



La Schola Cantorum de Querétaro y la Música Sacra

Por RUBEN M. CAMPOS,

PROFESOR DE FOLKLORE DEL MUSEO NACIONAL DE MEXICO

Una educación típicamente española que por su amplitud y su falta absoluta de rivalidad arraigó profundamente en la Nueva España, y se propagó por todo nuestro país hasta fines del siglo pasado, fué la enseñanza imitativa de la música sacra que se cantaba y se ejecutaba en todas las iglesias mexicanas del culto católico.

Hemos dicho que esa enseñanza era imitativa porque procedía por imitación, como la enseñanza de todas las bellas artes en los analfabetos, esto es, procurandó imitar aquello que se escucha, o aquello que se lee, o aquello que se ve pintado o aquello que se palpa modelado. Todas las bellas artes cuyos procedimientos técnicos no han sido transmitidos por un libro o por la viva voz de un maestro, tienen que ser copiados arbitrariamente por el aficionado que tiene buen oído si es músico, buena entonación si es cantante, buen ojo si es pintor o escultor (por de contado que debe tener buen pulso y una intuitiva noción del contorno) y la apreciación aquilatada de todo esto reunido, si es poeta.

La enseñanza empírica, por tanto, de la música sacra en las iglesias, esto es de la música aplicada a la exaltación de las ceremonias litúrgicas y de los actos religiosos populares como el rosario, acompañado por motetes cantados, procedía por un sistema de trasmisión al oído, de una entonación musical desconocida para el que la entonaba por haberla aprendido de oído y que, sin la rectificación constante de las notas debidas al cantar, tenía forzosamen-

te que ir relajándose de una a otra generación de cantores y maestros de capilla, en un país en que se da nombre de maestro a todo el que practica un oficio. Los tales maestros no se abrogaban ese título, sino que lo aceptaban por haberles sido discernido por la plebe musical que llena las iglesias y que acepta todo lo que escucha, bueno o malo, por no saber absolutamente nada de música.

Este dichoso limbo musical henchido de almas blancas no bautizadas con el agua lustral de la más popular y más profanada de las bellas artes, fué por espacio de cuatrocientos años el seno en que reposaron infinidad de creyentes que más felices que los relegados por los Santos Padres a perpetuidad por no haber conocido el agua (suplicio de alcohólicos inveterados), tuvieron el derecho de esperar una liberación.

En las iglesias mexicanas la ejecución del canto llano era una parodia de cierto sonsonete transmitido de generación en generación, que no obedecía a ninguno de los preceptos exigidos por el ritual gregoriano, si no que se adaptaba dócilmente a las entonaciones oídas y retenidas en la memoria por los chantres, que insensiblemente iban modulándolas al gusto banal de su criterio seducido por las modulaciones populares de la música profana, y que encontraban más de acuerdo para aplebeyar el canto litúrgico y hacerlo grato a los oídos cándidos de la multitud.

En todas las iglesias ofanse salmodias rituales y motetes inspirados en la romántica música vernácula que hablaba más al corazón que al espíritu. Los motetes para el rosario o para los interludios rituales eran simples canciones mexicanas con letra mística o litúrgica, que laudaban la belleza de la Virgen María como hubieran podido laudar las gracias de una novia, y las partes integrales de una misa eran arias, duetos, tercetos o cuartetos, en los que una a varias voces entonaban teatralmente la imploración de la piedad divina en los *Kiries*, la exultación del nacimiento de Cristo en el *Gloria in excelsis*, la profesión fervorosa de fe en el Credo, la súplica del perdón en el *Agnus Dei*, la consagración de la Divinidad en el *Sanctus*. La salutación a la hostia consagrada era celebrada por la voz más fresca y sobresaliente del coro, con una romanza cuya letra amorosa era sustituida por la mística de *O Salutaria Hostia*; y el interludio del *Benedictus* era resueltamente un mote que hacía las delicias de los comulgantes y del público que presenciaba el celestial banquete.

En cuanto a los motetes que servían para los actos devotos como el rosario, eran verdaderas canciones profanas, coplas y estribillos que correspondían respectivamente a los misterios, la letanía en sus diversos laudos a la Virgen y el coro general del *ora pro nobis* de los fieles.

Esto era en todas las iglesias una vieja costumbre establecida, desde las catedrales, las basílicas y los santuarios, hasta las parroquias y las capillas de barrio o de pueblo. Una plácida tolerancia permitía que en las iglesias cantaran voces femeninas, y las damas que integraban las asociaciones piadosas tenían a su cargo numerosas iglesias para cantar, exclusivamente ellas, todo

