



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

**Profesionalización musical y el proceso secularizador en México:
la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Querétaro (1892-1920)**

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Estudios Históricos

Presenta:

María Jazmín Montserrat Soto Martínez

Dirigida por:

Dr. Jesús Iván Mora Muro

Codirigido por:

Dr. Sergio Rosas Salas

Dr. Jesús Iván Mora Muro
Presidente

Dr. Sergio Rosas Salas
Secretario

Dr. Alejandro Mercado Villalobos
Vocal

Dra. Blanca Estela Gutiérrez Grageda
Suplente

Dr. Francisco Javier Meyer Cosío
Suplente

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Febrero 2023



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de
Información



Profesionalización musical y el proceso secularizador en
Méjico: la Escuela Diocesana de Música Sagrada de
Querétaro (1892-1920)

por

María Jazmín Montserrat Soto Martínez

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons](#)
[Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.](#)

Clave RI: FIMAC-300238-0323-223

Resumen

En 1892 surge una institución dedicada a la enseñanza exclusiva de la música sagrada. En medio de una reconciliación entre las dos instituciones más poderosas del México Porfirista: Iglesia y el Estado. Esta fundación se origina, cuando el país vive un proceso de secularización.

Por impulso del obispo de Querétaro Rafael S. Camacho, quien desde tres décadas antes, gestó la inquietud por el estudio de la música sagrada, como la enseñaban en Europa. Para Camacho fue un hallazgo conocer una manera más “pura” de entonar la música sacra, durante su exilio, pudo viajar a Roma y escuchar los cantos que el entonaba, sin haber recibido una educación previa.

Entre las óperas, zarzuelas, salones de pianos, melómanos y bailes de la época, la música sacra pedía una reforma urgente. Ésta sería posible, gracias a un movimiento naciente en Alemania, el Cecilianismo. Camacho como dirigente de la diócesis, encomendó a dos jóvenes músicos: Agustín González y José Guadalupe Velázquez, ir a la Escuela de Ratisbona, a prepararse como músicos sacros y emprender una nueva escuela en Querétaro. Y con ello lograr el objetivo de: profesionalizar al músico sacro.

No todo sería perfecto, ante la empresa de Camacho, Velázquez y González. Hubo retractores, que había acostumbrado a sus oídos a escuchar óperas en los templos y resultaban extraños los cantos gregorianos para ellos.

Para que la profesionalización del músico sacro fue posible, se requirió no solo de la fundación de una escuela en Querétaro. Influyeron en este proceso, los medios de expresión y difusión del trabajo de los intérpretes, la formación de agrupaciones, la instauración de sociedades dedicadas al cuidado de la música sagrada.

Palabras clave: profesionalización, música sacra, secularización, Cecilianismo, Porfiriato.

Abstract

In 1892 an institution dedicated to the exclusive teaching of sacred music arose. In the midst of a reconciliation between the two most powerful institutions of Porfirian Mexico: Church and State. This foundation originates when the country is experiencing a process of secularization.

At the impulse of the bishop of Querétaro Rafael S. Camacho, who for three decades before, raised the concern for the study of sacred music, as it was taught in Europe. For Camacho it was a discovery to know a more "pure" way of singing sacred music, during his exile, he was able to travel to Rome and listen to the songs that he sang, without having received a previous education.

Between the operas, zarzuelas, piano salons, music lovers and dances of the time, sacred music called for urgent reform. This would be possible, thanks to a nascent movement in Germany, Cecilianism. Camacho, as leader of the diocese, entrusted two young musicians: Agustín González and José Guadalupe Velázquez, to go to the Regensburg School, to prepare as sacred musicians and to start a new school in Querétaro. And with this, achieve the objective of: professionalizing the sacred musician.

Not everything would be perfect, before the company of Camacho, Velázquez and González. There were retractors, who had accustomed their ears to hearing operas in temples and Gregorian chants were strange to them.

For the professionalization of the sacred musician to be possible, no solo was required for the foundation of a school in Querétaro. This process was influenced by the means of expression and dissemination of the performers' work, the formation of groups, the establishment of societies dedicated to the care of sacred music.

Keywords: professionalization, sacred music, secularization, Cecilianism, Porfiriato.

**En memoria de la profesora
Alejandrina Barrera Muñoz**

Agradecimientos

Agradezco el apoyo de CONACYT, como acreedora de la beca de manutención mientras cursé la maestría, ya que me permitió cubrir los gastos propios del posgrado.

Reconozco y, de igual manera, agradezco a la Universidad Autónoma de Querétaro por brindarme la atención como alumna y el respaldo para poder acceder a diversos archivos. También por condonar los pagos de materias en el curso de la maestría.

Al Pbro. Joel Olvera, encargado del Fondo Histórico del Seminario Conciliar de Querétaro, quien me otorgó el permiso de investigar en este acervo y en la Biblioteca Florencio Rosas. Reconozco sus atenciones en pro de este trabajo.

Pbro. Israel Arvizu, responsable del Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro. Agradezco las oportunidades que me brindó para consultar las fuentes referentes a la gestión del obispo Rafael S. Camacho. Del mismo archivo, agradezco las atenciones que tuvieron las religiosas encargadas del acervo.

Mtro. David Saavedra Vega, en cuyas manos esta la responsabilidad de custodiar el Archivo Histórico Mtro. Agustín González, quien me ayudó en mi búsqueda sobre fuentes directamente relacionadas con la EDMS y sus fundadores. Sirva este trabajo para reconocer la labor que, por 30 años, ha realizado el maestro Saavedra. Quien organizó, inventarió y restauró en su totalidad el acervo musical e histórico que posee el Conservatorio José Guadalupe Velázquez.

A Fray Fernando Balbuena Guevara, agradezco me facilitó las búsquedas en el Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas

Al personal que labora en la Hemeroteca del Archivo Histórico de Querétaro, por su dedicación, responsabilidad y apoyo a los estudiantes, quienes acudimos en búsqueda de la documentación para enriquecer nuestros trabajos.

Dr. Iván Mora Muro, agradezco mucho los consejos, la guía y observaciones que realizó a mi trabajo, gracias a sus comentarios, pude mejorar mi escritura. Le agradezco las correcciones, porque me volverán crítica, observadora y profesional con el tratamiento de las fuentes, agradezco haya aceptado dirigir mi trabajo.

Dr. Sergio Rosas Salas, reconozco su gran aporte a mi trabajo, con relación a la gestión del obispo Rafael Camacho. Me ayudó a poder desprenderme del afecto que tenía por este personaje y verlo objetivamente, como debe ser la visión de un historiador.

A mis lectores: Dra. Blanca Gutiérrez, Dr. Francisco Meyer, Dr. Alejandro Mercado, por sus comentarios, correcciones, también por sus felicitaciones. Fue muy grato compartir mi trabajo con ustedes, que han realizado sus investigaciones sobre el periodo, los actores políticos y la música.

A mis profesores de la Maestría en Estudios Históricos: desde la primera reunión con la Dra. Cecilia Landa (q.e.p.d), que fueron cordiales, respetuosos y comprensivos con nosotros, a pesar de que nuestra generación fue muy variada, ya que no todos proveníamos de la Licenciatura en Historia. Nos encaminaron a la disciplina. Agradezco haberles conocido y todos los conocimientos que aprendí por ustedes.

Dedicatorias

Este trabajo quiero dedicarlo a mi madre, quien siempre ha sido un soporte en mi vida, ha apoyado cada decisión que he tomado y ha impulsado mis proyectos personales y profesionales. Uno de ellos es, justamente, la realización de esta maestría.

Mamá has hecho demasiadas cosas por mí, intento retribuirlas con estos logros, aunque sé que todavía estoy en deuda contigo.

Con amor para Tejeda.

A mis hermanos Gab y Salomón, simplemente muchas gracias.

A mis compañeros de la maestría: Mireya, Eli, David, Diego y Juan Carlos, quienes me permitieron aprender de ellos, como personas y como investigadores.

Para recordar a mis profesores del Conservatorio: Francisco Álvarez, Sandra Kessler, Jesús Noyola, Laura Chávez, Sandra Manrique, Guillermo Villalobos y Daisy Anizar, porque cada uno de ellos aportó en mi carrera como música. Específicamente a Maru Herrera, Alonso Hernández y John Lazos por incentivar mi gusto y cultivar en mi la dedicación por la investigación.

Muy especialmente al maestro Francisco Santoyo por siempre escucharme, apreciarme e instruirme con paciencia en el arte musical, y a la maestra Eloísa Machado por nunca olvidarme, por ayudarme a descubrir la maravilla de la música, por inspirarme.

Profesora Alejandría, gracias por compartirme tanta música, por inspirarme, la recordaré como una mujer culta, valiente, fuerte, naturalmente una artista.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
1. Música en el México decimonónico	19
1.1. Los sonidos del México Decimonónico: las sociedades filarmónicas	21
1.2. ¿Cómo sonaba Querétaro?	31
1.3. El proceso secularizador entre la ópera y la música sacra	41
1.3.1. Camacho, el reformador y propagador del canto gregoriano	47
2. Creación de una institución febrero de 1892	56
2.1. El movimiento cecilianista, la base de la reforma a la música sacra	58
2.2. Un clérigo y un laico en Ratisbona.....	65
2.3. Canten los coros un 18 de febrero de 1892.....	70
3. La consolidación de una institución	81
3.1. Modelo académico europeo	83
3.1.1. Asignaturas y métodos.....	83
3.2. Velázquez, construye la escuela de la diócesis	92
3.3. González da una escuela a la sociedad queretana	105
CONCLUSIONES.....	121
ANEXOS	128
BIBLIOGRAFÍA.....	147

INTRODUCCIÓN

La música en México decimonónico, es un amplio tema de investigación. Algunos autores han explorado eventos como: la creación del Himno nacional, el establecimiento del Conservatorio Nacional de Música, las expresiones de los compositores nacionalistas. Pero en nosotros, surgió la curiosidad por indagar sobre la música sacra. La elección de nuestro tema, además de continuar con mi formación inicial como licenciada en música, pretendemos colaborar al estudio de una institución poco difundida: la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Querétaro, una escuela centenaria, creada en pleno porfiriato.

Titulamos este trabajo como: *Profesionalización musical y el proceso secularizador en México: la Escuela Diocesana de Música Sagrada de Querétaro (1892-1920)*. En este título incluimos las dos categorías que abordaremos en esta tesis; la primera, sobre la profesionalización en este caso del músico sacro; la segunda, la secularización en nuestro país, esto trasladado al caso de la Escuela Diocesana de Música Sagrada – en adelante la referiremos como EDMS. Finalmente, establecemos el corte temporal de 1892, año de fundación y en el que comenzó la primera dirección a cargo de José Guadalupe Velázquez, hasta 1920 ya que fue cuando el segundo director Agustín González Medina deja tal cargo, con estos dos directores termina una fase dentro de la historia de la centenaria institución.

Justificando la elección del tema, mencionamos que, según Rafael Sabás Camacho en su *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, la música religiosa se encontraba en decadencia y necesitaba de una reforma a su instrucción y ejecución. Del mismo modo Antonio Moreno asevera que, la reforma a la música sacra en México sirvió como una contestación a la secularización. Con esta primicia se fundó una escuela dedicada explícitamente a la enseñanza del canto gregoriano, lo cual significó, para personajes como el obispo Camacho, la mejor opción para hacer frente, unificar y rescatar a la Iglesia que pasaba por momentos de zozobra desde mediados de siglo XIX.

No es una coincidencia que Rafael S. Camacho, quien impulsó esta reforma a la música sacra, tuviera que esperar para consolidarla. Consideramos que una de las razones de

este rezago se debió a las implicaciones propias del proceso de secularización en México, ya que los clérigos de altos y sencillos rangos fueron perseguidos o expulsados y, en suma, se desencadenaron una serie de conflictos entre la Iglesia y el Estado. Ante estas circunstancias, en las que la Iglesia estuvo desfavorecida, fue conveniente impulsar una reforma musical y la creación de una institución idónea para la enseñanza y la profesionalización de los músicos sacros.

Notamos que, para la creación de la EDMS, la etapa idónea fue el Porfiriato, ya que, para autores como Marta Eugenia García Ugarte, representó una etapa de conciliación entre la Iglesia y el Estado. En cuanto al lugar, la ciudad de Querétaro y su sociedad se caracterizaron por: colaborar a la idea de progreso, con la que se identificó al régimen de Porfirio Díaz y favorecer las iniciativas de la diócesis y su obispo.

Nuestro estado de la cuestión lo dividimos en tres ámbitos: en el primero agrupamos la historiografía relacionada al proceso de secularización en México y Latinoamérica. Algunos de estos títulos son: *Historia de los cristianos en América Latina, siglo XIX y XX* de Jean Meyer¹, con el fin de vislumbrar los procesos políticos, que sirvieron para reconstruir la Iglesia institucional y socialmente. Dos autores que nos narran sobre el proceso de secularización, son Roberto Blancarte² y Miranda Lida³. El primero nos menciona como la Iglesia tuvo la necesidad de reorganizarse en siglo XIX y la segunda autora, nos da un panorama de cómo en los extremos de Latinoamérica se vivieron las transformaciones políticas del Estado y de la Iglesia tras la secularización.

La autora García Ugarte⁴, señala las repercusiones que tuvieron las reformas y los movimientos liberales, en el proceso de secularización, y los actores religiosos y procesos políticos se vieron enlazados con la Iglesia.

¹ Jean Meyer, *Historia de los cristianos en América Latina, siglos XIX y XX*, México, Editorial Jus, 1999.

² Roberto Blancarte, “Laicidad y secularización en México” en *Estudios Sociológicos*, México, Colegio de México, 2001.

³ Miranda Lida, “La iglesia católica en las más recientes historiografías de México y Argentina. Religión, modernidad y secularización” en *Historia Mexicana, Historia Mexicana*, año-vol. LVI, núm. 004, México, Colegio de México, 2007.

⁴ Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso México siglo XIX*, Tomo I, México, H. Cámara de Diputados, LXI legislatura/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales/Asociación Mexicana de Promoción y Cultura Social, A.C./Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana/Miguel Ángel Porrúa, 2010.

Dentro de la historiografía regional, los textos que aportaron a nuestra investigación, son los escritos por Blanca Gutiérrez Grageda, las obras como *Educar en tiempos de Don Porfirio y Vida económica en Querétaro durante el Porfiriato*, nos permitieron retratar en el Querétaro porfirista la fundación y desarrollo de la EDMS.

Con respecto a la historia de la música, recurrimos a los siguientes autores: Otto Mayer-Serra⁵, en su obra abarcó como: el desarrollo de la música de siglo XIX y XX, la creación de las sociedades filarmónicas, la popularidad de la ópera en los teatros y la toma de los templos como espacio de conciertos. Por su parte, Dan Malmström⁶, esboza el panorama musical de siglo XX la sociedad mexicana. También la autora Betty Zanolli⁷, quien nos refiere a la profesionalización musical en siglo XIX y cómo se organizó el Conservatorio Nacional de Música.

Refiriéndonos a las instituciones musicales, incluimos el texto de Armando Gómez Rivas⁸, en el profundiza sobre el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela de música sacra de Morelia, de la que presume se fundó a finales de siglo XIX, en esta institución después se establece el Conservatorio de las Rosas en siglo XX. Menciona Gómez Rivas, las creaciones de sitios como la Escuela de Laudería, la fundación de orquestas, coros y compañías, programas como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), pero no relaciona a la EDMS u otra escuela de música sacra.

Finalmente, el artículo escrito por Alejandro Mercado Villalobos “La educación musical en México. Estudio de caso de tres ciudades porfirianas” en el que resalta la importancia de los estudios regionales en el ámbito musical, pues centralizados se han explorado algunos aspectos y personajes notables, pero existen vacíos en la historia de la música que nosotros también ambicionamos llenar con esta investigación acerca de la EDMS.

⁵ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, Colegio de México, 1941.

⁶ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

⁷ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional. Volumen I*, México, INBAL - Conservatorio Nacional de Música - Secretaría de Cultura, 2017.

⁸ Armando Gómez Rivas, “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX” en *La música en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, 2013.

Dentro de los textos que hablan de la EDMS, de Rubén M. Campos⁹ el artículo “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra”, en el que abordó el autor la planeación para crear la EDMS, señala los intereses de Camacho por reformar la música sacra y la estancia de José Guadalupe Velázquez y Agustín González Medina en Alemania, así como lo aprendido con Franz Haberl se empleó en Querétaro.

Sobre el movimiento en torno a la reforma a la música sacra, nombrado en Europa como Cecilianismo, nos habla Miguel Bernal Jiménez¹⁰ en el artículo “Ratisbona 1890”, donde se expresa las reformas al canto litúrgico hechas en Europa, en lugares como el Instituto Pontificio de música sagrada en Roma, el monasterio benedictino de Solesmes en Francia y la Escuela de música eclesiástica de Ratisbona, Alemania. El autor después resalta la labor de Velázquez y González a iniciar la EDMS, también criticó la poca experiencia de ambos para emprender tal odisea.

Un texto referente al comienzo de la investigación es del autor Eduardo Loarca, quien fue alumno, profesor y directivo de la EDMS y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Querétaro, *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez* de 1997, que constaba de las memorias del autor en su paso por la institución.

Al conocer el vacío en la historiografía con relación a esta institución y por supuesto a la profesionalización del músico sacro iniciado en Querétaro, nos convencimos de tener una investigación inédita y conveniente al enriquecimiento de los estudios sobre historiografía de la Iglesia, de la música e historia regional. Este último punto, lo justificamos porque da a conocer una institución gestada y consolidada en nuestra entidad, sobre todo en un contexto ya estudiado previamente pero no abordado; este punto ni siquiera en publicaciones donde se habla de la educación o instituciones educativas en Querétaro.

Con base en estos textos, es que pudimos establecer una hipótesis para esta investigación, la cual es que: Rafael Sabas Camacho vio en el impulso de una reforma a la

⁹ Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.” En *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Núm. 24 Tomo VII*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1931.

¹⁰ Bernal Jiménez, Miguel, “Ratisbona 1890” en *Schola Cantorum revista mensual de Cultura Sacro-Musical* año 4 núm. 6-7, Morelia, Michoacán, 1942.

música sacra y la creación de una escuela dedicada a la profesionalización del músico sacro una oportunidad para contrarrestar el proceso de secularización en México.

La pregunta eje que buscamos resolver entonces es ¿cómo se logró la profesionalización del músico sacro en medio del proceso de secularización en México y qué factores hicieron posible la creación de instituciones dedicadas a la educación musical?

De esta manera, el objetivo principal de esta investigación es develar los factores que hicieron posible la consolidación e institucionalización de la educación musical de índole religiosa en México, estudiando el caso de Querétaro.

Entre tanto surgen algunos objetivos secundarios como:

Resaltar las relaciones de poder por parte de los fundadores, como el obispo de Querétaro Rafael Sabas Camacho García, el presbítero José Guadalupe Velázquez Pedraza y el laico Agustín González Medina.

Hacer énfasis en los cambios suscitados en el país con el triunfo del liberalismo, el proceso de secularización en Querétaro, cómo el Porfiriato en Querétaro permitió que la EDMS, que sus actores se vieran beneficiados con la cordialidad que existió entre la Iglesia y el Estado.

Para lograr el cometido, consultamos principalmente en los acervos como el Archivo Histórico de Querétaro y la Hemeroteca de este, el Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro, Fondo Histórico de la Biblioteca Florencio Rosas perteneciente al Seminario Conciliar de Querétaro, el archivo histórico del Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas, la Hemeroteca Nacional Digital de México y el Archivo Histórico Mtro. Agustín González del Conservatorio José Guadalupe Velázquez.

De acuerdo con la interrogante y los objetivos de nuestra investigación, tomamos dos categorías de análisis. la primera es la secularización, nos basamos en autores como Roberto Blancarte, Miranda Lida y Elisa Cárdenas, quienes la han abordado en sus artículos. Blancarte, por ejemplo, señala que debe existir una cercanía entre el concepto de laicidad¹¹

¹¹ Laicidad para Blancarte: “puede definirse como un régimen social de convivencia, cuyas instituciones políticas están legitimadas principalmente por la soberanía popular, y [ya] no por elementos religiosos. Por eso, el Estado laico surge realmente cuando el origen de esta soberanía ya no es sagrado sino popular.” Roberto Blancarte, “Laicidad y secularización en México” en *Estudios Sociológicos*, México, Colegio de México, 2001, 847.

y secularización. Blancarte, aludiendo a las ideas de Karel Dobbelaere, concluye que para establecer el concepto de secularización es necesario conocer tres dimensiones dentro de este: el primero es el proceso de laicización, la participación eclesial y el cambio religioso.¹² Con base en estas ideas se ve a la secularización como “un proceso de reorganización del sistema de creencias que pueden incluir la individualización de las mismas o el abandono de la trascendencia como norma definitoria de las religiones.”¹³

La autora Miranda Lida percibe a la secularización como “un diagnóstico de la modernidad”¹⁴ y como una tesis antagónica a la romanización.¹⁵ Y, por último, Elisa Cárdenas también aborda el concepto de secularización ligado a las transformaciones políticas. Alude a Danièle Hervieu-Lèger y Grace Davie y con base en las definiciones de estas autoras define a la secularización “como recomposición de lo religioso en las sociedades contemporáneas” y comparte las ideas de Lida y Blancarte sobre la importancia de que “algunos cambios producidos en el plano religioso afectan al mundo de lo político, frenan, determinan o precipitan migraciones, o inciden en otras cuestiones que rebasan con mucho el ámbito de lo espiritual.”¹⁶

Entendemos nosotros a la secularización como el proceso de reorganización y recomposición política, en el que las creencias religiosas dejan de ser trascendentales. En pocas palabras, se dio un establecimiento de la modernidad en diversos ámbitos: no solo en lo político sino también en el educativo, que es el que nos compete en esta tesis.

Definimos también el concepto de profesionalización, pues en esta tesis uno de los objetivos es saber cómo se gestó la profesionalización del músico sacro en México, lo vislumbramos tras conocer el desarrollo de las sociedades filarmónicas y la fundación del Conservatorio Nacional de Música.

¹² Roberto Blancarte, “Laicidad y secularización en México”, 851.

¹³ Roberto Blancarte, “Laicidad y secularización en México”, 852.

¹⁴ Miranda Lida, “La iglesia católica en las más recientes historiografías de México y Argentina. Religión, modernidad y secularización” en *Historia Mexicana, Historia Mexicana*, año-vol. LVI, núm. 004, México, Colegio de México, 2007, 1412.

¹⁵ Miranda Lida, “La iglesia” 1413.

¹⁶ Elisa Cárdenas, “El lenguaje de la secularización en los extremos de Hispanoamérica: Argentina y México (1770-1870). Un acercamiento” en *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 5, 2016, 170-171.

Iván Mora Muro¹⁷ en su artículo “Silvio Zavala y la institucionalización/profesionalización de la historia en México, 1933-1950”, realiza un análisis de cómo se institucionalizó la disciplina de la Historia, mediante acciones como: el reconocimiento de la formación profesional del historiador, la fundación de instituciones como El Colegio de México, congresos, seminarios para difundir sus investigaciones. El autor define el concepto de profesionalización como:

El proceso en el cual los especialistas o expertos de un saber son reconocidos socialmente por sus capacidades y conocimientos que son validados por instituciones oficiales que otorgan un título universitario. El profesional, para sintetizar, vive de la disciplina en la que ha sido instruido.¹⁸

Pero relacionándolo con la profesionalización musical de la que habla Betty Zanolli Fabila en *La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, Zanolli menciona desde las propuestas para el desarrollo de la profesionalización dentro del Conservatorio Nacional de Música como: “promover la expedición de títulos o certificados”¹⁹ y gozar de “la patente oficial”²⁰, para inicios de siglo XX nos menciona la autora, la profesión del músico y del profesor de música estaba reconocida al igual que la del mecanógrafo o el farmacéutico.²¹

Con base en las ideas expuestas por los autores Mora y Zanolli Fabila, entendemos la profesionalización como un proceso en el que los dedicados a la medicina como al orden jurídico y a las artes son dotados institucionalmente con la expedición de un título, y gozan oficialmente del reconocimiento de la sociedad en la que se desenvuelven y buscan retribución con los conocimientos adquiridos.

¹⁷ Jesús Iván Mora Muro, “Silvio Zavala y la institucionalización/profesionalización de la historia en México, 1933-1950” en *Revista de Historia de América*, México, 2018.

¹⁸ Jesús Iván Mora Muro, “Silvio Zavala y la institucionalización/profesionalización de la historia en México, 1933-1950” en *Revista de Historia de América*, México, 2018, 6.

¹⁹ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 322.

²⁰ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 498.

²¹ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 179-180.

Uno de los conceptos de nuestra investigación es el de Música sacra, construido a partir de las fuentes primarias, entre ellas, la *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*. Sobre la música sacra y el canto sagrado, Camacho señaló que: la Iglesia “debe tener una música propia para cantar los divinos oficios, así como tiene un idioma para hablar con Dios”²² o al canto llano “como a base de la música religiosa”.²³ Sobre la música gregoriana, resaltó que es “una restauración de los canticos de la primitiva Iglesia”,²⁴ también lo llama “el canto es el propio de la Iglesia” en el que se desea una uniformidad.²⁵

Entendamos la música sacra como: la música para exaltar la espiritualidad dentro de los oficios religiosos, en los que se requiere como base los cantos primitivos, como el gregoriano, y la uniformidad de las melodías propiciando una restauración a los cantos propios de la Iglesia.

La tesis la dividimos en tres apartados, el primero como un contexto, el segundo como el preámbulo de la fundación y el tercero como la consolidación de la EDMS, continuaremos explicándolos de manera un poco más amplia en las siguientes líneas:

1. La música en el México decimonónico

En este primer capítulo abordamos el contexto histórico y musical en el que se gesta la idea de la fundación de la EDMS. Brevemente esbozamos esa construcción por la profesión del músico que comenzó una vez consumada la Independencia de México. Con la aparición de las Sociedades y Asociaciones filarmónicas en la capital del país y algunas muestras en el interior, en ciudades como León y Morelia. Posteriormente nos enfocamos en la región queretana, donde además de los adelantos en el progreso económico y educativo, también la música era parte de la vida festiva de los locales. Y cómo la reforma musical, se volvería un argumento para la unificación de la Iglesia y como defensa ante la secularización, llevada

²² Rafael S. Camacho, *Disertación sobre la importancia del Canto Gregoriano*, México, Antigua Imprenta de Rodríguez, 1878, 9.

²³ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 21.

²⁴ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 22.

²⁵ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 44.

ésta de la mano de Rafael Sabás Camacho García, quien de sacerdote perseguido en 1860 se convertiría en 1885 el tercer obispo de Querétaro.

2. Creación de una institución febrero de 1892

Al saber el contexto en el que se crea esta institución, ahora nos atañe hablar del movimiento de la restauración del canto gregoriano, llamado Cecilianismo, cuya cuna es Europa y los principales en esta escuela son alemanes. Conociendo más del movimiento, nos enfocamos en la estancia que tuvieron los fundadores de la EDMS, José Guadalupe Velázquez Pedraza y Agustín González Medina, por espacio de año y medio que estudiaron en la Escuela de Música Eclesiástica de Ratisbona, Alemania. Al regreso de estos, se comenzaron los preparativos para la creación de la escuela en Querétaro, la planeación de un reglamento y la implementación del modelo de Ratisbona en la sociedad queretana del porfiriato.

3. La consolidación de una institución

En el tercer apartado, nos centramos en las dos primeras gestiones de directores, los cuales fueron José Guadalupe Velázquez de 1892-1895 y Agustín González 1896-1920. Con el primero la EDMS se establece, se implementa el modelo de la escuela de Ratisbona, incluso con sus asignaturas, tratados y métodos utilizados con el fin de profesionalizar al músico sacro, algunos cuadros de los primeros alumnos que pudieron haber pertenecido a la institución. En la segunda dirección, a cargo de Agustín González, visibilizó el trabajo de los músicos y músicas queretanos. Ayudados por publicaciones como el *Heraldo de Navidad*, daremos cuenta de las manifestaciones musicales y las actividades que dirigió González.

1. Música en el México decimonónico

El siglo XIX se podría definir como un momento en que los cambios en el país fueron constantes, la inestabilidad política y económica se hicieron presentes, quizás puedan ser los más notorios y con investigaciones más bastas, pero no fueron los únicos que reflejaban los acontecimientos ocurridos en México. Estos cambios y la inestabilidad de la que hablamos en las primeras líneas de nuestra investigación, también se hicieron presentes en el ámbito cultural y en el que estudiamos ahora: el musical.

Durante el virreinato, la música se escuchaba y practicaba en los palacios de familias adineradas, quienes tenían a los mejores músicos para deleitar sus oídos y como profesores para aprender a sonar algún instrumento o educar su voz en el canto; por otro lado, la música sagrada era aprendida en su mayoría dentro de los conventos, monasterios de las ordenes en México, por religiosas y frailes quienes poseían en sus bibliotecas grandes libros de coro para poder realizar la lectura de las melodías y cantos sagrados sobre todo del más puro canto gregoriano.

El obispo Rafael Sabás Camacho García (1826-1908) sostenía que el canto gregoriano era la manera más adecuada de alabar y contactar con Dios dentro de la liturgia. Este tipo de canto dentro de la música sagrada, vivió una reforma, debido a la serie de cambios en la forma de enseñarse, escucharse y transmitirse la música en el México decimonónico.

El escuchar el canto gregoriano en Europa y realizar la comparación de cómo se instruía en México, significó para Rafael S. Camacho en 1878, la oportunidad de exponer un agravio a la música sagrada en nuestro país, que la Iglesia como institución y los prelados como actores de la misma, habían pasado por alto por más de medio siglo, convirtiéndose entonces en la pauta para la creación de la primera escuela de música sagrada en México.

Para que el canto sagrado sufriera de tales cambios influyó la salida de la música profana de las cortes y palacios, el desempleo de los músicos que anterior a la independencia estaban a servicio de los nobles y la apertura también de los clérigos porque los músicos

profanos utilizaran los templos para la difusión de nuevos autores y obras, una de ellas las óperas.

Es necesario mencionar que en el ámbito musical en el México decimonónico existieron tres momentos que influyeron en la forma de enseñarse y sonar la música. El primero de ellos es la creación de sociedades filarmónicas que dieran pie a la apertura de instituciones enfocadas en la educación musical a manera profesional, creación de coros y orquestas y conocimiento de corrientes actuales sobre música importadas de Europa. El segundo momento ocurrió a mediados de siglo con el apogeo de la ópera en el país y la relación que estrechamente se forjó entre el entretenimiento y la sociedad de distintos estratos económicos. Mientras que el tercero consideramos es la preocupación por la correcta profesionalización de las artes, en específico de la ahora profesión del músico.

Sostenemos que estos tres momentos propiciaron un decaimiento y redención de la música sagrada en el país, y con ello, la manera en que Camacho podría apoyarse para argumentar la necesidad de la instrucción del canto gregoriano y la música sagrada por parte de los clérigos y seminaristas, y posteriormente, la premisa de crear una institución dedicada a la profesionalización del músico sacro al que comúnmente le llamaban maestro de capilla.

1.1. Los sonidos del México Decimonónico: las sociedades filarmónicas

El panorama para la educación musical en México se había desarrollado de manera más formal una vez que se consumó la independencia, músicos como José Mariano Elízaga, Agustín Caballero y José Antonio Gómez y Olguín se dedicaron a impulsar la instrucción musical y la propagación del arte, mediante las llamadas sociedades filarmónicas.

Por sociedades filarmónicas podemos entender, según el artículo “Un texto perdido. El Reglamento de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana” de Marcela Meza y Raúl Torres Medina, una sociedad enfocada en la correcta instrucción de la música y la difusión de la misma.²⁶ Refieren Meza y Torres Medina que los ilustrados del México decimonónico veían gratamente los movimientos culturales expuestos en ciudades europeas, en el que, mediante la creación de sociedades filarmónicas civiles, buscaban el fomento de la música.

