma que Velázquez habría adquirido sus conocimientos de armonía y composición de “algún maestro queretano” que desafortunadamente tampoco nombra. Tanto Leonardo Landaverde como Francisco Moya, a quienes se les atribuye su educación musical, son figuras desconocidas en la historiografía de la música de México; incluso en el ámbito queretano se ignora prácticamente todo acerca de ellos.

Todo indica, sin embargo, que su preparación musical habría sido el complemento de la formación religiosa que recibió primero en el Colegio de la Cruz y posteriormente en el Seminario Conciliar de la diócesis de Querétaro.³³⁹ Como cabría esperar, fue en el ámbito religioso donde desarrolló su primera actividad musical de importancia: en 1878 habría recibido el nombramiento de maestro de cantores en el coro de la catedral de Querétaro.³⁴⁰ Esta responsabilidad le fue asignada cuando contaba tan solo con 22 años, por lo que es posible que las autoridades eclesiásticas reconocieron en él a un músico con el talento para dirigir a la máxima agrupación musical de la diócesis queretana.³⁴¹ No obstante, la primera noticia de él como compositor, la encontraremos años más tarde, De acuerdo con De la Isla en 1884 se habría encargado de la parte musical en las honras fúnebres del segundo obispo de Querétaro,³⁴² Ramón Camacho,³⁴³ para la cual habría creado unos *Misterios* y unos *Responsorios del oficio de difuntos*.³⁴⁴ Posiblemente en estas

³³⁸ De la Isla, *El Pbro. José Guadalupe Velázquez*, 47.

³³⁹ El seminario conciliar fue establecido en 1864 a raíz del establecimiento de la diócesis de Querétaro en 1863.

³⁴⁰ De la Isla, *El Pbro. José Guadalupe Velázquez*, 14.

³⁴¹ En 1888 en el diario *El Tiempo* como parte de una rectificación a una nota publicada sobre la una peregrinación de católicos mexicanos a Roma se menciona que el padre Velázquez, quien era maestro de canto en la catedral de Querétaro, fue uno de los representantes de la diócesis queretana. Esta nota confirma que para ese año el músico y sacerdote queretano tenía un papel protagónico en las actividades musicales de la catedral queretana. “Rectificación”, *El Tiempo Diario Católico*, 20 de julio de 1888.

³⁴² De la Isla, *El Pbro. José Guadalupe Velázquez*, 47.

³⁴³ El segundo obispo de Querétaro, murió a causa de la disentería que lo atacó, el 1 de agosto de 1884.

³⁴⁴ Las notas periodísticas publicadas días después de la muerte de obispo hacen mención de las honras fúnebres, desafortunadamente no hacen mención de las obras que pudieron haberse interpretado. Tampoco hay alguna mención al padre Velázquez en la memoria sobre las honras fúnebres del obispo Ramón Camacho. *Última enfermedad y sentida muerte del Ilmo. Sr. Dr. D. Ramón Camacho dignísimo obispo de Querétaro; y funerales celebrados en su Santa Iglesia Catedral* (Querétaro: Tipografía de González y Compañía, 1885).

ceremonias fúnebres Velázquez pudo conocer a Rafael Sabás Camacho, hermano del difunto.

En cuando a Agustín González, se conoce que nació en el año de 1864 en el estado de Guanajuato y junto con su familia debieron mudarse a la ciudad de Querétaro cuando él era un niño.³⁴⁵ Sólo hasta 1888 tenemos noticias verificables sobre él. González, siendo laico, coincidió con el padre Velázquez en un evento de religioso que nada tenía que ver con la música. Ambos participaron en la “Gran romería nacional” como representantes de la diócesis de Querétaro que ocurrió en ese año (véase imágenes 3 y 4). Este evento, producto de la iniciativa de José María Mora y Daza, obispo de Puebla, consistió en reunir a un amplio grupo de católicos mexicanos interesados en emprender una magna peregrinación a Roma. Los objetivos de esta gran peregrinación eran rendirle honores al papa León XIII por su jubileo y demostrar la fuerza y organización del catolicismo mexicano para “dar a conocer de lo que somos capaces [los católicos] y de lo que podemos hacer en bien de la religión y de la patria”.³⁴⁶



Imagen 3. Fotografía del grupo de peregrinos que participó en la Gran Romería nacional. Fotografía tomada de Diego Germán Vázquez, *La gran romería nacional: historia de la primera peregrinación mexicana a Roma* (México: Tipografía de Aguilar e Hijos, 1889).



Imagen 4. Detalle de la fotografía en la que se observa al padre Velázquez al centro.

³⁴⁵ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. I (Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007).

³⁴⁶ En dos grandes tomos, Diego Germán Vázquez, bajo el seudónimo de “un peregrino”, describió con detalle algunas de las circunstancias que se presentaron a lo largo de este viaje. Diego Germán Vázquez, *La gran romería nacional: historia de la primera peregrinación mexicana a Roma* (México: Tipografía de Aguilar e Hijos, 1889), VIII.

El éxito de dicha convocatoria fue tal, que en ella participaron representantes de la mayoría de las diócesis del país. Los organizadores resaltaron la importancia del evento dado que era el primero en su tipo que se realizaba no solo en nuestro país, sino en toda América.³⁴⁷ Un año después de la peregrinación uno de los asistentes publicó un álbum alusivo donde refiere que el sacerdote queretano, por ser “una notabilidad en la música” se había encargado de organizar las actividades musicales a bordo del buque *Bolivia* en el que viajaban.³⁴⁸

En Europa los dos músicos queretanos se separaron del grupo y permanecieron alrededor de cuatro meses más en Roma. Al parecer, el presbítero y González habían viajado con un segundo propósito: desplazarse hasta Alemania para inscribirse en la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona. A dicha escuela, debieron ingresar entre octubre y noviembre de 1888. Su estancia, que se prolongó por aproximadamente un año y medio,³⁴⁹ no ha dejado muchas pistas para conocer su desempeño y actividades en ella. Sin embargo, es posible imaginarnos el tipo de preparación que recibieron, la cual incluía tres asignaturas básicas: canto gregoriano, polifonía clásica y música de órgano.³⁵⁰

Durante sus estudios contaron con la guía de maestros del prestigio de Franz Xaver Haberl,³⁵¹ Michael Haller y Josep Hanisch, figuras principales del Movimiento Ceciliano alemán. Haberl, su fundador y uno de sus máximos representantes, era, hasta el advenimiento de la escuela de Solesmes, uno de los principales especialistas en el canto gregoriano. En su tratado *Magister Choralis*, considerado por gran parte de los restauradores como un texto fundamental desde su publicación en 1864, están reunidas gran parte de sus ideas y no es difícil suponer que como docente se ajustara a lo ahí expuesto. Los aspectos teóricos, prácticos e interpretativos que se incluyen, son los que los músicos

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*, 51.

³⁴⁹ La aparente brevedad de su estancia académica en Ratisbona ha sido uno de los aspectos que más inquietudes ha despertado en sus detractores y seguidores. Al respecto, Bernal Jiménez cuestionó tanto su formación musical que tenían antes de viajar a Europa como el grado de preparación que alcanzaron durante su estancia en Alemania. En cambio, los seguidores de los músicos queretanos argumentan que tenían sólidos conocimientos musicales y por esta razón su estancia en la Escuela de Música de Ratisbona fue suficiente para que conocieran los principios reformistas.

³⁵⁰ Para Josep Dyer el currículo de la escuela de Ratisbona era similar al de la *Ecole Niedermeyer* y la *Schola Cantorum* ambas establecidas en París. *Grove music online*, “Roman Catholic Church Music”.

³⁵¹ En su citado *Discurso* Velazquez agradece a su “inolvidable director y maestro” el dr. Haberl. Estas alusiones nos permiten afirmar que Haberl fue maestro de los dos músicos queretanos.

debían considerar en el estudio del canto gregoriano. Este texto ofrece además una extensa introducción que incluye un profundo estudio del desarrollo histórico desde los primeros cristianos hasta sus días del también llamado canto romano. Para Velázquez, aquel tratado constituyó una suerte de biblia y fuente de inspiración, en la que además encontró información valiosa para desarrollar y sustentar los ideales de la restauración mexicana.³⁵²

En cuanto a Haller, otro de sus profesores, sus conocimientos sobre el estilo de Palestrina lo llevaron a ser reconocido como uno de los más notables especialistas de la obra del compositor italiano. Al igual que Haberl, publicó un tratado que sería referencia obligada para todos los músicos que abrazaron los planteamientos cecilianistas.³⁵³ Este trabajo, publicado en 1891, aborda el problema de la composición polifónica eclesiástica y expone el estilo estricto de la música del siglo XVI. Como especialista en Palestrina, Haller considera que los compositores religiosos deberían apegarse a las reglas obtenidas a partir de la obra de citado músico italiano.³⁵⁴ Asimismo, reflexiona sobre la idea de acomodar la música eclesiástica a las normas estéticas en boga y concluye que esta exigencia debía ser rechazada con el fin de ajustar la música a los criterios litúrgicos. Aunque la aparición de esta obra coincidió con la época en que el padre Velázquez y González finalizaban su estancia en Alemania, es posible asegurar que como alumnos de Haller habrían entrado en contacto con estos contenidos. Después de casi dos años estudiando en Ratisbona, ambos músicos regresaron a México y desde su llegada comenzaron una agitada carrera para difundir los propósitos reformadores.

V. 3 El Movimiento de Restauración: El modelo *palestriniano* y la diseminación de los planteamientos restauradores en Querétaro

El arranque oficial del Movimiento de Restauración de la Música Sagrada coincidió con la inauguración de la Escuela de Música Sagrada de Querétaro el 18 de febrero de 1892. En esta ceremonia se reunieron el obispo Camacho, el padre Velázquez y González junto con un nutrido grupo de seminaristas. Por decisión del obispo, el padre Velázquez fue

³⁵² Como se verá más adelante, las coincidencias entre su discurso y lo expuesto por Haberl son notorias.

³⁵³ Michael Haller, *Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts* (Regensburg: Verlag von Alfred Coppenrath, 1891).

³⁵⁴ Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, 62.

designado director de la naciente institución y a él le correspondió pronunciar el discurso inaugural de la escuela. En su alocución reconoció el importante papel que tuvo el obispo en la gestación de dicho proyecto.