el mes de María, que es el mes de mayo, y el mes de Jesús, que es el mes de junio. Las voces sobresalientes cantaban los oficios coreadas unas veces por coros mixtos y otras veces por coros femeninos, que solían alternar con las voces blancas de los niños, a quienes adiestraban en las entonaciones de los motetes decididamente profanos, puesto que tenían estructura de romanzas; y por las frases apasionadas con que laudaban a la Virgen María, podría decirse que eran frases de un amante a su amada y no de un creyente a la Madre de Dios. Según está consignado en el Fuero Juzgo, la Virgen María tenía 15 años cuando recibió la anunciación del Arcángel Gabriel, de que había sido escogida para ser la Madre del Cristo; y por tanto a los treinta y tres años en que la vida pública de Cristo culminó en la tragedia del Calvario y dió origen al Cristianismo, la Virgen María tenía cerca de cincuenta años, y las amarguras sufridas durante la vida azarosa de su Hijo, como persecuciones, predicaciones, austeridades, ayunos, vigiliias, de las cuales participaba la Santa Madre, y sobre todo la tragedia terrible que ella vió desarrollarse hasta quedar rendida y agobiada por sobrehumanos dolores al pie de la Cruz, indudablemente hicieron de ella una matrona austera que debería inspirar respeto, ya que medio siglo de pruebas y sufrimientos inauditos nos la debía representar en el punto preciso en que su vida comenzaba a declinar. Pero la imaginación popular, sancionada por los grandes pintores que han representado a la Virgen, desde los cuatrocentistas hasta los de nuestros días, unos en plena juventud y otros en los dinteles de la adolescencia, esto es a los quince años, edad en que, según los viejos escritores de la Edad Media dejaron consignada en el Fuero Juzgo, María contestó *Ecce Ancilla Domini* a la salutación del Arcángel, ha hecho de la Virgen María un tipo de inmortal juventud y de hermosura inmortal, en el que radica la poesía del Cristianismo porque es la interventora, la consoladora, la Madre por excelencia, a quien la humanidad hablará siempre en el lenguaje de los niños, y a quien los artistas, poetas, músicos y pintores hablarán en un lenguaje de amor y de poesía, y representarán en una juventud inmarcesible.

Esta es la razón capital porque los padres de la Iglesia emplearon en sus oraciones a María el lenguaje de amor del *Cantar de los Cantares*, y dejaron que el pueblo se apoderara de este idioma, para universalizar el culto a la Madre siempre niña, y elevar en su honor cantos nacidos del corazón, amorosos y sencillos, acordes a la manera de sentir de cada raza y no a la manera austera y ritual del canto llano gregoriano, impuesto por la Iglesia Católica a todo el orbe cristiano, pero que siendo un lenguaje musical desconocido por sus tonalidades compuestas en la Edad Media, y que por tanto no habla al corazón del pueblo de hoy en un lenguaje acorde con su sensibilidad, jamás ha podido ser popular en ninguna región del mundo, y ha quedado circunscrito a los monagos de las capillas y obligatoriamente impuesto a los sacerdotes para que sus entonaciones iniciales o accidentales en la Misa correspondan a las contestaciones de la capilla dadas en el lenguaje musical ritual. Cuando por un accidente excepcional, como en Querétaro, el pueblo ha coreado el

canto litúrgico en la misa, el esfuerzo educativo se ha concretado en una sola vez, y no se ha obtenido sino bajo la dirección de un maestro que ha acometido tan ímproba labor.

Ciertamente que para la propagación y la popularización del catolicismo en nuestro país, el medio era excelente; pero los creyentes llegaron a hacer de la iglesia un teatro en el que se iba a oír, más que la Misa, una buena orquesta, excelentes cantantes, bellas voces de sopranos, de contraltos, de tenores, de barítonos y de bajos. Las Misas más famosas, compuestas por los músicos más eminentes de la escuela Italiana, Rossini, Mercadante, Rossi, Verdi, melodistas insignes pero esencialmente compositores de música profana, que escribieron Misas solemnes para las grandes solemnidades religiosas, fueron modelos para que una turba de compositores de menor cuantía y de más o menos inspiración y conocimientos técnicos, hicieran irrupción en las iglesias y compusieron Misas, Maitines, Vísperas y demás ceremonias menores, con verdadera prodigalidad en nuestro país, y mayor o menor aceptación en las diferentes épocas en que vivieron. Compositores ha habido en nuestro país que compusieron Misas por centenares, para grandes y pequeñas orquestas y para grandes o pequeñas festividades, especialmente los maestros de capilla de las catedrales, que componían una Misa para cada festividad, haciendo gala de que siempre fuera una Misa nueva. Es penoso hacer constar, sin embargo, que de aquella muchedumbre de Misas compuestas hace un siglo no queda hoy ni una viva, acaso porque la fe ha remontado su vuelo a otras regiones, o porque el mérito artístico de las composiciones musicales no les permitía más que una vida efímera, pues ya que habían sido compuestas con tal precipitación tenían que vivir la vida de su autor, y si algunas de ellas sobrevivieron en los pueblos lejanos por el estancamiento de la vida nacional, no llegaron ni a cumplir una centuria hasta que desaparecieron.

Esta situación de la música sacra de las iglesias, que había llegado a convertirse, por decirlo así, en música vernácula, habría durado indefinidamente, si un hombre observador y escrupuloso en el cumplimiento de su ministerio, el Ilustrísimo señor don Rafael Camacho, Obispo de Querétaro, no hubiera meditado sobre la conveniencia de acabar con tal universal profanación cometida a diario en los templos católicos, no sólo a sabiendas de las autoridades eclesiásticas, sino con su anuencia y aplauso, puesto que fomentaban la ejecución de tal música profana preparando suntuosas fiestas a las que convidaban a cantantes profanos, directores de orquestas y numerosos sonadores de instrumentos, a que fueran a cantar una de las grandes Misas del italiano Rossi o del mexicano Antonio Valle, compuestas para grandes voces y grandes orquestas en el estilo italiano que privaba a mediados del siglo XIX, música esencialmente teatral y operística, dividida en arias, duetos, tercetos, conjuntos, y movida en tiempos *allegros* con intercalaciones de cavatinas, que a eso equivalían los trozos melódicos de los partes más solemnes de la Misa, para que los oyentes gozaran de un espectácu-

lo cuyo pretexto era la Misa pero que en realidad era gran demostración de arte profano que nada tenía que ver con la música ritual gregoriana, cuya ejecución obligatoria ningún papa había suprimido y portanto era violada a diario en todas las iglesias de un vasto país regido en materia religiosa por el ritual romano.