El primero de estos músicos a los que nombran civiles fue José Mariano Elízaga, quien, nos dicen Meza y Torres Medina, para emprender la primera sociedad filarmónica en México, buscó el apoyo de Lucas Alamán²⁷ quien a su vez persuadió de unirse a la causa a Francisco Victoria, hermano de Guadalupe Victoria. Elízaga, con el apoyo de estos dos personajes allegados al poder ejecutivo en el país, vio consumada la creación de la Sociedad Filarmónica de México en 1824.²⁸ La creación de esta sociedad, evocó en los federalistas la sensación de prosperidad, progreso y consumación de las ideas de la ilustración por las que ellos habían abogado en su movimiento, y es que fueron las élites políticas y económicas las que financiaron la fundación y sostenimiento de la sociedad, por su preocupación por la cultura mexicana.²⁹

Los dos objetivos primordiales de la sociedad eran los siguientes: en cuanto a la forma de enseñanza que se emplearía en México, se buscó replicar a las sociedades filarmónicas de Europa, y para ello se apoyaron con los textos, métodos, prácticas y teorías expuestas por los

²⁶ Marcela Meza, Raúl Torres Medina, “Un texto perdido. El reglamento de la primera sociedad filarmónica mexicana” en *El Artista*, núm. 16, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2019, 1.

²⁷ Marcela Meza, Raúl Torres Medina, “Un texto perdido”, 2.

²⁸Marcela Meza, Raúl Torres Medina, “Un texto perdido”, 2.

²⁹Marcela Meza, Raúl Torres Medina, “Un texto perdido”, 2.

músicos europeos contemporáneos; mientras que el segundo sería la manera en que la enseñanza y los músicos se sostendrían económicamente, pues al ser dirigida por civiles se buscaban apoyos de personajes pertenecientes a las élites y no solo de la Iglesia que anteriormente era la que patrocinaba estas prácticas.³⁰

Dan Malmström en *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, señala que la vida cultural estaba fijada por la Iglesia en primer lugar y después por la corte virreinal. Al independizarse el país ahora esta vida musical dependía de –lo que él llama– “músicos aficionados y melómanos.”³¹

En cuanto a la enseñanza musical, Alejandro Mercado Villalobos refiere en su artículo “La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas” que se pretendía que dentro de sus planes de estudio los alumnos aprendieran de manera sencilla a tocar y cantar, pero también a aprender conocimientos de armonía y melodía, tanto a hombres como mujeres – puntualiza el autor – esto con la finalidad de formar una orquesta como las mejores de Europa y obtener un conocimiento de manera profesional sin la intervención de la religión católica.³²

Nos enlista Betty Zanolli Fabila en *La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, algunos de los objetivos de esta sociedad, los cuales eran formar un coro y una orquesta para que atendieran servicios en los templos y conventos, podemos inferir que tocarrían música sagrada. Estas agrupaciones además harían dos conciertos por mes abiertos al público en general, las actuaciones deberían de contar con una remuneración económica para los instrumentistas y cantantes, además se planeaba la fundación de una imprenta exclusiva para la difusión de la música profana, pues no existía una de esta índole en México.³³

³⁰ Marcela Meza, Raúl Torres Medina, “Un texto perdido”, 2.

³¹ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, 27.

³² Alejandro Mercado Villalobos, “La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas” en *El Artista*, núm. 15, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2018, 6.

³³ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 62.

Para que la sociedad y los planes de Elízaga pudieran realizarse, afirman Meza y Torres Medina, este obtuvo el apoyo de algunos miembros de las *élites* políticas del país.³⁴ Por su parte, Zanolli Fabila menciona que Antonio López de Santa Anna, José María Luciano Becerra y Jiménez y el doctor Sotero Castañeda aportaban 2 pesos mensuales para el sostenimiento de la misma.³⁵

Elízaga, según Zanolli Fabila, al crear la Sociedad Filarmónica Mexicana se pidió al gobierno un apoyo de mil pesos del Fondo de Pensiones Ultramarinas mismo apoyo que ya recibía la Academia de San Carlos.³⁶

Finalmente, en 1825 es cuando ve la luz la primera sociedad filarmónica. En el periódico *El Sol* del 28 de abril de 1825 se publicó una reseña del establecimiento de una academia por parte de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Esta inició con un discurso de Francisco Victoria, quien afirmó esta academia era la primera de su tipo en México y América, y estableció que las ideas de la ilustración se abrieron camino en el país; reflexionó, además, sobre el poder de la música de atraer relaciones cordiales y resaltó el apoyo de su hermano el presidente Guadalupe Victoria, quien incentivó la educación musical en los jóvenes.³⁷

Posteriormente se transcribe el discurso que diera José Mariano Elízaga, en el cual expresaba su dicha al abrir el primer centro, de carácter laico, dedicado exclusivamente a la instrucción de la música, y con ello, incentivaba la preocupación porque el país se actualice y se invierta en las ciencias y las artes que anteriormente habían sido desdeñadas. Se sintió orgulloso por poder transmitir a los músicos aficionados conocimientos más profesionales, y agradecido por la protección del supremo gobierno para lograr la fundación de esta empresa.³⁸

Nos parece importante señalar que tanto Francisco Victoria como el propio Elízaga resaltaron el apoyo del presidente, y es que uno de los objetivos para la creación y

³⁴ Marcela Meza, Raúl Torres Medina, “Un texto perdido”, 3.

³⁵ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 60-61.

³⁶ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 60.

³⁷ *El Sol*, 28 de abril de 1825, 3.

³⁸ *El Sol*, 28 de abril de 1825, 3.

sostenimiento de la sociedad filarmónica era obtener el apoyo económico de las clases altas y de la clase política, pero, aunque obtuvieron el recurso económico, Malmström nos dice que este no duró mucho.

El ejemplo de José Mariano Elízaga y la Sociedad Filarmónica Mexicana, efectivamente fue un parteaguas para que otros músicos buscaran el interés de los ciudadanos en la instrucción del arte y la profesionalización del músico, de esta manera, con el pasar del tiempo, más de estas sociedades surgieron en el país.

Por el tenor, nos señalan tanto Zanolli Fabila como Mercado Villalobos, que en 1838, se creó la Escuela Mexicana de la Música, por iniciativa del músico Joaquín Beristáin y que tuvo por socio a un religioso, el Presbítero Agustín Caballero,³⁹ con la misma premisa de hacer que en nuestro país existiera un recinto en donde la música se profesionalizara como en las ciudades europeas.⁴⁰ Zanolli menciona un año más tarde, en 1839, el músico José Antonio Gómez y Olguín fundó la Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana.⁴¹

La Escuela fundada por Beristáin y Caballero fue un semillero de figuras importantes en la música mexicana del siglo XIX, algunas de ellas fueron mujeres cantantes como María Jesús Cepeda y Cosío y Eufrasia Amat, quienes representaron además con los músicos de esta Escuela óperas como *La Sonambula* de Vincenzo Bellini. Entre otros músicos notables que se formaron en este centro fueron Agustín Balderas, Antonio Aduna y Melesio Morales, quien llegaría a ser maestro y directivo del Conservatorio Nacional de Música.⁴²

Al hablar ahora de José Antonio Gómez y Olguín nos remitimos a las investigaciones de John G. Lazos, sobre la relevancia del músico en la educación musical del México decimonónico. En “José Antonio Gómez y Olguín y su gran proyecto educativo-musical”, Lazos señala que desde 1820 el músico ya tenía cierta participación en el ámbito musical mexicano, pues era tercer organista de la Catedral Metropolitana; posteriormente, en 1832 se

³⁹ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 65.

⁴⁰ Alejandro Mercado Villalobos, “La educación musical en México.”, 6.

⁴¹ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 65.

⁴² Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 65.

encargó de establecer una imprenta en su domicilio, con el fin de publicar su tratado de música *Gramática razonada musical*⁴³, en el que presenta un diálogo entre dos actores, el maestro y el discípulo, en una presentación de bolsillo que constaba de 72 páginas con algunas láminas para ilustrar al lector.⁴⁴

Sus labores como organista, tratadista y editor de métodos de enseñanza musical, además de instruir alumnos en este arte, le llevó, en 1839 según Zanolli Fabila y Lazos, a fundar una academia con el fin de instruir pertinentemente a los músicos. Por su parte, Zanolli Fabila asevera que el modelo educativo de inspiración para Gómez fue el conservatorio de Madrid, que abrió sus puertas 9 años antes. La misma autora nos señala un plan de estudios que tal vez sería empleado en el que se dividía la instrucción musical y de materias generales en las que destacaban: solfeo, vocalización, canto, pianoforte, violín y las generales van desde el conocimiento de la escritura inglesa y española, los idiomas, baile y esgrima.⁴⁵ Ambos autores señalan la poca información acerca del éxito o fracaso del proyecto.

Lazos resalta que el trabajo de Gómez como editor continuó, pues produjo *El instructor filarmónico* y el *Inspirador permanente*, publicación periódica en el que se editó *El gran método de música vocal* y el *Nuevo método para piano*.⁴⁶ A esto sumamos, el éxito en su carrera como organista, que ya para estos años gozaba del título de primer organista de la Catedral Metropolitana.⁴⁷ Estos méritos le valieron la nominación a la plaza de director en el proyecto de fundación del primer Conservatorio de Música, Declamación y Baile en México durante el gobierno de Antonio López de Santa Anna en 1854, el cual por la infortunada situación política del país fracasó.⁴⁸

Las sociedades filarmónicas fueron populares no solo en la capital del país, también en provincia surgieron varias de ellas, con los mismos principios; civiles y músicos juntos difundiendo la música y su correcta instrucción alejados de la Iglesia y con una necesidad de

⁴³ John G. Lazos, “José Antonio Gómez y Olgún y su gran proyecto educativo-musical” en *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, Arturo Camacho Becerra coordinador, México, CIESAS, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2013, 201.

⁴⁴ John G. Lazos, “José Antonio Gómez y Olgún y su gran proyecto educativo-musical”, 202.

⁴⁵ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 67.

⁴⁶ John G. Lazos, “José Antonio Gómez y Olgún y su gran proyecto educativo-musical”, 218-227.

⁴⁷ John G. Lazos, “José Antonio Gómez y Olgún y su gran proyecto educativo-musical”, 214.

⁴⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de mayo de 1854, 4.

obtener una remuneración económica del público, mediante las lecciones y los conciertos organizados por las mismas.

Nos parece importante señalar que gran parte de las sociedades que existieron en provincia se les nombró “de Santa Cecilia” evocando a la patrona de los músicos en la religión católica. En lugares como Guadalajara, Puebla, Veracruz, Mérida, Campeche, hay evidencia de varias asociaciones filarmónicas. En Morelia, por ejemplo, los intelectuales comenzaron formar estas sociedades en la segunda mitad de siglo XIX, dedicadas a dar clases de solfeo, canto y piano, eran profesores de ambos sexos, algunos de los nombres que menciona Mercado Villalobos son: Benito Ortiz, María González de Silva, Jesús Pérez de Lerin y Carmen García de Granados.⁴⁹

El mismo autor dice, más adelante que, en Guanajuato existieron algunas de estas sociedades filarmónicas o también llamadas literarias. En 1856 apareció una sociedad a Santa Cecilia, y adentrado ya el porfiriato a la Sociedad Literaria de Manuel Carpio.⁵⁰ Refiere Mercado la apertura de una escuela de música en la ciudad de León y la impartición de clases privadas igualmente de piano, canto y solfeo por profesores de Guanajuato y de León. Al respecto, mencionamos algunos: Teófilo Araujo, Esteban López, María Guadalupe Rico y Heriberto Hernández. Este último además ofrecía clases de armonía y canto gregoriano.⁵¹

Las clases impartidas por particulares o dentro de una academia o escuela de música compartían las materias de solfeo, canto y piano, como los elementos más importantes para dar una iniciación musical a niños, señoritas y adultos que quisieran aprender música. Otras como mencionaba Mercado Villalobos, impartían además clases de armonía, contrapunto, composición, instrumentos como el violín, violonchelo y hasta de órgano.⁵²

Ricardo Miranda en el texto “La música en Latinoamérica en el siglo XIX” amplía más el panorama sobre las sociedades filarmónicas, pues como claramente se lee en un espacio más grande, como Latinoamérica señala los movimientos que sucedieron en este mismo orden, las creaciones de sociedades literario-filarmónicas continuando con el establecimiento de algunas academias de música dirigidas por civiles, muchos de ellos solo

⁴⁹ Alejandro Mercado Villalobos, “La educación musical en México.”, 7.

⁵⁰ Alejandro Mercado Villalobos, “La educación musical en México.”, 7.

⁵¹ Alejandro Mercado Villalobos, “La educación musical en México.”, 8.

⁵² Alejandro Mercado Villalobos, “La educación musical en México.”, 8.

músicos aficionados y último fundando los conservatorios en las capitales de México, Colombia, Cuba, Chile, Argentina, Paraguay.⁵³

Los autores, anteriormente mencionados, coinciden en la importancia, de esta mancuerna de apoyo, que formaron los intelectuales con los políticos de siglo XIX. Con base en esta idea cito a Mercado Villalobos, quien menciona: “los sectores intelectuales, apoyado por los grupos de poder político, favorecieron ampliamente la educación en general, y específicamente la música, siendo esta una de las áreas de las Bellas Artes con mayor atención.”⁵⁴

Retomando el caso del compositor José Antonio Gómez, Lazos habla sobre las conexiones políticas que existieron entre Gómez y los conservadores. Es preciso remarcar que el músico se encontró vinculado a la Iglesia como institución, por su cargo como organista de la Catedral Metropolitana, por eso que cosechó amistades entre las *elites* conservadoras.

A través del arte es que se crean las relaciones entre los músicos y los políticos. El caso particular de Gómez sucede desde el imperio, encabezado por Agustín de Iturbide, pero no es sino hasta 1835, cuando un *Te Deum Laudamus*; fue compuesto expresamente en celebración de una victoria más del presidente Santa Anna, obra que le ayudó a obtener la plaza de organista titular de la catedral⁵⁵. Esta misma pieza musical fue su carta de presentación para cultivar amistad con el primer arzobispo del México decimonónico: Manuel Posada y Garduño.⁵⁶ Durante este evento se incluyó una orquesta y un coro que dirigió Gómez; estas agrupaciones que interpretaron música sacra estaban compuestas en su mayoría por músicos aficionados y algunos profesores.⁵⁷ Aquí encontramos una clara muestra de que la música sacra se encontraba en manos de músicos que no eran especialistas en su estudio e interpretación, a excepción clara del propio José Antonio Gómez.

⁵³ Ricardo Miranda, “La música en Latinoamérica en el siglo XIX” en *La música en Latinoamérica*, Mercedes de Vega coordina, México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático-Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, 58-62.

⁵⁴ Alejandro Mercado Villalobos, “La educación musical en México.”, 7.

⁵⁵ John G. Lazos, “La música y la política: ámbitos que se entrecruzan en el periodo del México independiente en la obra de un tal Gómez” en *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692 – 1860)* Lourdes Turrent coordina, México, CIESAS, 2013, 66.

⁵⁶ John G. Lazos, “La música y la política”, 69.

⁵⁷ John G. Lazos, “La música y la política”, 69.

Otro momento en el que el poder político y las artes tuvieron alianzas fructíferas, en el México decimonónico, fue la convocatoria para la elección del *Himno Nacional Mexicano* de 1854, en el que participaron músicos mexicanos y extranjeros como el contrabajista italiano Giovanni Bottesini, o el español Jaime Nunó, que se ostentó ganador.

Es justamente gracias a este apoyo, entre los artistas de la capital y el gobierno supremo, el que en 1866 se fundó el Conservatorio Nacional de México. En el caso de la EDMS; el apoyo por parte del obispo, como principal actor político de la diócesis, a los músicos queretanos llevó a la consolidación de esta institución en 1892.

En la introducción de este apartado, hicimos énfasis en tres momentos, dentro del contexto musical, que influyeron en que Camacho tuviera la idea de organizar una escuela dedicada a la instrucción correcta de la música sagrada en México; ya hablamos de las sociedades filarmónicas, estrechamente relacionadas con la creación del Conservatorio Nacional de Música, pero nos falta abordar a la ópera, una de las cuales tanto Rafael Camacho en siglo XIX como Rubén M. Campos, a principios del siglo XX, culparon de la decadencia de la música en los templos.

El autor Luis de Pablo Hammeken en el libro *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, refiere que la ópera ya era un espectáculo arraigado en el gusto del público desde la Nueva España, pero es en el México decimonónico donde los estudios se han centrado, una vez consumado el movimiento de Independencia las óperas se volvieron más populares.⁵⁸

En 1824 se montaron óperas de Gioachino Rossini en la capital. Para 1826, llegaron intérpretes del extranjero, por inversiones que realizaron las compañías de ópera a cargo de empresarios mexicanos. Un ejemplo es la compañía Luis Castrejón, quien trajo a México al tenor sevillano Manuel García.⁵⁹ Años más tarde, llegaron compañías enteras procedentes de Italia, y con esto cantantes que se reusaron a cantar las óperas traducidas al castellano, en su lugar se continuó la escucha de estas obras en su idioma original, la gran mayoría en italiano,

⁵⁸ Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, México, Bonilla Artina Editores, 2018, 40.

⁵⁹ Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música*, 40.

algunas de estas figuras son: Carolina Pellegrini, Filippo Galli, Luigi Sirletti, María Napoleona Albani y Adela Cesari.⁶⁰

Dado el gusto por la ópera, las localidades de los teatros fueron rebasadas. El Francisco Arbeu, buscó la aprobación del presidente Antonio López de Santa Anna para la creación de un nuevo teatro. Con apoyo de más empresarios, reunieron 80 mil pesos, para poner en pie el recinto, obra del arquitecto Lorenzo de Hidalga.⁶¹ Finalmente, después de dos años de obras, fue inaugurado y llevó, según narra Hammeken, el nombre de Gran Teatro Santa Anna.⁶²

La cooperación entre los políticos y los empresarios, del mundo de la ópera, fue un hecho. Hammeken señala, que existió un vínculo entre el francés René Masson con el presidente Santa Anna y la primera dama Dolores Tosta, quienes le apoyaron económicamente para traer a su compañía a la soprano alemana Henriette Sontag, quien cantó en mayo de 1854 el *Himno Nacional Mejicano*⁶³ una versión musicalizada por Giovanni Bottesini.

Hammeken expone, que el dominio de la música en la sociedad, era tan trascendental que se veía afectada por los movimientos políticos que se gestaron en el país. Asevera que los cambios fluctuados durante la Guerra de Reforma y el Liberalismo afectaron las prácticas de la música, específicamente de la ópera.⁶⁴

Conociendo más sobre el panorama musical en el México decimonónico, podemos notar cómo a pesar de la inexperiencia de los músicos melómanos, sirvieron sus esfuerzos para que las *elites* primero, y después la sociedad en general, aceptara la idea de que el músico tuviera una formación de manera profesional, igual que el abogado o el médico. Que les permitiera contar con un espacio y unas normas para sus prácticas como la docencia musical, los conciertos, la instrucción en la música sacra, incluso, la cual no era la más correcta, ya después lo veremos con las ideas expuestas por Rafael Sabás Camacho.

⁶⁰ Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música*, 41.

⁶¹ Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música*, 41-43.

⁶² Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música*, 41-43.

⁶³ Transcribimos el título *Himno Nacional Mejicano* como se encuentra en la versión de Giovanni Bottesini inscrita para el concurso de 1854.

⁶⁴ Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música*, 179.

Además, notamos que las relaciones con políticos de la época fueron claves para el desarrollo de los proyectos que proponían los músicos. Para Elízaga hubiera sido diferente emprender su sociedad filarmónica sin el apoyo de Francisco Victoria y Lucas Alamán; igual que para José Antonio Gómez sin el apoyo de los conservadores para poder desempeñarse como organista.

No dudamos del talento y trabajo de los músicos tanto aficionados como profesionales, no es una cuestión que abordemos en este trabajo, pero es necesario, consideramos, remarcar que tuvieron éxito gracias a las conexiones políticas y económicas, al correcto enfoque de sus proyectos, pues supieron que las clases más altas eran las que fomentarían mayor interés sobre la educación musical; y en el caso de los empresarios, los extranjeros que se apoyaron en figuras como Dolores Tosta, para invitar artistas representativas de las compañías europeas a cantar en México, en esta idea de tomar al arte y sus prácticas como una manera de civilización en el país.

1.2. ¿Cómo sonaba Querétaro?

Acercándonos más a la temporalidad de nuestro objeto de estudio la EDMS, con base en las investigaciones de Blanca Gutiérrez Grageda esbozaremos los aspectos económicos y políticos del Querétaro del porfiriato, y el cómo se desarrollaba la educación en la entidad, para finalizar cuáles eran las actividades del ámbito musical y artístico apoyado por algunas sociedades filarmónicas y literarias que se crearon en la entidad.

Desde el ámbito económico, a Querétaro los periodistas lo catalogaban de anémico, y consideraban que para hacer crecer el estado se necesitaba de apoyo del capital extranjero.⁶⁵ Para iniciar con este progreso económico, se implementaron diversas estrategias, encabezadas por el gobernador Francisco González de Cosío. Se buscó un orden en las finanzas de la entidad, acabar con disputas por las tierras, incentivar las inversiones nacionales y extranjeras, administrar la hacienda pública, y una de las que podrían ser más relevantes desde la línea de esta investigación, es la importancia de fomentar los centros educativos en Querétaro y alfabetizar a los habitantes.⁶⁶

Desde el rubro de la industria se notó un crecimiento gracias a las inversiones, a los decretos del gobernador González de Cosío por eximir de impuestos a las empresas y fábricas, el congreso local aprobó decretos en 1878 donde se exceptuaba pago de impuestos a las empresas como serícolas, curtidoras, de papel, también las de bebidas gaseosas, del azúcar y del café. La industria textil fue tratada con especial atención, pues se encontraba en decadencia por los altos impuestos que tenía que pagar.⁶⁷

Una de las innovaciones del porfiriato que llegó a Querétaro fue el ferrocarril. Blanca Gutiérrez Grageda, Cecilia Landa y Lourdes Somohano, en “Prosperidad y desgracias que la llegada del ferrocarril representó a Querétaro”, califican como “la panacea para salir del atraso”,⁶⁸ agregan que fue contrastante su importancia para la economía queretana, pues en

⁶⁵ Blanca Gutiérrez Grageda, *Vida económica en Querétaro durante el Porfiriato*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2005, 127-128.

⁶⁶ Blanca Gutiérrez Grageda, *Vida económica*, 16.

⁶⁷ Blanca Gutiérrez Grageda, *Vida económica*, 95.

⁶⁸ Blanca Gutiérrez Grageda, Cecilia Landa Fonseca y Lourdes Somohano, “Prosperidad y desgracias que la llegada del ferrocarril representó para Querétaro”, en *Ferrocarriles y la Revolución Mexicana Antecedentes y*

un inicio en su construcción se lograron crear empleos, al conectarse poblaciones aisladas con la capital se pudo comercializar, mediante el establecimiento primero del Ferrocarril Central Mexicano y después Ferrocarril Nacional de México⁶⁹

Para siglo XX se decretó nuevamente se exceptuaría de impuestos al capital, ya fuera nacional o extranjero, que invirtiera en el estado.⁷⁰ Si bien pudieron impulsar el desarrollo industrial en Querétaro las políticas propuestas por González de Cosío, también hubo quienes se oponían a las ideas de liberalismo, uno de ellos fue Timoteo Fernández de Jáuregui, otros políticos más se encontraron en desacuerdo con las políticas expuestas por el presidente.⁷¹

En este mismo crecimiento se incluyó la educación como en un inicio señalamos. Gutiérrez Grageda menciona: se buscó un financiamiento por parte del Estado, para destinarlo a las escuelas primarias, los planes y métodos de enseñanza se fueron modernizando y el profesor fue adoptando una figura de “sacerdotes de la enseñanza.”⁷²

Este proyecto impulsado por los liberales, tuvo como premisa que: la mejor manera de transformar a la sociedad era a través de la educación, siempre y cuando esta se mantuviera en las manos de un Estado laico por naturaleza. Dentro de los propósitos de las instituciones educativas se encontraba obtener la paz y el progreso de la sociedad mexicana.⁷³ En *La Sombra de Arteaga* de 1881, por iniciativa del redactor Hipólito Vieytes, se publicaron los nombres de los alumnos con mejor comportamiento dentro del Colegio Civil, con el propósito de que los alumnos terminaran sus estudios.⁷⁴

Con base en los datos del Congreso Nacional de Instrucción, Gutiérrez Grageda señala que en 1889 existían 99 establecimientos educativos sostenidos por el erario, divididos entre los dedicados a varones, mujeres y mixtos, infantes, academias de artes como escuelas

desarrollo, 1885-1950. Francisco Javier Meyer Cosío (coordinador), Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2011, 146.

⁶⁹ Blanca Gutiérrez Grageda, Cecilia Landa Fonseca y Lourdes Somohano, “Prosperidad y desgracias que la llegada del ferrocarril representó para Querétaro”, 150.

⁷⁰ Blanca Gutiérrez Grageda, *Vida económica en Querétaro durante el Porfiriato*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2005, 96.

⁷¹ Blanca Gutiérrez Grageda, *Vida económica*, 17-19.

⁷² Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2002, 16.

⁷³ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 27.

⁷⁴ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm. 9, 27 de marzo de 1881, 85.

de dibujo y pintura, una Normal de maestros que era para ambos sexos y un Colegio Civil. En 1891 sumaron 21 planteles más.⁷⁵

Para finalizar el siglo XIX en la prensa se anunciaba que en la entidad se contaba ya con “más de 500 planteles de instrucción,”⁷⁶ tomando en cuenta las escuelas públicas, privadas, institutos y el seminario, no habla específicamente si se habrá tomado en cuenta a la EDMS, pero podría ser el caso que se tomara en cuenta como escuela privada, se incluían también las escuelas establecidas en villas, haciendas y rancherías.⁷⁷ Estas últimas fueron establecidas por iniciativa del gobierno, que invitó a los hacendados que establecieran estas escuelas, descontando el costo en las contribuciones que harían posteriormente.⁷⁸

Las escuelas particulares no siempre contaban con un inmueble donde se impartieran las clases o incluso se mantuvieran a los alumnos como internos, Luz Amelia Armas nos da el ejemplo del Colegio de San Luis Gonzaga, dirigido en 1885 por Andrés y Guadalupe Balvanera, quienes se encargaban de la escuela primaria para niños y niñas respectivamente, igualmente el Colegio Orozco de Agustín y María Luisa Orozco, el cuál ofrecía además materias que consideraba adecuadas a su sexo.⁷⁹

Teniendo en cuenta este desarrollo de la educación en Querétaro y notando las cifras de los establecimientos que se fincaron en la entidad, ¿qué podemos decir acerca de la profesionalización en el caso de los docentes de primaria? El papel del maestro como lo señaló anteriormente Gutiérrez Grageda estaba dignificándose. Desde 1868 existía esa necesidad de una institución donde a los maestros se les profesionalizara: una escuela Normal.⁸⁰

El camino a una profesionalización del docente fue paulatino, para la contratación de maestros los requisitos se hicieron más rigurosos. Para 1877 era necesario poseer un título en el caso de los preceptores de primer orden o directores, y si se aspiraba a un preceptor de segundo orden solo se requería de un certificado extendido por un profesor que avalaba la

⁷⁵ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 45.

⁷⁶ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 47.

⁷⁷ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 47.

⁷⁸ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 46.

⁷⁹ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2003, 85-86.

⁸⁰ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 60.

formación del aspirante. Además de estos documentos, entre los requisitos se encontraban los conocimientos en lectura, escritura, las cuatro operaciones, catecismos de moral y urbanidad, y “se les exigía tener moralidad, honradez y conducta irrepreensible.”⁸¹

Finalmente, en 1885 se estableció una escuela Normal en el Colegio San Luis Gonzaga con financiamiento del gobierno, sin embargo, el clero queretano también estuvo inmerso en las actividades de esta normal; era común que sacerdotes formaran parte de los docentes, como Braulio M. Guerra y Luis Guisasola. En la inauguración del curso en 1887, compartieron el presidio el gobernador, el rector y el obispo Rafael Sabás Camacho. Un año más tarde se estableció una escuela Normal para señoritas.⁸²

Armas nos señala que Andrés Balvanera, en 1886, dio el consentimiento para poder formarse dentro del Colegio de San Luis Gonzaga, recibiendo el nombramiento de director de la Escuela Normal para profesores de ambos sexos y un subsidio de \$180 a \$360 por parte del gobierno, del mismo modo en el que las primarias con subsidio estaban obligadas a aceptar alumnos sin recurso económico la Normal también.⁸³

En 1889, la Normal tenía 6 alumnos y 32 alumnas, y dos décadas después la cifra era de 8 alumnos y 46 alumnas. Dentro del plan de estudios que cursaban los aspirantes a directores, docentes y ayudantes, se encontraban: lectura, caligrafía, aritmética, sistema métrico decimal, geometría, gramática castellana, idiomas como inglés y francés, historia de México, economía doméstica, talleres como telegrafía, fotografía, encuadernación, costura y bordados.⁸⁴ Los requisitos de buena moral y educación primaria, los resalta Armas, en cuanto al plan de estudios se encontraban materias como: geometría, cosmografía, historia natural, castellano, aritmética, sistema métrico decimal, historia de México, geografía general y de México.⁸⁵

Para la década de los noventas compartían edificio, materiales y hasta profesores con el Colegio Civil.⁸⁶ Dentro de los profesores que formaban parte de la Escuela Normal,

⁸¹ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 61.

⁸² Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 66-67.

⁸³ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, 97.

⁸⁴ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 67.

⁸⁵ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, 98.

⁸⁶ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, 98.

menciona Armas, eran Andrés y Francisco Balvanera, José María Carrillo, José María Muñoz Ledo, Manuel Tejeda y el canónigo Agustín Guisasola.⁸⁷

Tanto la Normal como el Colegio Civil ofrecían para finales del siglo XIX cursos libres como: contabilidad, mecanografía, aritmética mercantil, teneduría de libros, y clases por demanda como: floristería, inglés y música, ya que la Normal contaba con un piano en el inmueble.⁸⁸

Sobre el Colegio Civil en *De calicanto y cantera: la vocación educativa de un inmueble*, de Maribel Miró Flaquer, la autora refiere que este Colegio fue creado hasta 1870, impariéndose en su interior estudios de Jurisprudencia, Farmacia, Agricultura, Ingenierías, además de actividades como natación y esgrima. Todas estas áreas de formación constaban de un periodo de estudios desde dos a cuatro años dependiendo de la especialización; el Colegio Civil recibió un subsidio por parte del gobierno estatal el cual permitió que no se cobraran inscripciones ni cuotas de exámenes.⁸⁹

Con respecto a las escuelas particulares la mayoría eran patrocinadas por la Iglesia. Según Armas, se agradeció que los particulares abrieron estas escuelas, mientras comprobaran que tenían conocimientos de lectura, escritura y matemáticas. Se mantenían algunas colegiaturas de \$2 pesos mensuales, en ocasiones las escuelas contaban con un subsidio del gobierno a cambio de becas para niños pobres. Estas escuelas tenían el mismo plan de estudios y agregaban la materia de religión, ya que como remarca la autora “el laicismo solo obligaba, por ley, a las escuelas oficiales.”⁹⁰

Como vimos, la Iglesia también aportó al incremento de escuelas en Querétaro en su mayoría privadas. El poder y el sentido de esta institución hacía una distinción entre la educación laica que promovía el Estado y la religiosa en manos del clero.⁹¹ Desde 1874 se establecieron las primeras escuelas particulares, muchos de estos, nos señala Blanca Gutiérrez Grageda, entre los nombres figuraban santos y advocaciones de la Virgen como: San Sebastián, San José, Nuestra Señora del Pueblito y Nuestra Señora de Guadalupe. En

⁸⁷ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, 98.

⁸⁸ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, 99.

⁸⁹ Miró Flaquer, Maribel, *De Calicanto y Cantera: la vocación educativa de un inmueble*, Querétaro, Fondo Editorial UAQ, 2021, 135-136.

⁹⁰ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, 84-85.

⁹¹ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 103.

1883 se estableció un liceo católico con educación secundaria y profesional, en la antigua sede del Seminario Conciliar.⁹² Para 1887 ya se contaba con 79 primarias, distribuidas en Querétaro, San Juan del Rio, Colón y Amealco.⁹³

Algunas de las materias que se impartían en estas escuelas eran apología de la religión, historia sagrada, historia universal, aritmética, matemáticas, sistema métrico decimal, idiomas como francés, inglés, gramática del español, latín, geografía, dibujo, música.⁹⁴

¿Para qué es importante conocer el estado económico, político y sobre todo la situación en el ámbito de la educación en Querétaro? Es interesante ver cómo esta entidad iba creciendo en estos ámbitos con las firmes ideas del porfiriato, de paz y progreso, es significativo porque tendremos un panorama de cómo se desenvolvía la sociedad que recibiría en 1892 la creación de una escuela de música sacra.