A vos [Rafael S. Camacho], señor, pertenecen el pensamiento y la realización de esta escuela, de su género acaso la primera en el país, que ya sólo aguarda vuestra bendición para abrir las puertas de sus aulas.³⁵⁵

El Movimiento de Restauración respondió en cierta forma a la secularización que se había intensificado a raíz de las Leyes de Reforma. Desde entonces algunos sectores de la Iglesia mexicana comenzaron a tomar con mayor firmeza las directrices de la Santa Sede en muchos de los aspectos de la vida religiosa. Bajo este contexto, Velázquez planteó una serie de objetivos fundamentales que se apegaban a lo estipulado por el Papa en el ámbito musical:

El objeto inmediato y principal de la hoy naciente escuela, cuyas aspiraciones son, ni más ni menos, secundar enérgicamente los deseos y voluntad de los Pontífices y Concilios en orden a la decencia y esplendor de las funciones litúrgicas en la importantísima parte musical que les corresponde.³⁵⁶

Como se ha venido planteando en los capítulos precedentes, la profanación de la música sacra, una tendencia fuertemente arraigada que venía aquejando a la iglesia desde siglos atrás, fue identificada por gran parte de los movimientos restauradores europeos del siglo XIX como uno de los principales retos a superar. Desde el Concilio de Trento en el siglo XVI, se había exigido la eliminación de todos los elementos mundanos en la música eclesiástica y el apego estricto a las normas litúrgicas. Los restauradores europeos decimonónicos mantuvieron, en esencia, las exigencias tridentinas como la solución a la secularización. En México, el movimiento, que ahora tenía al padre Velázquez como su líder y figura más prominente, apuntó en la misma dirección. Como compositor buscó crear

³⁵⁵ José Guadalupe Velázquez, *Discurso leído en la Escuela de Música Sagrada con motivo de la inauguración de la misma* (Querétaro: Imprenta de la Escuela de Artes, 1892), 15.

³⁵⁶ *Ibid.*, 4.

una obra que respondiera únicamente a las necesidades de la Iglesia, que no se preocupara por satisfacer deseos ajenos a ella, así fueran del ámbito artístico.

Lo más importante es poner manos a la obra y comenzar por los cimientos sin esperar milagros; el coronamiento del edificio lo verá quien Dios quiera. No nos prometemos, ni hace falta, el halago del aura popular; antes por varios modos nos alcanzarán los desdenes de la crítica; pero esto, que a nosotros en nada perjudicará porque no soñamos con el ascendiente imposible de nuestro poco valer, en ninguna manera será estorbo a el Movimiento de Restauración, muy extendido en el país, en pos del canto litúrgico y de la música con él en estrecho parentesco [...].³⁵⁷

Como ocurrió con otras iniciativas restauradoras, el Movimiento de Restauración recurrió a la historia de la música sagrada para encontrar los fundamentos que justificaran sus demandas y propuestas. En su *Discurso* el padre Velázquez realizó una revisión de la historia de la música sagrada y en su recorrido señaló los abusos que habían afectado a la música eclesiástica. Describió algunas de las situaciones que en su opinión configuraban un abuso e identificó los excesos que había sufrido la música litúrgica a través del tiempo, mismos que habían suscitado enormes disgustos e inconformidades entre los miembros del clero. El primer caso lo ubicó en el siglo XI, cuando a pesar de la existencia de una incipiente notación musical, se llegó al “abuso de prolongar las melodías [del canto eclesiástico], afeando su sencillez con adornos arbitrarios”.³⁵⁸ Otro caso lo encontró en tiempos más cercanos a él, cuando “bellezas intrusas e indignas por teatrales y desenvueltas” y “productos ruines del industrialismo” sustituyeron en los templos a la música divina gracias a que sus “bulliciosas y alegres notas” habían cautivado a los oídos de los creyentes.³⁵⁹ Los episodios que él subraya, demuestran que su crítica se dirigía hacia la complejidad de las melodías presentes en el templo, asimismo desapueba el origen teatral, festivo y popular de la música pues los considera impropios para la iglesia.

Por otro lado, buscó en el pasado distante de la Iglesia las características de la música sagrada. Sin fuentes confiables para estudiar a la música de los primeros cristianos,

³⁵⁷ *Ibid.*, 14.

³⁵⁸ Velázquez, *Discurso leído en la Escuela de Música Sagrada*, 7.

³⁵⁹ *Ibid.*, 13.

reconstruyó una ilusoria celebración de aquellos primitivos creyentes en la que se excluían algunas sonoridades que no se correspondían con el sacrificio de Jesucristo.

En aquellas asambleas, donde, por primera vez, no se encontraron, libres ni esclavos, ni griegos ni bárbaros, sino sólo hermanos, hijos de un mismo padre celestial, el sonido penetrante de la flauta y las cuerdas de la lira, con que se acompañaban los histriones y era estimulado el movimiento voluptuoso de la pantomima y de la danza, no podían ser admitidos para celebrar, sobre una tierra con sangre fresca aún, el heroísmo y santidad de una virgen o de un anciano discípulo de Jesucristo.³⁶⁰

Su descripción imaginaria expone un aspecto fundamental de la ideología del movimiento: la música empleada en los servicios debe coincidir en su carácter y forma con el sentimiento religioso.

El carácter y forma musical de sus júbilos y tristezas, concordes con la unidad de creencias y su amor en Cristo, era el unísono majestuoso y sublime de las canciones hebreas refundidas o reguladas por el arte griego, y sus frases melódicas, con sobriedad clásica, no apuraban los extremos de su tonalidad noble y sencilla, enemiga de todo canto cromático incitador de profanos amores y propios de comediantes afeminados.³⁶¹

Para el movimiento, en voz del padre Velázquez, la música sacra debía basarse en valores como la sencillez y la sobriedad, pero ante todo debía evitar el espíritu profano. En su opinión y en la de los restauradores estas características las reunía la obra de Palestrina. La elección del compositor italiano como modelo a seguir por los compositores de la música sagrada implicó un conjunto de problemas que debían resolverse. En nuestro país la música de Palestrina rara vez se interpretaba.³⁶² El padre Velázquez sabía bien que su

³⁶⁰ *Ibid.*, 5.

³⁶¹ *Ibid.*, 6.

³⁶² Durante el siglo XIX se menciona de manera esporádica la interpretación de música de Palestrina en nuestro país. Una de las noticias más antiguas que hemos podido documentar sobre la interpretación de obras del compositor italiano proviene de los preparativos para celebrar las bodas de oro del arzobispo Labastida en 1889. En el diario *El Siglo Diez y Nueve* se comenta que un orfeón dirigido por el maestro Ricardo Lodoza del Conservatorio Nacional estaba preparando un *gradual* de Palestrina para aquella ocasión. Suponemos que las ocasiones donde se cantaron obras del compositor italiano debieron ser más frecuentes, pero al ser parte de alguna ceremonia religiosa que no atrajo los reflectores de la prensa de aquel tiempo pasaron desapercibidas. “Las bodas de oro del Sr. Labastida”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de diciembre de 1889.

música, a pesar ser tan valiosa para la iglesia, había caído en el olvido en gran medida por “la depravación del gusto” que literalmente “arrinconó a la ‘MUSICA DIVINA’ entre el polvo de los archivos”.³⁶³ De ahí que, citando palabras del historiador austriaco August Wilhelm Ambros, describió algunas de las virtudes de la música de este compositor:

La música de Palestrina no es para los salones de concierto ni para las Academias de canto, ni tertulias de *dilettanti*...; es MÚSICA PARA LA IGLESIA,³⁶⁴ para el culto divino, para el año eclesiástico con la rica corona de sus fiestas, con sus días de tristeza y de consuelo, de júbilo y de penitencia, de agradecimiento y de adoración... No es un adorno exterior de las ricas y magníficas ceremonias divinas; entra en ellas como parte integrante y esencial.³⁶⁵

Fue así como el movimiento asumió la obligación de recuperar la obra y el estilo de un compositor del pasado como Palestrina. Por primera vez en nuestro país, una iniciativa se declaraba abiertamente restauradora y así lo dejó ver en su discurso el padre Velázquez., Con el propósito de legitimar su adscripción a un grupo de restauradores extendido por todo el mundo católico, el músico queretano destacó las coincidencias entre el movimiento queretano y los surgidos en Europa. Cabe preguntarnos, entonces, si las razones de incluir el movimiento dentro de este conjunto se debió al convencimiento de que la restauración mexicana habría de enfrentar innumerables obstáculos y que al señalar la “universalidad” podría sortearlos exitosamente:

Pero no estaremos solos en el campo de los restauradores de la música de la Iglesia; en el antiguo mundo nos dan poderoso ejemplo y enseñanza, entre otras, las Escuelas de Ratisbona y de Bruselas, las grandes Asociaciones de Santa Cecilia de Alemania y de Italia; y en nuestra patria, no escasean distinguidos Maestros, que opinan como nosotros, y jóvenes entusiastas, que, por fortuna, comienzan a desprenderse de preocupaciones vulgares.³⁶⁶

³⁶³ Velázquez, *Discurso leído en la Escuela de Música Sagrada*, 12-13.

³⁶⁴ El énfasis es del autor.

³⁶⁵ *Ibid.*, 11.

³⁶⁶ *Ibid.*, 14.

Para finalizar el discurso y después de haber expuesto el vínculo entre la música y la liturgia, así como la necesidad de tomar como modelos a los compositores renacentistas, representados en la figura de Palestrina lanza un exhorto a todos los católicos mexicanos, que por obligación debían contribuir a realizar los esfuerzos necesarios para llevar a cabo la impostergable reforma de la música de la iglesia.

Y ya es tiempo, Señores, que los artistas católicos, a quienes un cristiano neto y puro les alienta y enfervoriza, trabajen por su arte y por su fe, y que sus melodías suban desde el pie de los altares, y trasciendan, como la plegaria del pueblo creyente, hasta lo alto de los cielos, en suave consonancia, por espirituales y castas, con la música de los Tronos y dominaciones.³⁶⁷

Poco después de su regreso a México y antes de la fundación de la Escuela de Música Sagrada y del inicio formal del Movimiento, los músicos queretanos comenzaron una agitada carrera para difundir la reforma. Con el tiempo, sus acciones les permitieron obtener un amplio reconocimiento dentro del ámbito civil y religioso.

El 10 de abril de 1891, en el marco de una ceremonia conmemorativa por el 187 aniversario de la muerte de Juan Caballero y Ocio, el constructor del acueducto de la ciudad de Querétaro, aprovecharon para difundir la música del movimiento con el propósito de generar cambios en las prácticas musicales de los templos. Aunque la nota periodística que informa del hecho, sólo consignó erróneamente el nombre de algunos de los autores, entre los cuales se encontraba un “Fr. Wilt (*sic*), logra informar que Velázquez dirigió un orfeón.³⁶⁸

Esta nota que podría parecer insignificante por los datos escasos y erróneos que incluye, es sin embargo una de las primeras noticias de sus actividades. Además, resulta significativo que haga mención del coro que dirigió Velázquez. Los orfeones, muy populares en el ámbito religioso europeo durante el siglo XIX, serían empleados en

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ La nota publicada en la *Sombra de Arteaga* no da más información sobre la música seleccionada para esta ocasión, sólo se limita a identificarlas como “las inspiradas obras fúnebres *ad hoc* de A. Maier y Fr. Wilt”. Del primer autor mencionado se desconoce su nacionalidad y otros datos, el *Grove* no incluye ninguna entrada para un compositor con este apellido. En cuanto al segundo, probablemente se trate de Franz Witt, compositor fundador del Movimiento Cecilianista alemán. “Solemnes honras”, *Periódico Oficial del Gobierno del Estado: La Sombra de Arteaga*, 12 de abril de 1891.

contadas ocasiones por músicos mexicanos antes de la última década de ese siglo.³⁶⁹ En cambio, estos conjuntos vocales ocuparon un lugar fundamental en el quehacer musical de los restauradores queretanos, de manera que, junto con las obras exclusivamente vocales, se convirtieron en sus elementos distintivos.