El Obispo Camacho, que había estado ya en Roma incorporado a una peregrinación mexicana con anterioridad, sin duda quedó impresionado profundamente de las audiciones de música sacra dadas en la Basílica de San Pedro durante el Concilio Plenario Latino-Americano celebrado en mayo y junio de 1899, pues tuvo ocasión de oír la bellísima música de Palestrina y de comprobar que sus esfuerzos no fueron inútiles al haber impulsado en Querétaro el estudio serio y disciplinado del canto llano, y de su aplicación rigurosa en las ceremonias litúrgicas que hizo extender a toda la República, merced a las simpatías de que gozaba con todos los obispos contemporáneos suyos, que se apresuraron a enviar sacerdotes jóvenes a la Escuela de Canto Sacro de Querétaro, para que estudiaran allí y salieran preparados a difundirlo y disciplinar sus capillas respectivas, a fin de que en todas las catedrales se oyera constantemente y que tuvieran las iglesias un modelo constante donde aprender el canto litúrgico.

El señor Camacho no era un empírico en la cuestión de la enseñanza de la Música Sacra, pues él mismo la enseñaba en el Seminario de Guadalajara en 1879; y al ser elevado a la categoría de Obispo tuvo buen cuidado de recomendar su enseñanza en un aprendizaje constante y disciplinado, de tal suerte que en 1898, pudo expedir una pastoral sobre los abusos en la música sagrada. La había propagado y había dado los elementos para que fuera estudiada concienzudamente en su diócesis y en las que habían enviado estudiantes para que lo aprendieran y divulgaran, y era justo que flagelara la persistencia de la música profana en los templos y exigiera la implantación definitiva de la música gregoriana en todas las ceremonias, no sólo de la iglesia que estaba a su cargo, sino de las demás que se habían comprometido en cierto modo con la Arquidiócesis de Michoacán, de la que dependía el obispado de Querétaro, a propagar la música sacra y por consiguiente a eliminar de los templos la música profana.

A dar mayor pábulo a la determinación del Obispo Camacho, de que se cantara la música ritual en todo nuestro país, contribuyó sin duda la Encíclica del Papa Pío X sobre el empleo universal del canto llano en las iglesias, disposición que emanó sin duda de la influencia que ejercía sobre el Pontífice el Abate Don Lorenzo Perosi, maestro de capilla de la Catedral de San Pedro y amigo íntimo del Pontífice; quien lo llevó consigo a Roma desde Venecia, donde el Patriarca Sarto ya conocía el valer del ilustre compositor que era maestro de capilla de la Basílica de San Marcos. El Obispo mexicano escuchó con delectación tanto la antigua música palestriniana como los modernos Oratorios del insigne compositor, cantados y ejecutados por los coros y la orquesta de la Capilla Sixtina; y vió compensado su esfuerzo de largos

años para implantar la Música Sacra en su país hasta hacerla preponderar y culminar en la ejecución bien hecha de Misas de Palestrina en la ciudad de Querétaro, y de Oratorios de Perosi en la ciudad de Mexico.

Para llegar a este satisfactorio resultado el preclaro obispo contó con la valiosa ayuda de dos eminentes músicos queretanos, el Presbítero don José Guadalupe Velázquez y el Maestro Don Agustín González, compositores ambos preparados técnicamente en la escuela de Música Sacra de Ratisbona, para desarrollar la aplicación de los conocimientos adquiridos con la disciplina y el método que habían observado en el famoso centro musical a donde acuden músicos de todos los países para aprender la Música Sacra. La personalidad de estos dos educadores es digna de ser conocida ampliamente, pues Querétaro se enorgullese de sus dos insignes hijos y será un honor tributado a la culta ciudad, el dar a conocer aunque sea brevemente a los dos músicos y resumir la influencia que ejercieron en la cultura mexicana.