Siguiendo con este camino, una de inquietudes que se presentaron en la capital la creación de sociedades filarmónicas y el difundir las artes, centrándonos en Querétaro en fuentes como el periódico oficial *La Sombra de Arteaga*, es posible encontrar la existencia de algunas sociedades filarmónicas y sociedades literarias.

La que podría ser la primera es la llamada *Sociedad del Marqués del Villar del Águila*, fundada por Timoteo Fernández de Jáuregui, quien estaba inspirado en organizar una sociedad en donde pudieran realizarse actividades recreativas, “fomentar el arte dramático y la literatura en todos sus ramos.”⁹⁵ Entre los invitados a la inauguración se encontraron: Juan y Luis Pastor, Antonio Pérez y Carlos Siurob; la señoritas Luisa, Cecilia y Guadalupe Orozco, los profesores Miguel Romillo y Agustín Orozco, de los miembros de la familia Fernández de Jáuregui fueron Isidoro y José, además del director del periódico *La Sombra de Arteaga* Hipólito A. Vieytes.⁹⁶ De estos miembros el presidente de la Sociedad sería Timoteo Fernández de Jáuregui, la secretaria Luisa Orozco y Jesús Ruiz fungiría como tesorera. Entre

⁹² Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 104.

⁹³ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 108-109.

⁹⁴ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 111.

⁹⁵ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm. 2, 20 de enero de 1881, 15-16.

⁹⁶ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm. 2, 20 de enero de 1881, 16.

los encargados para redactar el reglamento de la sociedad se contó con el apoyo de Antonio Pérez y de Hipólito Vieytes, además del presidente.⁹⁷

En este acto se nombró a los miembros de la sociedad y se designaron los principales cargos, se señalaron cuáles serían las actividades que tendrían mes con mes “se dará a los socios una representación dramática, un concierto, una velada literaria, o un baile.” Esta es una de las primeras noticias en aparecer en el periódico oficial del estado de Querétaro. Si bien eran miembros de ambos sexos, con derechos y obligaciones iguales según lo estipuló su presidente, un año después *La Sombra de Arteaga* hace mención de la Sociedad mutualista de señoritas La Caridad.

Fue importante la música en las festividades cívicas y religiosas en Querétaro, pues el 20 de marzo de 1881 un acto con mil obreros para celebrar a los trabajadores en la capital, de este acto se encuentra en reseña en *La Sombra de Arteaga* del 27 de marzo bajo el título “Las fiestas del trabajo.” Aquí se realizó un desfile en el que las casas del primer cuadro del centro histórico fueron adornadas con banderas, y por la noche, se llevó a cabo una velada, esta vez abierta al público de cualquier clase social tuvo lugar en el Teatro Iturbide;⁹⁸ se presentó una banda de música perteneciente a las fuerzas armadas del 8º de caballería⁹⁹, sin dar más datos para profundizar si provenían de Ciudad de México o radicaban en Querétaro, conservamos esa duda, se reseña también que esta banda de música fue dirigida por el Sr. Payen.¹⁰⁰

En este evento del 20 de marzo se contó con la actuación de un tal Sr. Gama, quien ejecutó en su clarinete unas variaciones, según Vieytes “el público colmó a los entendidos

⁹⁷ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm. 2, 20 de enero de 1881, 16.

⁹⁸ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm. 9, 27 de marzo de 1881, 87.

⁹⁹ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm. 9, 27 de marzo de 1881, 88.

¹⁰⁰ José Encarnación Payen Ayala (1844-1919) fue un cornetista y director de bandas, desarrolló su carrera en las bandas militares de los regimientos mexicanos, además de ser reconocido en Estados Unidos por sus actuaciones en Nueva Orleans, Washington, Chicago y ciudades de California. Actuó en el Palacio Real de Madrid con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, donde obtuvo el título de Caballero de la orden de Isabel la Católica. Ya en siglo XX, se posicionó como uno de los mejores, con la Revolución se vio afectado su desempeño, a pesar de haber sido nombrado por Francisco Villa como Mayor inspector de las bandas de la División del Norte, se estableció en Chihuahua, pero se disolvieron las bandas en 1915. Un año más tarde causó alta en la División de Noreste, donde permaneció hasta 1919. Murió un 25 de noviembre dejando su ingenio melódico en composiciones como valses, danzas, polcas e himnos. Gabriel Pareyón, *Diccionario Encyclopédico de Música en México*, Tomo II, México, Universidad Panamericana, 2006, 813.

filarmónicos con merecidos y numerosos aplausos.”¹⁰¹ Como era de esperarse este acto contó con la participación del gobernador Francisco González de Cosío, quien pronunció un “entusiasta”¹⁰² discurso con motivo de tal celebración.¹⁰³

Era muy importante la presencia del gobernador en este tipo de actos. En *Vida política en Querétaro durante el porfiriato* de Blanca Gutiérrez Grageda, nos dice que desde antes de ser elegido gobernador era una ventaja para el formar parte de una familia privilegiada y con uniones a otros miembros importantes del comercio y la industria queretana.¹⁰⁴

En *La Sombra de Arteaga* de 1 de octubre de 1881 se reseñó una función de una obra de teatro, y en el apartado “La orquesta del teatro” se resalta la participación de un grupo de músicos, nuevamente denominados como “filarmónicos.” Esta vez solo se menciona el nombre del director artístico un tal Sr. Landaverde. Hipólito Vieytes escribe: “Elogios mil hemos oído hacer de sus estudiosos filarmónicos; no a los que como nosotros somos profanos, si a personas verdaderamente entendidas, de las que, con sumo gusto, nos hacemos eco, más aún, tratándose de tan modestos queretanos,”¹⁰⁵ pudiendo ser prueba del gusto y hasta admiración que tenía la sociedad queretana por los músicos profesionales. Armas por su parte, da cuenta que agrupaciones como la Banda de Zapadores, la Banda de Silverio Martínez y las Orquestas Unidas de los profesores Landaverde y Aguilar eran las requeridas en las fiestas de los queretanos.¹⁰⁶

Se enlista en el mismo periódico del 1 de octubre, los números que fueron parte de una “Velada” presidida por Timoteo Fernández de Jáuregui y Alberto Llaca, con motivo del aniversario de la Independencia de México. Entre los números que se enlistan fueron poemas, discursos y lecturas enlazadas con obras musicales. Nos centraremos ahora en escribir las obras tocadas y los intérpretes que actuaron en este evento: laertura *Juana de Arco* fue dirigida por el Sr. Landaverde; cavatina *Roberto ó tu che adore* interpretada por María Jayine, y en el piano Manuel Mosqueda, fantasía para violín y piano *Souvenirs de Bellini* por José Fernández de Jauregui y Ranulfo Ruiz, *Se ó caro sorridi* por las niñas Sofía y Elena

¹⁰¹ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm. 9, 27 de marzo de 1881, 87.

¹⁰² Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm. 9, 27 de marzo de 1881, 87.

¹⁰³ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm. 9, 27 de marzo de 1881, 87.

¹⁰⁴ Blanca Gutiérrez Grageda, *Vida política*, 197.

¹⁰⁵ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm., 26, 1 de octubre de 1881, 285.

¹⁰⁶ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, 111.

Fernández Jáuregui, fantasía para flauta y acompañamiento de piano de la ópera *Rigoletto* por Luis y Arnulfo Campos; fantasía de *La Traviatta* tocada en el piano por Manuel Mosqueda y finalmente se interpretó el *Himno Nacional Mexicano* por parte de la orquesta de Landaverde.¹⁰⁷

En la fuente notamos la importancia de las prácticas musicales en la sociedad no solo para los hombres si no también para el sexo femenino, de una manera íntima como esta velada, que no se narra si fue abierta al público o únicamente para los invitados que seleccionaron Llaca y Fernández de Jáuregui.

En *La Sombra de Arteaga* del 12 de febrero de 1882 se escribe una extensa reseña sobre una velada ofrecida por las fundadoras de la Sociedad mutualista La Caridad: Rita Alemán de Santamaría, Amalia Garfias de Esquivel y Josefa Vázquez.¹⁰⁸ En esta recepción se ofreció un recital en el que participaron María Jaime, Luisa Riquelme y Paz G. Llata de Guevara, Trinidad y Concepción Rivera; además de Dolores Gorraez quienes tocaron y cantaron obras como: *Variaciones sobre el Carnaval e Venecia y Ernani, ernani involami*, se hizo una mención especial a la pianista Sofía Rodríguez de la Isla.

Puede leerse además la presencia de “filarmónicos” quienes amenizaron la velada, pero no da más detalles si componían una orquesta o ensamble y que piezas fueron ejecutadas, además, de estos músicos, solo se mencionaron sus apellidos: Sánchez, Pérez, Romillo, Mosqueda, Hernández, Torres y Gaytán. Asimismo, se mencionaron otros Ranulfo Ruiz y Carlos Esquivel.¹⁰⁹

Años más tarde según Gutiérrez Grageda en 1898 se creó además una *Sociedad Fraternal del Colegio de San Javier*, que impulsó el doctor Altamirano, quien tuvo como objetivo: difundir la ciencia y la tecnología entre los estudiantes del Colegio Civil, fue uno de los eventos más concurridos el Concurso Científico Queretano celebrado en 1900.¹¹⁰

Para finales del XIX y la primera década del siglo XX Armas nos señala estaba en funciones la Academia de Música para ambos sexos del profesor José Aguilar y Fuentes. Esta academia tenía el apoyo económico del gobierno estatal y se ubicaba a un costado de la

¹⁰⁷ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XIV núm., 26, 1 de octubre de 1881, 285.

¹⁰⁸ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XV núm.6, 16 de febrero de 1882, 50.

¹⁰⁹ Hipólito Alberto Vieytes, *La Sombra de Arteaga*, año XV núm.6, 16 de febrero de 1882, 49.

¹¹⁰ Blanca Gutiérrez Grageda, *Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911*, 155.

Escuela Normal en la que Aguilar también impartía la materia de música, por otro lado, la profesora Porfiria Ballesteros se encargó de la apertura dos escuelas con apoyo del gobierno en Tolimán y en El Pueblito. Da el dato de los sueldos de los profesores Aguilar y Ballesteros, quienes recibían \$20 y \$15 pesos mensuales por su trabajo.¹¹¹

En 1912 se creó la *Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia* encabezada por el profesor y director de la EDMS Agustín González Medina. Aquí podemos aseverar el año de fundación gracias a dos libros de actas de las juntas que se encuentran dentro del Archivo Histórico Mtro. Agustín González.¹¹²

Las sociedades filarmónicas en Querétaro tuvieron el objetivo de resaltar y fomentar entre las *elites* queretanas el gusto por las artes como el teatro y la música, con la ventaja de que, según las fuentes hemerográficas consultadas sobre esta ciudad, se incluyó también al público de toda clase social a apreciar de algunas veladas y conciertos con números de música culta.

Festejos como los realizados para celebrar la Independencia de México en 1910 y la Navidad ayudaron a los músicos que por denominarlos “filarmónicos” quizás ya contaban para la sociedad como profesionales, sin embargo, al no tener datos que lo comprueben quedaran en meras suposiciones, pero... ¿Y si la música en Querétaro también estaba en manos de aficionados? Es que entonces habría una descomposición de la música litúrgica y fue bajo esta premisa que Rafael Sabás Camacho motivaría una reforma a la música sacra y la apertura de una escuela dedicada a la instrucción de esta.

¹¹¹ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, 111-112.

¹¹² Archivo Histórico Mtro. Agustín González-AHMAG folio 1J5-257 y 1J5-258.

1.3. El proceso secularizador entre la ópera y la música sacra

Antonio Moreno Pérez sostiene que las iniciativas para reformar la música sacra ocurrieron como una contestación a la modernidad y a la secularización.¹¹³ Nos dedicaremos a hilar la manera en que la ópera, un género que gustó al público mexicano por la imposición de las élites, fungió como la culpable de la relajación de la música sacra y al motivar una reforma con Rafael S. Camacho como impulsor, sirvió como agente de contestación o de reto al proceso de secularización del siglo XIX.

Iniciaremos señalando que la popularidad de la ópera y el poco conocimiento de la correcta práctica del canto gregoriano o de la música sacra de compositores como Palestrina y Orlando di Lasso, dio pie a que los músicos y los sacerdotes se dieran ciertas licencias en cuanto a la ejecución de obras musicales dentro de la liturgia, esta idea la expresó Camacho con suma claridad en su *Disertación sobre la importancia del canto Gregoriano* desde 1878.

Uno de los primeros en hablar sobre la descomposición de la música sacra en México, no obstante, fue Gustavo E. Campa. En sus *Artículos y críticas musicales* opinó sobre el estado de la música y de los intérpretes del arte. Escribió en 1888 una crítica, en la que aseveró que los compositores de música sacra en México habían usado malamente sus influencias con la Iglesia, pues carecían de preparación profesional, inspiración y sus obras parecen una copia de las anticuadas obras de los compositores italianos que ni siquiera eran los más famosos, “sino de autores inferiores ya olvidados por completo.”¹¹⁴ No podrían las obras de estos compositores compararse en estilo a las que compuso Beethoven en Europa.¹¹⁵

Campa además involucra en la pésima calidad de la música sacra a los organistas de los templos y catedrales, quienes deberían aprender de composición e improvisación, pues en su búsqueda por sonar obras atractivas al oído recurren a temas sacados de las zarzuelas, óperas, y realizó una comparación de cómo en los conservatorio de Europa se dio importancia

¹¹³ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración del siglo XIX en México y su oposición a la secularización de la música sacra” en *Reflexiones sobre arte y cultura, volumen II Música: teoría, musicología e investigación artística* Mauricio Beltrán Miranda coordina, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2021, 16-17.

¹¹⁴ Gustavo E. Campa, *Artículos y críticas musicales*, México, Wagner & Levien, 1902, 29-30.

¹¹⁵ Gustavo E. Campa, *Artículos y críticas musicales*, 31.

a que el organista desarrollara estas dos habilidades con estilos como el de Bach, Haendel, Gounod, Cherubini, ya que con estas aptitudes a los músicos “abriría nuevos horizontes a su imaginación y encaminaría quizás a la fundación de una escuela de organistas de que carecemos desgraciadamente”.¹¹⁶ El compositor hizo hincapié en que los músicos ponen por delante a los intereses comerciales, lucrativos de la profesión que a la correcta ejecución.¹¹⁷

En otra aportación, Rubén M. Campos nos señala como en la mayoría de las bellas artes la enseñanza del canto llano en México fue por imitación, ya que se careció de manuales y centros dedicados a su instrucción.¹¹⁸ Así, el canto llano aprendido en México en siglo XIX era concebido por el autor como “una parodia”, pues no obedecía a ningún método o tratado especializado en su instrucción. Campos expone que el aprendizaje era únicamente de melodías cantadas, escuchadas y repetidas, en este camino se iban desvirtuando en voz de los chantres¹¹⁹ quienes adaptaron tonadas de música vernácula para “aplebeyar el canto litúrgico”.¹²⁰

Las melodías utilizadas para los cantos como los motetes y misterios del rosario, según Campos, eran profanas, inspiradas en canciones mexicanas que bien podían hablar de cualquier cosa, pero adaptaban la letra con la finalidad de ser dedicadas a la Virgen María, otro caso interesante es la adaptación de arias, duetos de óperas gustadas por el público y feligresía y que eran cantadas las letras de las partes de la misa, como el *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*.¹²¹

Campos sostenía que, el pueblo, al acudir a los templos, no solo acudían para escuchar la misa, también para deleitarse al escuchar una orquesta con cantantes, coros, obras de compositores europeos como Rossini, Verdi y Rossi. Como se observa, este autor sostiene que los cantantes y músicos de la orquesta eran excelentes,¹²² sin embargo, otros como Otto Mayer-Serra abordan esta hipótesis de diferente manera.

¹¹⁶Gustavo E. Campa, *Artículos y críticas musicales*, 31.

¹¹⁷Gustavo E. Campa, *Artículos y críticas musicales*, 33.

¹¹⁸Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.”, 104.

¹¹⁹Canónigo dedicado a la enseñanza de la música sacra y a dirigir los coros dentro de las catedrales.

¹²⁰Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.”, 105.

¹²¹Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.”, 105.

¹²²Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.”, 107.

Otto Mayer-Serra, en su libro *Panorama de la música mexicana*, hace una reflexión sobre las prácticas musicales y la enseñanza del canto llano en la época colonial en la Nueva España, la cual en sus palabras tuvo una época de florecimiento en el siglo XVI y XVII, pero para el XVIII fue en decadencia, y menciona los únicos lugares que en el centro del país se fomentaba la música los cuales eran el Coliseo y la Catedral.¹²³ Citando a Calderón de la Barca, Mayer-Serra expone una función en la Catedral Metropolitana para conmemorar la Independencia en 1839; se cantó un *Miserere*.¹²⁴

Comienza la reseña hablando de la interpretación de los músicos que más que parecer sonidos armónicos suenan como discordantes ruidos, y sobre el actuar del director de la orquesta que parecía desorientado y nervioso por la multitud, además que no sabía cómo marcar un compás, algo fundamental en la preparación de un músico profesional. Mayer-Serra supone a tres factores la decadencia de la música en México, la primera de ellas era porque, evidentemente, los músicos europeos que llegaron no eran los mejor preparados, la segunda porque tenían que dominar varios instrumentos, lo cual significaba tocar violín en una obra y después sonar el clavecín, pues además eran poco los músicos disponibles. Por último, refiere la baja calidad para ejecutar las obras orquestales.¹²⁵

Uno más de los eventos de los que hace mención Mayer-Serra es también un concierto de Nochebuena de 1840 en la Catedral de México, en el que antecede: “Entre aficionados “de ambos sexos”, profesionales y refuerzos de músicos de la Compañía de Óperas, se llegó a reunir un coro y una orquesta de 52 instrumentistas”.¹²⁶ En este concierto se ejecutaron obras tanto de música sacra como de música profana, entre ellas laertura de la ópera *Fausto* de Donizetti, y laertura de *Caballo de bronce* de Auber, las partes de la misa fueron *Kyrie* y *Gloria* de Rossini, y *Credo* de un músico inglés de nombre Wallace.¹²⁷

¹²³ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, Colegio de México, 1941, 26.

¹²⁴ El *Miserere* se refiere a la musicalización del salmo 51, en su primer verso puede leerse “Miserere mei Deus” o “piedad de mí, Dios”. En este salmo se hace alusión al acto de pedir perdón, en términos musicales la interpretación debe ser solemne y dentro del templo. En este caso no se especifica el autor de este *Miserere*: se pudo usar el canto encontrado en los libros de canto gregoriano y haberlo orquestado de manera negligente por algún músico profesional o aficionado, pues Mayer-Serra no da más detalles de la obra.

¹²⁵ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, 27-28.

¹²⁶ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, 33.

¹²⁷ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, 33.

Mas adelante, Mayer-Serra nos habla sobre la relación entre los movimientos políticos, la vulnerabilidad de la Iglesia y con ello la música sacra se fue degradando y con este cambio, lo que él señala, “se italianizó en el estilo operístico”.¹²⁸ Pero, en el caso de Mayer-Serra señala esta degeneración no fue a partir de la popularización de la ópera, la ópera fue la gota que derramó el vaso en cuanto a la descomposición de la música sacra en México, pues, durante los últimos años del virreinato en la Nueva España la Iglesia estaba perdiendo control en la “misión cultivadora en el dominio musical”.¹²⁹

Otro ejemplo de este estilo operístico en la música sacra es el que señala Campa, esto con respecto a que con la música de *Trovador* se coreó por los feligreses una Letanía, incluso, da cuenta de cómo fragmentos de las “tonadas” del *Himno Nacional Mexicano* fueron usadas para un canto religioso.¹³⁰

De todas estas “degeneraciones” referidas por los autores citados, no solamente era la descomposición de la música la que estaba viéndose afectada, además la misma profesión del maestro de capilla, que, por maestro, nos señala Campos, se le llamaba a cualquiera que siguiera un oficio,¹³¹ ahora en “El folklore y la música mexicana” hacía hincapié en que la ópera fue uno de los elementos, casi tachándola en culpable de la descomposición o degeneración de la música sacra.

Ahora bien, Mayer-Serra sostenía que los músicos que servían tanto en los teatros como en los templos se dieron la licencia de buscar un sitio donde difundir su trabajo, viendo quizás en los templos mayor oportunidad pues las edificaciones proporcionaban mejor acústica.

Otra de las ideas que expone Campos es que él atribuye la “descomposición” de la música sacra al surgimiento de México como una nación independiente¹³². En su opinión el México se había caído en tal degeneración al buscar ideas nuevas para gobernar, creándose conflictos armados y por supuestos perdiendo poder la Iglesia mexicana, y era más notable el liberalismo al separarse el Estado de la Iglesia; todos estos factores influyeron en la liturgia

¹²⁸ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, 62.

¹²⁹ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, 62.

¹³⁰ Gustavo E. Campa, *Artículos y críticas musicales*, 34.

¹³¹ Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra”, 105.

¹³² Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra”, 107.

y por supuesto en la música. Asevera para la Iglesia era más fácil retener y seguir ganando feligreses, aunque se escucharan melodías profanas, con “letras místicas” y, en palabras del autor, la música profana se enseñoreó en los templos.¹³³

El canto llano, que se ejecutaba en las Iglesias, no era aquel original que ya se empezaba a emplear en Guadalajara, sino una mezcla transmitida de generación en generación sin ninguna relación en preceptos como se empleaba en Roma; nos remite Campos al respecto, que tales cantos se buscaban más para agradar al público que asistía a las celebraciones litúrgicas que con el fin para el que fue impuesto por la Iglesia.¹³⁴

Conociendo mejor el panorama por las reseñas de los autores como Campa, Mayer-Serra y Campos, podemos ahora vislumbrar bien ese enojo que tenían algunos de los clérigos mexicanos, Rafael S. Camacho es quien lo expuso claramente en su *Disertación*, pero habría que preguntarnos si ¿existía un trasfondo dentro de esta preocupación? Hay que recordar que por los años en los que Camacho publica la *Disertación* es que el país vive un proceso de secularización.

La Iglesia, según nos dice Jean Meyer, se propuso “resistir al adversario identificado como liberal, positivista, masón y protestante”¹³⁵ y se transformó a ser una Iglesia más romanizada, porque ante los ataques en México y la persecución, algunos clérigos optaron por pedir cierta protección y amparo a la Santa Sede,¹³⁶ pero también se volvió más “polémica, mucho más agresiva”.¹³⁷ En este tenor, la reforma a la música sacra bien podría ser una forma de contrataque para evitar la secularización,¹³⁸ y para entenderla mejor podemos citar a Roberto Blancarte, quien comienza por definir al proceso de secularización de dos maneras: “1) como la pérdida previsible de todo sentido religioso en una sociedad racional; o 2) como el cuestionamiento de la tutela de las religiones en la sociedad, lo que

¹³³ Rubén M. Campos, “El folklore y la música mexicana” en *Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928, 192.

¹³⁴ Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra”, 105.

¹³⁵ Jean Meyer, *Historia de los cristianos en América Latina, siglos XIX y XX*, México, Editorial Jus, 1999, 90.

¹³⁶ Miranda Lida, “La iglesia”, 1400.

¹³⁷ Jean Meyer, *Historia de los cristianos*, 90.

¹³⁸ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 16.

llevaba a la desaparición o marginalización de las estructuras de autoridad que les corresponden”.¹³⁹

Sobre la secularización y la posición de la Iglesia, Miranda Lida realiza una comparativa entre lo ocurrido en México y en Argentina como extremos dentro de América Latina. En el caso de México, el proceso de secularización obligó a la Iglesia a reconstruirse y reorganizarse,¹⁴⁰ siendo que el principal factor para que esto ocurriera fue el triunfo del liberalismo y las Leyes de Reforma, pero en el caso de Argentina, nos menciona la autora, “el liberalismo no desembocó en un anticlericalismo militante ni agresivo”¹⁴¹, más bien el Estado fue parte del proceso de consolidación de la Iglesia.¹⁴²

Podemos remitirnos a Blancarte, quien nos dice que “los nuevos movimientos religiosos, en todo caso, se definen por una relación ambigua ante la modernidad y la secularización”,¹⁴³ y con ello se crea “un proceso de reorganización permanente del sistema de creencias que pueden incluir la individualización de las mismas o el abandono de la trascendencia como norma definitoria de las religiones.”¹⁴⁴

Sobre este tema, Elisa Cárdenas, asevera que “algunos cambios producidos en el plano religioso afectan al mundo de lo político.”¹⁴⁵ Acerca de esto, podemos relacionarlo con las pautas de León XIII (1810-1903), según Moreno, quien fomentó en sus reformas eclesiásticas, recuperar las tradiciones de la Iglesia Católica como: los textos sagrados, los ritos, la liturgia y, lo que nos compete, la música sacra.¹⁴⁶ Este pontificado “se identificó por su carácter restaurador”¹⁴⁷ y con ello fijaron el modelo medieval como el ideal para imitar en siglo XIX.¹⁴⁸

León XIII reconoció la modernidad, los progresos en ciencia, industria y artes también, y creó una manera de contestación a la secularización.¹⁴⁹ Acerca de esta idea, Lida

¹³⁹ Roberto Blancarte, “Laicidad y secularización en México”, 851.

¹⁴⁰ Miranda Lida, “La iglesia”, 1400.

¹⁴¹ Miranda Lida, “La iglesia”, 1408.

¹⁴² Miranda Lida, “La iglesia”, 1408.

¹⁴³ Roberto Blancarte, “Laicidad y secularización en México”, 851.

¹⁴⁴ Roberto Blancarte, “Laicidad y secularización en México”, 852.

¹⁴⁵ Elisa Cárdenas, “El lenguaje de la secularización”, 171.

¹⁴⁶ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 17.

¹⁴⁷ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 17.

¹⁴⁸ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 17.

¹⁴⁹ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 17.

Miranda nos dice que los procesos de modernización, progreso y transformaciones la Iglesia como una reacción se volvió “más vinculada con el pasado que con el presente”.¹⁵⁰

En el caso de la reforma a la música sacra, la manera más coherente y vinculada al pasado, es rescatar el canto gregoriano propio del modelo medieval y la música polifónica de los autores del siglo XVI, misión que tuvo Rafael S. Camacho.

1.3.1. Camacho, el reformador y propagador del canto gregoriano

Ya hemos hablado del panorama musical en México decimonónico y tres momentos importantes: la formación de sociedades filarmónicas; la fiebre por la ópera en los teatros; y la consolidación de la primera institución que buscaría la profesionalización del músico, refiriéndonos al Conservatorio Nacional de Música, pero, ¿qué ocurría desde la diócesis de Querétaro?

Para dar un contexto, la época previa a la erección del obispado queretano, fue la Guerra de Reforma (1857-1861). Acerca de esto, Marta Eugenia García Ugarte en el texto *Poder político y religioso México siglo XIX*, explica que durante este periodo hubo un constante ataque a la Iglesia y sus integrantes, y que Miramón no solo atacaba a las fuerzas contrarias sino también a los sacerdotes.¹⁵¹

García Ugarte señala que dentro del clero había diferentes de pensamientos, algunos de ellos simpatizaban con las ideas liberales y otros con las conservadoras, y así como simpatizaban los expresaban entre los miembros del clero y también ante la feligresía, lo que podía suponer enemistades, pues la Iglesia se mantuvo afín a los conservadores en el siglo XIX.¹⁵²

Otro de los factores que dejó lastimada a la Iglesia fue la nacionalización de los bienes eclesiásticos que se dio a partir de 1859,¹⁵³ en la que se perdió gran parte de las propiedades

¹⁵⁰ Miranda Lida, “La iglesia”, 1411.

¹⁵¹ Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso México siglo XIX*, 812.

¹⁵² Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso México siglo XIX*, 813.

¹⁵³ Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso México siglo XIX*, 821.

que estaban en sus manos, además de otros factores como la secularización de los cementerios, la entrada en vigor del Registro civil para llevar un conteo de cuantos nacimientos, defunciones y matrimonios ocurrían en el territorio mexicano.¹⁵⁴

¿Por qué hablar de la Reforma para dar un contexto de la creación de las nuevas diócesis en México? Es interesante que, dada la separación entre la Iglesia y el Estado, surgiera como un respaldo a los clérigos mexicanos en 1863, la Bula *Deo Optimo Maximo*, en la que se planteó la creación de nuevas sedes en México, con el fin de que los fieles tengan mayor cercanía a la Iglesia.

Dentro de la Bula se expone como razón para la creación de estos constantes movimientos que se vivían en México. Encontramos justo en los años que se expide la Bula de erección que los conflictos entre el gobierno y la Iglesia se veían más hostiles que nunca en los pasados años. Particularmente, se hizo notar que en la Iglesia mexicana los prelados y sacerdotes habían sufrido el destierro de su propia tierra y que ellos mismos habían expuesto la creación de estas nuevas sedes.¹⁵⁵

Un antecedente para que Pio IX tuviera noción de la situación que vivían los religiosos en México ocurrió en 1862, cuando el obispo Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, realizó durante su exilio una peregrinación a Roma y estuvo acompañado por sus sobrinos y por algunos religiosos,¹⁵⁶ como el propio Rafael Sabás Camacho, futuro obispo de Querétaro.

Además del obispo Labastida, entre los desterrados se encontraba el prelado Clemente de Jesús Munguía, obispo de Michoacán, quien, según Mariano Cuevas en su *Historia de la Iglesia en México*, abogó con el Papa Pio IX por la creación de las nuevas diócesis en México,¹⁵⁷ que, como ya se mencionó, se concretarían en 1863.

¹⁵⁴ Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso México siglo XIX*, 821.

¹⁵⁵ Francisco Paulín González, *La Bula de Erección del Obispado de Querétaro*, México, Editorial Jus, 1962, 12-13.

¹⁵⁶ Nos narra Camacho en su reseña sobre la peregrinación que partieron el 28 de septiembre de 1862 el obispo Labastida, dos de sus sobrinos uno de ellos de nombre José Antonio Labastida, del otro sobrino se desconoce el nombre. Ambos venían de un colegio en Inglaterra. Los cuatro salieron de Roma hacia la ciudad de Malta, el 2 de octubre, donde se integraron dos franciscanos procedentes de Bélgica, seis religiosas, cuatro de ellas de Sion y dos de San José, este contingente de religiosos arribó el 6 de octubre a la ciudad de Alejandría. Véase en: Rafael S. Camacho, *Itinerario de Roma a Jerusalén*, Guadalajara, Tipografía de Dionisio Rodríguez, Segunda edición, 1873, 6-10.

¹⁵⁷ Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México, Tomo V*, México, 392.

En esta Bula se decretó elevar a rangos de Arquidiócesis a las de Michoacán y Guadalajara. Se planteaba que el arzobispo de Michoacán tendría supeditados a los obispados de San Luis Potosí, León, Querétaro y Zamora. Luego de nombrar los detalles de las diócesis, sobre su extensión territorial y el claro aumento que tendría la Iglesia, se hizo mención que “al crear nuevas diócesis, mientras los autores¹⁵⁸ de rebelión trabajan con todo su poder en la ruina de los sagrados intereses de estas comarcas” dirigiéndose hacia los liberales y el cómo influenciaban a la sociedad para llevar a la ruina a la Iglesia católica mexicana. Hacía notar la obligación que ahora tenían los clérigos mexicanos y la confianza que tenía hacia ellos, de llevar a buen puerto la consolidación de nuevas diócesis, que aumentara o por lo menos no disminuyera más el número de fieles católicos en México.