La introducción de los orfeones en la iglesia iba en un sentido opuesto a la costumbre, duramente criticada por el clero, de emplear orquestas y coros estruendosos en los templos durante las ceremonias religiosas más solemnes. El periodista Manuel Caballero³⁷⁰ dejó testimonio de una celebración religiosa realizada durante la semana santa de 1894 en la que el orfeón dirigido por Velázquez tuvo un papel central:

Ese coro [el orfeón queretano] ha concluido en Querétaro para siempre, y por fortuna, con esas misas y esos *Tedeums* de factura enteramente profana, *berreados*, más bien que cantados, el estruendoso y desagradables sonar de clarinetes gangosos, pistones trepidantes, huecos tamborazos y platillos y inarmónicos. Ya no se siente uno transportado a la ópera ni a la zarzuela con aquellas *cavatinas* y *rondós* llenos de gorgoritos y de *fioriture* inconducentes. Los *laudamus* policromos de Luna, con solos de flauta y escalitas de violín ya no volverán a profanar la nave sacra.³⁷¹

El orfeón y el programa elegido habían logrado otorgarle a la celebración religiosa un carácter solemne y majestuoso: “hoy sus bóvedas [de las iglesias] resuenan solamente con la serena, mística y majestuosa armonía de las voces humanas, felizmente concertadas [...]”.³⁷² La música interpretada en aquella ocasión llamó fuertemente la atención del periodista y por sus características la consideró más acorde con el tiempo litúrgico. En la celebración se escucharon obras de compositores renacentistas como Palestrina, Victoria y Lassus, y de cecilianistas como Haller y Witt; además de algunas del mismo Velázquez. La interpretación del orfeón fue calificado por el autor de la nota como algo excepcional y

³⁶⁹ Como director de orfeones aparece el nombre de Ricardo Lodoza, este maestro del Conservatorio Nacional dirigió en varias ocasiones un conjunto vocal, una de estas fue dentro del jubileo sacerdotal del arzobispo de México Pelagio Antonio Labastida y Davalos en 1889.

³⁷⁰ Manuel Caballero es reconocido como uno de los primeros periodistas modernos de México. El 4 de enero de 1926, día en el que falleció, se toma actualmente en nuestro país para conmemorar a los periodistas.

³⁷¹ Manuel Caballero, “El Nacional de viaje: carta quinta”, *Periódico Oficial del Gobierno del Estado: La Sombra de Arteaga*, 29 de abril de 1894.

³⁷² *Ibid.*

añadió que lo que estaba ocurriendo con el movimiento restaurador en Querétaro era digno de resaltar ya que “no tiene rival en ninguna parte de la república”.³⁷³

Como director de estas agrupaciones corales, Velázquez tendrá la oportunidad de presentarse fuera de la ciudad de Querétaro. En julio de 1892 con motivo de la peregrinación que realizó la diócesis queretana a la basílica de Guadalupe, el orfeón queretano bajo su dirección se presentó por primera vez en aquel centro religioso. El diario católico *La Voz de México* resaltó la calidad del conjunto, la habilidad de su director y la interpretación “que con la gravedad de su acento imprimían la más profunda devoción”.³⁷⁴ Un año después, el orfeón queretano despertó nuevamente la expectativa por su asistencia durante una nueva edición de esta peregrinación:

Según nos escriben de dicha ciudad, se hacen grandes preparativos para la solemnidad religiosa que ha de celebrar la diócesis de Querétaro en el santuario de Guadalupe el día 2 del entrante julio. No habrá orquesta en la misa: esta será de canto llano, desempeñado por hábiles profesores y coros de aficionados bajo la dirección del señor presbítero don Guadalupe Velázquez, notabilidad en el canto eclesiástico.³⁷⁵

No fueron pocas las dificultades que enfrentó el movimiento para llevar a cabo la restauración. Los cambios realizados en las prácticas musicales de la Iglesia despertaron tanto opiniones favorables como severas críticas. Algunos músicos y feligreses se mostraron inconformes con la introducción de los orfeones y la exclusión de la orquesta en los templos. Para las voces críticas la presencia en la catedral queretana del orfeón, la “coyotera de la catedral”, como la llamaban, había sido la causa de que no asistieran a las funciones religiosas: “Desde que la coyotera del Padre Velázquez ha reemplazado a la orquesta, ya no se puede ir a misa a Catedral”.³⁷⁶ Comentarios como el anterior, incomprensibles para los partidarios de la restauración, serían parte de las críticas a las que tendría que enfrentarse el movimiento.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ “Edificante peregrinación queretana al Santuario de Nuestra Patrona Nacional”, *La voz de México*, 8 de julio de 1892.

³⁷⁵ “La peregrinación de Querétaro”, *La voz de México*, 22 de junio de 1893.

³⁷⁶ Manuel Caballero, “El Nacional de viaje: carta quinta”.

Fue necesario realizar una labor de convencimiento –que sólo en algunas ocasiones tuvo éxito– para que se aceptara una música muy distinta a la que estaban acostumbrados a escuchar en la Iglesia. Por si fuera poco, el movimiento se encontró con una dura realidad: la preparación musical de sacerdotes, cantores y compositores era muy deficiente o no se ajustaba a los principios restauradores y para cambiarla tomaría muchos años. El problema de la preparación de los músicos y los clérigos se vio agravado por la carencia de instituciones educativas que hicieran posible su formación musical en los valores religiosos. La Escuela de Música Sagrada de Querétaro era hasta ese momento la única que preparaba músicos religiosos y no estaba en posibilidades de formar a todos los músicos que se requería. Además, las diócesis no contaban con los recursos necesarios para enviar a los músicos al extranjero. Esta situación no mejoró a pesar de la promulgación el 22 de noviembre de 1903 del *motu proprio* de Pío X, en donde se formalizó la reforma de la música.³⁷⁷ En nuestro país, el 12 de febrero de 1904, las autoridades eclesiásticas publicaron una carta pastoral con motivo del *motu proprio*, en la cual se reproduce el documento pontificio, donde se formulan once disposiciones específicas para las diócesis que se adhirieron a la carta. La segunda disposición indica lo siguiente:

Se establecerá además, en la Capital de la República una Escuela Superior de canto gregoriano, canto polífono (*sic*), música religiosa y órgano, bajo la dirección del Sr. Profesor D. José Guadalupe Velázquez, para facilitar la formación de maestros, que puedan, a su vez, establecer otras escuelas semejantes en otras partes. [...] este centro de instrucción se inaugurará el día 1 de mayo del presente año.³⁷⁸

La fundación de esta escuela con dimensión nacional habría significado que la restauración que comenzó en la ciudad de Querétaro podría continuar ahora con un firme apoyo de las diócesis del país. Sin embargo, no tenemos noticias de que este proyecto haya llegado a formalizarse.

³⁷⁷ Ismael Fernández de la Cuesta, “La reforma del canto Gregoriano en el entorno del ‘*Motu Proprio*’ de Pío X”, *Revista de Musicología* 27, n.º 1 (2004): 43–75.

³⁷⁸ *Carta pastoral colectiva de algunos preladados mexicanos con motivo del Documento Pontificio expedido motu proprio por Ntro. Smo. Padre el Sr. Pío X acerca de la música sagrada* (México: Imprenta Guadalupana de Reyes Velasco, 1904), 19.

V. 4 La música del Movimiento de Restauración de Música Sagrada de Querétaro

Una de las principales tareas del Movimiento de Restauración fue impulsar la creación de música para la Iglesia acorde con la espiritualidad católica. En este sentido, el presbítero José Guadalupe Velázquez y Agustín González tuvieron un papel fundamental. Ambos crearon un *corpus* de obras con características únicas en nuestro país, dentro del ámbito de la música sacra de fines del siglo XIX y principios del XX, obras en las que recurrieron al empleo de técnicas asociadas con la polifonía sacra del siglo XVI, en especial la palestriniana. La adopción del estilo de Palestrina se hace palpable en el carácter diatónico de su música, en el que el uso de intervalos cromáticos no va más allá de lo acostumbrado en el canto gregoriano.³⁷⁹ Asimismo, el uso de la escritura vocal inspirada en la polifonía clásica se erige como una característica que se opone a la primacía de la música instrumental muy en boga durante el siglo XIX.³⁸⁰ Todas estas características, aunadas a la claridad de la declamación del texto, se traducen en la inteligibilidad de las palabras y se asocian con la sencillez y la simplicidad, cualidades deseadas por los compositores de la música sacra, gracias a que, en su propia concepción conducirían, a la edificación y la piedad de los feligreses.

En este trabajo se han propuesto como ejemplos de la presencia de estas características en la música del Movimiento de Restauración las siguientes obras: el *Miserere* de González y la *Misa Ave Maria* del padre Velázquez. El manuscrito de la obra de González está fechado en marzo de 1898 y fue compuesto en memoria de su esposa (imagen 5).³⁸¹ Su escritura a seis voces recuerda por momentos a las obras de compositores del Renacimiento.

³⁷⁹ Véase Kund Jeppesen, *The style of Palestrina and dissonance* (New York: Dover Publications, 1970), 30-32.

³⁸⁰ Aunque en el V Concilio Provincial Mexicano se establece que la música vocal o canto figurado puede ir acompañada de órgano u otros instrumentos el canto no debe ser opacado. Próspero María Alarcón y Sánchez de la Barquera, *Quinto Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1896* (México: Imprenta de “El Catecismo”, 1900), 143.

³⁸¹ El manuscrito se encuentra en el archivo del Conservatorio de Querétaro. En el inventario inédito del archivo realizado por el maestro David Saavedra la obra está registrada con el número IG6 549.