Un distinguido escritor queretano, el Prebistero Don Ezequiel de la Isla, publicó en 1921 un estudio biográfico intitulado *Un Artista* sobre la personalidad del Padre Velázquez, juzgado en sus dos aspectos de músico y de poeta, y de tan valioso documento extractamos los datos concernientes al compositor. En la aurora de la vida intelectual, dice el Padre de la Isla, hay que buscar las primeras manifestaciones de la vocación musical del Padre Velázquez. Nos dice luego el panegirista que el joven Velázquez estudiaba música al mismo tiempo que seguía su carrera sacerdotal, y desde luego llamó la atención de sus condiscípulos por la facilidad con que escribía motetes en los ensayos de composición musical, en que aplicó súbitamente las reglas que aprendía, en sus propias composiciones, gracias a la facilidad admirable con que concebía y anotaba sobre el papel pautado lo que su imaginación le dictaba. Esta facilidad era de tal suerte fecunda, que años más tarde componía un *Misterio* diario durante el mes de María, muchas veces momentos antes del Rosario, porque no había tenido tiempo antes; y el *misterio* resultaba una joyita melódica compuesta y armonizada con gusto y con gracia, siempre con la estructura de un motete litúrgico. Por esa época hicieron estrecha amistad de condiscípulos el Padre Velázquez y Don Agustín González, dotados ambos de las mismas inclinaciones artísticas, de igual laboriosidad en los ejercicios técnicos de la armonía y composición musical y de idéntica seriedad de carácter, cualidades que conocía y aquilataba en su valor el Señor Obispo Camacho que era maestro de canto gregoriano, por lo cual decidió enviar al Padre Velázquez a estudiar y perfeccionar sus conocimientos musicales en Alemania, aprovechando la circunstancia de que el joven Don Agustín González iba también a estudiar en Alemania el Canto Sacro, enviado por su tío Fray Agustín González. Los dos jóvenes partieron juntos y se detuvieron cuatro meses en Roma, donde asistieron a los cursos de la Capilla del Coro de San Pedro, mientras practicaban y estudiaban el idioma alemán, y partieron después a Ratisbona, donde hicieron dos cursos anuales de las materias indispensables bajo la dirección del Doctor Haberl, eru-

dito en la literatura musical de los antiguos maestros españoles, italianos y flamencos y autoridad tan respetable, que Wagner le pidió su aprobación para publicar el coro de voces femeninas que había agregado a un *Stabat Mater* de Palestrina. Era además un notable musicógrafo e inventor de libros litúrgicos y revisor de la monumental edición de las obras de Palestrina, Victoria, Orlando de Lassus y otros grandes maestros, publicada por Breitkopf y Hartel, de Leipzig. Cursaron allí los dos jóvenes Armonía, Historia del Arte Musical Eclesiástico, Teoría y Práctica del Canto y lectura al piano de partituras antiguas en sus propias claves; Instrumentación, Arte de dirigir, Contrapunto palestriniano y moderno. Fuga, y Elementos generales para la construcción de órganos. Bajo la dirección de maestros tan eminentes como Haberl, Jacob, maestro de estética general a la música especialmente al canto llano; el sabio contrapuntista Haller; Rauscher, director del coro de la Catedral; Renner, Profesor de Canto; Hanisch; organista de la Catedral; los jóvenes mexicanos aprendieron bien el difícil arte musical religioso, en que puede decirse que fueron verdaderos maestros. Adquirieron también amplios conocimientos en el arte profano de la música, pues la Iglesia imponía a sus alumnos la obligación de asistir a los conciertos dados en la ciudad y facilitaba jiras artísticas a Munich y a Bayreuth, donde oyeron las óperas de Wagner. El aprovechamiento de los estudiantes mexicanos dejó satisfechos a sus profesores, según tuvieron a bien certificarles en documentos que acreditaban que nuestros compatriotas habían ocupado siempre los primeros puestos entre sus condiscípulos y habían adquirido en los dos cursos anuales sólidos y vastos conocimientos, según lo demostraron en sus exámenes rigurosos. Al volver de Ratisbona se detuvieron en París y concurren a los conciertos de órgano de San Estaquio, dados por el maestro Teodoro Dubois y sus discípulos E. Gigout y Rousseau; oyeron tocar el órgano al insigne César Frank, y oyeron dirigir a Charles Gounod en la iglesia de San Agustín grandes conjuntos corales y orquestales.

De regreso en Querétaro, el señor Obispo Camacho dióles la bienvenida y fundó con ellos la Escuela de Música Sagrada el 18 de febrero de 1892, nombrando Director al Padre Velázquez y profesor de diversas materias a Don Agustín González, quien compartió con el director las tareas de la organización de la Escuela y las responsabilidades que una empresa tan trascendental implicaba. Desde luego un grupo de sacerdotes jóvenes inscribiéronse en los cursos y procedióse a fundar el primer Orfeón de Música Sagrada que hubo en la República y que en breve tiempo comenzó a dar audiciones en la Catedral, en las grandes solemnidades religiosas. La fama de la nueva institución musical y de los conciertos sacros dados por los dos insignes organistas y por el Orfeón, extendióse pronto por los Estados centrales de la República y después por los más lejanos, y comenzaron a acudir estudiantes de diversas diócesis a la *Scholae Cantorum*, que debían dispersarse, una vez preparados con los estudios técnicos correspondientes, a fundar otras *Scholae Cantorum* en las sedes de los Arzobispados y Obispados de nuestro país.