En el calendario del más antiguo Galván del año 1864 se publicaba una traducción de la Bula *Deo Optimo Maximo*, se expresaba el sentir de Pio IX, sobre la violencia que sufrió la Iglesia católica en México, se señaló que los adversarios buscaban alejar al pueblo del culto católico. Por estas razones se consideró necesario la creación de las diócesis y elevar al grado de arquidiócesis a Guadalajara y Michoacán.¹⁵⁹ Se aclaraba los que asumirían el cargo de obispo y arzobispo, entre ellos figuraba Don Pelagio Antonio de Labastida, quien antes era el obispo de Puebla de los Ángeles, ahora sería arzobispo de la Arquidiócesis de México, y en cuanto al obispado, sería nombrado Bernardo Gárate.¹⁶⁰

El territorio comprendido por la diócesis de Querétaro constaba de poco más de 15 mil kilómetros de extensión. El estado de Querétaro en su totalidad eran 11,480 km., además, se incorporaban a la diócesis unos 3,826 km., pertenecientes al estado de Guanajuato, los municipios de Xichú del Real, Xichú Victoria, Tierra Blanca, Santa Catarina, Atarjea, San José Iturbide y las comunidades de El Capulín y Charcas.¹⁶¹

Pero, ¿Cuál es la relevancia de tener como contexto la diócesis queretana? Es relevante porque el obispo Rafael Sabás Camacho García (1826-1908) y la diócesis fueron

¹⁵⁸ Entrometidos, terceros.

¹⁵⁹ Mariano Galván, “Erección de nuevos arzobispados y obispados en lo que fue república y hoy imperio de Méjico, proclamada por su santidad el Sr. Pio IX, en consistorio de 16 de marzo de 1863” en *Calendario del más Antiguo Galván para el año bisiesto de 1864*, México, Tipografía de M. Munguía, 1864, 44-45.

¹⁶⁰ Mariano Galván, “Erección de nuevos arzobispados”, 46.

¹⁶¹ Francisco Paulín González, *La Bula*, 22

los encargados en crear una escuela de música sacra en la que pudiera realizar una correcta profesionalización del maestro de capilla.

Ahora, para adentrarnos sobre la figura de Rafael S. Camacho, el artífice en la fundación de la EDMS, conviene mencionar que Rafael, y su hermano mayor Ramón, nacieron en Jalisco y ambos optaron por encaminarse a la formación sacerdotal: Rafael obtuvo su ordenación y su educación sin contratiempos, pero hasta la Guerra de Reforma fue cuando las fricciones entre la Iglesia y el Estado afectaron también a Camacho.

García Ugarte menciona sobre la salida de muchos clérigos de México, el más notable de estos exiliados fue el obispo Labastida.¹⁶² Camacho no estuvo exento de esta persecución, Rafael Herrera Tejeda, en el texto *Galería de los Excelentísimos y Reverendísimos Señores Obispos*, menciona un sacerdote tan notable “no podía quedar inmune”¹⁶³ y fue desterrado a San Francisco California en 1861.¹⁶⁴

El propio Camacho habla de este exilio en California en su obra *Itinerario de Roma a Jerusalén*, y apunta que en Roma conoció a Antonio Pelagio Labastida, quien entonces era obispo de Puebla y al crearse las diócesis nuevas en 1863 se convirtió en arzobispo de México. Durante su estancia en Roma, Camacho menciona que fue iniciativa de Labastida y de sus sobrinos, el emprender el viaje a Tierra Santa al cual él se unió junto con otros sacerdotes y frailes europeos.¹⁶⁵

En este viaje, según dice Eduardo Loarca en *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez*, Camacho tuvo una desgradable experiencia musical durante una misa, pues él y “un compatriota”, del cual se desconoce nombre, fueron invitados a cantar con un grupo de sacerdotes italianos y notaron que los sacerdotes se sujetaron a la música escrita en partitura y no cantaban “de oídas”¹⁶⁶. Camacho, al empezar a cantar se sintió avergonzado de ver que la preparación de los sacerdotes mexicanos en

¹⁶² Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso*, 828.

¹⁶³ Rafael Herrera Tejeda, *Galería de los Excelentísimos y Reverendísimos Señores Obispos y los Muy Ilustres Señores Capitulares de la Santa Iglesia Catedral de la Diócesis de Querétaro*, México, Editorial Jus, 1975, 72.

¹⁶⁴ Rafael Herrera Tejeda, *Galería de los Excelentísimos*, 72.

¹⁶⁵ Rafael S. Camacho, *Itinerario de Roma a Jerusalén*, 5-6.

¹⁶⁶ Eduardo Loarca, *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez*, México, Obra Independiente, 1997, 30.

cuestión del canto llano no era la misma que en Europa, la diferencia era clara en sus oídos, ya que carecía de estudio correcto de la música sacra.

¿Qué trascendencia tuvo esta misa cantada en Roma? Es muy probable, que germinaría la idea en Camacho de la importancia de la correcta instrucción de la música sacra en la formación sacerdotal, la práctica del canto gregoriano dentro de los templos. Y es que, como vimos con las sociedades filarmónicas, profesores de música no especialistas en el estudio e interpretación del canto gregoriano y la música litúrgica, fueron los mismos que formaban parte de los servicios religiosos y además impartían estas clases en academias.

Una vez al regresó del viaje, Camacho expuso estas inquietudes al arzobispo Pedro Espinosa, esto con el fin de propagar la importancia e instrucción del canto llano en México. De esta manera, según nos narra Campos, en 1872, el mismo arzobispo Pedro Espinosa y Dávalos (1793-1866) le nombró catedrático de Canto Gregoriano del Seminario Conciliar de Guadalajara;¹⁶⁷ utilizó para la formación musical el manual *Verdaderos principios de Canto Gregoriano*¹⁶⁸ del presbítero Arnold Janssen.

Sobre el libro de Janssen en 1845, Camacho describió que, este se elaboró por órdenes del Cardenal Sterckx, con el afán de comprender y difundir los principios del canto gregoriano, en el que aseguraba: “estos principios de canto gregoriano se propagarán y sentarán sobre verdaderas y sólidas bases, la reforma del canto de la Iglesia”.¹⁶⁹

La idea de impulsar una reforma en la música sacra en México, continuó en la mente de Camacho, para esto expuso la situación ante los clérigos del país, y lo plasmó en su *Disertación sobre la importancia del Canto Gregoriano* en la que comenzó describiendo el estado en el que la música sagrada se había desvirtuado y la irresponsabilidad de los sacerdotes por no instruirse correctamente y cantar las misas de manera adecuada.

Menciona sobre las reformas en esta área que ya se habían gestado en Europa sobre todo, da el ejemplo de la reforma sucedida en Francia, en 1853, en la que, mediante una circular emitida por el Ministerio de Instrucción pública y cultos, hacía a los arzobispos y

¹⁶⁷ Rafael Herrera Tejeda, *Galería de los Excelentísimos*, 73.

¹⁶⁸ Fondo Histórico de la Biblioteca Florencio Rosas (FHBFR). Folio 15954. 1873. Janssen, N. A. *Verdaderos principios de Canto Gregoriano*. Consideramos pertinente que este tratado de Gregoriano fuera utilizado años más tarde por los seminaristas de Querétaro al ser nombrado Rafael Camacho el nuevo obispo.

¹⁶⁹ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 27.

obispo una invitación a la revisión y restauración de la música que se cantaba en los templos, con la premisa que “Esta decadencia es debida principalmente á la falta de escuelas especiales y á la necesidad en que se encuentra la Iglesia de sacar del teatro, sus organistas, cantores, maestros de capilla y compositores.”¹⁷⁰ Este mismo argumento fue el que expuso Camacho en México, propuso la reinstauración del canto llano.

Camacho, sugirió la fundación de una escuela como la de París, con los principios dados por Louis Niedermeyer (1802-1861), quien se concentró en la formación de músicos y cantores sacros. Además, creó un coro en el que los niños varones tuvieran una participación relevante y los compositores de música sacra estudiaran el contrapunto de las obras más célebres de la polifonía musical.¹⁷¹

En la *Disertación sobre la importancia del Canto Gregoriano*, Camacho mencionó que, durante su estancia en Estados Unidos, la música sacra la escuchó muy diferente, ya que para su instrucción siguieron manuales o libros litúrgicos que eran impresos en Malinas, Roma y Ratisbona.¹⁷² En Baltimore notó que, en los inicios de una reforma a la música sagrada, se adoptó el ritual romano y las correctas formas de entonar el canto llano, aunque al pueblo le pareció extraño escuchar tales melodías.¹⁷³

Para ejemplificar el caso de México y de la importancia que tuvo el canto gregoriano, Camacho remite al siglo XVI en el que se realizó el Concilio III mexicano,¹⁷⁴ donde se reconoció la importancia de los cantos sagrados y que los clérigos deben instruirse correctamente su estudio. Además, señala que dentro de este Concilio se pidió que cada catedral debía contar con dos *Schola Cantorum*¹⁷⁵, la que constaría de un coro dedicado a entonar el canto llano dirigido por un *Sochantre*; en este caso era obligatorio fuera un canónigo que estuviera a cargo del coro de la catedral y el maestro de capilla quien no era un clérigo que dirigía un coro que entonaba música polifónica.¹⁷⁶

¹⁷⁰ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 20.

¹⁷¹ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 20.

¹⁷² Rafael S. Camacho, *Disertación*, 38.

¹⁷³ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 39-41.

¹⁷⁴ Se celebró en 1585 y se aprobó por el Vaticano el 27 de octubre de 1859.

¹⁷⁵ Por *Schola Cantorum* una agrupación de cantores que sirven a los templos, deben contar con estudios en canto gregoriano y polifónico, muchas veces está integrada por niños o clérigos. En ellos recayó la responsabilidad de restaurar el canto gregoriano y preservar su práctica en los Templos.

¹⁷⁶ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 43.

Loarca, por su parte, reseña: Camacho tuvo la idea de crear una escuela exclusiva para educar al músico sacro desde que formó parte de la arquidiócesis de Guadalajara, por la muerte de su hermano Ramón y la sorpresiva elección como obispo sucesor en Querétaro, tuvo que cambiar sus planes, pero no dejó de lado la idea de fundar una institución dedicada a la música sagrada.

Según la anécdota descrita por Loarca, Camacho confundió el canto romano con el toledano, que era el que aparentemente se enseñaba en México, y al final de la *Disertación sobre la importancia del Canto Gregoriano*, ejemplifica con los tetragramas la diferencia en la que se escribía y se escuchaban estos dos cantos, exponiendo el mismo texto, pero con figuras diferentes.¹⁷⁷

En 1885, cuando se le nombró obispo de Querétaro se encontraba a mitad de su mandato el General Rafael Olvera, quien se disputó la gubernatura anteriormente con Francisco González de Cosío; esta vez, según nos narra Gutiérrez Grageda, contó con el apoyo presidencial de Manuel González.¹⁷⁸ Al enterarse el gobernador Olvera de la designación de Rafael Camacho como obispo, le escribió una carta para darle la bienvenida y abrir comunicación con él. En esta carta agradeció Rafael Olvera por la invitación al Dr. Manuel Septién y a él, a la misa de consagración como obispo:

Oportunamente me fue entregada la favorecida de S. S. Y. en que se digna participarme su próxima consagración en esta capital e invitarme para acompañar y apadrinar a S. S. Y. en este acto tan solemne, juntamente con el Sr. Dr. Dn. Manuel Septién y ambos en representación del pueblo de esta Diócesis.

Con todo ese pueblo fiel sinceramente me congratulo por la justísima elevación de S. S. Y. al Gobierno de esta importante porción de la Iglesia mexicana, y con profundo sentimiento de gratitud acepto desde luego la representación que S. S. Y. se sirve confiar me, recibiéndola no como una molestia, sino como el honor más grande que se me puede dispensar.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 1-19.

¹⁷⁸ Blanca Gutiérrez Grageda, *Vida política*, 203.

¹⁷⁹ Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro – AHDQ – Folder OBISPO Rafael Sabás Camacho 1885-9908, foja 15 bis. Se conservan en este folder la carta de Rafael Olvera a Rafael Camacho con una leyenda membretada “Correspondencia Particular del gobernador de Querétaro” en la parte superior izquierda, esta carta fue enviada el 7 de mayo de 1885, el documento siguiente numerado como 14 es una carta de Rafael Camacho dirigida a Manuel Septién y la 14 bis es la contestación de Septién a Camacho.

¿Cuál podría ser la finalidad de este lazo? Era importante crear una relación de paz entre las dos máximas autoridades de la entidad, el gobernador y el obispo, pues ambos se verían beneficiados, el gobernador con la simpatía de Camacho y el obispo con el apoyo y hasta financiamientos del gobierno para emprender algunos proyectos.

Camacho, se preocupó porque en el Seminario Conciliar de la ciudad también se les instruyera en el canto gregoriano a los futuros sacerdotes. En la búsqueda de archivo encontramos algunos ejemplares del manual *Verdaderos principios de Canto Gregoriano* de Arnold Janssen, los cuales bien pudieron ser utilizados en las prácticas musicales de los seminaristas, pero ¿con qué fin? Quizás con el de poder acercarse con sus acciones al respaldo de una reforma en la música sacra en México, como los clérigos lo realizaron en Francia en 1853, y con ello lograr la reinstauración del canto llano.¹⁸⁰

En palabras de Campos, con el propósito de divulgar entre los sacerdotes, músicos de capilla y pueblo el canto gregoriano que era desconocido de muchos, para de esta manera poder exigir un día que se reinstaurara tal práctica en los templos de todo el país.¹⁸¹

Dentro del Seminario, Camacho conoció a José Guadalupe Velázquez Pedraza, un seminarista quien, por sus aptitudes artísticas, sobre todo en la música, no había sido ordenado sacerdote. Como obispo, ordenó a Velázquez y lo volvió Rector del Templo de Teresitas.¹⁸²

Otro de los factores que serían primordiales en el proyecto de evangelización del obispo Rafael fue la instauración de una peregrinación de Querétaro al Tepeyac. A finales de 1885, se convocó a los feligreses del sexo masculino pertenecientes a la Diócesis a la primera peregrinación al Tepeyac acompañados de sacerdotes, seminaristas y del mismo obispo, una peregrinación que reunió a toda la Diócesis.

En un inicio se hacia la peregrinación en ferrocarril, en algunas de las reseñas que se elaboraban sobre el viaje, podía encontrarse los costos para los hombres, que deseaban acudir

¹⁸⁰ Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.”, 108.

¹⁸¹ Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.”, 108.

¹⁸² AHDQ, Legajo XII DISPOSICIONES DIOCESANAS 1893-1903.

a la Basílica de Guadalupe. Sobre los precios que, señalan en la reseña de 1891, daba la Compañía del Ferrocarril Central Mexicano.¹⁸³

Fue en esta peregrinación donde además se enlazó la práctica del canto gregoriano. Mediante la formación de un coro, en la reseña de 1891, se leía la siguiente invitación: “Excitamos la devoción de todos los que como cantores puedan ayudar al desempeño del coro, para que, bajo la dirección del Sr. Pbro. D. J. Guadalupe Velázquez, a quien se presentarán con anticipación para los ensayos, contribuyan con su cooperación al mayor lustre de la función.”¹⁸⁴

En este año algunas de las piezas que se escucharon en la misa fueron de los compositores Tomas Luis de Victoria, Charles Gounod y Luis Baca, además de los antiquísimos cantos gregorianos.¹⁸⁵ Estas piezas eran interpretadas por un coro que se conformó por: niños, seminaristas y señores que eran invitados a ser peregrinos también, algunas veces se presentaron con acompañamiento de órgano, a cargo de Agustín González Medina, en estos coros no se requería de una preparación musical profesional, pues en la convocatoria se especificaba que eran instruidos por Velázquez y González.

Las reseñas de estas peregrinaciones fueron elaboradas por sacerdotes de la diócesis, nos ofrecen un panorama de cómo se pretendía vislumbrar a la diócesis queretana mediante estos eventos. Se resaltó la guía del obispo Rafael Camacho para que los feligreses se acercaran a la Iglesia, y se observó la preocupación porque la música sacra se entone como fue planeada en sus orígenes, retrocediendo para su instrucción hasta tres siglos. Estas acciones influyeron en la fundación de la EDMS.

¹⁸³ Los costos de ida y vuelta para la estación de Querétaro iban de \$7.91 para primera clase, \$5.27 o \$3.96 para segunda y tercera respectivamente. Y las corridas saldrían de San Juan del Rio costaban \$6.14, \$4.10, \$3.08 respectiva primera, segunda y tercera clase, los viajeros podrían salir del 6 al 8 de septiembre.

Manuel Reynoso, *Reseña de la peregrinación y función solemne que la Sagrada Mitra de Querétaro celebró el día 8 del actual en la Iglesia de Capuchinas cerca de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe*, Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, 1891, 12-13.

¹⁸⁴ Manuel Reynoso, *Reseña de la peregrinación*, 9.

¹⁸⁵ Manuel Reynoso, *Reseña de la peregrinación*, 26.

2. Creación de una institución febrero de 1892

Conociendo el contexto musical e histórico observamos, desde la visión que tuvo Camacho, los factores que originaron la descomposición al estudio y ejecución de la música sacra y del canto gregoriano en México, además de resolver cómo es que Rafael Camacho emprendió una reforma de la música sagrada como lo expuso en su *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano* en diversas partes de Europa.

Ahora expondremos tres aspectos que colaboraron a la creación de la EDMS: el primero de ellos es la formación y desarrollo del Movimiento Cecilianista o Cecilianismo, el cual fue impulsado en Roma, Solesmes y Ratisbona. En Solesmes fue impulsado por monjes benedictinos, y en el caso de Ratisbona lo promovió Franz Witt; quien fundó la primera escuela de música sacra en Europa. Con el Cecilianismo, se encontró la participación de sociedades filarmónicas consagradas a Santa Cecilia en pro de la restauración del canto gregoriano.

El segundo: la preparación de los fundadores José Guadalupe Velázquez y Agustín González en la escuela de Ratisbona, en la que aprendieron de primera mano con los profesores Franz Haberl y Michael Haller los principios del canto gregoriano, de las obras de los compositores del siglo XVI como Palestrina, además de aprender a sonar instrumentos como el órgano, la educación de la voz para participar en un coro, y el cómo a través de un análisis de las obras de Palestrina pudieron comprender las características para poder componer obras polifónicas para cantarlas a varias voces, estas obras de índole sacro.

Para conocer mejor a estos jóvenes comenzaremos diciendo que uno se dedicó a la Iglesia, el recién ordenado presbítero José Guadalupe Velázquez Pedraza (1856-1920) y el otro era joven secular, sobrino de fray Agustín González, quien llevaba el mismo nombre Agustín González Medina (1864-1927), quienes en 1888 cuando Camacho contaban con 32 y 24 años respectivamente. De ambos existe registros de su participación musical dentro del coro que se formaba año con año para acudir a la peregrinación a la basílica de Guadalupe.

Velázquez y González emprendieron el viaje a Roma primero y después a Ratisbona, una ciudad dentro de Baviera en Alemania, la cual se había vuelto en siglo XIX en “la Meca”

de la formación de maestros de capilla, coristas, compositores, en concreto, de todo aquel que quisiera dedicarse a la música sacra era obligatorio que estudiara en Ratisbona y aprender en la escuela de música Eclesiástica con los sacerdotes Franz Xaver Haberl y Michael Haller.

Con el viaje a Ratisbona, los músicos Velázquez y González trajeron los principios del movimiento Cecilianista a México. Directamente a la ciudad de Querétaro, junto con métodos y nuevas formas de enseñanzas que sirvieran como los cimientos del modelo académico que posteriormente se emplearía en la EDMS.

El tercer aspecto que se desarrollará en este apartado, será la fundación, el 18 de febrero de 1892, el día en que por fin abrió sus puertas la EDMS y se consolidó uno de los proyectos del obispo Rafael S. Camacho, en este subtema se citara el discurso de inauguración que dio el Presbítero Velázquez y el reglamento propuesto por el obispo Camacho.

En este capítulo tenemos como interrogante a resolver ¿cómo se logró el institucionalizar la educación de la música sacra y qué factores permitieron que en Querétaro se pudiera llevar a cabo la fundación? Y el objetivo de este apartado en particular, es encontrar los factores que permitieron crear una escuela dedicada al fomento de la música sacra.

Las fuentes primarias que aquí se exponen fueron encontradas en el Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro y el Archivo Histórico Mtro. Agustín González perteneciente a la Escuela Diocesana de Música Sagrada y el Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Querétaro.

2.1. El movimiento cecilianista, la base de la reforma a la música sacra

Ante el panorama musical que se expuso en el capítulo preliminar, es evidente que Camacho impulsó la idea de reformar la música en los templos y la instrucción de los músicos que tocaban en los servicios religiosos. Un ejemplo de esta idea es su ya citada *Disertación sobre la importancia del Canto Gregoriano*, la cual fue autorizada y respaldada para su publicación, así como la difusión por el arzobispo de Guadalajara Pedro Loza y Pardavé (1815-1898), este texto nos sirvió como parteaguas para comprender mejor los puntos que propuso a la música sacra Camacho.

Para iniciar este breve análisis de la *Disertación sobre la importancia del Canto Gregoriano*, Camacho realza la labor del papa Gregorio Magno y esboza la institución del canto gregoriano en siglo VI,¹⁸⁶ esto mediante la organización de manera uniforme a la lectura musical de los cantos que compiló durante su pontificado. Cantos como los graduales, introitos, ofertorios, están dentro de un manual al que se le conoce como *Antiphonario*. Además de este manual, buscó fundar escuelas de cantores, las que ahora conocemos como *schola cantorum*, conformada por niños con el fin de que se instruyeran en el canto litúrgico desde temprana edad.

Si bien el papa Gregorio Magno cimentó la práctica del canto gregoriano, la reforma a la música sacra de siglo XIX, en la visión de Camacho, comenzó por la intervención en 1842 del cardenal Sterckx, quien expidió un decreto en el cual mencionó que: el gusto por el canto llano o gregoriano está relacionado con las cualidades piadosas en las personas, de este modo invita a la correcta práctica del canto. Desde la percepción de Camacho este acto es el inicio de la reforma al canto gregoriano.

El cardenal Sterckx se encargó de la reimpresión de libros especializados, con los cantos que reunió el papa Gregorio Magno, como algunos graduales y el *Antiphonario*, estos textos reimpressos por la diócesis de Malinas en 1848. Pidió al presbítero Arnold Janssen, quien elaboró un método con los principios del canto, para instruir a los seminaristas en

¹⁸⁶ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 9.

Filipinas.¹⁸⁷ La aportación del cardenal Sterckx fue mencionada, en la década de los sesentas de siglo XIX, por Monseñor Van Elewyck, en un congreso de música religiosa celebrado en París.¹⁸⁸

Trasladándonos al caso de Francia, Camacho nos dice que, fue en 1853 como resultado se creó una circular para los arzobispos y obispos franceses, en la que se expuso la decadencia de la música sacra, atribuyéndola a la falta de escuelas especializadas y la influencia de la música de los teatros. Un ejemplo es la representación de óperas y cómo ésta influyó a los cantores, músicos y compositores. Posteriormente realizó el trabajo de Louis Niedermeyer, quien fundó en París una institución dedicada a instruir en el canto gregoriano y los compositores de los siglos XVI al XVIII.¹⁸⁹

La escuela de Louis Niedermeyer, ésta se dividió en dos categorías la formación de los alumnos: una literaria que comprendió; el aprendizaje de idiomas, gramática, aritmética, historia, y la artística, en el que estudiaban; los elementos de la música, solfeo, canto llano, historia de la música. Siendo la labor de Niedermeyer aplaudida por apoyar a la restauración del canto gregoriano.¹⁹⁰

En los mismos años en que el trabajo de Niedermeyer progresaba en Francia, Ratisbona, según Miguel Bernal Jiménez, adquirió la fama de ser la cuna del movimiento en pro de una reforma a la música sacra. Mucho antes de la aparición del *motu proprio* de Pio X *Tra le Sollecitudini*, el que inició con estos esbozos de reformar la música sacra en Alemania fue Carl Proske (1794-1861), un canónigo que también se preparó para ser maestro de capilla, y desempeñó esa función en la catedral de la misma ciudad. Él realizó investigaciones en los acervos de la Capilla Sixtina, con el fin de recopilar obras vocales para coro, este trabajo de investigación lo llamó *Música Divina*, y desde su introducción planteó la idea de una reforma a la música sacra.¹⁹¹

Con la reforma en Europa, se desarrolló el Cecilianismo, pero, ¿cuáles eran los principios del cecilianismo? Bernal Jiménez expone los siguientes:

¹⁸⁷ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 29.

¹⁸⁸ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 29.

¹⁸⁹ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 20-22.

¹⁹⁰ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 22.

¹⁹¹ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 19.

1. El canto gregoriano es fundamentalmente la verdadera música de la Iglesia Católica.
2. La música italiana sagrada de fines del siglo XVI es la mejor música eclesiástica a varias voces que ha existido.
3. La Escuela Vienesa de música sagrada (misas de Haydn, Mozart, etc.) es casi siempre impropia de la Iglesia y debe ser abolida de la práctica.
4. La música sagrada moderna puede y debe producirse; pero ha de respetar la tradición y el espíritu de “las edades de la Fe.”¹⁹²

Estos 4 puntos que expone Bernal son coherentes con los aspectos que denotaron las escuelas de Ratisbona y de Querétaro –décadas más tarde esta última–, pues se expresó un rechazo a la música y la composición de los autores clásicos como Haydn y Mozart, en su lugar, realzó a los autores del siglo XVI como: Giovanni Pierluigi da Palestrina (? -1594), Orlando di Lasso (1532-1594), Tomas Luis de Victoria (1548-1611) y Antonio de Cabezón (1510-1566). Camacho, en su *Disertación*, mencionó que en el caso de la escuela de Niedermeyer se buscó el estudio de las obras de estos compositores.¹⁹³

Para la época de los años sesenta según nos narra Antonio Moreno en “El movimiento de Restauración del siglo XIX en México y su oposición a la secularización de la música sacra”, el movimiento de Solesmes exponía de igual manera la importancia del canto llano. Los monjes, con base en consideraciones que creían eran las correctas, practicaban y difundieron el canto gregoriano.¹⁹⁴ Estas prácticas fueron aprobadas por Pio X hasta 1903, mismo año de la promulgación de *Tra le Sollecitudini*, y continúan vigentes hasta ahora.¹⁹⁵

Sobre Solesmes nos apoyamos en el material encontrado dentro de su sitio web, en el narran que Prosper-Louis-Pascal Guéranger (1805-1875), a sus 28 años, se convirtió en el fundador de la Abadía de Solesmes, y de la congregación femenina de Solesmes en la Abadía de Sainte-Cécile. Unos de los méritos que se le atribuyeron a Guéranger fue su preocupación por restaurar la liturgia romana en Francia, deseos de León XIII.¹⁹⁶ Su labor de restauración

¹⁹² Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, 85.

¹⁹³ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 20.

¹⁹⁴ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 18.

¹⁹⁵ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 18.

¹⁹⁶ <https://www.solesmes.eu/abbe/dom-prosper-gueranger>

en 1862, se centró en la iniciativa de rescatar los cantos elegidos por el papa Gregorio Magno,¹⁹⁷ con el fin de editar libros litúrgicos con base en los manuscritos.¹⁹⁸

Del mismo Solesmes encontramos dentro del FHBFR el texto *Método completo de Solfeo, teoría y práctica de Canto Gregoriano*, publicado en 1905 por Gregorio Ma Suñol. En la portada nos dice que está basado según los principios de los monjes Benedictinos de Solesmes, especificándose era “para uso de los seminarios y centros docentes.” Suñol señala los objetivos de la obra: el primero, era secundar los deseos de León XIII y Pio X para contribuir a la reconstrucción de la correcta práctica del canto litúrgico; el segundo, reproducir con claridad “las enseñanzas de la Escuela Solemense”, esta obra cuenta con la aprobación del entonces Prior de Solesmes Andrés Moncquereau.¹⁹⁹

En la bibliografía que hemos revisado para poder acercarnos al movimiento cecilianista y sus orígenes, notamos que se ha explorado poco la escuela de Solesmes en comparación con la de Ratisbona, ni siquiera en la *Disertación Camacho* se expuso el caso de Solesmes, dentro de su análisis de la reforma en Francia.

Sin embargo, a Ratisbona, varios autores la han descrito como La Meca de la nueva forma de instruirse en la música sacra y el canto gregoriano. Dentro de la historia de la reforma a la música sacra en Ratisbona abordaremos la figura de Franz Witt (1834-1888) quien notó que, entre el rescate del gregoriano y la práctica de las obras sacras de compositores del siglo XVI, se dejó de lado la composición de nuevas obras, un punto que fue de su exploración. Witt en su estudio, planeó que el movimiento Cecilianista contara con un lenguaje, un estilo propio para los compositores, Bernal Jiménez le atribuye la siguiente aseveración a Witt:

Un día aparecerá un genio, que, observando las leyes de la Iglesia, pero aprovechándose de todos los medios técnicos, de todos los perfeccionamientos, de todos los adelantos del tiempo moderno, abrirá nuevos derroteros, resolverá definitivamente el problema de componer una música religiosa que sea conforme a las aspiraciones de nuestros días.²⁰⁰

¹⁹⁷ <https://www.solesmes.eu/abbe/dom-prosper-gueranger>

¹⁹⁸ <https://www.solesmes.eu/historia>

¹⁹⁹ Gregorio Ma Suñol, *Método completo de Solfeo, teoría y práctica de Canto Gregoriano*, Tournai, Bélgica, Lefebvre & Cia., 1905, 1.

²⁰⁰ Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, 86.

La preocupación de Witt por encontrar este estilo de composición sacra acorde a la época en la que se gestaba el movimiento Cecilianista, lo expresó Bernal Jiménez mediante un análisis de tres misas, en el cual Witt indicó: no imitar a los compositores como Palestrina. Witt construyó melodías originales e incluyó instrumentos como el órgano, el cual tendría un papel independiente de los coros.²⁰¹ Sin embargo, también halló inspiración en los cantos gregoriano o en las obras de Palestrina. Según Bernal Jiménez, era claro el interés de Witt, por crear música acorde a la sociedad actual, pues recurrió a los fundamentos principales de la música sacra.

Sobre la asociación de Ratisbona, en su aportación en el *Manual de historia de la Iglesia*, Oskar Köhler menciona que en 1868 Franz Witt fundó la Asociación general de Santa Cecilia para los países de habla alemana; dos años más tarde Pio IX reconoció a esta: “como una organización con derecho pontificio con un cardenal protector.”²⁰² Esta figura de protector inferimos se refiere a Witt. Otro de los factores por los que adquirió mayor relevancia fue la participación como miembro de tal asociación al músico Franz Liszt, quien para esos años ya había optado por la vocación religiosa.²⁰³

Es cierto que, con la creación de la Sociedad General Alemana de Santa Cecilia, por Franz Witt,²⁰⁴ se propició en 1874 la fundación de la escuela de música eclesiástica en Ratisbona; esta institución fue promovida además por los sacerdotes Franz Xaver Haberl (1840-1910) y Michael Haller (1840-1915),²⁰⁵ ambos discípulos de Witt.

En la Escuela de música eclesiástica de Ratisbona, se preocuparon por la propagación de impresos, referentes al estudio apropiado de la música sagrada, mismos que estuvieron a cargo de la editorial de Friedrich Pustet en la misma ciudad de Ratisbona.²⁰⁶

Acerca del editor, Pustet, podemos mencionar que, provenía de una familia dedicada a la impresión y encuadernación de libros en Alemania, y fue en 1826 cuando él mismo

²⁰¹ Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, 86-91.

²⁰² Oskar Köhler, “La polémica sobre la música sacra” en *Manual de historia de la Iglesia*, Hubert Jedin coordinador, Barcelona, HERDER, 1978, 408.

²⁰³ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 19.

²⁰⁴ Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, 83-84.

²⁰⁵ Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, 84.

²⁰⁶ Oskar Köhler, “La polémica sobre la música sacra”, 411.

estableció su editorial en la ciudad de Ratisbona, en donde buscó fomentar sus conexiones con autores católicos.