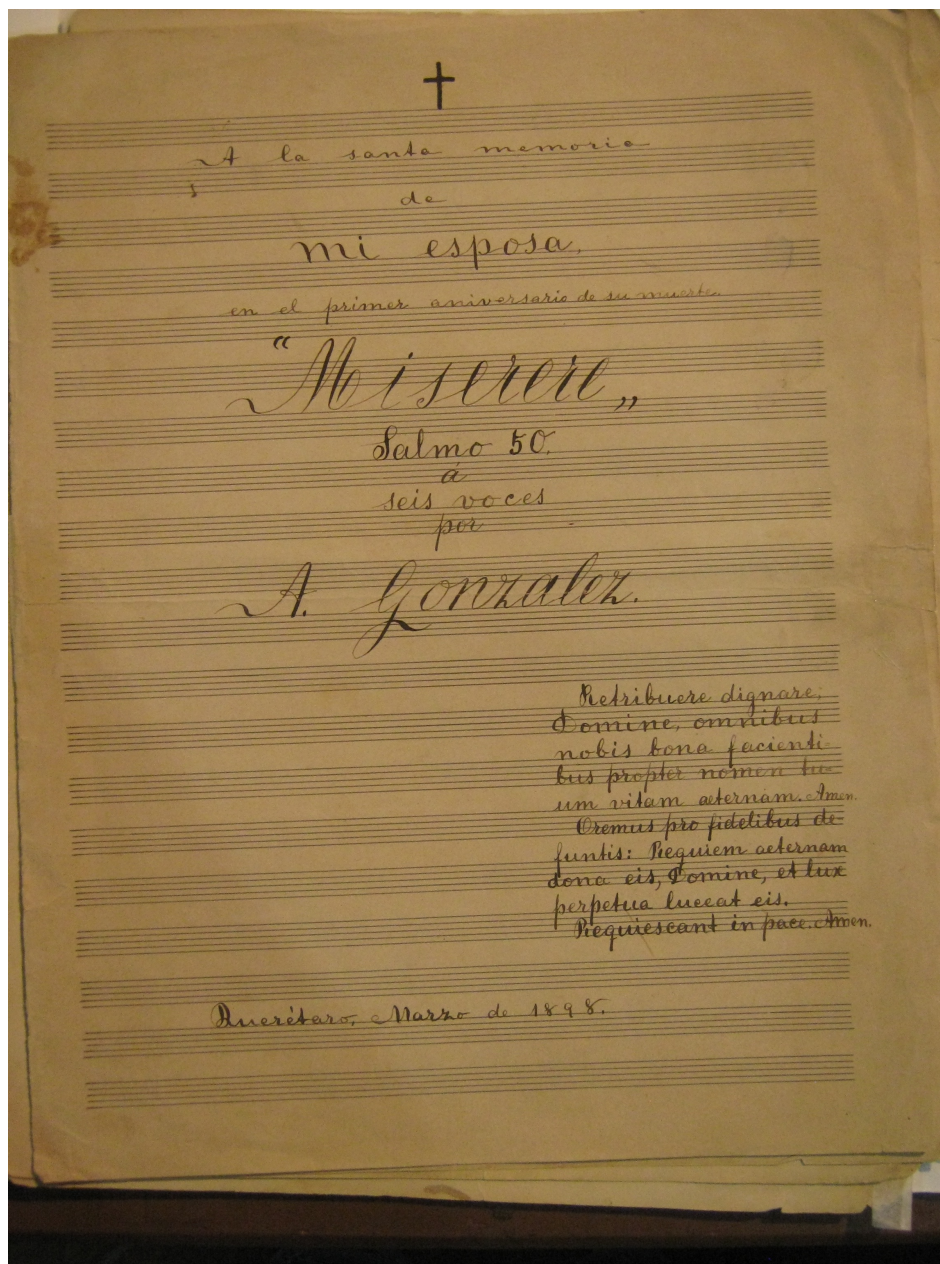


Imagen 5. Dedicatoria del *Miserere* de A. González. Fotografía del autor

Por otro lado, la *Misa* de Velázquez fue localizada en el mismo archivo y está dedica al obispo Camacho. De esta obra se conservan en el mismo archivo un conjunto de *particellas* editadas. No fue posible identificar la fecha de publicación, sin embargo, las partes tienen una nota que comenta que la misa fue estrenada en la Basílica de Guadalupe el 2 de julio de 1903. (imagen 6)

3

MISSA "AVE MARIA"
 IN HONOREM B. V. M. DE GUADALUPE
 IV Vocibus

COMPOSITA AC ILMO. ET RMO. D. DRI. D. RAPHAELI S. CAMACHO DICATA A
 IOSEPHO DE GUADALUPE VELAZQUEZ. (1)

BAJO

Kyrie

(1) Ejecutada por primera vez en la Basílica (entonces Colegiata) de Nuestra Sra. de Guadalupe el día 2 de julio del año de 1903.

Imagen 5. Bajo de la *Missa Ave Maria* de José Guadalupe Velázquez. Fotografía del autor

Estos dos autores buscaron emular las sonoridades de las obras de compositores como Josquin, Palestrina, Morales o Victoria. En la elección de estas obras primó, además de los criterios musicales, la existencia en ellas de otros elementos que se asocian con la función litúrgica. No debemos olvidar que tanto el Movimiento de Restauración queretano, como el cecilianista alemán, consideraban que la función litúrgica favorecería la edificación de las personas.

A continuación, anotamos algunos de los aspectos que distinguen a estas obras tales como: la escritura estrictamente vocal. (Ejemplo 1).

MISSA "AVE MARIA"
 IN HONOREM B. V. M. DE GUADALUPE
 IV VOCIBUS
 COMPOSITA AC ILMO. ET RMO. D. DRI. D. RAPHAELI S. CAMACHO DICATA A
 IOSEPHO DE GUADALUPE VELAZQUEZ.

KYRIE

Contralto
 Tenor
 Tenor
 Bassus

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

Ejemplo 1, José Guadalupe Velázquez, *Missa Ave Maria*, cc. 1-7

La textura imitativa es otro de los rasgos utilizados frecuentemente por el padre Velázquez y González para emular el estilo de la música del Renacimiento. (ejemplo. 2)

C.I.
 C.II.
 A.
 T.I.
 T.II.
 B.

- ci, ut jus-ti-fi-ce-ris in ser-mo-ni-bus tu-is, et in ser-mo-ni-bus tu-is et in ser mo - ni-bus

Ejemplo 2 Agustín González, *Miserere*, cc. 41-45

En ocasiones se crea un contraste entre dos texturas. Además de la imitativa, hay una predilección por las texturas homorrítmicas. El uso de cualquiera de las dos texturas dependerá del texto pues un aspecto fundamental que, en concordancia con los lineamientos reformadores, no podían perder, es la inteligibilidad. (ejemplo 3)

120

C.I. con - fir - ma con - fir - ma - me.

C.II. con - fir - ma con - fir - ma - me.

A. con - fir - ma con - fir - ma - me.

T.I. pa - li con - fir - ma con - fir - ma - me.

T.II. pa - li con - fir - ma con - fir - ma - me.

B. pa - li con - fir - ma con - fir - ma - me.

Ejemplo 3, Agustín González, *Miserere*, cc. 120-124

La inteligibilidad del texto, como tanto se ha insistido, fue una condición que se empezó a exigir en las obras religiosas a partir del concilio de Trento, aun cuando tal condición no se hubiera incluido en los decretos conciliares. En el siguiente ejemplo podemos observar cómo Velázquez tiene el cuidado de que los acentos musicales y las dinámicas se correspondan con los acentos de las palabras.

C. *mf* *poco meno* *ff*
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

T. *poco meno*
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

T. *mf* *poco meno* *f* *ff*
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

Bajo *mf* *poco meno* *ff*
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

Ejemplo 4, José Guadalupe Velázquez, *Missa Ave Maria*, cc. 24-29

Tanto González y el padre Velázquez, en concordancia con lo estipulado por el movimiento ceciliano, evitan cualquier cromatismo y su música es totalmente diatónica. En ocasiones las cadencias asumen funciones claramente tonales. En el siguiente ejemplo, la cadencia final tiene un inconfundible movimiento de V-I.

C.I. *f*
- is, et vin - cas cum - ju - di - ca ris.

C.II. *f*
vin - cas cum ju - di - ca - ris.

A. *f*
tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

T.I. *f*
vin - cas cum ju - di - ca - ris.

T.II. *f*
tu - is et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

B. *f*
et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Ejemplo 5, Agustín González, *Miserere*, cc. 120-124

Los ejemplos anteriores exponen los elementos que el padre Velázquez y González emplearon para crear una música que se distingue de otras obras sacras de su tiempo, las cuales empleaban sin problemas orquestas y formas populares o completamente profanas. Como compositores del movimiento creyeron encontrar en la escritura vocal y en el empleo de las texturas polifónicas, los elementos que se apegaban a lo ordenado desde tiempos tan remotos como el Concilio de Trento. Con ello satisficieron su propósito de ofrecerle a la Iglesia música que antepusiera las necesidades litúrgicas a las artísticas.

CONCLUSIONES

En esta tesis hemos dado cuenta de cómo en la música sacra finisecular se desarrolló una tendencia que rechazaba los estilos imperantes de la época y cómo su presencia coincide con la existencia de movimientos similares en otros países católicos, como los siguientes: Alemania, España, Italia y Estados Unidos de América por mencionar algunos. El Movimiento de Restauración de la Música Sagrada de Querétaro se incluye dentro de este conjunto de esfuerzos por realizar una reforma de la música eclesiástica, y es muestra de cómo México no fue ajeno a los debates en torno a la profanación de la música sacra.

La existencia de un movimiento con estas características en nuestro país nos conduce a la problemática planteada en la introducción de este trabajo. ¿Cómo fue que González y el padre Velázquez tomaron y adaptaron los lenguajes musicales del Renacimiento? ¿cómo justificaron la introducción en los templos de lenguajes musicales anacrónicos? ¿cuál fue la base ideológica que sustentó el proceso de restauración? ¿cuáles fueron los motivos del movimiento para emprender la restauración de la música católica? ¿las obras musicales de González y el padre Velázquez, así como sus actividades como intérpretes y docentes, formaron parte del esfuerzo emprendido por la Iglesia mexicana para revertir las consecuencias de la modernidad y la secularización en nuestro país?

Estas interrogantes nos plantearon la necesidad de adoptar un marco teórico y conceptual que permitiera estudiar al movimiento desde una óptica que resaltara lo que consideramos como una de sus características principales: el deseo de promover obras musicales que son consideradas como antiguas o históricas y que son percibidas como amenazadas o moribundas.

Una aportación de esta investigación consistió en emplear dos modelos de los estudios sobre el *music revival* para examinar las motivaciones, los actores, la ideología, las actividades y los resultados del movimiento. Es cierto que Livingston, Bithell y Hill, autoras de esos modelos, elaboran sus planteamientos a partir del estudio de la música popular. Sin embargo, he planteado que el Movimiento de Restauración, si bien no pertenece a la esfera musical que habitualmente se estudia con este marco teórico, sí permite una lectura a través de esta metodología, pues es posible identificar en él la mayor parte de los elementos descritos por Livingston presentes en el *music revival* como: los

individuos revitalizadores, las fuentes originales con las cuales se llevará a cabo el *revival*, la ideología revitalizadora, la comunidad de seguidores y las actividades. Asimismo, se puede notar la presencia en el movimiento los aspectos descritos por Hill y Bithel como: la motivación causada por una insatisfacción por la cultura imperante, el uso selectivo de la historia para justificar la revitalización, la recontextualización y transformación de las fuentes, la búsqueda de la autenticidad y la transmisión y difusión del movimiento.