La decadencia de la Música Sacra tocada en las iglesias no era un hecho aislado surgido en nuestro medio, sino que procedía de la decadencia de esa música en las iglesias españolas, de las que habían sido destacados los sacerdotes que venían a ocupar altos puestos en la curia eclesiástica de la Nueva España, y por consiguiente a regentar todos los servicios, entre ellos el de la música en los templos. Esa decadencia había llegado aquí a un grado menos chocante que en la Península, pues allá degeneró en pedantería insufrible, mientras aquí había degenerado en un estilo folklórico profano trasladando las canciones populares con letra mística a los motetes religiosos. El Padre Don Ezequiel de la Isla copia en su notable opúsculo citado este fragmento de la *Historia de las Ideas Estéticas en España*, de Menéndez Pelayo, que hace alusión al asunto:

“El lastimoso estado a que habían llegado en España la teoría y práctica de Música al comenzar el siglo XVIII, sólo se comprende recordando las abultadas aunque chistosas caricaturas del Padre Eximeno en *D. Lazzarillo Vizcardi*. Como único legislador y oráculo infalible en materia de gusto, imperaba *El Melopeo* de Cerona, con sus 1,160 páginas estilo pedantesco híbrido de latín y castellano, henchido de lucubraciones sobre la *armonía celestial* y armonizadas con las peregrinas tablas de los *enigmas musicales*, que ya figuran un elefante, ya una balanza, ya dos sierpes enroscadas, ya un sol eclipsado, ya un tablero de ajedrez. En semejante doctrina aprendían los maestros de capilla la teoría de “los trocados y contrapuntos dobles a la octava, a la decena y a la docena, puesto el canto llano encima, abajo, en medio, por delante y por detrás,” especie de gongorismo o barroquismo musical, cuyos estragos no eran menores que los del barroquismo arquitectónico o literario. Aceptado el principio de que el gusto de la Música consiste en el artificio de las partes y no en la suavidad de las voces, en el concierto de los contrapuntos y no en la suavidad de las consonancias, y que, por tanto, el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto músico, y no el simple oído de cualquiera persona, creyéronse los contrapuntistas con carta blanca para delirar a su capricho, sin respecto a la razón ni a los oídos, convirtiendo el arte en un mecanismo trivial, enfadoso y pueril, en un empeño de buscar y vencer dificultades, sin rastro ni reliquia de sentimiento estético.”

“Con razón el Padre Feijóo —comenta el Padre de la Isla— a pesar de ser “espíritu grave, positivo y un tanto prosaico, tan poco sensible a las demás artes,” ante la decadencia de la música, “la única manifestación estética que llegó a conmover las fibras de su alma,” no supo permanecer mudo, y escribió su memorable discurso sobre *La Música de los Templos*: “¿le dolía tanto la profanación de la música sagrada, la invasión de las arias italianas en el sagrado recinto del templo?” “Las cantatas, dice, que ahora se oyen en las iglesias, son en la forma las mismas que restenan en las tablas... El que oye en el órgano el mismo minuetto que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? En

el templo, ¿no debía ser toda la música grave? El canto eclesiástico de otros tiempos era como las trompetas de Josué que derribó los muros de Jericó, esto es, las pasiones. . . . El de ahora es como el de las sirenas que llevaban los navegantes a los escollos.

"Censura como muelles y corruptores "aquellos leves desvíos que con estudio hace la voz del punto señalado, aquellas caídas desmayadas de un punto a otro, pasando, no sólo por el semitono, sino también por todas las cosas intermedias, tránsitos que ni caben en el arte, ni los admite la naturaleza. La experiencia muestra que las mudanzas que hace la voz en el canto por intervalos menudos, tienen no sé qué de blandura afeminada o de lubricidad viciosa."

"Aun hay, añade Menéndez y Pelayo, otras afirmaciones muy curiosas en el discurso sobre *La Música de los Templos*. Feijóo, adversario resuelto de la música italiana, predice la decadencia de esa escuela por abuso de adornos impropios y violentos. . . . "Así como aquel deleite que tienen los ojos, en la variedad bien adecuada de colores, no se lograra si cada uno fuese pasando por la vista con tanto arrebatamiento que apenas hiciese impresión distinta en el órgano. . . . así los puntos con que se divide la música, cuando son de tan breve duración que el oído no puede actuarse distintamente de ellos, no producen armonía, sino confusión. . . . Lo esencial de la música es la exactitud en la limpieza. "Todavía ofenden más al P. Feijóo, por lo que contrastan con la gravedad de la música religiosa de los buenos días del siglo XVI, los tránsitos excesivos de un género a otro, y la introducción de modulaciones sueltas extrañas al tema."

"Los abusos que deplora el insigne benedictino llegaron hasta nuestro suelo, creciendo en él cada día; y cuando, aplicados los verdaderos principios de arte, se hubieron corregido en la parte profana, todavía en los templos se refugiaron tales desaciertos artísticos y religiosos."

"Pues como sea verdad que "la educación artística de un pueblo es aún más difícil que la educación moral," ya se entenderá la grandeza de la obra que iba a emprender el P. Velázquez: luchador en el terreno sagrado, como lo habían hecho y lo hacían otros en el profano, contra un arte tan ligero, que tanto desdice de lo conveniente a la casa de Dios, como era el arte hispanoitaliano, tan del gusto, sin embargo, de la inculta mayoría. Inneablemente, en medio de tan general corruptela no faltaban personas cuyo buen gusto artístico y celo por el decoro del templo, no se hallaban bien con ella. De éstas era el Ilmo. Sr. D. Rafael S. Camacho, que litigó animosamente en pro de la música religiosa, y patrocinando la educación del P. Velázquez, tuvo en él un auxiliar poderoso.