Sus publicaciones eran al inicio teológicas, y no fue sino hasta 1845 que se asoció con Carl Proske cuando comenzó a publicar música eclesiástica. En esta editorial se publicaron además los textos y obras musicales de Franz Witt, Franz Haberl y Michael Haller. Los hijos de Pustet se encargaron de mantener el negocio, pudiendo fundar tres sucursales más, las dos primeras en los Estados Unidos: en Nueva York (1865) y Ohio (1867), y la tercera en Roma a finales de siglo XIX.²⁰⁷

En lo que corresponde a Ratisbona, Camacho aplaudió el trabajo que conjuntamente emprendió Franz Haberl con Friedrich Pustet, de editar y publicar textos referentes al canto gregoriano, como el *Magister Choralis* y el *Antiphonario*, pues estas ediciones fueron autorizadas por la Sagrada Congregación de Ritos en el Vaticano, y sirvieron para su uso en Alemania, Italia, Inglaterra, Francia y en Estados Unidos.²⁰⁸

Siguiendo con las asociaciones que propagaban el canto gregoriano y la música sacra, Bernal Jiménez expuso algunas más creadas a partir de los principios del cecilianismo:

- 1870 London Gregorian Choral Association
- 1873 Asociación ceciliana de los Estados Unidos de América
- 1876 Asociación de San Gregorio en Holanda
- 1877 Asociación italiana de Santa Cecilia
- 1878 Sociedad inglesa de San Gregorio y de Santa Cecilia
- 1881 Asociación de San Gregorio en Bélgica
- 1882 Catholic Gregorian Association de Inglaterra
- 1891 Orfeó Catalá de Barcelona
- 1894 Asociación Isidoriana para la reforma de la música religiosa en España
- 1896 Schola Cantorum de París
- 1921 Asociación francesa de Santa Cecilia
- 1929 Sociedad de San Gregorio en Inglaterra
- 1929 Sociedad de San Gregorio en E. E. U. U.²⁰⁹

²⁰⁷ Pustet, Federico. "Peste". La Enciclopedia Católica. vol. 12. Nueva York: Robert Appleton Company, 1911. 29 de junio de 2022 <<http://www.newadvent.org/cathen/12583a.htm>>.

²⁰⁸ Rafael S. Camacho, *Disertación*, 33-34.

²⁰⁹ Miguel Bernal Jiménez, "Ratisbona 1890", 85.

Entonces, ¿por qué Camacho decide enviar a Velázquez y González a Ratisbona? Ante el éxito del movimiento cecilianista, que señalan los autores, puede inferirse pareció el más apropiado para Camacho el lugar en donde se gestó y trabajó por el proyecto de reforma a la música sacra.

En 1888, mismo año en que ingresaron los mexicanos a Ratisbona, falleció el principal impulsor de la reforma: Franz Witt. A su muerte el movimiento lo continuó con los religiosos Haberl y Haller. El primero; quien claramente se había hecho un actor principal desde la fundación de la escuela de Ratisbona, y el segundo; quien “rechazaba cualquier aspecto de la estética y de la composición musical contemporánea”,²¹⁰ siendo fiel a las ideas del estilo de composición de Palestrina.

Sobre el Cecilianismo ratisbonense tanto Bernal Jiménez como Köhler concluyeron la importancia de Witt primero, y posteriormente de Haberl, en la lucha incondicional por lograr una reforma a la música sacra y expandir sus ideales por el resto de Europa. No obstante, Köhler también expuso la idea de “con la separación de música sacra y música profana, se veía la Iglesia segregada del mundo”.²¹¹

Se presentó un aborrecimiento específico a la ópera y los compositores de estas obras, haciendo que la música, en lugar de incluir a la feligresía la haga lejana por el desconocimiento de las obras. Köhler reconoció que el cecilianismo vio que la problemática eran los estilos de composición del clasicismo y el romanticismo, los cuales no eran coherentes con la liturgia.²¹²

Realizando este detallado avance de la reforma a la música sacra y como se desarrolló el Cecilianismo por Europa, podemos ahora adentrarnos al momento en el que Camacho decide enviar al presbítero José Guadalupe Velázquez y al joven Agustín González Medina a especializar en música sagrada en Ratisbona.²¹³

²¹⁰ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración”, 20.

²¹¹ Oskar Köhler, “La polémica sobre la música sacra”, 408.

²¹² Oskar Köhler, “La polémica sobre la música sacra”, 410.

²¹³ Véase Anexo1.

2.2. Un clérigo y un laico en Ratisbona

El cecilianismo se expandió por los méritos de formación de la Escuela de música eclesiástica de Ratisbona, eran del interés de Camacho y decidió en 1888, enviar a Velázquez y González, para prepararse en las filas de los profesores Haberl y Haller, aprender la escuela de composición creada por Witt y volverse clave en la implementación de la reforma a la música sacra en México.

La estancia de Velázquez y González fue de septiembre de 1888 hasta mayo de 1890. Rubén M. Campos menciona estuvieron anteriormente en Roma por cuatro meses, y al parecer fue en este tiempo cuando aprendieron también el idioma alemán antes de matricularse en la Escuela de Música Eclesiástica.²¹⁴ En septiembre siguiente ingresaron José Guadalupe Velázquez, recién nombrado rector del templo de Teresitas en Querétaro, por órdenes de la diócesis de Querétaro y Agustín González, de quien se presume su manutención corrió a cargo de su tío fray Agustín.²¹⁵

Pero, ¿estos dos jóvenes tenían aptitudes musicales o cuáles fueron los factores que inspiraron la confianza de Camacho hacia ellos?

De la formación de Velázquez se sabe, por algunas biografías que han elaborado autores queretanos como Fernando Díaz Ramírez, que comenzó sus estudios en la música a edad temprana, tomando como instrumento la flauta, con el maestro Francisco Moya²¹⁶ mientras que en el *Diccionario Enciclopédico de Música en México* se menciona que inició sus estudios musicales con el profesor Landaverde.²¹⁷

A la par de recién instruirse en el arte musical, durante su formación estudiantil comenzó a sentir el llamado por la vocación sacerdotal, ingresó al Seminario Conciliar de Querétaro donde continuó desenvolviéndose en la música. Fue ordenado sacerdote el 27 de

²¹⁴ Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.”, 109.

²¹⁵ Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, 98.

²¹⁶ <https://museodeartesonoro.org/p-jose-guadalupe-velazquez-pedraza/>

²¹⁷ Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Tomo II. México. Universidad Panamericana, 2006. P. 1082.

Del profesor Landaverde podemos inferir fue el mismo filarmónico que participaba en las veladas que organizaba la Sociedad del Marqués del Villar el Águila de Timoteo Fernández de Jáuregui.

diciembre de 1886 por el obispo Rafael Camacho,²¹⁸ y fue nombrado rector del Templo de Teresitas en 1887. Después de ser ordenado sacerdote, se deja de notar la firma de Velázquez a partir de 1888, donde se hace constar partió a Europa a estudiar música sacra por encargo del obispo Rafael.²¹⁹

Las cualidades musicales de Velázquez inspiraron a Rafael Camacho para enviarlo a estudiar a Ratisbona, de este hecho nos narra Diaz Ramírez: “lo envió a Europa pensando en que, adquiriendo nuevos y sólidos conocimientos en las mejores escuelas del viejo mundo, fuera el instrumento preparado en la obra de restauración del canto gregoriano que el Prelado tanto deseaba.”²²⁰

Y era lógico el que un sacerdote de la diócesis fuera el embajador de Camacho en Ratisbona, ya que había sido una constante en los casos de los mismos Haller y Haberl, en los que los religiosos se preocupaban claramente por impulsar la reforma a la música sacra, de Witt, de los monjes de Solesmes, pero ¿por qué enviar también a un joven laico?

En el caso de Agustín González, se ha investigado poco tanto de su vida como de su obra musical. Sabemos que, con 24 años decidió ir a Europa a estudiar farmacéutica, pero se decidió por la música y al irse Velázquez, donde los dos ingresan a la Escuela de Música Sacra de tal ciudad, esta educación fue pagada por su tío fray Agustín.²²¹

Dentro del acervo de la familia González Menchaca, los nietos del compositor, reservan una biografía de la que nos permitiremos servirnos como fuente primaria. El músico Agustín González Medina, descendió de una familia de transportistas, su padre José Carmen González se dedicó al transporte de mercancías desde los puertos de Veracruz y Acapulco al centro del país, por estas ocupaciones decidió llevar a su hijo con su tío Fray Agustín González para que supervisara su formación educativa, quien radicó en el convento de la Santa Cruz en la ciudad de Querétaro.²²²

²¹⁸ AHDQ, Gaveta 2, Carpeta Sacerdotes egresados del Seminario Conciliar de Querétaro.

²¹⁹ AHDQ, Legajo XII DISPOSICIONES DIOCESANAS 1893-1903.

²²⁰ Fernando Díaz Ramírez, *Galería De Queretanos Distinguidos*, Tomo I, México, Ediciones Del Gobierno Del Estado De Querétaro, 1978, 129.

²²¹ Campos, Rubén M. “El folklore y la música mexicana”, 194.

²²² Archivo Personal de la Familia González, documento “Biografía de González Medina Agustín”. - (1864-1927) foja 1.

Su formación constó de 3 años en el Seminario Conciliar de Querétaro de 1880 a 1883, posteriormente ingresó al Liceo Católico, en este pudo hacer unos estudios en farmacia. Se presume además formó parte del cuerpo de profesores del Liceo, sin embargo, hasta aquí no hay pruebas de que el joven González Medina tuviera aptitudes artísticas y mucho menos musicales.²²³

Algunas de las referencias que se hacen sobre el interés musical las encontramos en las reseñas de las peregrinaciones a la basílica de Guadalupe en la Ciudad de México desde 1885, pues formaba parte del coro junto con José Guadalupe Velázquez; quizás de estos acercamientos es que nació el interés en Camacho, por agregarlo a las filas que hicieron posible el establecimiento de la EDMS.

En febrero de 1928, dentro de la *Gaceta musical* publicación dirigida por Manuel M. Ponce, existe una colaboración sobre Agustín González realizada por José D. Frías, quien fue amigo del recién finado Agustín. Menciona el compositor iba a especializarse en farmacia y “súbitamente sintió el llamamiento omnipoente de la vocación”,²²⁴ refiriéndose claramente al interés por ahora estudiar música.

Es interesante para nosotros remarcar el que Camacho eligiera a dos jóvenes, uno sacerdote y el otro laico, consideramos que el obispo estaba interesado en que: la reforma a la música en Querétaro no fuera tema exclusivo de los clérigos, sino de toda la sociedad.

Los jóvenes músicos ya instalados en Ratisbona, ingresaron en septiembre de 1888²²⁵ a la Escuela de música eclesiástica, en donde tuvieron por maestros a Franz Haberl, Michael Haller²²⁶, Rauscher, Renner, Joseph Hanisch.²²⁷ Ahí aprendieron: canto llano, historia de la música eclesiástica, órgano, contrapunto, armonía y composición.²²⁸

²²³ Archivo Personal de la Familia González, documento “Biografía de González Medina Agustín”. - (1864-1927) foja 1.

²²⁴ José D. Frías “El maestro músico Agustín González” en *Gaceta musical*, director Manuel M. Ponce, Año 1, febrero, Studio 15, París, 1928, 41.

²²⁵ Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, 98.

²²⁶ Michael Haller compositor quien fuera autor de la misa solemne que se cantó en la coronación de la Virgen de Guadalupe en 1895.

²²⁷ Eduardo Loarca Castillo, *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez*, México, Obra Independiente, 1997, 48.

²²⁸ Eduardo Loarca Castillo, *Historia de la Escuela*, 49.

En la siguiente imagen podemos observar el cuadro de la generación del curso 1888-1890, junto con los nombres de los profesores que eran quienes los guiaron en su formación.



Imagen 1. Cuadro de la generación de 1888-1890. En sentido de las manecillas del reloj están arriba los alumnos: Velázquez, Ziengenbab, González, Febaldini, Baver, Frab, Gobin, Lutz, Breitenbach, Krienger y Probbmann. Archivo personal de la Familia González Menchaca.

En este año y medio cursaron las materias de: armonía, historia del arte musical eclesiástico, teoría del canto, instrumentación, dirección, piano, órgano, contrapunto al estilo de Palestrina.²²⁹ Ante tantas asignaturas que estudiaron, sostiene Bernal Jiménez, pareció imposible que en tan poco tiempo hubieran adquirido tantos conocimientos, lo que supone el autor es que Velázquez y González tomaron un curso encaminado a componer a la manera de Palestrina. Este compositor es tomado como el mejor ejemplo en obras sacras del siglo XVI y buscaron imitar durante el Cecilianismo; “el curso de composición que se impartía en Ratisbona se limitaba al estudio del estilo palestriniano-ratisbonense”²³⁰.

No se sabe si en esta institución entregaba al finalizar un certificado o Título, con el grado que obtenían al terminó del curso, por esta razón mencionamos a Bernal Jiménez, quien aseveraba que solo se trataba de un curso para aprender el estilo de composición de Palestrina y formar de manera exprés compositores sacros, lo que notamos es contrario a las ideas que defendió Franz Witt.

²²⁹ Rubén M. Campos, “La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.”, 110.

²³⁰ Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, 98.

Y es que Bernal Jiménez señala la formación del músico como también lo mencionó Zanolí Fabila es de por lo menos 5 años divididos en: 2 años de armonía, 1 de contrapunto, 1 de fuga y 1 de formas musicales, pero en el caso de la formación de compositor religioso propone debe iniciar con una formación general y posteriormente especializarse en el conocimiento de la composición de obras sacras, conocer mejor a los compositores como Palestrina.²³¹

Creemos que por el tiempo que estuvieron en Ratisbona Velázquez y González consideraron de manera ligera la profesionalización y fue aventurado fundar una institución dedicada a esto, con unos cimientos no tan sólidos a diferencia del Conservatorio Nacional de Música o de la misma Escuela de Ratisbona. Entonces ¿que procedía a la falta de profesionalización de los mismos fundadores? Lo conveniente sería replicar a la escuela de Ratisbona desde la percepción que ellos tuvieron durante su estancia como alumnos.

²³¹ Miguel Bernal Jiménez, “Ratisbona 1890”, 98.

2.3. Canten los coros un 18 de febrero de 1892

Retrocedamos un poco en el contexto de la diócesis queretana, recién creada en 1863, se fundó también el Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Guadalupe, una institución educativa en labor de formar a los futuros sacerdotes de la diócesis. Se optó por una parte del edificio propiedad del Templo de San Antonio, fundándose el 2 de marzo de 1865.²³²

En *Historia del Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Guadalupe de Querétaro*, Ezequiel de la Isla narra que la misa fue presidida por el obispo de Querétaro, Bernardo Gárate, y se nombró como rector a Manuel Castro y Castro. La importancia de la música en los actos solemnes o festejos una vez más se hizo presente, de la Isla: un coro de señoritas fue el encargado de ejecutar la parte musical, mientras que la develación de las instalaciones, fue acompañada por una orquesta dirigida por el profesor filarmónico José María Aguilar, compositor y músico.

De la Isla además cita el acta que se redactó el día 4 de marzo, con motivo de recordar la fundación. Destacamos la participación musical, pues en esta investigación es lo que principalmente nos ataña. Algunas de las participantes del coro que estuvo encargado de cantar en la solemne misa y en la recepción posterior, fueron las señoritas María Francisca Borja de Aguilar, Aronarda López, Soledad Paliza y Natividad Borja;²³³ un dato curioso es que sus nombres aparecen escritos con el título de Doña, por lo que sospechamos eran de una posición privilegiada en la sociedad queretana. Más tarde, en una recepción se ejecutaron varias piezas musicales, con una orquesta dirigida por el Profesor Filarmónico José María Aguilar.²³⁴

Algunas de las cátedras que se impartieron en el Seminario Conciliar fueron: latín, filosofía, teología, moral, derecho canónico y civil, estudio de la Sagrada Biblia, Liturgia²³⁵,

²³² Ezequiel De la Isla, *Historia del Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Guadalupe de Querétaro*, México, Editorial Jus, 1963, 27-36.

²³³ Ezequiel De la Isla, *Historia del Seminario*, 39.

²³⁴ Ezequiel De la Isla, *Historia del Seminario*, 39.

²³⁵ En su primer año en funciones el Seminario tuvo a 16 jóvenes para formarse como sacerdotes.

algunos de los profesores fueron los presbíteros, José María González, Juan González, Rosalío García y el Subdiácono Florencio Rosas.²³⁶

En su *Disertación Queretana*, haciendo referencia a la educación en la entidad, Francisco González de Cosío no dedica mención alguna al Seminario Conciliar, esto debido a que consideraba que su labor estaba dedicada “al proselitismo y aumento de miembros de las distintas órdenes”,²³⁷ aun así, realzó la calidad de la educación superior lamentando, no obstante, que no era impartida al elemento secular.²³⁸

Fue hasta la llegada del Tercer obispo Rafael S. Camacho donde el seminario pudo obtener la estabilidad y extensión deseada desde sus inicios. Se concentraron ahora en el edificio contiguo al Templo de Teresitas, un edificio amplio que tomaba las actuales calles de Vergara y Reforma. Durante el obispado de Camacho, se motivó a los feligreses a realizar peregrinaciones anuales a la Basílica de Guadalupe, en la Ciudad de México, y se agregó al programa educativo la enseñanza del canto llano, tal como lo realizó en su momento Camacho en su faceta de catedrático en el Seminario Conciliar de Guadalajara. Con la enseñanza del canto gregoriano los seminaristas pudieron participar en la formación del coro que colaboraba en las celebraciones litúrgicas, sobre todo en las peregrinaciones.

¿Con qué fin nos interesa saber un poco de la historia del Seminario Conciliar de Querétaro? Nos es conveniente entender cómo la diócesis administró y organizó una institución educativa como el seminario, quizás retomó el obispo el modelo de este para la EDMS. Recién llegados de Europa Velázquez y González, Camacho ya había emprendido la primera labor para ordenar y organizar la escuela.

La naciente institución debía contar con normas y reglas que establecieran pautas de orden en su interior, coherentes acorde a la profesionalización de la música sacra que tenían como principal objetivo la EDMS.

Con el título *Reglamento de la Escuela de Música Sagrada instituida por el Ilmo. Sr. Obispo Dr. Don Rafael Sabás Camacho*, en 1890 se publicó este documento, referente a las

²³⁶ Ezequiel De la Isla, *Historia del Seminario*, 39-41.

²³⁷ Francisco González de Cosío, “Disertación Queretana” en *Historia mexicana*, vol.2 núm. 2, 1952, 266.

²³⁸ Francisco González de Cosío, “Disertación Queretana”, 266.

normas que ya vislumbraba la fundación de la escuela, en primer plano se encontraban los referentes a la parte administrativa:

Art. 1.- Se establece una Escuela de Música Sagrada para jóvenes internos y externos bajo la protección de San Gregorio, con el fin de formar cantores, organistas y directores de coro o maestros de capilla, por medio de una instrucción ordenada secundaria y superior, según los deseos de la Santa Iglesia y los principios más adoptados del arte cristiano.

Art. 2.- Será regida por un director eclesiástico y un regente de estudios para la economía y orden interior del establecimiento cuyos nombramientos corresponden al Ilmo. Señor Obispo.

Art. 3.- El director nombrará el cuerpo de profesores para atender las clases que exige el programa de enseñanza.²³⁹

Resaltemos estos tres puntos pues en ellos Camacho expresó la escuela fue controlada, administrada y dirigida por la diócesis únicamente, y el obispo era el encargado de nombrar a un director que sea religioso, como en el primer caso fue J. Guadalupe Velázquez. Aquí podemos mencionar una característica que compartía con el Colegio Civil de Querétaro, el cual se estableció una Junta directiva y que el responsable de nombrar a un director y a los profesores adecuados era el gobernador en funciones.²⁴⁰

De la misma manera que el seminario, Camacho creó un plan de estudios con materias y actividades de enseñanza musical, mismas que están descritas en el artículo quinto:

Art. 5.- La enseñanza será literaria y musical: la primera parte comprende: gramática española y elementos de literatura, gramática latina, y los idiomas francés, italiano y alemán; la segunda comprende solfeo y teoría musicales, canto llano y figurado, órgano, armonía y contrapuntos a la Palestrina, lectura de partitura al piano, acompañamiento del canto llano, principios de estética musical y nociones de historia de la música.²⁴¹

En los artículos sexto, séptimo y octavo se indicó la formación de un cuarteto de cuerdas para el estudio de la música de cámara. Con relación a la liturgia de la música sagrada, a los alumnos se les obligaba a elegir preferentemente uno de los “ramos principales

²³⁹ Rafael S. Camacho, *Reglamento de la “Escuela de Música Sagrada” instituida por el Ilmo Sr. Obispo Dr. D. Rafael S. Camacho*, Querétaro, Imprenta del Rosario, Seminario, 1890, 3.

²⁴⁰ Maribel Miró Flaquer “El Colegio Civil”, 136.

²⁴¹ Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 4.

de la parte musical” entre ellos el canto llano, el órgano y el contrapunto, de los que ninguno pudo exentarse, más tarde se hacia la aclaración que en 5 años mínimo sería el tiempo en el que acabaría el curso, cada año escolar constaría de 11 meses iniciando el 1 de octubre y terminado el 31 de agosto, se harán exámenes cada fin de año escolar para evaluar a los alumnos.²⁴²

Una parte importante que señala el reglamento está en el artículo quince, el cual se refiere como tal a la profesionalización. En el encontramos que los alumnos que terminen los cinco años de estudios dentro de la EDMS podrán disponer de un certificado que precisamente constate la formación en música sacra de la que tanto se empeñaron en conseguir durante su estancia en esta institución:

Art. 15.- Después de concluido todo el curso escolar, (y solo en ese caso) el director extenderá al alumno un CERTIFICADO de sus estudios y aprovechamiento, teniendo en vista para esto, el juicio del cuerpo de profesores y las actas de examen de los años transcurridos.²⁴³

Era importante este certificado pues si bien Camacho – con su visión representada en la creación de la EDMS – tuvo la intención de depurar los templos de músicos sin conocimientos en el canto llano, ni en la ejecución de obras polifónicas. Era necesario contar con el permiso del mismísimo obispo para poder ejercer como maestro de capilla, canto o instrumentista en los templos de Querétaro, y con eso poder profesionalizar y dar un carácter de mayor seriedad a la profesión del musico sacro.

Podemos hacer la comparación con el Conservatorio Nacional de Música el que, según nos dice Zanolli Fabila, se buscó expedir certificados y además Títulos profesionales. En el caso del Conservatorio Nacional, en 1893 se diferenció a los alumnos que desearon estudiar música solo por afición, no obstante, los que deseaban hacerlo de manera profesional, se les dotó de un título profesional que les daría al mismo tiempo un reconocimiento social.²⁴⁴

²⁴² Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 4.

²⁴³ Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 5.

²⁴⁴ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 181-182.

Retomando el Reglamento escrito por Camacho, una de las normas que se expresó era sobre la creencia de los alumnos, se especificó la importancia del conocimiento y la práctica de la religión católica en los jóvenes. En el artículo 16 se mencionan las características de los aspirantes: la primera, sobre ser creyentes católicos; la segunda, sobre la vocación y las aptitudes musicales; la tercera, que les impedía ser partícipe de alguna sociedad filarmónica o agrupación musical mientras fueran alumnos. Formaba parte de las reglas era tomar la comunión cada mes y en las celebraciones de pascuas en las que acudirían como parte de la EDMS y de las agrupaciones de la misma como el orfeón coral.²⁴⁵

Notamos que era necesario, para la diócesis, contar con músicos que fueran católicos creyentes y practicantes, significó para Rafael S. Camacho, acercar la Iglesia al pueblo fue una de las premisas con las que desempeñó su labor de obispo, como el caso de la peregrinación a la basílica que mencionamos en el primer capítulo.

En el artículo 20 se expresaban los motivos de expulsión. Se refiere a no realizar actos que vean afectada la moralidad de los estudiantes y con ello la de la escuela, que no fueran desidiosos o tuvieran mala conducta ante la aplicación de sus horas de estudio y materias,²⁴⁶ de lo contrario claramente eran rechazados por la EDMS.

De este reglamento Loarca deja entrever la posibilidad de que el reglamento en cuestión hubiera sido escrito en conjunto por Camacho, Velázquez y González a su regreso de Ratisbona, lo cual resulta lógico ya que los fundadores regresaron a Querétaro en este año, sobre todo, porque en varias ocasiones se vislumbra la prisa por parte del obispo Camacho por prontamente fundar la institución.

Otra parte del reglamento nos habla sobre los alumnos internos y sus normas de comportamiento dentro de la escuela. En el primer artículo se hizo hincapié que, para ser admitido dentro de la EDMS, debían llevar una carta de su párroco que afirmara tenían buena conducta, debieron contar con un responsable, que se hiciera cargo de mantenerlos dentro de la institución, con enseres e insumos pertinentes, desde el importe de la pensión que constaba

²⁴⁵ Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 5-6.

²⁴⁶ Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 6.

de \$12 pesos mensuales y amueblarle una habitación (la cual debía contar con una cama, buró, toallas, aguamanil para asearse).²⁴⁷

Las visitas de los familiares que eran una vez a la semana o una vez al mes, ellos debieron dotarles de sabanas y ropa limpia, a grandes rasgos este apartado del reglamento habla más de las preocupaciones de la estancia segura de cada uno de los estudiantes internos, sus horarios de estudio y sus deberes dentro de la institución.²⁴⁸

Dentro del AHMAG encontramos dos documentos, el primero de 1917 que es el horario de un profesor que no especifica su nombre, creemos que pudo pertenecer a Agustín González pues las letras coinciden con la de otros manuscritos, en este horario están divididas sus clases de solfeo y armonía en clases para niños, jóvenes y señoritas, en la siguiente tabla lo transcribimos:

Clases	Horario				
	Días de la semana				
	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
Solfeo para niños	-	-	12 – 1 pm	-	-
Solfeo para jóvenes	12 – 1 pm	-	-	12 – 1 pm	-
Solfeo para señoritas	-	10: 30 – 12 pm	-	10: 30 – 12 pm	10: 30 – 12 pm
Armonía para jóvenes	-	12 – 1 pm	-	-	12 – 1 pm
Armonía para señoritas	-	9:30 – 10:30	-	9:30 – 10:30	-

Tabla 1. Horario de 1917, carpeta Documentos referentes a la Escuela da Música Sacra, AHMAG.

Un documento de 1925 donde se dan pautas del horario,²⁴⁹ nos ejemplifica la distribución y actividades que tuvieron los alumnos internos:

HORARIO	
5:15	Levantarse
5:45	Preces ²⁵⁰ y meditación
6:30	Misa

²⁴⁷ Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 6-7.

²⁴⁸ Eduardo Loarca Castillo, *Historia de la Escuela*, 58 - 59.

²⁴⁹ Archivo Histórico Mtro. Agustín González—AHMAG. Folder Documentos Varios, foja 71, Horario de clases 1925 para la EDMS, redactado por Cirilo Conejo Roldán director para ese tiempo de la institución.

²⁵⁰ Oraciones para pedir a Dios por necesidades públicas o particulares.

7:15	Desayuno
8:00	Preparación de clases
9:30	Recreo
10:00	Clases
11:00	Clases o estudio
12:00	Conjuntos
12:30	Comida
1:15	Descanso
2:00	Oficios o grafica musical
4:00	Preparación de clases
5:00	(Solfeo, figurado o teoría)
5:30	Recreo
6:00	Rosario
6:30	Clases (práctica de magisterio)
7:00	Conjuntos
8:30	Cena
9:00	Preparar agua para la [asepsia] ²⁵¹
9:15	Preces
9:30	Arreglo de lo que necesita en el dormitorio

Tabla 2. Horario de 1925, Documentos referentes a Don Cirilo Conejo Roldán, AHMAG.

Los alumnos de la EDMS estuvieron encaminados a la enseñanza de la fe católica. Dedicaron horas a sus rezos y el asistir a misa oyentes o como parte del coro e instrumentistas, era perfectamente lógico en este documento. Otras de las observaciones que podemos rescatar es el tiempo que se tenía para las clases varias como gramática, idiomas, composición, instrumento, y el tiempo dedicado a conjuntos, que podría ser usado para el estudio con una *Camerata*²⁵² o del mismo orfeón coral representativo de la institución.

Como este documento nos dice exclusivamente las pautas que seguían los alumnos que estaban como internos, suponemos que para los externos las clases comenzaban a las 8 de la mañana y terminaban probablemente a las 8:30 de la noche por el horario de la cena de los internos. Tenían algunos recesos entre esta jornada y también los horarios para el estudio

²⁵¹ Se infiere la palabra asepsia o higienizarse, pues en el reglamento se expresaba los alumnos debían contar con aguamanil propio para lavarse cada día.

²⁵² Se refiere a una agrupación de pequeña en la que se cuenta con instrumentos de las familias de cuerda como violines, viola, violonchelo y contrabajo, además de aientos maderas y metales entre ellos, flautas, oboes, clarinetes, cornos y trompetas, ocasionalmente se recurre a un instrumento armónico como el piano o el órgano. En el caso de la EDMS podemos suponer se encontraba compuesta por cuerdas ya que como en el reglamento se establecía la creación de un cuarteto de cuerdas y órgano, no necesariamente se requería de un director pues el organista podría dirigir las obras.

del instrumento. Para su correcto estudio de instrumentos, se debió permanecer en el edificio, si no se disponía del instrumento como el piano y el órgano, para poder practicarlo.

A pesar de los deseos del obispo y de la preparación ya adquirida por Velázquez y González, la EDMS no pudo ser fundada tan rápidamente, sin embargo, se continuó con la propagación de la música sacra, ¿de qué manera? A través de las peregrinaciones a la basílica. En las reseñas de 1891 y 1892 encontramos que Velázquez dirigía el orfeón coral, el que en esta ocasión constaba de 50 voces, que se preparaba durante semanas antes de la peregrinación para poder cantar las misas que se ofrecerían por parte de la feligresía queretana, y en esta ocasión el músico Carlos Esquivel acompañó al coro tocando el órgano, un músico que señalan el autor de la reseña de 1891 no estaba especializado en la música sacra.²⁵³

Un par de años llevó materializar la fundación de la escuela. El 18 de febrero de 1892 finalmente el obispo Camacho les reunió a más clérigos en el Templo de Teresitas, del cual Velázquez ostentaba el cargo de rector. En la inauguración se escuchó un discurso escrito por Velázquez, Camacho lo nombró director de la institución y para finalizar la noche, se realizó un concierto, presentado con algunos músicos queretanos y por el profesor Agustín González Medina.

El discurso pronunciado por Velázquez se publicó para dejar testimonio del proyecto que aquel 18 de febrero de 1892²⁵⁴ se emprendió con la profesionalización de los músicos sacros, y cómo mediante la institucionalización de una escuela dedicada a la instrucción de la música sagrada la reforma a la música sacra desde Querétaro se propagaría al resto del país.

Velázquez reseñó la importancia que había representado para la Iglesia el papel de la música, en cuestiones como la instauración de la fe, los ritos y ceremonias que la religión adoptó, las figuras como San Ambrosio y San Gregorio Magno quienes vieron en el arte musical una manera de alabar y fomentar la espiritualidad entre los pueblos. En el caso de San Gregorio Magno, quien unificó los cantos antiguos de la Iglesia, estableció las reglas y

²⁵³ Manuel Reynoso, *Reseña de la peregrinación y función solemne que la Sagrada Mitra de Querétaro celebró el día 8 del actual en la Iglesia de Capuchinas cerca de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe*, Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, 1891, 17-27.

²⁵⁴ Véase Anexo 3.

normas para la práctica del que ahora llamamos canto gregoriano e instituyó la práctica coral mediante las *Schola Cantorum*, conformada por niños y adultos.²⁵⁵

Además, dentro del escrito encontramos como Velázquez junto con Camacho, compartieron la idea de que la música divina fue abandonada en su práctica, instrucción y difusión por la “depravación del gusto”²⁵⁶, ante esto, se remarca el propósito de la institución, que era el de “restablecer las obras clásicas de música sagrada en su lugar propio y de honor sin mengua de las aspiraciones legítimas en busca de otra vía, con otros elementos; y sin olvidar nunca que, en materia de arte, no toda forma artística sirve para cualquier concepto ideal”.²⁵⁷

Podemos interpretar que, a los ojos de esta institución, no cualquier músico pudo, aunque tuviera los conocimientos en materia de: armonía, composición, ejecución de algún instrumento o educación de la voz, hacerse cargo de tocar o cantar música sacra, pues la misma debe tener una formación especializada, con conocimientos dado por ejemplo por la escuela de Ratisbona. Con base en estos aspectos es que se motivó a los músicos a elegir profesionalizarse en la música sacra o “música divina”²⁵⁸ como también lo menciona Velázquez.

Por último, señaló el precedente de las escuelas de música sacra que se crearon en Alemania e Italia, así como las asociaciones en honor a Santa Cecilia, que influyeron en la restauración del canto gregoriano y la correcta práctica de la música sacra, y en esta parte retomó el cómo la idea de realizar una reforma sobre esta música tiene seguidores en nuestro país como jóvenes músicos y profesores en los que se apoyaron para retomar a los compositores de siglo XVI.²⁵⁹

²⁵⁵ 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, 4-6.