A partir de los resultados de esta investigación es posible observar que el Movimiento de Restauración de la Música Sagrada en Querétaro tuvo como principal motivación la insatisfacción por la secularización que había penetrado hondo en las prácticas musicales de los templos católicos. Como pudimos exponer, esta situación no era exclusiva de nuestro país y no se limitó al siglo XIX, se trataba de un problema recurrente para la Iglesia a través de los siglos. Entonces ¿cómo fue que una situación que se había mantenido presente desde tiempo atrás llegó a incomodar tanto a la Iglesia? En este trabajo se expuso que el catolicismo, en voz de los papas Pío IX y León XIII, identificó a la secularización en conjunto con la modernidad como las calamidades de su tiempo. La condena papal de lo moderno llevó a algunos a rechazar a la música de su tiempo con características profanas. En contraste, la música perteneciente a un pasado idealizado –el canto gregoriano y la polifonía clásica del Renacimiento– sería revalorada para ser reintroducida en los templos católicos.

Fue de esta forma que en nuestro país se fue gestando un movimiento que aglutinó las inconformidades de algunos miembros del episcopado mexicano. Como se pudo mostrar, el obispo Rafael Sabás Camacho elaboró un discurso en el que no solo demostró la importancia –que por lo visto se había olvidado– del canto gregoriano para la liturgia católica, sino que, también expuso la necesidad de realizar cambios en las prácticas musicales eclesiásticas de su tiempo. Por razones como estas, lo identificamos como el más importante promotor de la restauración.

En esta investigación observamos que el obispo Camacho estaba bien informado sobre los esfuerzos de otros restauradores, entre ellos de los cecilianistas alemanes. La importancia que adquirió el movimiento ceciliano dentro de la música sagrada contribuye a comprender por qué el padre Velázquez y González se acercaron a esta corriente restauradora. Hemos dado cuenta que ambos compositores entraron de manera directa con

las ideas restauradoras del movimiento cecilianista en Ratisbona y en consecuencia buscaron emular los lenguajes musicales del Renacimiento.

El padre Velázquez y González buscaron crear e introducir obras inspiradas en la polifonía clásica del siglo XVI que se distinguieran de la música escrita para el teatro o las salas de concierto; con ello contribuyeron a que el movimiento tuviera un alcance mayor pues la restauración no se limitó al canto gregoriano. Sus obras litúrgicas están escritas en su mayoría para conjuntos vocales, con texturas polifónicas y homorrítmicas. Son además, diatónicas y evitan cualquier elemento que pueda ser considerado moderno como el cromatismo y las convenciones rítmicas que recuerden la periodización de las frases. Sin embargo, su lenguaje musical es resultado, en términos de Livingston, de una recontextualización pues no imitan fielmente el estilo de los compositores del Renacimiento, sino que elaboran una adaptación del lenguaje musical del Renacimiento.

Podemos resaltar que su motivación está en proporcionar a la Iglesia obras con un claro sentido litúrgico, sin tener entre sus objetivos fundamentales el satisfacer una corriente artística. Esta idea es evidente en obras como el *Miserere* y la *Missa Ave Maria*, donde los recursos musicales privilegian la comprensión del texto y el sentimiento religioso.

Finalmente fue posible determinar que, las obras del padre Velázquez y González no solo respondieron su inconformidad por la profanación de la música sacra, **[revisar]** sino que también, estuvieron motivadas por las circunstancias políticas por la que atravesó toda la Iglesia católica durante el siglo XIX. Cabe recordar que la Iglesia tuvo que formular mecanismos que le permitieran resistir a las corrientes secularizadoras y para ello buscó establecer una relación más estrecha con la feligresía. En este sentido, la música del Velázquez y González desempeñó un papel importante en el fortalecimiento de la devoción de los creyentes. Además, sus obras, así como sus actividades como intérpretes y docentes, formaron parte del esfuerzo emprendido por un sector del episcopado mexicano para revertir las consecuencias de la modernidad y la secularización en nuestro país.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

Archivo Agustín González – Conservatorio de Música José Guadalupe Velázquez

Bibliografía

Alarcón y Sánchez de la Barquera, Próspero María. *Quinto Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1896*. México: Imprenta de “El Catecismo”, 1900.

Alcalá Alvarado, Alfonso. “El triunfo del liberalismo (1860 – 1873)”. En *Historia General de la Iglesia en América Latina*, Vol. V. México: Ediciones Sígueme, Ediciones Paulinas, 1984.

Álvarez de las Asturias, Nicolás. “León XIII y la restauración del orden cristiano en Europa reflexiones sobre la influencia de su lectura de la Historia”. En *Dos mil años de evangelización: los grandes ciclos evangelizadores*, editado por Enrique de la Lama Cereceda. España: Universidad de Navarra, 2001.

Bernal Jiménez, Miguel. *Los tres géneros de música sagrada*. Morelia, 1939.

Bithell, Caroline, y Juniper Hill, eds. *The Oxford Handbook of Music Revival*. New York: Oxford University Press, 2016.

Bohlman, Philip V. *The study of folk music in the modern world*. Folkloristics. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Camacho García, Rafael Sabás. *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*. Guadalajara: Antigua Imprenta de Rodríguez, 1878.

———. *Itinerario de Roma a Jerusalén*. Guadalajara: Tipografía de Dionisio Rodríguez, 1873.

Carrasco, Alfredo. *Mis Recuerdos*. Editado por Lucero Enríquez Rubio. México: UNAM,

Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

Carta pastoral colectiva de algunos preladados mexicanos con motivo del Documento Pontificio expedido motu proprio por Ntro. Smo. Padre el Sr. Pío X acerca de la música sagrada. México: Imprenta Guadalupana de Reyes Velasco, 1904.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music.* Traducido por J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

De la Isla, Ezequiel. *El Pbro. José Guadalupe Velázquez. Un artista: estudio biográfico crítico.* Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, 2001.

Díaz Patiño, Gabriela. *Católicos, liberales y protestantes: el debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848-1908).* Primera edición. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2016.

Díaz Patiño, Gabriela. “Inclusión de una nueva política de la imagen devocional en la arquidiócesis de México (1855–1896)”. En *Normatividades e instituciones eclesásticas en la Nueva España, siglos XVI–XIX*, editado por Benedetta Albani, Otto Danwerth, y Thomas Duve, 5:281–98. Max Planck Institute for European Legal History, 2018.

García Ugarte, Marta Eugenia. *Breve historia de Querétaro.* México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

———. *Poder político y religioso: México siglo XIX.* Vol. I. 2 vols. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2010.

———. “Proyecto Pastoral de la Diócesis de Querétaro: de su Fundación al Porfiriato”. En *Historia de la Iglesia en el Siglo XIX*, editado por Manuel Ramos Medina. México: El Colegio de México, 1998.

Garratt, James. *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music.* Lexington, KY: Cambridge University Press, 2002.

Germán Vázquez, Diego. *La gran romería nacional: historia de la primera peregrinación mexicana a Roma.* México: Tipografía de Aguilar e Hijos, 1889.

Gutiérrez García, José Luis, ed. *Doctrina Pontifica*. Vol. II. Biblioteca de autores cristianos. Madrid: Editorial Católica, 1958.

Haberl, Franz Xaver. *Magister choralis: manual teórico práctico de canto gregoriano según las melodías auténticas propuestas por la Santa Sede y la S. Congregación de Ritos*. Primera versión española conforme con la original y Enriquecida con las adiciones de la nueva edición italiana. Ratisbona: Casa Editorial de Federico Pustet, 1889.

Haller, Michael. *Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts*. Regensburg: Verlag von Alfred Coppenrath, 1891.

Haskell, Harry. *The Early Music Revival: A History*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 1996.

Hayburn, Robert F. *Papal legislation on sacred music 95 A.D. to 1977 A.D.* Minnesota: The Liturgical Press, 1979)

Haynes, Bruce. *The end of Early Music. A period performer's history of music*. New York: Oxford University Press, 2007

Herrera y Ogazón. Alba. *El arte musical en México*. México: Dirección General de las Bellas Artes, Departamento Editorial, 1917.

Hill, Juniper, y Caroline Bithell. “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change”. En *Oxford Handbook of Music Revival*, 3–42. New York: Oxford University Press, 2016.

Hoffmann, Ernst T. A. *Los hermanos de San Serapión 2. 2*. Vol. II. España: Anaya, 1988.

Jeppesen, Kund. *The style of Palestrina and dissonance*. New York: Dover Publications, 1970.

Katherine Bergeron. *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*. California Studies in 19th Century Music. Berkeley: University of California Press, 1998.

Laboa, Juan Maria. *La Iglesia del siglo XIX : entre la restauración y la revolución*. España: UPCo, 1994.

Loarca Castillo, Eduardo. *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Santiago de Querétaro*. Querétaro: Archivo Histórico del Estado, 1997.

Lockwood, Lewis. *Palestrina: Pope Marcellus Mass*. New York: Norton, 1975.

Meyer, Jean, y Tomás Segovia. *Historia de los cristianos en América latina: Siglos XIX y XX*. México: Editorial Jus, 1999.

Monson, Craig A. "Renewal, reform, and reaction in catholic music". En *European music 1520-1640*. Great Britain: The Boydell Press, 2006.

Moreno Chávez, José Alberto. *Devociones Políticas: Cultura Católica y Politización En La Arquidiócesis de México, 1880-1920*. México: El Colegio de México AC, 2013.

Mullet, Michael A. *The Catholic Reformation*. New York: Routledge, 1999.

Mutolo, Andrea, y Franco Savarino. *El fin del Estado Papal: la pérdida del poder temporal de la Iglesia Católica en el siglo XIX*. Primera edición. México: Ediciones Navarra, 2015.

Pani, Erika. "Iglesia, estado y reforma: las complejidades de una ruptura." En *México durante la guerra de Reforma*, editado por Brian Connaughton, Vol. I. Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, 2011.

Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. Vol. II. 2 vols. Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007.

Prieto, Guillermo. *Viajes de orden suprema (1853-1855)*. Vol. I. 2 vols. Documentos de Querétaro. Querétaro: Dirección de patrimonio cultural, 1986.

Schubert, Peter. *Modal Counterpoint, Renaissance Style*. New York: Oxford University Press, 1999.

Slobin, Mark. "Re-Flections". En *Oxford Handbook of Music Revival*, editado por Juniper Hill y Caroline Bithell. New York: Oxford University Press, 2014.

Stevenson, Robert Murrell. *Music in Mexico: A historical survey*. New York: Crowell, 1952.

Strunk, Oliver, ed. *Source Reading in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, 1950.

Última enfermedad y sentida muerte del Ilmo. Sr. Dr. D. Ramón Camacho dignísimo obispo de Querétaro; y funerales celebrados en su Santa Iglesia Catedral. Querétaro: Tipografía de González y Compañía, 1885.

Valverde Téllez, Emeterio. *Bio-bibliografía eclesiástica mexicana, 1821-1943*. Vol. I. 3 vols. México: Editorial Jus, 1949.