"Para utilizar los conocimientos de éste y asegurar los frutos que de él se prometía, el Ilmo. Prelado fundó la Escuela de Música Sagrada que inauguró el 18 de febrero de 1892. Ninguno más a propósito para gobernarla, que el recién llegado Maestro. Nombrado Director, pronunció el discurso de apertura en la velada que se efectuó el expresado día.

“En esta pieza oratoria da a conocer el fin principal e inmediato del nuevo establecimiento: “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.” Después hace un brevísimo pero completo resumen de la historia del canto llano, cuyas primeras melodías “sencillas y castas como sus costumbres (las de los primeros fieles), ardientes y elevadas como su fe, impregnadas de arrepentimiento y de esperanza, por ser expresión genuina y acabada de la incipiente comunión cristiana, todavía lo son y no menos de nosotros, herederos afortunados de sus enseñanzas y costumbres. El carácter y forma musical de júbilos y tristezas, concordantes con la unidad de creencias y su amor en Cristo, era el más majestoso 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 propio de comediantes afeminados.”

“Luego va siguiendo las vicisitudes de aquel canto, durante el siglo IV con San Ambrosio; en el VI con las reglas gregorianas y rápida propagación por los países conquistados; en el XII con las líneas aretinas y abusos que insensiblemente se habían introducido, cuya corrección se comenzó en el XIII; concluyendo con el fin que a las disputas sobre su ingenuidad y pureza impuso León XIII.

“Intimamente unida con el canto llano está la polifonía, que “en el siglo XIII, la edad de oro de la civilización cristiana, comenzó a desarrollarse principalmente en Roma.” Océpase preferentemente del gran Palestrina, que “fué quien levantó la música a tal pureza de armonía, nobleza y majestad de formas, expresión fina y delicada de los afectos, junto con la inteligencia clara del sentido litúrgico; y toda hermoçada por un estilo tan correcto y severo, que son modelos inimitables de artística belleza y como los preludios más acabados de la música de los cielos.” Ya para terminar dice que esa música, que él llama *extremada*, aplicándole los conocidísimos versos de Fray Luis de León a Salinas, “será después del canto gregoriano,” venero de su tranquila y soberana belleza, la aspiración constante de las fatigas escolares que van a comenzarse; proponiéndose tener siempre a la vista las obras artísticas del género palestriniano.

“Termina dando ánimo a todos con estas palabras: “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 nos 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 propio valer, en ninguna manera será estorbo al movimiento de restauración, muy extendido en el país, en pos del canto litúrgico y de la música con él en estrecho parentesco: porque, en una palabra, México no es sordo a la voz de sus Pontífices y Obispos....”

“La Escuela de Música Sagrada se estableció en una casa anexa a la iglesia de Teresitas. La obra tenía principio con un puñado de alumnos; aquello era poco, y, sin embargo, bastaba para empezar. El Director confiaba en la bondad de su causa y si lograba decir a sus discípulos: ¡Esta es la música que yo amo! estaba seguro de que también ellos la amarían.

“Efectivamente, poco tiempo después de la fundación pudieron recogerse los primeros frutos; estos fueron los más estimables: que se introdujese en la diócesis el uso del canto llano tal como se acaba de publicar en Ratisbona, con autorización y recomendación de la Santa Sede, sustituyendo sus melodías graves y sencillas a las que de manera arbitraria se cantaban hasta entonces: que se formase un orfeón, el primero de la República por mucho tiempo, como lo demuestran las invitaciones con que le honraron diversas diócesis en las ocasiones más solemnes; y por último que en ella se educasen durante sus veinte años de labores, eclesiásticos y seglares que ocupan honrosos puestos, llevando con sus conocimientos valiosa ayuda en el movimiento restaurador.”

Hasta aquí el texto copiado del interesantísimo folleto del Padre Don Ezequiel de la Isla. Siguiendo, con la venia del ilustrado y joven sacerdote, los fidedignos informes que nos proporciona, podemos agregar que estimada la trascendencia de la obra de renovación en el canto eclesiástico, el P. Velázquez fué invitado a venir a México para que ampliara su esfuerzo educador en un centro de más importancia, como es evidentemente la ciudad de México, y vino a ejercer el profesorado enseñando canto llano a los infantes de la Colegiata de Guadalupe. Nombrado Maestro de Solfeo y Canto Gregoriano en el Seminario Conciliar de México, daba allí también clases de Armonía a músicos distinguidos que acudían a recibir los conocimientos que había acumulado su sabiduría, entre los que se contaban el clarinetista Don Florencio Santibañez, el flautista Don Benito Díaz, el organista Don Jesús Padilla, Don José y Don Francisco Ortega y Fonseca, Don Ponciano Padilla y otras personas. Nombrado Inspector general de todas las escuelas de la metrópoli, la Secretaría de Instrucción Pública quiso utilizar su sabiduría en la enseñanza musical superior y lo nombró Profesor de Organo, Solfeo y Conjuntos Vocales, Concertador y Director de Coros e Inspector de las Clases de Solfeo en el Conservatorio Nacional.