²⁵⁶ José Guadalupe Velázquez, *Discurso*, 12.

²⁵⁷ José Guadalupe Velázquez, *Discurso*, 13.

²⁵⁸ José Guadalupe Velázquez, *Discurso*, 13.

²⁵⁹ José Guadalupe Velázquez, *Discurso*, 14-16.

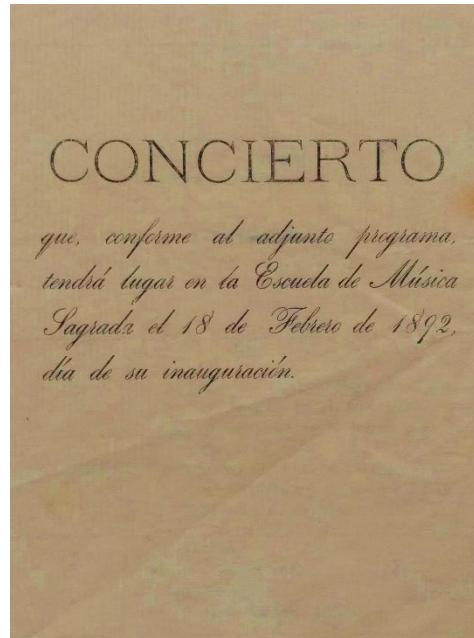


Imagen 2. Portada del programa de concierto de inauguración de la EDMS.

En el concierto de inauguración se contó con la presencia de los músicos queretanos, quienes también participaron en algunas celebraciones que se reseñaron en *La Sombra de Arteaga*, algunos de ellos fueron Luis de la Isla, Fernando Reynoso y José Aguilar, y las obras que se interpretaron fueron: la Sinfonía en sol menor de Mozart, originalmente escrita para orquesta, pero que esta vez se tocó por dos pianistas, la *Tarantella* de Chopin. Mientras que Agustín González ejecutó el *Preludio en do mayor* de Bach, la *Tocatta* de Dubois y por último los pianistas de la Isla y Reynoso interpretaron la *Sinfonía en si bemol mayor* de Schubert.²⁶⁰ El programa de este concierto de inauguración no contó con ninguna pieza de índole sacro, este programa fue comprendido por piezas que eran del gusto de la sociedad queretana de finales de siglo XIX.²⁶¹

En cuanto al apoyo económico, Loarca refiere que tanto el obispo Camacho como el presbítero Velázquez buscaron algunos bienhechores entre la sociedad queretana, entre ellos a los mismos sacerdotes de la diócesis,²⁶² en los acervos como el AHMAG y el AHDQ no

²⁶⁰ AHMAG: sin folio, CONCIERTO que conforme al adjunto programa tendrá lugar en la Escuela de Música Sagrada el 18 de febrero de 1892, día de su inauguración.

²⁶¹ Véase Anexo 2.

²⁶² Eduardo Loarca Castillo *Historia de la Escuela*, 51.

encontramos testimonios de alguna donación expresamente para la EDMS ni tampoco un acta en la que se invitaran por parte del obispo para aportar algunos donativos con el fin de mantener la escuela. No podemos descartar que, en reuniones privadas, sermones durante la misa o las pláticas al término de las celebraciones los sacerdotes expusieron esta causa, pues para ellos era un medio en el que propagaban ideas, noticias, eventos de la Iglesia. Da cuenta Loarca de que entre los sacerdotes a los que se les pidió financiamiento fue a Florencio Rosas quien no dispuso dinero, quien por esos años se encargó de administrar el Liceo Católico y la Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, convocó a los alumnos del seminario conciliar el 18 de febrero para presenciar la fundación de la EDMS.²⁶³

²⁶³ Eduardo Loarca Castillo, *Historia de la Escuela*, 51-52.

3. La consolidación de una institución

Llegó el momento en que Camacho materializó su objetivo. Después de casi tres décadas de haber experimentado, en su viaje a Roma y Jerusalén, la falta de preparación en la música sacra por parte de sacerdotes y de los maestros de capilla, logró fundar una institución dedicada a esta instrucción.

En este apartado analizamos y comparamos el modelo académico que se empleó en el Conservatorio Nacional de Música y el que emplearon en la EDMS. Si bien, ambas instituciones se dedicaban a la instrucción musical. Debieron compartir objetivos, métodos, incluso profesores. Uno de estos aspectos que compartieron fue que, tanto el Conservatorio como la EDMS, su instrucción se dividió en literaria y musical.

Como ya hemos conocido en el *Reglamento de la “Escuela de Música Sagrada” instituida por el Ilmo Sr. Obispo Dr. D. Rafael S. Camacho*, las asignaturas eran enfocadas en la instrucción tanto literaria como gramática, idiomas, y las materias musicales, tales como solfeo, teoría, instrumentos, conjuntos corales y orquestales y, por supuesto, el aprendizaje del canto gregoriano. Además, mencionamos a los profesores que instruyeron a los alumnos, en un inicio mucho de ellos fueron sacerdotes, los mismos que instruían canto gregoriano y liturgia en el Seminario Conciliar de Querétaro, pero posteriormente se integraron algunos de los primeros alumnos a colaborar como docentes.

Se hace un hincapié en los tratados, métodos, libros de teoría que eran usados por los alumnos y profesores en la EDMS. Entre otros, se mencionan solo algunos de ellos encontrados durante las búsquedas en el Archivo Histórico Mtro. Agustín González, si bien no se tiene como objeto de este apartado el reconstruir la biblioteca de la EDMS, a nosotros nos es útil conocer los textos con que se trabajaban en la institución y también hacemos la comparativa con los usado en el Conservatorio Nacional, como los métodos de solfeo, teoría e instrumentos.

En los últimos dos subtemas rescatamos algunos de los sucesos más importantes que vivieron los directores José Guadalupe Velázquez y Agustín González, con el primero se formó una agrupación coral, el Orfeón Queretano y la misa de coronación a la Virgen de

Guadalupe en 1895, mismo año en el que se le ofreció a Velázquez trabajar en Ciudad de México. Durante la dirección de Velázquez la EDMS se mostró apegada desde luego a la diócesis, mientras que en la dirección de González los actos ya no eran exclusivos de momentos religiosos.

En los 25 años que ostentó el cargo de director Agustín González, las fuentes hacen evidente que él acercó la EDMS a la sociedad y viceversa, pues con anterioridad los cantos sacros fueron incluso repudiados durante las misas que dirigía Velázquez en algunos templos queretanos. González en cambio, introdujo a la sociedad a las diversas actividades, por ejemplo, cuando el Orfeón participó en el acto de la develación del Monumento a la Corregidora en 1910, presidido por el gobernador Francisco González de Cosío.

Cerramos esta tesis al año 1920, donde termina la primera etapa de la institución en la dirección de los dos fundadores, posteriormente los alumnos como Cirilo Conejo Roldán se convirtieron en los próximos directores.

3.1. Modelo académico europeo

Para la creación de las sociedades filarmónicas y después la fundación del Conservatorio Nacional de Música, sirvieron de inspiración los modelos europeos, como las sociedades filarmónicas parisinas, los conservatorios en Roma, París, Milán y, en el caso de la EDMS, el clarísimo modelo a imitar fue la Escuela de Música Eclesiástica de Ratisbona, Alemania, donde en su corta estadía como alumnos, Velázquez y González se instruyeron con las materias, métodos y tratados que luego emplearon en Querétaro con los alumnos aspirantes a músicos sacros y maestros de capilla.

3.1.1. Asignaturas y métodos

Al regreso de Velázquez y González en 1890, el obispo Rafael Camacho se encargó de redactar el reglamento, el cual se imprimió en el mismo año, cuando no se había consolidado la fundación de la escuela. Dentro de este reglamento, además de exponer las normas a las que deberían atenerse alumnos internos y externos, se mencionaban las asignaturas que tendrían que cursar los alumnos, el número de cursos que deberían aprobar para poder ser merecedores de un Diploma o Certificado.

José María Villaseñor, en el artículo “Las escuelas de música sagrada en México”, expone que para iniciar la formación de los alumnos el programa debería ser sencillo y estar basado en cuatro principios elementales: primero solfeo, indispensable para leer las partituras; en segundo la educación de la voz, ejercicios de vocalización, afinación; en tercer lugar sería el correcto conocimiento del canto gregoriano y sus principios; y por último, la práctica del instrumento pianoforte con la finalidad de ejercitarse los dedos para después pasar a la práctica del órgano.²⁶⁴

²⁶⁴ José María Villaseñor, “Las escuelas de música sagrada en México” en *Schola Cantorum revista mensual de Cultura Sacro-Musical* año X núm. XX, Morelia, Michoacán, 1948, 8.

Pero en el caso de las escuelas profesionales, asevera Villaseñor los alumnos debían aprender los fundamentos necesarios del canto gregoriano, practicar con mayor importancia a sonar el órgano, y también los principios de la composición de música sacra.²⁶⁵

Es en el artículo No. 5 del reglamento en donde se hablaba de las materias, remarca “la enseñanza será literaria y musical”,²⁶⁶ que fue dividida en dos partes: la literaria, que comprendía gramática del español y del latín; enseñanza de idiomas, como el francés, italiano y alemán, este último claramente por la instrucción de los profesores en Ratisbona y por los materiales que se usaron para la instrucción de los alumnos. La segunda parte comprendió lo relacionado a la música como: la enseñanza de solfeo, teoría, obviamente el canto llano y figurado, el acompañamiento del canto gregoriano, nociones de historia de la música²⁶⁷, armonía y contrapunto con las obras de Giovanni Palestrina.²⁶⁸

Otro de los factores fundamentales para la formación eran el estudio de los instrumentos como el órgano y el piano, y además de un cuarteto de cuerdas que se pretendía formaran los alumnos inscritos.²⁶⁹

Podemos hacer la comparación de este plan de estudios con el propuesto por Elízaga en su sociedad filarmónica, referida al inicio del presente trabajo, en el que al instruir al musico el principal objetivo era impartir los fundamentos de la música, el solfeo, entonación, canto, la armonía y la composición y el manejo de instrumentos para poder aprender a tocar instrumentos de teclado, cuerda, aliento.²⁷⁰

Zanolli nos muestra también las asignaturas que se enfocaron en la profesionalización del musico dentro del Conservatorio Nacional. Desde 1871²⁷¹ se modificó el plan de materias

²⁶⁵ José María Villaseñor, “Las escuelas de música sagrada en México”, 10.

²⁶⁶ Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 4.

²⁶⁷ Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 4.

²⁶⁸ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594) compositor de origen italiano dedicado a la música sacra polifónica, exponente de los tratado y normas del Concilio de Trento(1545-1563), maestro de capilla de la Capilla Sixtina pese a ser casado (ya que no era bien visto por los papas que un musico no religioso o no perteneciente a algún monasterio tuviera este cargo), una de sus obras más famosas es la *Misa solemne al papa Marcello*, en su obra puede encontrarse motetes, salmos, madrigales sacros, misas. Véase en: Juan Roleri en: <http://www.musicaantigua.com/giovanni-pierluigi-da-palestrina-considerado-como-el-salvador-de-la-musica-de-la-iglesia/>

²⁶⁹ Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 4.

²⁷⁰ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 64.

²⁷¹ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 99 – 101.

que llevaron los alumnos, para 1893 se tenía un programa aprobado por el presidente Porfirio Díaz²⁷². Se continuó la enseñanza de instrumentos como el piano y órgano, aiento, cuerdas, percusiones y voz, solfeo y teoría; posteriormente se incorporaron asignaturas como música de cámara, orfeón y música sacra.²⁷³

Brevemente Luz Amelia Armas señala el caso de la EDMS, el cual tuvo como objetivo que en menos de cinco años se pudieran formar a los cantores, organistas y directores de coro, se impartían solfeo, teoría musical, canto gregoriano, armonía, los cuales ya se consideraban como estudios secundarios y superiores.²⁷⁴

La formación del músico comprendía: gramática, idiomas, declamación, igualmente en la EDMS se buscaba que el alumno tuviera los conocimientos en los idiomas alemán, italiano, francés, conocimientos de gramática, aritmética y ciencias.²⁷⁵

Es importante señalar las asignaturas que Camacho propuso, porque al conocerlas encontramos la concordancia con los materiales obtenidos en los acervos AHMAG y FHBFR. En estos repositorios se pudieron recabar cerca de 48 títulos con los sellos, firmas, dedicatorias, inscripciones a lápiz, las ediciones que nos llevaron a tomar como viable la utilización de estos en la EDMS.

De esta lista de 48 títulos enlistaremos solamente unos cuantos, pues, nos parece redundante el crear una ficha de cada uno, cuando el objetivo es el de hacer notar la influencia europea de la escuela de música eclesiástica de Ratisbona. Los libros que mencionaremos son los textos referentes al estudio del canto gregoriano y sobre la enseñanza de solfeo.

Iniciaremos con los métodos utilizados para la enseñanza del canto gregoriano o también denominado canto llano. El primero de estos es *Verdaderos principios de Canto Gregoriano*²⁷⁶ del sacerdote Arnold Janssen. Este manual era usado en el seminario de Guadalajara desde 1873, mientras Rafael S. Camacho se dedicaba a instruir a los seminaristas

²⁷² Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 184.

²⁷³ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 141.

²⁷⁴ Luz Amelia Armas Ruiz, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, 112.

²⁷⁵ Rafael S. Camacho, *Reglamento*, 4.

²⁷⁶ Fondo Histórico de la Biblioteca Florencio Rosas – FH BFR – Folio de registro por ADABI: 15964, Arnold Janssen. *Verdaderos principios del Canto Gregoriano*.

de su diócesis en el mejor estudio del canto gregoriano. Traducido al español, está compuesto por dos partes. En la primera se dan las nociones de introducción al canto gregoriano romano, su definición, reglas, las notas, las claves, la forma en que se escribe y se lee, mientras en la segunda parte se encuentran ejemplos escritos en tetragramas que los alumnos pudieron entonar, muchos de estos ejemplos son fragmentos de misas, en ellos los estudiantes distinguieron visualmente, pero sobre todo auditivamente, lo que refiere el autor con modos griegos, transposición de notas, escalas.

Al ser usado primero en el Seminario de Guadalajara donde era profesor de gregoriano Camacho, y posteriormente al ser nombrado obispo de Querétaro, se utilizó en el Seminario Conciliar de la diócesis y por ende fue un material que dieron a los alumnos de nivel inicial en la EDMS y con esto comenzó la instrucción teórica y práctica del canto gregoriano.

Encontramos además el método *Magister Choralis*²⁷⁷ edición de 1889 en su primera versión en español. Escrito por el alemán Franz Xaver Haberl, director de la Escuela de música sagrada de Ratisbona, en las primeras páginas se lee un texto del obispo Rafael Camacho en el que manifestó su preocupación como Prelado “de hacer que en nuestro Seminario se enseñe el verdadero canto ritual; y sintiendo la necesidad de un texto para ese efecto,” es decir que, carecía de un manual más completo como lo era el de Haberl para la enseñanza. Se promovió por la misma diócesis queretana la edición al español, como obispo aprobó el método y pidió su uso en el Seminario Conciliar, invitó además a los sacerdotes que se instruyeran con tal manual y referenció la importancia de que en la liturgia musical exista una uniformidad en el canto ritual católico.

Se incluyó un prefacio del autor Franz Haberl y posteriormente el contenido del texto, en esta edición no se hizo mención del encargado de la traducción, es hasta la segunda edición publicada en 1898²⁷⁸ en la que nuevamente se publicó la advertencia escrita por el obispo Camacho y el nombre del traductor quien era el Padre Leoncio Zufiria, en esta se omite el prefacio de Haberl.

²⁷⁷ FH BFR 15951: Franz Haberl, *Magister Choralis*, Ratisbona, Alemania, Casa editorial de Federico Pustet, tipógrafo de la S. Sede y de la Sagrada Congregación de Ritos, 1889, Traducción de Leoncio Zufiria.

²⁷⁸ FH BFR 15957: Franz Haberl, *Magister Choralis*, Ratisbona, Alemania, Casa editorial de Federico Pustet, tipógrafo de la S. Sede y de la Sagrada Congregación de Ritos, 1898, Traducción de Leoncio Zufiria.

Otro material utilizado en la escuela fue el *Método completo de solfeo, teoría y práctica de Canto Gregoriano*²⁷⁹ de 1905, este texto perteneció a Aureliano Silis – se lee A. Silis en la portada – quien fue de los primeros profesores que formaron parte de la EDMS, y además por los boletines eclesiásticos de siglo XX de la diócesis de Querétaro se nombró prefecto de estudios.

Este método fue escrito para uso de los seminarios y centros docentes de música sacra, se dividió en tres partes: la primera, dedicada a las primeras nociones del canto gregoriano, notación, intervalos, claves musicales usadas, todos estos elementos pertenecientes al solfeo; la segunda, sobre la pronunciación, pausas y dicción de los textos en latín, el ritmo, los valores de las notas en el tetagrama, consejos en cuanto a su aplicación en la liturgia musical y en la formación de los coros tanto para los cantantes como para los directores de tales agrupaciones; por último, añade una colección de canto gregoriano como: antífonas, salmos, himnos, graduales y ofertorios, para enriquecer la práctica del gregoriano a los alumnos.

Los materiales que hemos mencionado, en su mayoría eran traducciones al español, aunque hallamos un manual en italiano; de Oreste Ravanello titulado *Sul ritmo e sull'accompagnamento del canto gregoriano*,²⁸⁰ edición publicada en 1912. Al inicio del manual, Ravanello apunta que son un conjunto de observaciones y críticas hacia la manera en que se planteó el canto gregoriano en la nueva reforma sobre la música en los templos que se expuso Pio X. Las características del manual son: mezclar teoría con ejercicios prácticos. El autor en cada ejercicio indicó una idea y enseguida exemplificó con algún fragmento de obras de Palestrina, a fin de aclarar la cuestión de rítmica y métrica y cómo realizar un acompañamiento en el órgano.

Inferimos que, al encontrar textos en italiano u otro idioma, los profesores como Agustín González tuvieron conocimientos de la lengua, aun así, los alumnos contaron con la impartición de idiomas, según recordemos los deseos de Camacho por que se instruyeran en las lenguas alemana, francesa e italiana. Pudo ser utilizado este texto, no solo para las

²⁷⁹ FH BFR 15960: Gregorio M. Suñol, *Método completo de solfeo, teoría y práctica de Canto Gregoriano*, Tournai, Sociedad de San Juan Evangelista, editores pontificios y de la Sagrada Congregación de Ritos, 1905.

²⁸⁰ FH BFR 15958: Oreste Ravanello. *Sul ritmo e sull'accompagnamento del canto gregoriano*. Torino, Italia. Società Tipografico-Editrice Nazionale. 1912.

lecciones de gregoriano o teoría musical, también como ejercicios de traducción o lectura en italiano.

Añadiremos el libro *Breves apuntes sobre el canto y la música de la Iglesia para uso de los jóvenes seminaristas y el clero en general*.²⁸¹ Este texto es con el afán de introducirse al estudio de la música sacra: se resaltó la importancia de saber correctamente las partes musicales dentro de una liturgia. Una característica era que, desde la portada encontramos, debió ser autorizado por: el arzobispo de Friburgo – Friburgo de Brisgovia ciudad al suroeste de Alemania – el obispo de Portoviejo – Manabí Ecuador – y por último por el obispo de la diócesis de Querétaro Rafael S. Camacho. Eran estos tres prelados, quienes se preocuparon por la restauración del canto gregoriano. En el caso de Camacho, desde 1873 en la diócesis de Guadalajara, se encargó de la instrucción del gregoriano en el seminario y la propagación del mismo con sus colegas clérigos y lo reflexionó en su *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano* de 1878. Si bien el texto era dirigido a los seminaristas y clérigos, la EDMS pudo hacer uso de este manual, para realizar un curso introductorio, en el que pudo decidir los aspirantes a maestros de capilla y continuar con su preparación académica.

Trataremos ahora los métodos utilizados en la enseñanza del solfeo, el cual es la base de toda formación musical. Es a partir del conocimiento del solfeo que nos permite conocer las notas y claves, es la asignatura para comprender las partituras, como si se tratara de aprender un nuevo idioma, con un alfabeto particular, podemos iniciar sabiendo: la composición de la hoja pautada, el nombre de las notas según: la posición y duración según nos pida una obra. Es obligación de todo músico conocer y dominar el solfeo para poder interpretar en un instrumento o con su voz una obra deseada.

Al respecto, el método *Principes de la Musique*,²⁸² empieza por dar al alumno los conocimientos elementales del arte: la escala musical, el nombre de las notas, los valores de una redonda, blanca, negra, los intervalos, etcétera. Si bien el método se encuentra totalmente escrito en francés por su edición original, añade el autor diagramas, ilustraciones, tablas y pentagramas con el fin de ser explícito. Este material debió haberse explicado por parte de

²⁸¹ AHMAG Sin Folio: Sin Autor. *Breves apuntes sobre el canto y la música de Iglesia para uso de los jóvenes seminaristas y el clero en general*. México. Herrero Hnos. Editores. 1895.

²⁸² FH BFR 15921: Augustin Savard, *Principes de la Musique*, París, Et chez Girod, Editeur de Musique, 1898.

un profesor, pues era necesario la traducción en algunos términos, y si el alumno poseía de vagos conocimientos musicales y todavía más nulos sobre el idioma francés, sería difícil comprender los ejemplos que señala el autor Augustin Savard. Este libro, además, tiene el sello de Aureliano Silis profesor de la EDMS, y una dedicatoria de su puño y letra, que dice: “recuerdo de mi muy estimado amigo León Covarrubias, Aureliano Silis”, lo que significó pudo haberse tratado de un regalo al presbítero Aureliano, cuando formaba parte del cuerpo docente de la escuela de música sagrada.

Un método más actual es *Solfeo de los solfeos – Lemoine* de 1913, el cual, ya está publicado en español y lo que podemos notar al revisar el documento es, que se trata de una edición reducida y acotada del original, pues contiene más ejercicios prácticos escritos en clave de sol,²⁸³ la gran mayoría de los ejercicios, son breves, de tres pentagramas los cuales pueden leerse, entonarse o incluso poder tocarse con ayuda de instrumento melódico como el violín. Estos ejercicios van avanzando en nivel de dificultad, primero se encuentran que grados conjuntos, posteriormente van abordando intervalos, frases más largas y juegan con matices como pianos, fortes y tonalidades que no sean tan conocidas en nivel elemental. Este método es aún conocido en la actualidad, pero en inicios de siglo XX, debió significar un método innovador por su practicidad, ya que se centra en ejercicios.²⁸⁴

Dentro del AHMAG encontramos los métodos referentes a la enseñanza del solfeo, algunos escritos de igual manera en francés, italiano y alemán y es que por la formación de los fundadores era importante apoyarse en los métodos que ellos vieron para poder transmitir a los alumnos la información que creyeron era la más precisa y conveniente en su formación.

Dos métodos llamaron nuestra atención, pues al tener la referencia del estudio del idioma francés por parte de los alumnos, hemos encontrado dos métodos escritos en este idioma. El primero de ellos se ubica a finales de siglo XIX. Titulado *Année préparatoire de solfège lecture, intonation, dictées*,²⁸⁵ contiene únicamente ejercicios con el fin de empezar a leer e identificar las notas en el pentagrama en las dos claves de sol y fa. Estos ejercicios,

²⁸³ Las partituras están escritas en claves, las mas comunes son Sol y Fa. En el estudio del solfeo es común iniciar con ejercicios, de ubicación de las notas, en pentagramas escritos en clave de sol. Normalmente para ejercicios de lectura y de entonación de la voz, esta clave es la más utilizada.

²⁸⁴ FH BFR 16051: G. Carulli y E. Lemoine, *Solfeo de los Solfeos*, México, 1913.

²⁸⁵ AHMAG 1D1-55: F. Schwartz, *Année préparatoire de solfège lecture, intonation, dictées*, París, Louis Rouquier Editor, 1899.

además de leerse o solfearse, se pueden entonar, muestra como entonar de manera progresiva primero una sola octava en grados conjuntos, es decir nota por nota Do a Re, Re a Mi.

Posteriormente introduce a la entonación por intervalos de tercera, cuartas, por ejemplo: un intervalo de cuarta significa entonar de la nota Do a Mi; uno de cuarta es de Do a Fa. Contiene las indicaciones en francés, de las que el profesor realizó una traducción deduciendo con los ejercicios escritos en el pentagrama cuál será el tema para tratar en la lección, más por intuición musical que por conocimiento del idioma.

El segundo texto es de Emile Schwartz, *Manuel Theorique & pratique de lecture musicale vocale & instrumentales*.²⁸⁶ De igual manera, este texto ya de 1904 se centra en ejercicios de lectura que bien pueden ser entonados o tocados con un instrumento melódico, es decir un violín, una flauta, un violonchelo o una trompeta. No es necesario en el caso de estos métodos del conocimiento total del idioma francés, pues visualmente al analizar los ejercicios se puede interpretar qué tipo de intervalos o tonalidades deberá practicar el estudiante. Incluso podemos decir que este tipo de material en el que consta más de ejercicios los alumnos podrían haberlo hojeado y analizado de forma personal sin la necesidad de un profesor que estuviera guiándoles, si poseían una intuición y sentido musical era viable que los estudiaran solos.

Como se hizo mención anteriormente, en el *Reglamento* de la EDMS, se motivó que los alumnos aprendieran idiomas dentro de su formación. Queremos mencionar dos manuales para la práctica del idioma alemán, ambos han llamado nuestra atención por el contexto que los rodea, el primero podemos suponer perteneció a alguno de los fundadores pues desde su título refiere a un aprendizaje exprés del idioma.

Es el método *Enseñanza práctica para aprender pronta y fácilmente la Lengua Alemana*²⁸⁷ del Dr. En Filosofía Christiano Vogel. Este libro contiene tablas con los artículos definidos e indefinidos, los sustantivos y sus terminaciones en femenino y masculino, tablas de verbos y sus conjugaciones, los proverbios más usados, formas de traducir elementos como los muebles y los trastes de la casa, elementos de la vida cotidiana y que podrían ser

²⁸⁶ AHMAG Sin Folio: Emile Schwartz, *Manuel Theorique & pratique de lecture musicale vocale & instrumentales*, París, A. Joanic & Cia. Editeurs, 1904.

²⁸⁷ AHMAG 1D2-115: Christiano Vogel. *Enseñanza práctica para aprender pronta y fácilmente la Lengua Alemana*. Halle. Hermann Gesenius. 1885.

útiles para los viajeros como “el ferrocarril” o “la calle”. Incluye ejercicios de traducción en los cuales se emplean los verbos irregulares; las traducciones de poemas o fragmentos de historietas, para comprender mejor los diálogos. Por último, un pequeño diccionario de español a alemán y viceversa.

Además, llamó nuestra atención el método *Grammaire Alemande*.²⁸⁸ Publicado en francés para aprender el idioma alemán, es cuestionable cómo pudo usarse este método en la escuela, si es que quizás se compró pensando que era un método exclusivo para la enseñanza del francés y cuando comenzaron a hojearlo se dieron cuenta que no era así. Sin embargo, puede ser viable que este método se haya utilizado para leerse y practicar la pronunciación y la comprensión de algunos pasajes. Al igual que el publicado por Vogel, este también contiene tablas con las terminaciones de sustantivos según los artículos y si es singular o plural, los verbos y sus conjugaciones.

Sería redundante señalar la influencia de los músicos europeos en la serie de tratados y bibliografía utilizada por los profesores en la EDMS.²⁸⁹ Resaltaremos entonces que, en el caso del Conservatorio Nacional de Música, se emplearon en siglo XX tratados de solfeo escritos por los profesores como Melesio Morales.²⁹⁰ Y en el caso de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, fundada en siglo XX, se editaron los métodos empleados por sus profesores, estos se plasmaron, en los tratados como el *Curso elemental de Solfeo*, de Bonifacio Rojas en 1955 o *Elementos básicos de la música tonal* del autor Domingo Lobato en 1981.²⁹¹ Mientras que, la EDMS continuó con la exclusividad de los autores europeos, muchos de ellos pioneros en el movimiento cecilianista.²⁹²

²⁸⁸ AHMAG 1D3-230: H. A. Birmann. *Grammaire Alemande*. París. Garnier Frères Libraires – éditeurs. 1910.

²⁸⁹ Véase en Anexos la lista de los métodos y tratados utilizados en la EDMS.

²⁹⁰ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México, 1890*.

²⁹¹ Hirepan Solorio Farfán, Tesis Doctoral *La institucionalización musical en México derivada de la Escuela de Música sagrada en Morelia en el Siglo XX*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021, 98-100.

²⁹² Véase Anexo 6 para conocer la lista de los textos encontrados en el AHMAG y el FHBFR.

3.2. Velázquez, construye la escuela de la diócesis

Dentro de la gestión como director de José Guadalupe Velázquez, al que Ezequiel de la Isla le llamaba “el artista”, le correspondió la tarea de dar a conocer ante la sociedad queretana de finales del siglo XIX un proyecto creado por la diócesis: la primera escuela de música sagrada en el país, en la que se aprendería una nueva manera de escuchar y apreciar la música dentro de los templos. Al final, sin embargo, no tuvo un perfecto recibimiento como lo creían, pues a esta reforma proyectada por el obispo Camacho tuvo detractores.

La dirección y actividades en manos de Velázquez tuvieron eco en las magnas celebraciones católicas en la Iglesia mexicana. Con la creación del Orfeón Queretano, una agrupación coral que buscó la difusión del canto gregoriano y obras de los compositores del siglo XVI, tuvo participaciones especiales, por ejemplo, la misa de coronación de la Virgen de Guadalupe en 1895, donde se entonaron además piezas musicales de su autoría.

Después del acto de fundación se expuso que, por voluntad del obispo, asumiera la dirección de la institución el presbítero J. Guadalupe Velázquez, inmediatamente se puso en marcha el plan de estudios que se publicó en 1890, las actividades de la EDMS de ellas existen poca documentación. Sobre los profesores, Loarca menciona que fueron parte del cuerpo docente de la EDMS los sacerdotes Daniel Frías, quien se encargó de enseñar Canto litúrgico en el seminario de Querétaro y Aureliano Silís, recordamos que en algunos métodos se encontró su rúbrica, dentro del *Boletín Eclesiástico* ya de siglo XX menciona desempeño el cargo de prefecto de estudios.²⁹³

Un punto central en la gestión de Velázquez fue la creación del Orfeón Queretano; que tiene como antecedentes los coros convocados durante las peregrinaciones a la basílica de Guadalupe. Esta peregrinación fue instaurada por el obispo Rafael S. Camacho en el año de 1885, en ella se convocaba a los feligreses pertenecientes a la diócesis de Querétaro, fieles únicamente del sexo masculino.

²⁹³ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1910, 19.

En el caso de 1891, citando las reseñas de esta peregrinación elaboradas por clérigos de Querétaro, podemos encontrar la convocatoria, indicaciones, costos y, por supuesto, la invitación para la formación de un coro:

Excitamos la devoción de todos los que como cantores puedan ayudar al desempeño del coro, para que, bajo la dirección del Sr. Pbro. D. J. Guadalupe Velázquez, a quien se presentarán con anticipación para los ensayos, contribuyan con su cooperación al mayor lustre de la función.²⁹⁴

En este año algunas de las piezas que se escucharon en la misa fueron de los compositores Tomas Luis de Victoria²⁹⁵, Luis Baca²⁹⁶ y Charles Gounod²⁹⁷, y algunas obras del canto llano.²⁹⁸ En la reseña de 1892, mismo año en que se fundó la Escuela Diocesana de Música Sacra, y se convocó a los feligreses para la formación del coro. Este año la reseña estuvo a cargo del Presbítero Velázquez, quien relata un coro de 45 voces compuesto por niños varones y señores, quienes cantaron en honor a la Virgen María.²⁹⁹

Mas adelante nos narra la importancia del coro en tal evento, de acuerdo con el objetivo de reinstaurar el canto llano y la correcta instrucción del gregoriano y la polifonía, Velázquez refiere que “el orfeón pudo muy bien competir con el de renombradas Basílicas.”³⁰⁰

²⁹⁴ Manuel Reynoso, *Reseña de la peregrinación*, 9.