Velázquez, José Guadalupe. *Discurso leído en la Escuela de Música Sagrada con motivo de la inauguración de la misma*. Querétaro: Imprenta de la Escuela de Artes, 1892.

Vera, Fortino H. *Colección de documentos eclesiásticos de México o sea antigua y moderna legislación de la Iglesia mexicana*. Vol. 3. 3 vols. Amecameca: Imprenta del Colegio Católico, 1887.

Wienandt, Elwyn A. *Opinions on Church Music: Comments and reports from four and a half centuries*. Texas: Baylor University Press, 1974.

REVISTAS

Bernal Jiménez, Miguel. "Ratisbona 1890". *Schola Cantorum* 6 (julio de 1942): 82–106.

Blancarte, Roberto. "Laicidad y secularización en México". *Estudios Sociológicos de El Colegio de México* 19, n.º 57 (septiembre 2001): 843–55.

Campos, Rubén M. "La Schola cantorum de Querétaro y la música sacra". *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* VII, n.º 24 (1931).

Cárdenas Ayala, Elisa. "El fin de una era: Pío IX y el Syllabus". *Historia Mexicana* LXV,

n.º 2 (2015): 719–46.

Cuesta, Ismael Fernández de la. “La reforma del canto Gregoriano en el entorno del ‘*Motu Proprio*’ de Pío X”. *Revista de Musicología* 27, n.º 1 (2004): 43–75.

Fellerer, Karl G., y Moses Hadas. “Church Music and the Council of Trent”. *The Musical Quarterly* 39, n.º 4 (1953): 576–94.

Fernández, Susana Moreno. “Propuestas para el estudio de un movimiento de revival musical”. *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 625–38. <https://doi.org/10.2307/20798092>.

Frías, José D. “El maestro músico Agustín González”. *Gaceta Musical* 1 (enero 1928).

García, Cecilia Adriana Bautista. “Hacia la romanización de la Iglesia mexicana a fines del siglo XIX”. *Historia Mexicana* 55, n.º 1 (2005): 99–144.

Lida, Miranda. “La Iglesia católica en las más recientes historiografías de México y Argentina. Religión, modernidad y secularización”. *Historia Mexicana* 56, n.º 4 (2007): 1393–1426.

Linton, Ralph, y A. Irving Hallowell. “Nativistic Movements”. *American Anthropologist* 45, n.º 2 (1943): 230–240.

Livingston, Tamara E. “Music Revivals: Towards a General Theory”. *Ethnomusicology* 43, n.º 1 (1999).

López-Calo, José. “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”. *Príncipe de Viana* 67, n.º 238 (2006): 577–608.

Monson, Craig A. “The Council of Trent Revisited”. *Journal of the American Musicological Society* 55, n.º 1 (2002): 1–37. <https://doi.org/10.1525/jams.2002.55.1.1>.

Moreno Chávez, José Alberto. “La devoción a san Felipe de Jesús: antiliberalismo y discurso religioso a finales del siglo XIX en la ciudad de México”. *Boletín del Archivo General de la Nación* 8, n.º 8 (1 de octubre de 2015).

Pérez Montfort, Ricardo. “Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX”. *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH* 0, n.º 66 (30 de junio de 2002): 81–95.

Romero, Jesús C. “Antecedente mexicano a la Reforma de la música Religiosa Acordada por S. S. Pío X”. *Carnet Musical* (enero de 1956).

———. “La evolución musical en México”. *Música Revista Mexicana* (1930).

Roux, Rodolfo R. de. “La romanización de la Iglesia católica en América Latina: una estrategia de larga duración”. *Pro-Posições* 25, n.º 1 (1 de abril de 2014). <http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edssci&AN=edssci.S0103.73072014000100003&lang=es&site=eds-live>.

Schnorr, Klemens. “El cambio de la edición oficial del Canto Gregoriano de la Editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del *Motu Proprio*”. *Revista de Musicología* 27, n.º 1 (2004): 197–209. <https://doi.org/10.2307/20797847>.

Stauffer, Brian. “The Routes of Intransigence: Mexico’s ‘Spiritual Pilgrimage’ of 1874 and the Globalization of Ultramontane Catholicism”. *The Americas* 75, n.º 2 (abril de 2018): 291–324. <https://doi.org/10.1017/tam.2017.181>.

Wallace, Anthony F. C. “Revitalization Movements”. *American Anthropologist* 58, n.º 2 (1956): 264–81.

Wu, Celia. “La población de la ciudad de Querétaro en 1791”. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos* 20 (septiembre de 1988).

TESIS

Chen, Jen – Yen. “The traditional and ideal of the stile antico in viennese sacred music: 1740-1800”. Tesis doctoral, Harvard University, 2008.

Damian, Roland. “A historical study of the caecilian movement in the United States”. Tesis doctoral, The Catholic University of America, 1984.

Díaz Núñez, Lorena Patricia “Amnesia musical: un caso para recordar. El movimiento de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX”. Tesis de maestría: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010.

Díaz Patiño, Gabriela. “La soberanía social de Jesucristo: el Sagrado Corazón de Jesús en el discurso de reconquista espiritual en el Arzobispado de Morelia. 1875-1923”. Tesis de maestría, El Colegio de Michoacán, 2001.

Hernández Sánchez, Alejandra. “José María Bustamante en la capilla de música de la catedral metropolitana de México”. Tesis de licenciatura, UNAM, 2011.

Lazos, John G. “José Antonio Gómez’s Ynvitatorio, Himno y 8 Responsorios: Historical Context and Musica Analysis of a Manuscript”. Tesis doctoral, Université de Montréal, 2009

Morrison, Paul Edward. “Caspar Ett at St’ Michaels in Múnich: A Study an Analysis of his Works and Influence on the Origin of the Renaissance Music Revival”. Tesis doctoral, Northwestern University, 1997.

Scraper, Joel. “Josef Gabriel Rheinberger and the Regensburg cecilian movement”. Tesis doctoral, University of Missouri-Kansas City, 2006.

Serrano Arias, Fernando. “Francisco Delgado y los maitines a la Nuestra Santísima María de Guadalupe de 1816”. Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2004.

Silverberg, Ann Louise. “Cecilian reform in Baltimore, 1868 – 1903”. Tesis doctoral, University of Illinois ata Urbana-Champaign, 1992.

Hemerografía

Caballero, Manuel. “El Nacional de viaje: carta quinta”. *Periódico Oficial del Gobierno del Estado: La Sombra de Arteaga*, 29 de abril de 1894.

“Edificante peregrinación queretana al Santuario de Nuestra Patrona Nacional”. *La voz de México*, 8 de julio de 1892.

Frías, Valentín F. “Rasgos biográficos del Ilmo. y Rmo. Sr. Dr. D. Rafael S. Camacho, Tercer obispo de Querétaro”. *El Tiempo Diario Católico*, 17 de marzo de 1901.

“La peregrinación de Querétaro”. *La voz de México*, 22 de junio de 1893.

“Las bodas de oro del Sr. Labastida”. *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de diciembre de 1889.

“Solemnes honras”. *Periódico Oficial del Gobierno del Estado: La Sombra de Arteaga*, 12 de abril de 1891.

Andrés, Francisco de Paula. “La música de iglesia”, *El Tiempo Diario Católico*, 30 de enero de 1895

Páginas electrónicas

Carver, Anthony F. “Concertato”. En *Grove Music Online*. Acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006242>.

Dyer, Joseph. “Roman Catholic Church Music”. En *Grove Music Online*. Acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046758>.

Gmeinwieser, Siegfried. “Cecilian movement”. En *Grove Music Online*, 2001. Acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005245>.

Haberl, Dieter. “Haberl, Franz Xaver”. En *Grove Music Online*, 2001. Acceso el 20 de junio de 2019, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012120>.

Levy, Kenneth, John A. Emerson, Jane Bellingham, David Hiley, y Bennett Mitchell Zon. “Plainchant”. En *Grove Music Online*. Acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040099>.

Lincoln, Harry B. “Zoilo, Cesare”. En *Grove Music Online*. Acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000031018>.

Lockwood, Lewis, Noel O’Regan, y Jessie Ann Owens. “Palestrina [Prenestino, etc.], Giovanni Pierluigi da”. En *Grove Music Online*. Acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020749>.

Scharnagl, August, y Raymond Dittrich. “Proske, Carl”. En *Grove Music Online*. Acceso el 20 de agosto de 2018, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022433>.

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Página
Imagen 1. Interior de la catedral de México. José Decaen, <i>México y sus alrededores</i> , 1855	85
Imagen 2. Muestra de impresión de <i>El Repertorio Sagrado</i>	95
Imagen 3 Fotografía del grupo de peregrinos que participó en la Gran Romería nacional.	115
Imagen 4. Detalle de la fotografía	115
Imagen 5. Dedicatoria del <i>Miserere</i> de A. González	127
Imagen 6 Bajo de la <i>Missa Ave Maria</i> de José Guadalupe Velázquez	128

ANEXO I

MISERERE

Agustín González

Miserere mei Deus.

Agustín González

I

Cantus I *Cantus.*

Altus *Altus.*

Tenor I *Tenor I.*

Tenor II *Tenor II.*

Bassus *Bassus.*

De - - - us,

Mi - se - re - re me - i, De - us,

Mi - se - re - re me - i, De - us,

Mi - se - re - re me - i, De - us,

C.I.

Mi - se - re - re me - i, De - us, se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am se -

C.II.

A.

Mi - se - re - re me - i, De - us, — se - cun - dum mag - nam

T.I.

se - cun - dum mag - - nam mi - se - ri -

T.II.

Mi - se - re - re me - i, De - us, — se - cun - dum mag - nam mi -

B.

Mi - se - re - re me - i, De - us, se - cun - - dum mag - nam mi -

C.I. cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am;

A. mi - se - ri - cor - di - am tu - am;

T.I. cor - di - am mi - se - ri - cor - di - am tu - am;

T.II. - se - ri - cor - di - am mi - se - ri - cor - di - am tu - am;

B. se - ri - cor - di - am mi - se - ri - cor - di - am tu - am;

III

C.I. Am - pli - us la - va me

C.II. Am - pli - us la - va me la - va me

A. Am - pli - us la - va me la - va me

T.I. Am - pli - us la - va - me ab i -

T.II. Am - pli - us la - va me la - va me ab i - ni - qui - ta -

B. Am - pli - us la - va me la - va me ab i - ni - qui -

C.I. ab i - ni - qui - ta - te me - - a,

C.II. ab i - ni - qui - ta - te ab i - ni - qui - ta - te me - a,

A. ab i - ni - qui - ta - te ab i - ni qui - ta - te me - a,

T.I. ni - qui - ta - te ab i - ni - qui - ta - - - te me - a,

T.II. - te ab i - ni - qui - ta - te ab i - ni - qui - ta - te me - a,

B. ta - te ab i - ni - qui - ta - te me - - - - a,

C.I. et a pec - ca - - to me - o mun - da me.