Vuelto a Querétaro a causa de los acontecimientos políticos, fundó la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, y como resultado de las labores de esta agrupación surgió la *Escuela Cecilianas*, donde un grupo de jóvenes acudía a estudiar armonía y composición. Donde quiera que residía fundaba una institución. En México fundó el Coro de Santa Cecilia, compuesto de cuarenta voces femeninas, que a los cuatro meses de estudio desempeñaba ya servicios en el templo de San Francisco, y el coro de San Gregorio que durante diez años cantó en la Catedral Misas de Palestrina, Mitterer y “Ofertorios de los clásicos más antiguos, propagando así la verdadera música religiosa, y formado una escuela genuina de interpretación y estilo.”

Llamado a México el Padre Velázquez, como hemos dicho, quedó de Director de la Escuela de Música Sagrada de Querétaro el maestro D. Agustín González, quien sostuvo la propaganda de la música sacra en el interior de la República, pues a Querétaro acudían alumnos de varias diócesis a estudiar el canto religioso. El orfeón queretano sostuvo su primacía, y el maestro González, además de sostener las audiciones en Querétaro, iba a otras ciudades a ejecutar con su escuela las obras de los grandes maestros de la música sacra. Su nombre, pues, como continuador de la obra del Padre Velázquez, se afirmó durante veinte años como propagador de la buena música, y vió el triunfo de la reforma musical iniciada en Guadalajara por el entonces Canónigo Camacho y después Obispo de Querétaro, y sostenida más tarde por sus sucesores los Obispos Rivera y Banegas. Como compositor D. Agustín González ha creado obras que han merecido la atención y el aplauso de cultos públicos y conocedores distinguidos, y ha conquistado el rango de representativo de la música sacra en nuestro país con un *Miserere* a 5, 2 y 6 partes, una *Antífona, Pueri Hebraeorum*, sobre un tema de Palestrina, para orfeón a 4 partes: dos *Responsorios* de las tinieblas del miércoles santo, *Tristis est anima mea*, y *Ecce vidimus eum*, una *Misa de Angelis* a 3 voces; una *Misa Cum Jubilo* a 4 voces; una *Misa Tempore Paschali* con melodías de canto llano, alternando el pueblo con el coro en cada período; *Siete Palabras* para 3 voces y órgano y otras misas, maitines y motetes para diversas solemnidades religiosas. D. Agustín González era además un excelente organista. El Maestro D. José Trinidad Sánchez Frías, pianista distinguido y discípulo de armonía y composición del Maestro González, elogia la facultad de su maestro para improvisar en el órgano con una riqueza modulativa asombrosa y una imaginación llena de poesía.

La influencia de la Escuela de Música Sagrada se ha sostenido hasta hace pocos años, pues en ocasión del Congreso Eucarístico vino todo el personal de Querétaro y cantó en la Catedral de México la Misa llamada "del Papa Marcelo," de Palestrina, entre numerosas obras maestras del arte musical religioso, cantadas bajo la dirección del maestro González con general aprobación, por lo que fué invitado por la Secretaría de Educación a quedarse en México, donde permaneció hasta su muerte, pues fué a Querétaro solamente a morir, impartiendo la enseñanza popular de armonía, contrapunto y fuga, adscrito al Departamento de Bellas Artes. Por su parte el Padre Velázquez no solamente prodigaba la enseñanza en múltiples ramas del arte musical sino que, uniendo la acción a la doctrina, compuso numerosas obras, de las cuales solamente mencionaremos unas cuantas para dar una ligera idea de su producción musical. Un himno, *Vixilla Regis*, muy celebrado siempre que se canta; otro himno, *Nunc dimittis*, para las bodas de oro sacerdotales del Obispo Camacho; celebradas en la Colegiata de Guadalupe en 1901; un *Magnificat* para las honras fúnebres del Arzobispo Alarcón, en la Catedral de México, obra que mereció las felicitaciones del Director y profesorado del Conservatorio; un *Himno a la Virgen de la*

Luz, en su coronación en 1902, y multitud de trozos sacros para misas, maitines, vísperas, honras fúnebres, rosarios y demás ceremonias religiosas. Compuso también cantos profanos, pastoriles, como *Amanece*, *La Cruz de la montaña* y muchas otras composiciones, todas para orfeón, y con letra suya, pues el Padre Velázquez era también un sentido poeta. La mayor parte de sus obras han quedado inéditas y dispersas, por lo cual será muy difícil hacer una edición completa, cuando la cultura musical lo exija. Don José Guadalupe Velázquez murió en México en 1920, y Don Agustín González murió en Querétaro en 1927.

A pesar de la desaparición de los dos educadores que fundaron la disciplina escolar de la enseñanza musical del Canto Sacro, no vaya a creerse que dicha enseñanza quedó trunca. El continuador de ella ha sido el Presbítero Don Cirilo Conejo Roldán, heredero conspicuo de tan precioso legado, que no solamente ha conservado la tradición de las obras maestras aprendidas por una generación, sino que ha ampliado su acción, no reuniendo restos dispersos de los antiguos orfeonistas, ni reclutando los que se hallaran dispuestos a acudir para engrosar el número de cantantes, sino enseñando a niños y jóvenes desde los rudimentos el arte de la música y el arte de combinar los sonidos y de integrar disciplinadamente los grandes conjuntos corales.