²⁹⁵ Tomas Luis de Victoria (1548-1611). Compositor de origen español, fue niño cantor en la catedral de Ávila, discípulo de Bernabé de Águila, Antonio de Cabezón y en su formación como músico en Roma alumno de Palestrina, posteriormente tomó el cargo de Maestro de Capilla del Seminario Romano, organista, profesor de canto llano y director de coro. A la par se dedicó a explorar su faceta como compositor de obras polifónicas, es decir a varias voces, para representarlas con sus alumnos cantores. Dedicó su vida a la música sacra en Roma o como capellán de la Emperatriz María de Austria por más de 3 décadas y para las Descalzas Reales en Madrid. Biografía de Ana Sabe Andreu en: <https://www.tomasluisvictoria.es/node/3116>

²⁹⁶ Luis Baca (1826-1855) compositor mexicano, nacido en Durango, en 1839 se volvió discípulo de José Antonio Gómez y Olguín en Ciudad de México, asistió como ayudante del organista, fue a Europa a estudiar medicina y continuar con su formación musical, en París compuso esta *Ave María* dedicada a Gómez y Olguín como un agradecimiento, murió en 1855. Véase en: Francisco Sosa. *Biografías de mexicanos distinguidos*. México. Tipografía de la Secretaría de Fomento, 1884. 109-113.

²⁹⁷ Charles Gounod (1818-1893), compositor francés del periodo romántico, tiene obras de índole sacro en su mayoría son misas, una de las más representativas es la *Misa Solemne a Santa Cecilia*.

²⁹⁸ Manuel Reynoso, *Reseña de la peregrinación*, 26. Véase en los ANEXOS el programa completo.

²⁹⁹ José Guadalupe Velázquez, *Reseña de la Peregrinación y Función Solemne que la sagrada mitra de Querétaro celebró el Dia 2 de Julio de 1892, en la Iglesia de capuchinas cerca de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1892, 31.

³⁰⁰ José Guadalupe Velázquez. *Reseña de la Peregrinación*, 32.

Rescatamos además los nombres de aquel coro que se formó en 1892, por 45 voces, algunos eran niños que cantaban las voces blancas de las partituras polifónicas. El fin de mencionar estos nombres en la siguiente tabla es vislumbrar la posible cantidad de alumnos o jóvenes interesados en la música sacra, y desde luego en la labor de la recién fundada institución.

Voces blancas (niños)	Voces viriles (Señores)
Aguilar Carlos	Aguilar Ángel
Arteaga Manuel	Anievás José
Canchola Juan	Camacho Guadalupe
Espinosa José	García Rafael
Frías José	Isla Edmundo
Guerrero Enrique	Isla José
Guevara Carlos	Isla Luis
Hefferan Guillermo	Jiménez Trinidad
Hurtado Daniel	Martínez José
Martínez José	Martínez Roberto
Maya Carmen	Martínez Silverio
Mosqueda Enrique	Pérez José
Mosqueda Federico	Pérez José María
Ostendi Valentín	Rodríguez Cipriano
Ramírez Alfonso	Soria Cruz
Suárez Ignacio	Vera Pedro
Zavala Felipe	Viderique Gregorio

Tabla 3. Miembros del coro que participaron en la séptima peregrinación a la Basílica de Guadalupe. 1892.

Los años posteriores se interpretaron, las composiciones musicales de Velázquez y de González, por el orfeón compuestos de feligreses y de alumnos del Seminario Conciliar y la EDMS. Por ejemplo, en 1896 se entonaron un Graduale, *Allelujah allelujah, Flores apparuerunt a 4 voces, Ave Maria, O Salutaris Hostia* para tenor solo y coro de 4 voces, todas composiciones de Velázquez.³⁰¹ Mientras que del profesor Agustín González se cantó el *Concebida sin mancha, Salve Regina* a cuatro voces.³⁰² Pero en estas funciones del Orfeón

³⁰¹ Pedro Vera, *Undécima peregrinación de la Diócesis de Querétaro al Santuario del Tepeyac y Fiestas del Centenario*, Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, 1896, 23-24.

³⁰² Sin Autor, *Breve Reseña de la vigésima tercera peregrinación de la diócesis de Querétaro al Tepeyac*, Querétaro, Imprenta Económica Malfajadas I, 1908, 17.

de Querétaro seguía siendo exclusiva para varones. Aun no se extendió la invitación a mujeres a formar parte de un coro para cantar la misa.³⁰³

Una de las cualidades de esta peregrinación, eran la de propagar el canto llano y la música polifónica, con autores como Palestrina³⁰⁴ y Victoria. En la reseña de 1892 Velázquez nos relata que el público no estaba acostumbrado a “las inspiraciones musicales de antaño, si bien, extrañas y nuevas por su forma melódica y estructura musical”³⁰⁵

Señaló la fundación y el trabajo emprendido en la EDMS de Velázquez y González, y con ayuda del obispo Camacho: “Bendiga la Santísima Virgen de Guadalupe este paso más de su amado pueblo queretano por la vía de la sólida restauración de música religiosa”³⁰⁶ pues la música tenía la cualidad de “afianzan más y más el buen sentido musical del pueblo y el recto sentido estético de los inteligentes.”³⁰⁷

Los méritos de la EDMS y estos músicos de provincia hicieron notar la importancia y solemnidad que daban los cantos sacros en las ceremonias religiosas, merecieron ser elegidos para entonar la misa, el fervor por la Virgen de Guadalupe era latente en la sociedad de fines de siglo XIX. La feligresía de todo el país en peregrinaciones encabezadas por los obispos y guiadas por los párrocos presenciaron la coronación de la Virgen de Guadalupe.

Para entender mejor este hecho podemos retroceder hasta siglo XVIII en el que la coronación de la Virgen de Guadalupe fue expuesta al Papa. Sin embargo, las peticiones del arzobispo de México no tuvieron éxito. Un siglo después se concedió tal acto como un mandato del papa León XIII, en *Álbum De La Coronación De La Santísima Virgen De Guadalupe*, reseñó Victoriano Agüeros, la labor de los obispos, quienes le eligieron como patrona principal de México; el papa Benedicto XIV lo declaró de manera canónica y se le

³⁰³ AHDQ. Legajo XII DISPOCISIONES DIOCESANAS 1893-1903. Pbro. Pablo Feregrino. *Aviso Peregrinación exclusivamente para hombres.* Mayo 1893.

³⁰⁴ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594) compositor de origen italiano dedicado a la música sacra polifónica, exponente de los tratado y normas del Concilio de Trento(1545-1563), maestro de capilla de la Capilla Sixtina pese a ser casado (ya que no era bien visto por los papas que un músico no religioso o no perteneciente a algún monasterio tuviera este cargo), una de sus obras más famosas es la *Misa solemne al papa Marcello*, en su obra puede encontrarse motetes, salmos, madrigales sacros, misas. Véase en: Juan Roleri en: <http://www.musicaantigua.com/giovanni-pierluigi-da-palestrina-considerado-como-el-salvador-de-la-musica-de-la-iglesia/>

³⁰⁵ José Guadalupe Velázquez. *Reseña de la Peregrinación*, 41.

³⁰⁶ José Guadalupe Velázquez. *Reseña de la Peregrinación*, 41.

³⁰⁷ José Guadalupe Velázquez. *Reseña de la Peregrinación*, 41.

concedió “rezara en su honor oficio y misa bajo el título de la Bienaventurada Virgen de Guadalupe”.³⁰⁸ Pero fue hasta más tarde que León XIII accedió a las peticiones de los prelados y concedió que ahora “fuese decorada con corona de oro esta imagen de la Virgen, célebre por sus milagros y por el culto que se le tributa”³⁰⁹

Este mandato de León XIII fue expedido en 1887 pero no fue un evento expedito, tomó más de 5 años su planeación, pues era en palabras de Agüeros: “La coronación de la Santísima Virgen del Tepeyac, será el acto más solemne de su piedad y el más grandioso suceso en sus anales religiosos”³¹⁰.

Rafael Camacho estuvo inmiscuido en el proceso de coronación desde 1884, cuando era maestrescuelas de la Catedral de Guadalajara actuó con algunos Prelados en la elaboración de dos oficios que fueran la intersección ante León XIII para conceder la coronación a la Virgen. Ya nombrado obispo de Querétaro continuó en la comisión de tal evento, manteniendo correspondencia con el Vaticano, en específico con el cardenal Vaunutelli, quien fungiría como ponente ante León XIII, entretanto había fallecido el arzobispo Pelagio Antonio Labastida en 1891. Para 1894 finalmente se concedía el Oficio por León XIII para llevar a cabo la coronación, esto gracias a la gestión y organización de Rafael Camacho.³¹¹

³⁰⁸ Victoriano Agüeros, *Álbum De La Coronación De La Santísima Virgen De Guadalupe*, México, El Tiempo, 1896. P. 23.

³⁰⁹ Victoriano Agüeros. *Álbum De La Coronación*, 23-24.

³¹⁰ Victoriano Agüeros. *Álbum De La Coronación*, 9.

³¹¹ Victoriano Agüeros. *Álbum De La Coronación*, 84-88.



Imagen 3. Corona de la Virgen de Guadalupe, modelo elegido y hecho de oro y piedras preciosas. Fotografía encontrada en:
<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A112222>

Por acuerdo de los arzobispos y obispos mexicanos se acordó que la ceremonia de coronación se realizaría el 12 de octubre de 1895.³¹² Se eligió la ceremonia en octubre y no el 12 de diciembre como una manera de expresar regocijo no solo para México, sino para toda América. El arzobispo de México, Alarcón y Sánchez de la Barquera, publicó en el periódico capitalino *La Voz de México* de los días 20 y 21 de junio, su carta apostólica con motivo de la ceremonia de Coronación, explicó de qué manera se llevó a cabo tal acto, con invitados de Cuba, Estados Unidos, Canadá, y los prelados mexicanos, se calendarizaron los festejos del 1 al 19 octubre.³¹³ Pero en esta primera publicación no se habló de la actuación de Orfeón de Querétaro.³¹⁴

En el caso de la diócesis de Querétaro, quien actuaría el día 12 con su orfeón cantando la misa solemne, un coro que según nos dice Agüeros “fundado en esa capital (Querétaro) por el Ilmo. Sr. Obispo D. Rafael S. Camacho, dirigido por el Sr. Pbro. D. José Guadalupe

³¹² Eusebio Patiño. “La coronación de nuestra Madre Santísima de Guadalupe” *La Voz de México*, 20 de junio de 1895.

³¹³ Diego Hernández. “La coronación de nuestra Madre Santísima de Guadalupe” *La Voz de México*, 21 de junio de 1895.

³¹⁴ Un testimonio de los alumnos que pudieron estar inscritos en la EDMS son las listas de participantes del coro de la peregrinación que se hacía año con año a la Basílica de Guadalupe. Véase el Anexo 4.

Velázquez y compuesto de cerca de ochenta voces.”³¹⁵ Continúa señalando el orden de las piezas que se entonaron en la misa:

- 1º- Kiries, Gloria etc. de la Misa séptima de M.³¹⁶ Haller.
- 2º - Gradual, canto coral.
- 3º- Después del Ofertorio, *Ave María* á cuatro voces por el Pbro. José Guadalupe Velázquez.
- 4º- La parte variable de la Misa, canto romano.
- 5º- Al concluir la Misa, *Non fecit taliter* á cuatro voces del mismo profesor.³¹⁷

En este caso la misa fue compuesta por Michael Haller quien recordemos fue, uno de los profesores de Velázquez y González durante su estancia en Ratisbona; él sostenía una amistad con sus alumnos por correspondencia. Haller fue uno de los principales impulsores de la reforma en Alemania a la música sacra junto con Franz Haberl, los dos profesores de la Escuela de Música Sacra de Ratisbona.

La misa se titula *Missa settima in honorem Beatae Virgin Virginis, Imperatricis Virginis*, fue compuesta por Michael Haller a cuatro voces dos viriles Bajo y Tenor y dos voces blancas Alto y Soprano, las que deducimos fueron entonadas, como era costumbre, en los coros con el modelo de Niedermeyer por niños varones.

Además de este programa que se cantó se prepararon varias misas más, el día 13 de octubre donde llegaba la única peregrinación, perteneciente a la diócesis de Querétaro, se presenció otro servicio del orfeón, en esta cantaron la *Misa y Te Deum*³¹⁸ a 6 voces diferentes del compositor polifónico Giovanni Palestrina y el *Ave María* del mexicano Luis Baca.

Esa misma tarde el obispo Camacho presidió el rezo del rosario y los misterios fueron cantados por el coro, los misterios además eran de la autoría de Velázquez para un coro de cuatro voces. Además de una *Letanía Lauretana* en canto romano, se cantó también el *Salve*

³¹⁵ Victoriano Agúeros, *Álbum De La Coronación*, 57.

³¹⁶ Michael Haller (1840-1915), compositor de origen alemán, dedicado a la música sacra por su formación sacerdotal, estudió en la escuela de música sacra de Regensburg y fue profesor de Agustín González y José Guadalupe Velázquez.

³¹⁷ Victoriano Agúeros, *Álbum De La Coronación*, 57.

³¹⁸ Forma musical de índole sacro cuya particularidad es la de cantarse en fechas especiales en las que se da un agradecimiento como en las celebraciones solemnes a algún santo.

Regina del compositor alemán Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901),³¹⁹ cuyo solista fue el Canónigo Florencio Rosas.³²⁰

Posteriormente a las 7 de la tarde los seminaristas de Querétaro tuvieron una misa en la que el coro del seminario y el orfeón una misa en canto llano de la que no se especifica nada, como el libro de Gregoriano del que se eligió la misa.³²¹ Algunas más de las obras que entonaron fue la misa *Betus qui inteligit* de Orlando di Lasso³²², de Ludwig Ebner la *Jubilate Deo universa terra*³²³ a cuatro voces³²⁴. Cantó unido al orfeón del Seminario Conciliar de Chilapa, en la que se interpretó la *Misa Solemnis* a 6 voces de Haller, el *Credo* de Filcke.³²⁵

Entre las Ave María que se cantaron, muchas de ellas a 4 voces, fueron de los compositores: Nekes, Manzer, Witt, Baca, a dos voces de los autores Rheinberger.³²⁶ Tocaron también algunas obras de Velázquez, se pudieron escuchar: un arreglo para solista y coro del *Ave Maria* de Luis Baca, *Ave Maria* de su autoría, *Alma Parens* a 4 voces, *Non fecit taliter* a 4 voces, *Ave Maria Stella*, *Liteniae lauretanae*. Mientras que Agustín González compuso *Quae est ista* para dos voces y órgano.³²⁷ De este evento encontramos coberturas de los días posteriores en el periódico *La voz de México*, se reseñó la actuación del Orfeón de Querétaro en conjunto con el orfeón de Chilapa.³²⁸

Ya durante el mandato de Díaz historiadores como García Ugarte mencionan el Estado y la Iglesia tenían relaciones cordiales. Un ejemplo de esta diplomacia, fue la recepción que tuvieron, por parte del gabinete del presidente Porfirio Díaz, los obispos que venían exclusivamente a la ceremonia de coronación. Algunos obispos extranjeros y otros clérigos mexicanos fueron recibidos por el Presidente en su casa de la calle de cadena.³²⁹

³¹⁹ Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901) Compositor nacido en Liechtenstein, estudió en el conservatorio de Múnich y a los 19 años ya se desempeñaba como catedrático en piano, órgano y composición, su obra consta de 197 composiciones entre música de cámara, lieder, música sacra y secular, fue director de música de la corte del Rey Luis II de Baviera. Encontrado en: <https://www.rheinberger.li/josef-g-rheinberger-1?lang=en>

³²⁰ Victoriano Agüeros, *Álbum De La Coronación*, 149.

³²¹ Otras piezas que se cantaron según Agüeros véase en Anexo 6.

³²² Victoriano Agüeros, *Álbum De La Coronación*, 150.

³²³ <http://www.rism-ch.org/catalog/408001589>

³²⁴ Victoriano Agüeros, *Álbum De La Coronación*, 152.

³²⁵ Victoriano Agüeros, *Álbum De La Coronación*, 157.

³²⁶ Victoriano Agüeros, *Álbum De La Coronación*, 177.

³²⁷ Victoriano Agüeros, *Álbum De La Coronación*, 177.

³²⁸ *La voz de México*, Tomo XXVI, núm. 238, México 18 de octubre de 1895, 2.

³²⁹ *La voz de México*, Tomo XXVI, núm. 236, México 16 de octubre de 1895, 2.

El domingo 13 de octubre se citó a los prelados para una entrevista de 25 minutos. Entre los asistentes se encontraron los obispos: Corrigan de Nueva York, Jansens de Nueva Orleans, Elder de Cincinatti, Danne de Dalla, Verdaguer de Brownsville, Meers-haert del Territorio Indiano, acompañados por Tomas Morán. El obispo Verdaguer fue el traductor entre el presidente Díaz y los demás prelados, expresaron su pésame por la muerte de su suegro el señor Romero Rubio. Díaz habló sobre las relaciones entre México y los demás países que, “por lo que a él se refería, había trabajado siempre y seguiría trabajando en su gobierno para que se afianzara la paz y pudieran así formarse relaciones más íntimas cada día con las naciones extranjeras”³³⁰

Por este evento es que Velázquez es reconocido a nivel nacional, y de este hecho es elegido primero por el Abad de la Colegiata de Guadalupe el obispo Antonio Plancarte, conocido desde 1962 de Rafael Camacho, para quedarse a enseñar canto llano y composición en Ciudad de México y posteriormente en el Conservatorio Nacional de Música.

La buena voluntad de los fundadores de la EDMS, por impulsar una reforma a la música sacra en México y la restauración del canto gregoriano desde Querétaro, no fue una labor que toda la feligresía vio con buenos ojos, ni se expresó como un gran acierto de la diócesis. En *La Sombra de Arteaga*, encontramos un artículo escrito por Manuel Caballero en el que describe una gira por Querétaro, siguiendo los actos del gobernador Francisco González de Cosío en abril de 1894.

En este artículo, escribió que durante los servicios en Catedral, por la Semana Santa, se refirió al orfeón como una organización “que no tiene rival en ninguna parte de la República”,³³¹ posteriormente da cuenta de las características del programa, que Velázquez tardó tres meses en su preparación, se cantaron obras de Palestrina y Victoria, propias del tiempo como las Pasiones, las cuales hablan de la pasión y muerte de Jesucristo, también obras del propio Velázquez y su maestro Michael Haller, al escuchar esos días en Catedral señala el autor el placer de oír al orfeón:

³³⁰ *La voz de México*, Tomo XXVI, núm. 236, México 16 de octubre de 1895, 2.

³³¹ Luciano Frías y Soto, *La Sombra de Arteaga*, año XXVIII núm. 17, 29 de abril de 1894, 8.

Algunos inteligentes maestros mexicanos, entre ellos el ya notable profesor Don Benito Díaz, están llegando para escuchar las magnificencias del Orfeón, que por sí solo justificaría uno y aun varios viajes a Querétaro, de todo el que ame las altas manifestaciones del arte sacro”.³³²

Pero no solamente había espectadores maravillados por el coro y la labor de Velázquez, menciona Caballero que algunas “piadosas damas”³³³ llaman al orfeón “la Coyotera de Catedral”, y nos narra:

Una de esas inteligentes damas decía a otra, su amiga:

- Desde que la *coyotera* del Padre Velázquez ha reemplazado a la orquesta, ya no se puede ir a misa a Catedral.
- Pues no importa, Padre – contesto yo – la obra de usted es altamente meritaria y debe proseguirla impertérito. En cuanto a comentarios como el trascripto, recuerde usted solamente las palabras del Espíritu Santo: *El stultorum infinitus es numerus.*³³⁴

Retomando el aspecto de la profesionalización que nos ataña, encontramos unos documentos en el AHMAG, sobre la estancia de Velázquez en la capital del país, entre estos documentos se encuentra un programa de enseñanza de órgano y otro de conjuntos de coro, dos asignaturas fundamentales para el correcto aprendizaje de la música sacra.

El primero de los documentos que presentamos es el programa de enseñanza de órgano, dividido en 3 grados: inicial, medio y superior. Se plantea el estudio de 7 cursos en los que paulatinamente los alumnos tomarían lecciones de diferentes métodos. Si Velázquez le escribió a Haberl con la finalidad de compartirle este programa, podemos inferir que se basó en lo que aprendió en Ratisbona.

Los alumnos de órgano estudiarían autores europeos los textos de grado inicial eran: Ecole d’orgue por Schildknecht³³⁵; Traité D’accompagnement por Emil Durand.³³⁶ En el

³³² Luciano Frías y Soto, *La Sombra de Arteaga*, año XXVIII núm. 17, 29 de abril de 1894, 9.

³³³ Luciano Frías y Soto, *La Sombra de Arteaga*, año XXVIII núm. 17, 29 de abril de 1894, 9.

³³⁴ Luciano Frías y Soto, *La Sombra de Arteaga*, año XXVIII núm. 17, 29 de abril de 1894, 9.

³³⁵ Joseph Schildknecht, *Ecole d’orgue*, Coppenrath, 1900.

³³⁶ Emile Durand, *Traité d’accompagnement au piano*, Alphonse Leduc, Paris, 1884.

grado medio fueron empleados: Ritter y Schnieder. Todos los alumnos además tomarían clases de improvisación y acompañamiento del canto gregoriano.³³⁷

Otro de los programas que organizó Velázquez, fue para los estudios de coro,³³⁸ el cual está dividido en tres cursos y en ellos mostró los autores que son, desde su punto de vista, los idóneos para la práctica coral.

Primero, buscó una práctica coral a una sola melodía, las obras eran: de Michael Haller y Franz Abt. En el segundo curso, se integraban las obras de sus profesores de Ratisbona como: Renner, Haeck, además de Franz Schubert. El último curso contaba con obras de Charles Gounod, Giuseppe Verdi, Cécile Charminade y las obras de los compositores de siglo XVI.³³⁹

Estos programas fueron propuestos para los alumnos del Conservatorio Nacional de Música, mientras formó parte de los docentes; de este encontramos referencia en una de las cartas que le envió a su profesor Franz X. Haberl a Ratisbona, en la que Velázquez señala:

[...] en marzo de este año fui designado por nuestro gobierno en comisión con otros profesores, para redactar el programa de enseñanza del órgano en el Conservatorio Nacional de Música, y el de canto de coro y de conjuntos vocales que el mismo conservatorio. Los señores de la comisión me confiaron la redacción de dichos programas, y tuve el gusto de que fueron aprobados en la Junta de profesores que presidió el secretario de Instrucción Pública. Después fui nombrado miembro de la comisión encargada de redactar el nuevo plan de estudios para el Conservatorio; y finalmente, el 14 de agosto próximo pasado, el ministro de Instrucción Pública por acuerdo del Presidente de la República me extendió el nombramiento de Profesor del Conservatorio con el cargo de organizar y dirigir la enseñanza de los coros y conjuntos corales.³⁴⁰

Ya desde 1895 Velázquez había sido invitado para colaborar en Ciudad de México. Tal reputación se forjó con su trabajo, que lo eligieron como profesor del Conservatorio. Un documento que da testimonio, de la carrera de Velázquez y su impulso por reformar la música sacra, fue la carta que envió desde la capital al obispo Rafael Camacho en agosto de 1902.

³³⁷ Véase Anexo 7.

³³⁸ Véase Anexo 8.

³³⁹ AHMAG, Carpeta Documentos referentes al padre Velázquez, Documento #34.

³⁴⁰ AHMAG, Carpeta Documentos referentes al padre Velázquez, Documento #10, 1902.

En esta carta expresó que Camacho le concedió el permiso para poder enseñar en el Conservatorio Nacional, pues el secretario de instrucción pública le ofreció el cargo de profesor. En agradecimiento Velázquez pidió ser profesor de los clérigos de la capital, que desearan instruirse en la música sagrada.³⁴¹

Su labor no quería que fuera únicamente el poder ayudar desde el seminario conciliar en México a los sacerdotes, pues en 1904 motivado por el motu proprio *Tra le sollecitudini* expedido por el papa Pio X sobre la música sagrada en los templos, Velázquez también planteó la creación de otra escuela de música sacra ahora en la capital del país, teniendo mayor cobertura y quizás patrocinadores. De este proyecto dan cuenta dos documentos el #12 y el #19,³⁴² con base en ambos reconstruimos el programa de Velázquez, el cual nos señala el objetivo principal era: educar a los cantores y organistas para los ministerios del culto, de acuerdo a las ideas expuestas en el *Tra le Sollecitudini* de 1904.³⁴³

Velázquez planteó que la educación musical se desarrollara en 4 años de profesionalizar al músico sacro, con materias como: solfeo, piano, armonía, prosodia y recitación en latín, italiano y alemán, canto, conjuntos corales. Por supuesto, se incluyó la enseñanza del canto gregoriano y la polifonía sagrada, retomó las composiciones de los autores italianos, además de composición imitando las piezas de Palestrina, además de acompañamiento en órgano y los instrumentos autorizados.³⁴⁴

Notamos que, en el siglo XIX dentro de las instituciones de educación musical, como la *École* dirigida por Niedermeyer, la Academia de música de la gran Sociedad Filarmónica mexicana³⁴⁵ y el Conservatorio Nacional de Música,³⁴⁶ se unió la enseñanza literaria a la par de la instrucción musical. En el caso de Velázquez y estos programas, la influencia de Camacho, con el Reglamento de 1890, y sus estudios en Ratisbona, debieron representar inspiración para que el queretano creara los planes de estudio.

La profesionalización del músico sacro para Velázquez representó no solo la fundación de la EDMS en Querétaro, sino también la creación de una agrupación como el

³⁴¹ AHMAG, Carpeta Documentos referentes al padre Velázquez, Documento #8, 1902.

³⁴² Véase Anexo 9.

³⁴³ AHMAG, Carpeta Documentos referentes al padre Velázquez, Documento #12. 1904.

³⁴⁴ AHMAG, Carpeta Documentos referentes al padre Velázquez, Documento #19. 1904.

³⁴⁵ Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 67.

³⁴⁶ Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, 80-81.

orfeón de Querétaro, en el que se difundió los principios de este coro dentro de las celebraciones en la Basílica de Guadalupe, en las que se vislumbró: la preparación musical de los coristas, el rescate de las obras de compositores sacros y el impulso de la reforma al canto gregoriano.

Por otra parte, la misa de coronación en 1895 fue un momento clave para propagar la labor emprendida dentro de la EDMS, y como lo menciona José D. Frías, “A Querétaro fueron a aprender exclusivamente música religiosa innumerables alumnos de los seminarios establecidos en las regiones más remotas del país.”³⁴⁷

Dada la concurrencia en Querétaro por parte de músicos y seminaristas de otros lugares, estando en Ciudad de México, Velázquez vio la oportunidad de fundar una segunda escuela de música sacra ahora establecida en la capital del país. De la fundación de esta escuela, encontramos en el *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro* de 1904 la siguiente información:

El Sr. Pbro. D. J. Guadalupe Velázquez, profesor del Seminario Conciliar del arzobispado de México y del Conservatorio Nacional, ha sido nombrado director de la Escuela Superior de canto gregoriano, canto polifónico y órgano, que va a fundarse en la capital de la República por los Ilmos. Prelados que subscribieron la Carta Pastoral Colectiva de 12 de febrero del corriente año.

Esta institución tendrá por objeto formar hábiles maestros de capilla y profesores para las *Schola Cantorum* que se establecerán en todos los obispados del País.

La redacción se complace en felicitar al Sr. Pbro. Velázquez por el honroso nombramiento que ha recibido.³⁴⁸

³⁴⁷ José D. Frías “El maestro músico Agustín González” en *Gaceta musical*, director Manuel M. Ponce, Año 1, febrero, Studio 15, París, 1928, 42.

³⁴⁸ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 36.

3.3. González da una escuela a la sociedad queretana

Durante la dirección de Velázquez, Agustín González se desempeñó como profesor de contrapunto, armonía, y como profesor de órgano, acompañante en varias ocasiones cuando hacían sus audiciones con el Orfeón de Querétaro, mientras el padre Velázquez dirigía al coro. Nos sirve de puente entre los dos directores el acto de la ceremonia de coronación a la Virgen de Guadalupe en Ciudad de México, y Velázquez habiéndose mudado a la capital del país, en 1895, González Medina se quedó como director de tal institución, “pues a Querétaro acudían alumnos de varias diócesis a estudiar el canto religioso.”³⁴⁹

Sin embargo, fue hasta 1908, que en las estadísticas del obispado se le mencionó como subdirector de la EDMS, y como prefecto de estudios ostentó el cargo Aureliano Silis, resaltamos que, en la nómina, siguió pagándose una mensualidad a José Guadalupe Velázquez, con dirección en Ciudad de México.³⁵⁰

En este apartado sobre la gestión de González Medina abordaremos tres aspectos en lo que figuró: el primero, con ayuda de los Heraldos de Navidad; el segundo, como miembro fundador de la Comisión de Música Sagrada, con base en las publicaciones de esta en el *Boletín Eclesiástico*; y el tercero, como fundador de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia.

Estos tres aspectos con el objetivo de: analizar los actos de González, como propagador de la música culta y sacra, incluyeron a la sociedad queretana de inicios de siglo XX.

Para comenzar, destaquemos que las fiestas de Navidad en Querétaro han dejado testimonio de siglo XIX en los periódicos oficiales como *La Sombra de Arteaga*, pero es el siglo XX que se deja testimonio de los festejos, eventos populares, una junta o asociación que se encargó de realizar conciertos con partes de óperas, de piano, con coros mixtos, con orquestas y este fue el *Heraldo de Navidad*.

³⁴⁹ Rubén M. Campos, “El folklore y la música mexicana” en *Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México. Secretaría de Educación Pública. 1928. P. 195.

³⁵⁰ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1908, 12.

Para las fiestas de diciembre se contaba con una Junta de Navidad de la que Agustín González formó parte en 1915, en la que Quirino R. Velarde fungió como presidente, Roberto Nieto el secretario, Ramón García como tesorero, y entre los vocales estaban los señores Fernando Arámburo, Alfonso Arévalo Agustín Basaldúa, Jesús Berriolope, Juan Carmona, Pompeyo Mier, Manuel Nandín, Eutimio Olvera, Vicente Valerio y el profesor González.³⁵¹

Pero no fue la única ocasión en que el profesor González participó, ya que anteriormente, en el *Heraldo de Navidad* de 1911 se tomaba la crónica de la representación de la ópera *Un ballo in maschera* de Giuseppe Verdi, si bien “la *mise en scène* de una ópera por aficionados queretanos”.³⁵² Esta ópera la dirigió el profesor José Aguilar y Fuentes, un músico que hemos reseñado antes, formó parte de varios eventos desde siglo XIX en Querétaro, así es que no podemos aseverar que fueran aficionados pues los músicos tenían ya una trayectoria.

Enlistamos a continuación los músicos que participaron en la puesta en escena:

Cantantes		
Julio Viderique – tenor	Alejandro Hernández – bajo	
Consuelo Guevara de Aguilar – soprano	Adriana Delgado – contralto	
María Haller – soprano	Francisco Gorráez – bajo	
José E. Luque – bajo	Antonio Galván – bajo	
Andrés Almaraz – barítono	Daniel Hurtado – barítono	
Coro femenino		
Adela González	Julia González	Beatriz centeno
Clemencia G. Verduzco	Concepción Carrillo	Enriqueta Centeno
Guadalupe Díaz	Guadalupe Figueroa	Luisa Marina
Luz Aguilar y Ruiz		
Coro de varones		
Andrés Almaraz	Antonio Rodríguez	Daniel Hurtado
Jesús Veraza F.	José Centeno	Luis Vázquez Lambarri
Manuel Aguilar y Ruiz	Manuel Corona	Ricardo Rodríguez
Francisco González Esqueda ³⁵³		

³⁵¹ Heraldo de Navidad 1915, 22.

³⁵² Heraldo de Navidad 1911, 82.

³⁵³ Heraldo de Navidad 1911, 82.