C.II. et a pec - ca - to me - - o mun - da me.

A. et a pec - ca - to me - o mun - da me.

T.I. et a pec - ca - to me - o mun - da me.

T.II. et a pec - ca - to me - - - o mun - da me.

B. et a pec - ca - to me - o mun - da me.

V

C.I. Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - ci,

C.II. Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - - - ci,

A. Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te - - fe - ci,

T.I. Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - ci,

T.II. Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - - - ci,

B. Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - ci,

C.I. ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - is, et

C.II. ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu is, et vin - cas

A. ut jus - ti - fi - ce - ris in ser mo - ni - bus tu - is, et

T.I. in ser - mo - ni - bus tu - is et vin - cas

T.II. in ser - mo - ni - bus tu is et

B. et vin - cas et

C.I. vin - cas cum - - ju - di - ca ris.

C.II. cum ju - di - ca - - ris.

A. vin - - cas cum ju - di - ca - - ris.

T.I. cum ju - di - ca - - ris.

T.II. vin - - cas cum ju - di - ca - - ris.

B. vin - cas cum ju - di - ca - - ris.

VII

C.I. in - cer - ta et o - cul -

C.II. in - cer - ta et - o - cul -

A. Ec - ce e - nim - ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti.

T.I. Ec - ce e - nim - ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti.

T.II. in -

B. in -

C.I. ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae

C.II. ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae

A. sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma -

T.I.

T.II. cer - ta et o - cul - ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fes -

B. in - cer - ta et o - cul - ta sa - pi - en - ti - ae

C.I. ma - ni - fes - ta - sti mi - hi.

C.II. ma - ni - fes - ta - sti mi - hi.

A. - ni - fes - ta - sti mi - hi.

T.I. Ma - ni - fes - ta - sti mi - hi.

T.II. - ta - sti ma - ni - fes - ta - sti mi - hi.

B. tu - ae ma - ni - fes - ta - sti mi - hi.

IX

C.I. Au - di - tu - i

A. Au - di - tu - i me - o da - bis

T.I. Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lae - ti - ti - am: da - bis -

B. Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lae - ti - ti - am:

C.I. me - o da - bis gau - di - um et lae - ti - ti - am:

A. gau - di - um et la - ti - ti - am:

T.I. gau - di - um et lae - ti - ti - am:

B. da - bis gau - di - um et la - ti - ti - am: et

C.I. et ex - sul - ta - bunt et ex - sul -

A. et ex - sul - ta - bunt

T.II et ex - sul - ta - bunt et ex - sul - ta -

B. ex - sul - ta - bunt et ex - sul - ta -

C.I. ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - - - ta.

A. os - sa hu - mi - li - a - ta hu - mi - li - a - ta.

T.II - bunt os - sa hu - mi - li - a - - - ta.

B. bunt os - sa hu - mi - li - a - - - ta.

XI

C.I. Cor mun-dum cre - a cor - mun - dum cre - a in me, De - us, et spi - ri -

T.I. Cor mun-dum cre - a cor mun - dum cre - a in me, De - us, et spi - ri - tum re -

C.I. tum re - ctum et Spi - ri - tum re - ctum

T.I. - - tum et Spi - ri - tum re - - - tum in - no -

C.I. in - no - va in - no - va in vis - ce - ri - bus me - - is.

T.I. va in - no - va in vis - ce - ri - bus - me - - - is.

XIII

C.I. Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu -

C.II. Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu -

A. Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu -

T.I. Red - de mi - hi lae - ti - ti - am

T.II. Red - de mi - hi lae - ti - ti - am

B. Red - de mi - hi lae - ti - ti - am

C.I. ta - ris tu - i et spi - ri - tu prin - ci -

C.II. ta - ris tu - i et spi - ri - tu prin - ci -

A. ta - ris tu - i et spi - ri - tu prin - ci -

T.I. sa - lu - ta - ris tu - i et spi - ri - tu prin - ci -

T.II. sa - lu - ta - ris tu - i

B. sa - lu - ta - ris tu - i

C.I. pa - li con - fir - ma con - fir - ma - me.

C.II. pa - li con - fir - ma con - fir - ma - me.

A. pa - li con - fir - ma con - fir - ma - me.

T.I. pa - li et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma con - fir - ma - me.

T.II. et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma con - fir - ma - me.

B. et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma con - fir - ma - me.

XV

C.I. Li - be - ra me de san - gui - ni - bus, De - us,

C.II.

A. Li - be - ra me de san - gui - ni - bus De - us,

T.I. Li - be - ra me de san - gui - ni - bus De - us,

T.II.

B. Li - be - ra me de san - gui - ni - bus De - us

C.I. De - us sa - lu - ti me - - ae, et ex - sul - ta - bit lin - gua -

C.II. et ex - sul - ta - bit lin - gua -

A. De - us sa - lu - ti me ae,

T.I. De - us sa - lu - ti me - - ae, et ex - sul - ta - bit lin - gua -

T.II. et ex - sul - ta - bit lin - gua -

B. De us sa lu - ti me - - ae,

C.I. me - a ius - ti - ti - am tu - am

C.II. me - a ius - ti - ti - am tu - am et ex - sul - ta - bit lin - gua me -

A. et ex - sul - ta - bit lin - gua me -

T.I. me - a ius - ti - ti - am tu - - am

T.II. me - a ius - ti - ti - am tu - am et ex - sul - ta - bit lin - gua me -

B. et ex - sul - ta - bit lin - gua me -

C.I. jus - ti - ti - am jus -

C.II. - a ius - ti - ti - am tu - am, jus - ti - ti - am jus - ti - ti - am jus -

A. - a ius - ti - ti - am tu - am, jus - ti - ti - am jus - ti - ti - am jus -

T.I. jus ti - ti - am

T.II. - a ius - ti - ti - am tu - am, jus - ti - ti - am jus -

B. - a ius - ti - ti - am tu - am, jus - ti - ti - am jus - ti - ti - am

C.I. ti - ti - am jus - ti - ti - am tu - - - am.

C.II. ti - ti - am jus - ti - ti - am tu - - - am.

A. ti - ti - am jus - ti - ti - am tu - - - - - am.

T.I. jus - ti - ti - am tu - - - - - am.

T.II. ti - ti - am jus - ti - ti - am tu - - - am.

B. jus - ti - ti - am tu - - - am.

XVII

C.I. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem u - ti -

C.II.

A. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem u - ti -

T.I.

T.II.

B.

C.I. que

C.II.

A. que

T.I. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem u - ti - que

T.II.

B. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem u - ti - que

C.I. ho - lo - cau - stis ho - lo cau - stis non de - lec - ta - be - ris.

C.II. ho - lo - cau - stis ho - lo cau - stis non de - lec - ta - be - ris.

A. ho - lo - cau - stis ho - lo cau - stis non de - lec - ta - be - ris.

T.I. ho - lo - cau - stis ho - lo cau - stis non de - lec - ta - be - ris.

T.II. ho - lo cau - stis non de - lec - ta - be - ris.

B. non de - lec - ta - be - ris.

XIX

C.I. Be - nig - ne — fac Do - mi - ne,

C.II. Do - - - mi - ne

A. Be - nig - ne — fac Do - - - mi - ne

T.I. Do - - - mi - ne

T.II. Be - nig - ne — fac Do - - - mi - ne

B. Be - nig - ne — fac Do - - - mi - ne

C.I. in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri -

C.II. ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri -

A. in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on: ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri -

T.I. in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on:

T.II. ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri -

B. in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on: mu - ri

C.I. Je - ru - sa - lem.

C.II. Je - ru - sa - lem.

A. Je - ru - sa - lem. o - bla - ti - o - nem

T.I. Tunc ac - ce - ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - ae,

T.II. Je - ru - sa - lem. Tunc ac - ce - ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - ae, o -

B. Je - ru - sa - lem. o - bla - ti -

C.I. o - bla - ti - o - nes, et ho - lo - cau - sta:

C.II. o - bla - ti - o - nes, et ho - lo - cau - sta:

A. o - bla - ti - o - nes, et ho - lo - cau - sta: su - per al - ta re

T.I. o - bla - ti - o - nes, et ho - lo - cau - sta: tunc im - po - nent su - per al -

T.II. bla - ti - o - nes, et ho - lo - cau - sta:

B. o - nes, et ho - lo cau - sta: su - per al -

C.I. su - per al - ta - re tu - um su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

C.II. su - per al - ta - re tu - um su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

A. tu - um su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

T.I. ta - re tu - um su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

T.II. su - per al - ta - re su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

B. ta - re tu - um su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

ANEXO II

Missa Ave Maria

José Guadalupe Velázquez

MISSA "AVE MARIA"

IN HONOREM B. V. M. DE GUADALUPE

IV VOCIBUS

COMPOSITA AC ILMO. ET RMO. D. DRI. D. RAPHAELI S. CAMACHO DICATA A

IOSEPHO DE GUADALUPE VELAZQUEZ.

KYRIE

Contralto

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

p < > *p* *mf* *p* *p*

Tenor

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

p < > *p* *mf*

Tenor

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

p < > *p* *mf* *p*

Bassus

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

p < > *p* *mf* *p*

10

C.

Ky - ri - e e - lei - son. e - lei - son, e - lei - son,

mf *f* *ff* < > *p* *mf*

T.

Ky - ri - e e - lei - son. e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

mf *f* *ff* > < > *p*

T.

Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

mf > *p* < > *p* *mf*

B.

Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

mf > *p* *p* < > *p*

19

C. *f* son, Chri - ste e - le - i - son. *mf poco meno* Ky - ri - e e - le - i - son, —

T. son, Chri - ste e - le - i - son. *poco meno* Ky - ri - e e - lei - son, —

T. son, Chri - ste e - le - i - son. *mf poco meno* Ky - ri - e e - le - i - son, —

B. son, Chri - ste e - le - i - son. *mf poco meno* Ky - ri - e e - lei - son, —

28

C. Ky - ri - e *ff* e - le - i - son, *mf* Ky - ri - e Ky - ri - e *p* e - lei - son, Ky - ri - e —

T. Ky - ri - e *ff* e - le - i - son, *mf* Ky - ri - e Ky - ri - e *p* e - lei - son, Ky - ri - e e -

T. Ky - ri - e *f* e - le - i - son, *ff* Ky - ri - e *mf* Ky - ri - e *p* e - lei - son, Ky - ri - e —

B. Ky - ri - e *ff* e - le - i - son, *mf* Ky - ri - e *p* Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

35 *molto rit.*

C. *f* e - lei - son, *mf* e - lei - son, *p* e - lei - son, Ky - ri - e *pp* e - lei - son. *pp*

T. - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. *pp*

T. e - le - i - son, *p* Ky - ri - e *p* e - lei - son. *pp*

B. - lei - son, e - lei - son, *p* Ky - ri - e *p* e - lei - son. *pp*

GLORIA

43 **Allegro espressivo**

C. *f* Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus *mf* bo-nae vo-lun-ta-tis. *f* Lau-da-mus-te.

T. *f* Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus *mf* bo-nae vo-lun-ta-tis. *f* Lau-da-mus-te.

T. *f* Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus *mf* bo-nae vo-lun-ta-tis. *f* Lau-da-mus-te.

B. *f* Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus *mf* bo-nae vo-lun-ta-tis lau-da-mus-te.

52 **A tempo**

C. Be-ne-di-ci-mus te. A-do-ra-mus, *p* a-do-ra-mus te. *f* Glo-ri-fi-ca-mus te. *pp* *mf*

T. Be-ne-di-ci-mus te. A-dor-ra-mus, *p* a-do-ra-mus te. *f* Glo-ri-fi-ca-mus te. *pp* *mf*

T. Be-ne-di-ci-mus-te. A-do-ra-mus, *p* a-do-ra-mus te. *f* Glo-ri-fi-ca-mus te. *pp* *mf* *f*

B. Be-ne-di-ci-mus-te. A-do-ra-mus, *p* a-do-ra-mus te. *f* Glo-ri-fi-ca-mus te. *pp* *mf*

60

C. — pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. *mf*

T. — pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. *mf*

T. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi *mf* pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. *mf* Do-mi-ne *mf*

B. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi *mf* pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. *mf*

allargando

quasi Andante

67

C. *mf* rex cae - le - stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li *p*

T. Do - mi - ne De - us, rex cae - le - stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li *p*

T. De - us, rex cae - le - stis, De - us Pa - tris om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li *p*

B. Do - mi - ne De - us, rex cae - le - stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li *p*

molto rit..

75

C. u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, *f*

T. u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, *f*

T. u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, *f*

B. u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, *f*

♩ = 50

84

C. Fi - li - us Pa - tris. mi - se - re - re no - bis. *p*

T. Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

T. Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

B. - i, Fi - li - us Pa - tris Qui tol - lis Pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

93

C. *sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -*

T. *Qui tol lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti -*

T. *Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -*

B. *Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -*

p

102 **Maestoso**

C. *- - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se -*

T. *o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - ser - re - re, mi - se -*

T. *- - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se -*

B. *- - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se -*

pp ff pp f

112

C. *re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus*

T. *re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus*

T. *re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus*

B. *re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus*

p f p f

122 rit. . .

C. *p* Do - mi - nus. Tu so - lus, *f* tu so - lus Al - tis - si - mus, Je *p*

T. *f* Do - mi - nus. Tu so - lus, tu so - lus Al - ti - si - mus Al - ti - si - mus Je - *p*

T. *p* Do - mi - nus. Tu so - lus, *f* sol - lus Al - tis - si - mus Je - su *p*

B. *f* Do - mi - nus. Tu so - lus, sol - lus Al - tis - si - mus Je - su *p*

130 A tempo

C. -su Chri - ste *f* Cum Sanc-to Spi - ri - tu in, glo - ri - a

T. - su Chris - te. *f* Cum San-cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a

T. Chri - ste *mf* Cum Sanc-to Spi - ri - tu, *f* in glo - ri - a in

B. Chri - ste Je - su Chri - ste *mf* Cum San-cto Spi - ri - tu, *f* in glo - ri - a in

138

C. in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

T. in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

T. glo - ri - a in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

B. glo - ri - a in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men

C. *f* men, A - - - men, *ff* A - - - men. *fff*

T. *f* men A - - men A - - - men *ff* A - - - men. A - - - men A - - - men. *pp*

T. men A - - - men *ff* A - - - men. A - - - men. *pp*

B. *f* A - - - men *ff* A - - - men A - - - men. *fff*

CREDO

Maestoso

C. *mf* Pa - trem om - ni-po-ten - tem, fac-to - rem cae - li et ter - rae, vi-si-bi - li - um om - ni -

T. *mf* Pa - trem om - ni-po-ten - tem, fa-cto - rem cae - li et ter - rae, vi-si-bi - li - um om - ni -

T. *mf* Pa - trem om - ni-po - ten - tem, fa-cto - rem cae - li et ter - rae, vi-si-bi - li - um om - ni -

B. *mf* Pa - trem om - ni-po-ten - tem, fa-cto - rem cae - li et ter - rae, vi-si-bi - li - um om - ni -

C. *f* um, et in vi - si - bi - li - um. *mf* Et in u - num Do - ni-num, Je - sum Chris - tum, *p* Fi - li-um

T. *f* um et in vi - si - bi - li - um. Et in u-num Do - mi-num, Je - sum Chris - tum, *p* Fi-li-um

T. *f* um et in vi - si - bi - li - um. *mf* Et in u-num Do - mi-num, Je - sum Chris - tum, Fi - li-um

B. *f* um et in vi - si - bi - li - um. *mf* Et in u-num Do - mi-num, Je - sum Chris - tum, Fi - li-um

167

C. De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de

T. De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de

T. De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de

B. De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de

mf *mf* *mf* *mf*

175

C. lu - mi - ne. de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, Per quem *mf*

T. lu - mi - ne, de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - *mf cresc.* *mf*

T. lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - *mf cresc.*

B. lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - *f* *mf*

182

C. om - ni - a fa - cta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de *p* *mf* *f*

T. a fa - cta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de *p* *mf* *f*

T. a fa - cta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de

B. a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de *p* *mf* *f*

190 rit. Lento

C. cae - lis, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

T. cae - lis, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

T. cae - lis, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

B. cae - lis, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na - tus est. de Spi - ri - tu San -

ff *p*

199

C. - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, Et ho - mo fa - ctus est. e - ti - am pro

T. - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

T. cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

B. - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, Et ho - mo fa - ctus est. e - ti - am pro

mf *p* *pp* *p*

211 rit. Tempo primo

C. no - bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

T. no - bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

T. no - bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

B. no - bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

p *f* *fp* *mf*

224

C. di - e, se - cun-dum Scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum, se - det ad de-xte-ram Pa - tris.

T. di - e, se - cun-dum Scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum, se - det ad de-xte-ram Pa - tris. Et

T. di - e, se - cun-dum Scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum, se - det ad de-xte-ram Pa - tris. Et

B. di - e, se - cun-dum Scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum, se - det ad de-xte-ram Pa - tris. Et

cresc. *mf*

234

C. Et in

T. i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri - a, ju-di-ca-re vi-vos et mor - tu - os, cu-jus re-gni non e-rit fi - nis.

T. i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri - a, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu - os, cu-jus re-gni non e-rit fi - nis.

B. i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri - a, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu - os, cu-jus re-gni non e-rit fi - nis.

f *p* *mf*

243

C. Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa-tre Fi-li-o - que pro -

T. Et in Spi-ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa-tre Fi-li-o - que pro -

T. Et in Spi-ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa-tre Fi-li-o - que pro -

B. Et in Spi-ri-tum San - ctum, Do-mi - num, et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa-tre Fi-li-o - que pro -

f *p* *f* *p*

250

C. *mf* - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o *f* si - mul a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - *mf*

T. *mf* ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o *f* si - mul a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - *mf*

T. *mf* ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo -

B. *mf* ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o *f* Si - mul a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - *mf*

258

C. cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam San - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - *mf*

T. cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam San - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - *mf*

T. cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam San - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - *mf*

B. cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - *mf*

269

C. *p* am. Con - fi - te - or *mf* u - num Bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - *ff*

T. *p* am. Con - fi - te - or *mf* u - num Bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - *ff*

T. *p* am. Con - fi - te - or *mf* u - num Bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - *ff*

B. *p* - am. Con - fi - te - or *mf* u - num Bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - *ff*

176 ²⁷⁷ rit.

C. pec - to re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam *p* *mf*

T. pec - to re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam *p* *mf*

T. pec - to re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam *p* *mf*

B. pec - to re-sur-rec-cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam *p* *mf*

284 poco rit.

C. —ven-tu-ri sae-cu-li. A - - men, A - - men, A - - - - - men. *f*

T. —ven-tu-ri sae-cu-li. A - - men, A - - men, A - - - - - men. *f* *ff* < >

T. —ven-tu-ri sae-cu-li. A - - men, A - - men, A - - - - - men, A - - men. *f* *ff*

B. —ven-tu-ri sae-cu-li. A - - men, A - - men, A - - - - - men, A - - men. *f* *ff*

SANCTUS

292 **Lento**

C. San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi nus_ De - *mf* < > *mf*

T. San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus De - *mf* < > *mf*

T. San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus De - *mf* < >

B. San - ctus, San - ctus, San - ctus, *mf* < >

300 177

C. *us Sa - - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a*
cresc. f p

T. *us sa - - - ba - oth. Ple - ni sun cae - li et ter - ra glo - ri - a*
cresc. f

T. *us Sa - - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -*
cresc. f p

B. *Ple - ni sun cae - li et ter - ra glo - ri -*
cresc. f p

307

C. *tu - - - a. Ho - san - - - - -*
mf

T. *tu - a. Ho - san - - - na ho - san -*
mf

T. *a tu - - a. Ho - san - na ho - san -*

B. *a tu - a. Ho - sa - - - na ho - san -*

311

C. *-na in ex - cel - - - - - sis.*
pp

T. *- - - na in ex - cel - sis.*
p

T. *- - - na ho - san - na in ex - cel - sis.*
p

B. *- na in ex - cel - - - - - sis.*
p

315

178

C. *Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do -*
sempre pp

T. *Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do*
sempre pp

T.

B. *Be - ne - dic-tus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne*

323

C. *- mi - ni. Ho - san -*

T. *- mi - ni. Ho - sa - na, ho - san -*

T. *Ho - san - na, ho - san -*

B. *Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san -*

328

C. *-na in ex - cel - sis.*
p

T. *- na in ex - cel - sis.*
p

T. *- na, ho - san - na in ex - cel - sis.*
p

B. *- na in ex - cel - sis.*

AGNUS DEI

332

C. A - gnus De - i qui, tol - lis_

T. A - gnus

T. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca -

340

C. _ pec - ca - ta mun - di, mi - se-re - re, mi-se - re - re no - bis. A - gnus

T. De - i, qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, mi-se - re - re, mi-se - re - re no - bis.

T. mi - se-re - re, mi - se-re - re no - bis. A - gnus De - i,

B. - ta mun - di, mi-se - re - re, mi-se - re - re no - bis. A -

348

C. De - i, qui tol-lis pec - ca - ta mun-di, mi-se-re-re no - bis. A - gnus De - i, qui

T. A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun-di, mi-ser-re - re no - bis. A -

T. qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re-re no - bis. A-gnus De - i, qui tol-lis pec

B. gnus De - i, qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. A-gnus De - i, qui

355

C. tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na

T. gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na no - bis, do - na

T. ca - ta mun - di, do - na no - bis, do - na

B. tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na no - bis, do - na

360

C. no - bis, do - na no - bis pa - cem.

T. no - bis, do - na no - bis pa - cem.

T. no - bis, do - na no - bis pa - cem.

B. no - bis, do - na no - bis pa - cem.