Dos veces tuve ocasión recientemente de comprobar lo que he dicho. Al llegar a Querétaro en septiembre de 1930, tuve oportunidad de oír al día siguiente en el templo de San Agustín, la *Misa* de Mitterer, para voces masculinas y órgano, cantada en la solemnidad de la canta misa del Padre Flores, que se ordenó de sacerdote en Turín y quiso venir a cantar su primera misa en Querétaro, su ciudad natal, y que fué dirigida por el Maestro Conejo con un grupo de cantantes muy bien disciplinado. La segunda vez fué en el salón de audiciones que tiene el Padre Conejo en su casa, en el que dieron un concierto ejecutantes y cantantes integrando un orfeón mixto de voces infantiles y adultas, durante el cual hicieron oír composiciones orfeónicas del Padre Don José Guadalupe Velázquez, del Maestro Don Agustín González y del Maestro Don Cirilo Conejo Roldán, de un gusto exquisito y de una ejecución perfecta.

En la Escuela de Canto Sacro y de Orfeón de Querétaro, hay actualmente ochenta voces que se están educando en la "Escuela Velázquez," como se llama hoy en recuerdo del Maestro, y que acababan de cantar, el año pasado, la misa *Iste Confesor*, de Palestrina, en la festividad del XV Centenario de San Agustín, que fué celebrado con gran pompa en el Templo de San Agustín de Querétaro, con general aprobación de todos los que recordaban las grandes audiciones de la *Schola Cantorum*, hace treinta años.

El fundador y restaurador de la antigua escuela, Presbítero Conejo Roldán fué a Roma a estudiar las formas musicales justamente a tiempo de que el Papa Pío X había fundado en la Capilla Sixtina una Escuela de Canto Sacro con todos los elementos integrales de la de Ratisbona, para que ya no hubiera necesidad de ir hasta Alemania a aprender lo que la tradición y la

sede de la Iglesia Católica exigían que fuera enseñado en Roma. Una encíclica del Pontífice había fijado también las formas rituales definitivas, dando la primacía a la *Schola Cantorum* de Roma, y bajo estos auspicios el educador queretano estudió y fué graduado, trayendo de Roma las más puras formas rituales que son las que trasmite a sus discípulos en su enseñanza. A su regreso de Italia fué designado por el señor Obispo Banegas para reorganizar la música sacra. Antes de ir a perfeccionar sus estudios en Europa, el señor Arzobispo Plancarte para organizar el servicio del canto llano en los templos de Michoacán, había pedido al Obispo Banegas un maestro, y este prelado designó al Maestro Conejo para que fuera a la ciudad de Morelia a hacerse cargo del servicio, y permaneció durante algún tiempo en Michoacán. El Padre Conejo es un notable organista y compositor, y ha compuesto entre otras obras unos *Maitines* para la festividad de San Agustín, muy elogiados; una serie de *Motetes* editados en Roma; y en el género profano ha compuesto recientemente dos *Minuetos* para piano, todo de muy buen gusto.

Otro educador queretano que ha puesto todo su empeño en propagar el canto llano en el pueblo, y a quien se debe el hecho de que todo el pueblo haya cantado misas en canto llano como si fuera un inmenso coro, circunstancia que ha sido el coronamiento más feliz de tan inaudito esfuerzo, y que honra a una ciudad tan culta como Querétaro, es el Padre don Cesáreo Munguía, que hizo también estudios musicales disciplinados y que está en plena juventud actualmente.

Tampoco vaya a creerse que son estas las únicas personalidades capacitadas para propagar la música religiosa en Querétaro. El hecho de dar la primacía a los dos educadores populares nombrados, no excluye a los demás que estudiaron con el Padre Velázquez y con Don Agustín González la música sagrada, y que son legión en Querétaro. Así, en el momento en que se necesita un conjunto vocal para una celebración como la canta misa que hemos citado, un conjunto numeroso de voces está presto a cantar una obra maestra del arte musical religioso que es la *Misa* de Mitterer, y la impresión que se siente al oírla es la de que se está oyendo un conjunto dúctil, habituado a cantar esa música en plenitud del dominio interpretativo, con una matización rica dentro de la sobriedad ritual. El miércoles santo de 1920 tuve la fortuna de oír en la Catedral de San Pedro en Roma, el *Miserere* de Palestrina, cantado por el coro de la Capilla Sixtina. La emoción que sentí fué incomparable, porque era la fusión del conjunto seráfico de las voces infantiles y de las dolientes voces humanas que expresaba en la música divina que nadie ha concebido después de Palestrina, la imploración del espíritu angustiado, en la evocación terrible del salmo de los salmos.

Y al escuchar la *Misa* de Mitterer recordé la inefable impresión de años atrás, en la basílica suntuosa que era bello refflorecimiento, en una ciudad mexicana, de la portentosa reina del orbe cristiano. El esplendor de las basílicas de Querétaro, Santa Clara, San Agustín, Santa Rosa, pedía el restur-

gimiento de la música sacra, como digno coronamiento del culto católico en la más pura de sus manifestaciones, el canto coral; y habrá que peregrinar a la levítica ciudad, solamente por oír el canto llano en su interpretación genuina, y la música sacra de los grandes maestros antiguos y modernos interpretada con verdadero amor por artistas ignorados, que no buscan la gloria mundana, sino el placer exquisito de cantar y escuchar las obras de arte con la más refinada delicadeza, que es la cualidad esencial para sentir y hacer sentir hondamente una obra maestra de la música religiosa.