Todos estos músicos dirigidos por el profesor Aguilar y Fuentes, el director de escena fue Julio Viderique, en el caso de Agustín González, fungió como apuntador en la ópera.³⁵⁴ De esta ópera en las páginas del *Heraldo de Navidad* se realizó una crónica, en la cual se menciona hubo un lleno total en el Teatro Iturbide y que el espectáculo: “fue una realidad tangible su anhelo de ofrecer un espectáculo digno de la cultura queretana.”³⁵⁵

Un año más tarde se volvió a representar la ópera de Verdi, igualmente dirigió el profesor José Aguilar y Fuentes, además, en esta ocasión, se presentaron en concierto algunas señoritas ejecutando piezas para dos pianistas, y actuó un orfeón mixto, o sea voces de señoritas y de varones. Tanto las pianistas como el orfeón actuaron bajo la dirección de Agustín González Medina.³⁵⁶

Sobre la influencia de Aguilar y Fuentes, como músico en Querétaro, tenemos además una reseña del *Boletín Eclesiástico*, cuando se nombró a Manuel Rivera como obispo coadjutor en febrero de 1905.³⁵⁷ El día 5 en esta celebración cantó primero un coro de niñas, del Colegio de Niñas de Nuestra Señora de Guadalupe, dirigido por la hermana María Salvadora de los Santos, entonaron composiciones de Velázquez para coro y para piano. Mientras que el día 6 de febrero, la EDMS celebró una misa solemne encabezada por el Pbro. Aureliano Silís y la parte musical dirigida por Agustín González.³⁵⁸ En estas celebraciones la música que se tocó, en algunos banquetes, corrió a cargo de José Aguilar y Fuentes y su orquesta, las obras que tocaba dicha agrupación eran de los compositores Wagner, Mendelsohn, Schubert.³⁵⁹

En 1913 en el Teatro Iturbide se realizó un concierto con algunos músicos queretanos, entre ellos alumnos de la EDMS y de González, como José Trinidad Sánchez pianista, y un sexteto de músicos compuesto por Julio Viderique, Carlos Siurob, Emiliano Siurob, Silverio Martínez, Alfonso Marroquín y Julián Zúñiga.³⁶⁰

³⁵⁴ *Heraldo de Navidad*, 1911, 82.

³⁵⁵ *Heraldo de Navidad*, 1911, 83.

³⁵⁶ *Heraldo de Navidad*, 1912, 10.

³⁵⁷ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1905, 31.

³⁵⁸ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1905, 32.

³⁵⁹ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1905, 32-33.

³⁶⁰ *Heraldo de Navidad* 1913, 53.

Otra de las facetas de González fue como fundador de la Comisión de Música Sagrada, de cuyos actos se dejó registro en el *Boletín Eclesiástico* desde 1904 hasta 1913. A continuación, mencionaremos los orígenes de esta Comisión.

Al ser expedido el documento *Tra le Sollecitudini* por Pio X, el obispo Camacho también publicó el *Edicto de la Sagrada Mitra de Querétaro* sobre las disposiciones de la música sagrada, con base en el motu proprio de Pio X. Una de las primeras ideas que destacó Camacho es que, en Querétaro, las reformas a la música sagrada ya eran practicadas en los templos, el seminario conciliar y la EDMS, mencionó se adoptaron “hace más de diez años en la Catedral y principales Iglesias de nuestra Diócesis.”³⁶¹

Solo que se rigió bajo la adaptación de la escuela de Ratisbona, autorizada por la Sagrada Congregación de Ritos, empero, con la expedición del motu proprio, el obispo aclaró que los cantores y músicos de la diócesis se adaptarían a los tratados que Pio X recomendaba.³⁶²

Luego de haber expuesto el *Tra le Sollecitudini* en traducción al español, Camacho enlistó ocho disposiciones acorde a los mandatos del Pio X, de estas las ultimas 4 son relacionadas a la EDMS; la quinta es relacionada a las escuelas de canto, los coros, los seminaristas y alumnos del Liceo Católico, quienes se instruyeron en la forma de cantar las respuestas en las misas; la sexta y séptima disposición hablan de la creación de una Comisión de Música Sagrada, la cual tendría la facultad de revisar y aprobar, o descartar si fuese el caso, las obras que se pretendan ejecutar en las misas, los sacerdotes tendrán que recurrir a la Comisión para que les asignen la música que ellos consideraran la más apropiada.³⁶³

Esta Comisión estuvo formada por los sacerdotes Pedro Vera y Daniel Frías, quienes se desempeñaron como profesores de canto romano, maestro de cantores y profesor de Teología en el seminario conciliar de Querétaro. Y, además, por los profesores de música

³⁶¹ Rafael S. Camacho, *Edicto de la Sagrada Mitra de Querétaro, publicando lo dispuesto el Santo Padre y la S. C. de Ritos sobre la música sagrada, con las disposiciones para la diócesis*, Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, 1904, 3.

³⁶² Rafael S. Camacho, *Edicto de la Sagrada Mitra*, 4.

³⁶³ Rafael S. Camacho, *Edicto de la Sagrada Mitra*, 21.

Silverio L. Martínez y Agustín González.³⁶⁴ Y tuvo como primera labor crear un reglamento de selección e interpretación de obras sacras con base en el motu proprio de Pio X.³⁶⁵

Acerca de esta comision y sus acciones, como lo mencionamos anteriormente, se tienen registros de sus aprobaciones en el *Boletín Eclesiástico de la diócesis de Querétaro*. El primero de estos testimonios lo encontramos en el 1904 con la publicación del reglamento de la Comisión, que consta de 30 disposiciones divididas en 6 artículos. El primero es sobre cómo quedó compuesta la Comisión por: un presidente, secretario, tesorero y dos vocales; el puesto de presidente será dado al Vicario General de la diócesis, todos los cargos serán designados por el obispo de Querétaro.³⁶⁶

Se hace mención a que debe existir un libro de actas de cada junta y se compartirá con la redacción del *Boletín Eclesiástico*,³⁶⁷ y el artículo segundo con respecto a las juntas hace referencia que estas deben celebrarse cada mes en donde lo señale el Presidente, en el caso de tenerse que celebrar una junta extraordinaria es la decisión de este señalar la necesidad de reunirse.³⁶⁸

El tercer artículo corresponde a los objetivos y deberes de la Comisión, los principales de ellos eran “promover, sostener y vigilar la ejecución de la verdadera música eclesiástica”³⁶⁹ con base en el motu proprio *Tra le Sollecitudini*. Les corresponde además vigilar la forma en la que los músicos y cantores ejecutan el canto gregoriano, las obras sacras para órgano y la música instrumental dentro de los templos. Tales motivos se enlazaron con el artículo cuarto, en el que señaló la música antes de ser tocada deberá pasar por el tamiz de la Comisión quienes aprobaron o descartaron obras y compositores que desde su conocimiento no deban ser tocados en los servicios religiosos.³⁷⁰

Los requisitos, con los que debieron contar las obras sacras, para ser aprobadas por la Comisión, en el caso de las obras de “melodía gregoriana o la polifonía clásica”,³⁷¹ o las

³⁶⁴ Rafael S. Camacho, *Edicto de la Sagrada Mitra*, 21-22.

³⁶⁵ Rafael S. Camacho, *Edicto de la Sagrada Mitra*, 22.

³⁶⁶ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 67.

³⁶⁷ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 68.

³⁶⁸ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 68.

³⁶⁹ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 68.

³⁷⁰ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 68-69.

³⁷¹ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 69.

obras musicales para coro y órgano o instrumentos solos, debieron ser conforme las reglas del motu proprio de Pio X.³⁷²

En junio de 1904, en uno de los primeros comunicados de la Comisión se informó las obras de Velázquez y de González fueron aprobadas bajo la justificación de “hallarse ajustadas a las reglas litúrgicas del motu proprio de su santidad”,³⁷³ un mes después el 11 de agosto se aprobó la ejecución de las obras que la Sociedad de Santa Cecilia en Alemania publicó en catálogos.³⁷⁴ Pero en el mes de septiembre, se aclaró que solo se refirieron a las obras que eran vocales, pues las piezas con acompañamiento instrumental serán sometidas a revisión.³⁷⁵

Continuando con la labor de González en la Comisión, éste aprobó piezas para tocarse en las celebraciones de matrimonios en donde se tomaban como menos inconvenientes no sacras, sin voz y con acompañamientos como violines, clarinete, flauta, orquesta. Estos compositores, obras y los instrumentos que estaban prohibidos en el documento *Tra le Sollecitudini*, entre estas obras se encontraban *Allelujah* de George F. Haendel, la cual no es una pieza que tenga relación a una celebración de un matrimonio; esta pieza es parte del oratorio de *El Mesías*.³⁷⁶

Un año más tarde, la comisión de música sagrada en la junta de febrero de 1905, acordó que las composiciones en honor a la Virgen María de Josef Rheinberger, la *Missa prima* de Luis Rodríguez, el *Pange lingua* compuesto por el alumno de Velázquez y González, el joven Luis Arboleya, eran apropiadas para cantarse dentro de los templos.³⁷⁷

En enero de 1907 realizó la recomendación, a los capellanes de los templos, de omitir algunos cantos si sus músicos no están preparados académicamente para hacerlo, además señaló que en una Casa de Ejercicios se cantó *El paso del Gólgota*, la cual había prohibido la comisión porque era una pieza popular, que carecía de una estructura similar a los cantos

³⁷² Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 70.

³⁷³ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 70.

³⁷⁴ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 97.

³⁷⁵ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1904, 108-109.

³⁷⁶ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1907, 195-196.

³⁷⁷ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1905, 82.

reconocidos por la Sagrada Congregación de Ritos. Refirieron, para este caso, el documento *Tra le sollecitudini*, en el que, según la interpretación de la Comisión, en los lugares como los templos y las casas de ejercicios, no deben mezclarse la música sacra aceptada con la popular que lleva un dejo religioso.³⁷⁸

Al morir el obispo Rafael Camacho, quedó en su lugar Manuel Rivera, quien en 1908 expidió un Edicto, sobre las nuevas consideraciones en la ejecución del canto litúrgico y la música sacra en la diócesis de Querétaro. Con base en un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos de Roma, en el inciso VIII con respecto a los alumnos de la EDMS menciona:

A efecto de obtener el certificado [...] desde el presente año todos los alumnos se sujetarán a exámenes parciales sobre los estudios que hagan durante el año escolar, y una vez terminados los estudios, si quieren desempeñar el oficio de cantores o de organistas, se someterán a un examen general, a fin de obtener el certificado de suficiencia. Este examen respecto de los cantores, lo hará el Jurado que antes nombramos, y el de los organistas, un Jurado especial que se nombrará en cada caso.³⁷⁹

Del mismo modo se aplicaron exámenes a los maestros de coro y se les obligó a los rectores de los templos, a exigir los certificados para que solo los músicos verificados, por la diócesis de Querétaro, sean los que toquen y canten en las celebraciones de todos los templos, incluso el maestro de infantes y cantores de Catedral debió presentar su certificado para continuar con el cargo.³⁸⁰

Mientras que en el inciso XIII indicó que “se destierren por completo de nuestras Iglesias todas aquellas piezas o sonatas propias del Teatro o de la tertulia.”³⁸¹ Mismo objetivo que alentó el fallecido Rafael Camacho desde su *Disertación*.

En tanto el obispo Rivera impuso nuevas normas para los músicos en los templos queretanos, en México se comenzaban con los preparativos para festejar el centenario del inicio de guerra de Independencia en el que, el Estado de Querétaro estaría entre uno de los lugares que recibirían un monumento o un recinto para conmemorar tal fecha.

³⁷⁸ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1907, 19-20.

³⁷⁹ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1908, 193.

³⁸⁰ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1908, 193.

³⁸¹ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1908, 194.

Durante los festejos del centenario del inicio de la guerra de Independencia, recibió la encomienda por parte del gobernador de Querétaro, Francisco González de Cosío, de componer un himno dedicado a Josefa Ortiz, con motivo explícito de la develación de un monumento en su honor. En este caso se erigió un monumento conmemorativo a la figura de Josefa Ortiz de Domínguez, en la capital del estado, este monumento costó \$33,000 pesos, el cual a través de sus símbolos como la postura de Josefa Ortiz empuñando la antorcha, el hombre y las cadenas representaban en conjunto el patriotismo y la lucha por la libertad y el fin de la esclavitud,³⁸² el Ing. Carlos Noriega fue el que proyectó y diseñó el monumento,³⁸³ que fue hecho en Alemania.

En *La Sombra de Arteaga* encontramos el programa con las obras y artistas que fueron parte del acto el 13 de septiembre de 1910.³⁸⁴ Primero se tocó la *Obertura La Corregidora* que compuso Carlos Esquivel, notario queretano, y orquestaron Cruz García de León y Agustín Aguilar y Fuentes, posteriormente habló el gobernador Francisco González de Cosío antes de develar el monumento, seguida la develación Adolfo de la Isla vicepresidente de la Comisión Central del Centenario dio un discurso, para dar paso al estreno de la obra *Himno a la Corregidora* cuyo texto era de Alejo Altamirano y musicó Agustín González Medina, la interpretación fue del Orfeón Queretano y la Banda de aientos.³⁸⁵

Otra obra que se tocó fue *Canto de Gloria*, de Julio Ituarte, y cerró el programa con el *Himno Nacional Mexicano*, estos interpretados por el orfeón queretano y las bandas de aiento, que en esta ocasión estaba los miembros de la banda del Hospicio Vergara y la Banda de Rurales del Estado.³⁸⁶

Una más de las facetas que tuvo Agustín González fue la de fundador y miembro de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, los esbozos de esta sociedad iniciaron en noviembre de 1911: en esta reunión estuvieron Silverio Martínez, Agustín Arce, Braulio Rodríguez, Carlos Siurob y Agustín González. Esta primera reunión se habló de crear una escultura de Santa Cecilia, para que los músicos de ambos sexos tuvieran una figura para las

³⁸² Alejo Altamirano, *La Sombra de Arteaga*, año XLIV núm. 37, 16 de septiembre de 1910, 307.

³⁸³ Alejo Altamirano, *La Sombra de Arteaga*, año XLIV núm. 37, 16 de septiembre de 1910, 307.

³⁸⁴ Alejo Altamirano, *La Sombra de Arteaga*, año XLIV núm. 37, 16 de septiembre de 1910, 316.

³⁸⁵ Alejo Altamirano, *La Sombra de Arteaga*, año XLIV núm. 37, 16 de septiembre de 1910, 316.

³⁸⁶ Alejo Altamirano, *La Sombra de Arteaga*, año XLIV núm. 37, 16 de septiembre de 1910, 316.

festividades de noviembre, en esta acta solo se plasmó el interés de que Braulio Rodríguez fuera quien realizara la escultura de dicha santa y se buscó una cooperación económica de los músicos queretanos para su elaboración.³⁸⁷

La segunda es ya del 11 de septiembre de 1912 en la que se estableció como sería el orden de los socios y sus obligaciones. Silverio Martínez, quien en ese momento como tesorero exhibió unos libros de caja con comprobantes de las cooperaciones que se recibieron.

Como antes expusimos, fue en 1912 cuando se nombró a cada asociado con un cargo dentro de la Sociedad, en este caso notamos dicha sociedad era constituida por hombres únicamente, en seguida mostramos el organigrama de la Sociedad:

Presidente – Agustín González	
Vicepresidente – Agustín Arce de la Rosa	
Secretario – Luis G. Vázquez	Subsecretario – Antonio Galván
Tesorero – Silverio L. Martínez	
Vocal 1 – Guadalupe Bárcena	Vocal 2 – Felipe Mendoza
Vocal 3 – Carlos Siurob	Vocal 4 – Gregorio Guerrero
Vocal 5 – José M. Pérez	Vocal 6 – Braulio Rodríguez
Vocal 7 – Julián Núñez	Vocal 8 – José Bustamante
Vocal 9 – Joaquín Ruiz Costilla ³⁸⁸	

En 1912 la Sociedad o Junta de Santa Cecilia como también se nombraron, sesionó del 11 de septiembre al 20 de noviembre en Calle de la Flor Baja #2 y en el Salón principal de la EDMS. En 17 sesiones se trataron los temas como la realización de la escultura de Santa Cecilia para adoración de los músicos de ambos sexos en Querétaro,³⁸⁹ la colecta de fondos para esta escultura a través de la búsqueda de “padrinos”, y la invitación a los directores y músicos de las bandas de aientos de El Pueblito, Santa María Magdalena y La Cañada.³⁹⁰

³⁸⁷ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, Reunión del 28 de noviembre de 1911.

³⁸⁸ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 11 de septiembre de 1912.

³⁸⁹ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 27 de septiembre de 1912.

³⁹⁰ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 24 de octubre de 1912.

Por iniciativa de González en los preparativos de la misa solemne a Santa Cecilia se planteó la idea de que un coro mixto de hombres y señoritas cantaran la misa, para esto se presentaron unas listas con los nombres de las señoritas, pertenecientes a los coros de los templos de: Capuchinas, Santa Clara y San Francisco,³⁹¹ además del coro de las Asociación hijas de María.³⁹²

Para que pudiera González dirigir el coro mixto y la orquesta sinfónica debió consultar sus planes con el obispo Manuel Rivera Muñoz, quien estaba facultado para dar o negar la licencia de que en la misa programada para el 22 de noviembre de 1912 se pudieran invitar señoritas y otros músicos queretanos a formar parte de la celebración.

En la reunión de 27 de octubre se hizo una comisión de músicos y cantantes que pretendieron acompañar a los profesores Agustín González y Silverio Martínez, entre ellas se encontraron las señoritas: Mercedes Castillo Castelazo, representado al coro de Capuchinas; Guadalupe González, como enviada del coro de Santa Clara y Emilia Veraza quien formaba parte del coro de San Francisco. Además de los músicos filarmónicos: Luisa Loyola, Elena Jauregui, Fernando Loyola, Alfonso Helguera y Francisco Rivera.³⁹³

En los últimos días de octubre, como presidente de la Sociedad, González habló con el obispo y expuso por escrito la idea de realizar la misa de Santa Cecilia con un coro mixto que cantaría la *Misa Solemne Op. 106* de Max Filke³⁹⁴ sin embargo, para el 10 de noviembre el obispo Rivera había desaprobado tal idea, por lo que Agustín sometió esta idea a la Comisión de Música Sagrada en la que se expuso al Obispo sería idóneo que por esta ocasión se de licencia a la Sociedad Filarmónica;³⁹⁵ finalmente el 12 de noviembre aceptó el obispo Rivera e iniciaron los ensayos de la orquesta y coro mixto.³⁹⁶

³⁹¹ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 27 de octubre de 1912.

³⁹² AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 27 de octubre de 1912.

³⁹³ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 27 de octubre de 1912.

³⁹⁴ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 7 de noviembre de 1912.

³⁹⁵ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 10 de noviembre de 1912.

³⁹⁶ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 12 de noviembre de 1912.

En los festejos de Santa Cecilia se invitó a los sacerdotes: Daniel Frías, Juan Bustos, Aureliano Silís y Cirilo Conejo Roldán.³⁹⁷ En el *Boletín Eclesiástico* de 1912 se reseñó brevemente la celebración que se llevó a cabo en Santo Domingo, a las 10 de la mañana el 22 de noviembre, el oficiante fue Aureliano Silís y Zeferino Fernández; según esta reseña se interpretó la *Misa Ssmi Nominis Iesu* dirigida por Agustín González.³⁹⁸

Dentro del libro de actas, las siguientes reuniones son fechadas de 14 de noviembre al 1 de diciembre de 1913, este año las juntas se celebraron en el salón principal de la EDMS, enlistamos ahora a los socios del año 1913:

Canónigo Pedro Vera	Pbro. Aureliano Silís
Pbro. Cirilo Conejo Roldán.	José Aguilar y Fuentes
Agustín Aguilar	Refugio Rodríguez
Alfonso Guerrero	Francisco Gómez
Juan Ugalde	Jesús Ugalde
Agustín Ramírez	Antonio Villalobos
Francisco Morales	Agustín González
Alfonso Guerrero	Salvador Yáñez
Antonio Galván	Braulio Rodríguez
Carlos Siurob	Guadalupe Bárcena
Silverio Martínez	Felipe Lima
José M. Pérez	Gregorio Guerrero ³⁹⁹

Al haber aumentado el número de socios e incluir además sacerdotes se realizó una votación para una nueva mesa directiva y se escribieron nuevas bases de la Sociedad, que a partir de 1913 se nombró Asociación de Santa Cecilia.⁴⁰⁰

³⁹⁷ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 7 de noviembre de 1912.

³⁹⁸ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1912, 315.

³⁹⁹ AHMAG 1J5-258, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, Minuta #17 del 14 de noviembre de 1913.

⁴⁰⁰ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 19 de noviembre de 1913.

La nueva mesa directiva quedó constituida de la siguiente forma:

Presidente – José Aguilar y Fuentes	
Vicepresidente – Pbro. Aureliano Silís	
Secretario – Agustín Aguilar	Subsecretario – Luis G. Vázquez
Tesorero – Agustín González	
Vocal 1 – Pbro. Cirilo	Vocal 2 – Carlos Siurob
Vocal 3 – Silverio L. Martínez	Vocal 4 – Braulio Rodríguez ⁴⁰¹

Una de las nuevas bases de la Asociación de Santa Cecilia, era que la figura de un director debió ser un sacerdote, nombrado por el gobierno eclesiástico de la diócesis, por ello, asumió el cargo el canónigo Pedro Vera.⁴⁰²

En los libros de actas, las reuniones fechadas de 1913 solo fueron tres, la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia celebró estas reuniones en Catedral. En la junta del 1 de diciembre, se convocó a los filarmónicos de la ciudad, para que formaran parte de la orquesta, que después de la misa solemne realizó un concierto, con obras que exaltaran a la figura de Santa Cecilia.⁴⁰³

En el *Boletín Eclesiástico* se reseñó la fiesta del 22 de noviembre en la que oficiaron misa los canónigos Manuel Reynoso y Pedro Vera, cantó un orfeón mixto compuesto por alumnos de la EDMS y señoritas de los coros de algunos templos. Las voces fueron acompañadas por una orquesta sinfónica e interpretaron la *Misa en honor a la Virgen y Mártir Santa Cecilia* de Aureliano Silís,⁴⁰⁴ después el *Ave María* de José Aguilar y Fuentes y el *Himno a Santa Cecilia* composición de Agustín González, este último fue quien dirigió la parte musical de la celebración.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ AHMAG 1J5-258, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, Minuta #18 del 19 de noviembre del 1913.

⁴⁰² AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 19 de noviembre de 1913.

⁴⁰³ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 1 de diciembre de 1913.

⁴⁰⁴ AHMAG 1B5-68 Aureliano Silís, *Misa en honor de la Virgen y Mártir Santa Cecilia partitura de orquesta*, 1913, esta misa en su interior contiene una dedicatoria: “Al Sr. Pfr. D. Agustín González como prueba de especial afecto, con motivo del día de su santo. Querétaro 28 de agosto de 1913. Pbro. Aureliano Silís.”

⁴⁰⁵ *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Querétaro*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1913, 177.

En épocas de la Revolución Mexicana, la Asociación de Santa Cecilia continuó sesionando en 1914. En el acta del 19 de noviembre celebró la única junta de este año en el #10 de la Calle Primera de San Antonio, donde se situó el Seminario Conciliar de Querétaro, y en esta reunión se mencionó que a pesar de que se encontró “la Iglesia de Querétaro libre de la opresión que desde el pasado julio venía sufriendo”, se buscó realizar la celebración de Santa Cecilia; se aprobó la misa se llevara a cabo el 22 de noviembre por la mañana en la Catedral de Querétaro, Agustín González hizo la invitación a los músicos que pudieran participar en el coro.⁴⁰⁶ Esta vez no se hizo una misa con coro mixto, por la falta de tiempo para organizar la festividades y por seguridad, sin embargo, se extendió la invitación a las señoritas pertenecientes a coros que quisieran participar con algunos cantos en un oficio vespertino, ensayando ellas por su cuenta.⁴⁰⁷

Al siguiente año se hicieron tres reuniones, la primera en la sede del seminario conciliar con el fin de establecer la organización de la próxima misa en honor a la santa patrona, en la que se acordó que se llevase a cabo el 22 de noviembre a las 9 de la mañana en la Catedral de Querétaro, se invitaría al Pbro. Salvador Septién a dar el sermón, la misa que se tocaría sería nuevamente la *Misa Op. 106* de Max Filke,⁴⁰⁸ se invitó a las señoritas Elena Jáuregui y Mercedes Castillo Castelazo, para crear una comisión con el fin de elegir algunas cantantes, dentro de los coros en los que participaban, el coro mixto comenzó los ensayos el 18 de noviembre junto con la orquesta.⁴⁰⁹

Estos músicos fueron dirigidos por el profesor Agustín González, quien se desempeñó, en esos años, como tesorero de la Asociación y también se le había dado el cargo de hacerse responsable de arreglar la luz eléctrica para que no faltara en la misa.⁴¹⁰ Además, se trató un último punto sobre la elección de la próxima Junta Directiva de la asociación, la

⁴⁰⁶ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 19 de noviembre de 1914.

⁴⁰⁷ AHMAG 1J5-258, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, Minuta #19 del 19 de noviembre del 1914.

⁴⁰⁸ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 15 de noviembre de 1915.

⁴⁰⁹ AHMAG 1J5-258, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, Minuta #20 del 15 de noviembre del 1915.

⁴¹⁰ AHMAG 1J5-258, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, Minuta #20 del 15 de noviembre del 1915.

cual se haría el mismo 22 de noviembre en el salón de actos del templo de la Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe.⁴¹¹

Y la segunda reunión fue en el templo de la Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe, en el salón de actos, se llevó a cabo la votación con los socios y 44 filarmónicos, más no se especificó si estos músicos fueran de ambos sexos o solo hombres, en la reunión se acordó el siguiente orden para la Junta Directiva de la Asociación:

Presidente – Fernando Loyola	Vicepresidente – Agustín González
Secretario – Antonio Vera	Subsecretario – Pedro Sosa
Tesorero – Luis G. Vázquez	Protesorero – Pbro. Cirilo Conejo Roldán
Vocal 1 – Carlos Siurob	Vocal 2 – Salvador Álvarez
Vocal 3 – José Aguilar y Fuentes	Vocal 4 – Alfonso Vázquez ⁴¹²

La tercera sesión sirvió como una reunión en la que la Junta Directiva saliente rendiría informes de su gestión, se revisarían las finanzas de la Asociación, lo recaudado en caja. Se realizó un inventario de los objetos que pertenecían a la Asociación por donación de algunos socios, además, se aclaró que la luz eléctrica que se instaló para la misa del 22 de noviembre había sido regalada por la Compañía Hidroeléctrica.⁴¹³

El último año que está registrado en los libros de actas de la Asociación de Santa Cecilia se registraron 10 reuniones entre el 28 de febrero y el 27 de noviembre, reuniéndose cada mes los socios o la Junta Directiva únicamente. En este último año que se tienen registros en el AHMAG de las Juntas se documenta el incremento de socios, divididos en primera, segunda y tercera clase; en la junta de 22 de marzo de 1916 se contaban 36 de primera, 31 de segunda y 17 de tercera, sumando 84 socios.⁴¹⁴

⁴¹¹ AHMAG 1J5-258, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, Minuta #20 del 15 de noviembre del 1915.

⁴¹² AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 22 de noviembre de 1915.

⁴¹³ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 29 de noviembre de 1915.

⁴¹⁴ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 22 de marzo de 1916.

Además, se comenzó a admitir socias las primeras fueron Mercedes Castillo, María Castillo, Mercedes Vega y la niña Julieta Vega.⁴¹⁵ Se pidió al profesor González que creara un archivo musical de la Asociación, gracias al mimeógrafo de su propiedad, se pudieron copiar en el las partituras, para que los coros que participaban en los conciertos tuvieran el material a su servicio.⁴¹⁶

Con respecto a los festejos de ese año se organizó que exclusivamente la misa fuera con coro mixto y órgano, pero se extendía la invitación a los músicos para que tocaran en un concierto posterior a la misa,⁴¹⁷ ofició la misa los sacerdotes: García, Bustos y Maqueda mientras que se pidió al padre Salazar diera el sermón, se invitó además al Pbro. José Guadalupe Velázquez para dirigir su *Ave María*.⁴¹⁸

El 23 de noviembre se convocó a una asamblea general para los más de 90 miembros que ya formaban parte de la Asociación de Santa Cecilia.⁴¹⁹ En esta asamblea se nombró miembro honorario a Velázquez, se aprobaron solicitudes de nuevos socios y en una última reunión registrada, se llamó a los socios a asistir a un servicio en memoria del recién fallecido Agustín Arce de la Rosa, miembro fundador en 1911 de la que en ese año llamaba Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia.⁴²⁰

De la Sociedad Filarmónica o Asociación de Santa Cecilia no encontramos más documentos referentes dentro del AHMAG. Tenemos un testimonio de sus participaciones en el *Heraldo de Navidad* de 1923, en el que menciona se llevó a cabo una presentación con motivo de las fiestas de fin de año, a este concierto no pudo faltar “como invitados de honor”⁴²¹ las autoridades del gobierno secular y del religioso de índole local, eran el gobernador Francisco Ramírez Luque y el obispo Francisco Banegas Galván.

⁴¹⁵ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 24 de abril de 1916.

⁴¹⁶ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 24 de abril de 1916.

⁴¹⁷ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 9 de octubre de 1916.

⁴¹⁸ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 17 de noviembre de 1916.

⁴¹⁹ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 23 de noviembre de 1916.

⁴²⁰ AHMAG 1J5-257, Actas de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, Querétaro 1911-1916, reunión del 27 de noviembre de 1916.

⁴²¹ *Heraldo de Navidad*, 1923, 20.

Entre las piezas que se escucharon en ese concierto, queremos destacar *Il Guarany* a cargo de la banda del estado, y bajo la dirección del profesor Agustín González entonó el coro integrado por señoritas y varones las piezas *Fuegos de San Juan* de la compositora francesa Cécile Chaminade,⁴²² y de Velázquez *La cruz de la montaña* y *Trova*; al final el coro junto con la banda y la pianista Dolores Camacho, interpretaron algunos corales de *Tannhäuser* de Richard Wagner.⁴²³

La gestión de González como director de la EDMS, permitió un acercamiento de la música sacra a la vida queretana, incentivó en los músicos del estado las ideas que tuvieron personajes como: Elízaga o Gómez y Olguín, así como la creación de sociedades filarmónicas con las cuotas que actualmente podrían ser comparadas con los sindicatos, la realización de conciertos para poder difundir el trabajo de los músicos, como los alumnos de la EDMS, lejos de las actividades de la diócesis, y el reconocimiento del trabajo de las mujeres músicas, que formaban parte del ambiente artístico en Querétaro.

⁴²² Cécile Chaminade (1857-1944) fue una compositora francesa perteneciente al periodo romántico de la historia de la música, sus composiciones son variadas como un concierto para flauta y orquesta, obras para piano, obras corales y del género sacro.

⁴²³ *Heraldo de Navidad*, 1923, 20.

CONCLUSIONES

Consumada la Independencia, quienes podían pagar una educación musical formaron parte de los primeros fundadores y socios de asociaciones filarmónicas, encabezados por una autoridad en la materia un músico afamado, por ejemplo: Mariano Elízaga o José Antonio Gómez. Denotando la superioridad de familias pudientes y aspiraciones a las sociedades europeas.

Dentro de nuestro contexto musical, notamos que la creación de las sociedades filarmónicas en el México decimonónico, fue relevante para la profesionalización musical. Como lo señaló Zanolli Fabila, este tipo de asociaciones permitieron a los músicos y melómanos instruirse correctamente en la práctica artística, estudiar y comprender el lenguaje musical traído de Europa, por algunos músicos que en compañías llegaron a nuestro país. Estas figuras provenientes de Italia, Francia y España, invitados por empresarios que vieron en el medio artístico una oportunidad de realizar buenos negocios.

Las asociaciones de este tipo permitieron la apertura de centros de enseñanza, primero con algunas academias, después con la fundación del Conservatorio Nacional de Música. Pero en la creación de estos centros jugó un papel importante la impresión de manuales creados por algunos músicos de renombre que pudieran ser empleados por los alumnos ya fuera en sus clases particulares o por personas que mínimamente entendieran de música y desearan instruirse más en este ámbito.

Entre clase alta y baja se propagó el gusto por la ópera, pues como vimos con Hammeken y en algunos periódicos como *El Siglo Diez y Nueve*, las funciones podrían ser para todos los bolsillos dependiendo del costo del boleto, y si no se escuchaba en el teatro la ópera se replicaba la tonadilla en la calle o incluso, en los templos. Este gusto por la ópera, según Camacho, fue el causante de la degradación del canto sacro como el gregoriano.

Camacho vivió la persecución religiosa en México, como muchos otros clérigos de bajos y altos rangos en la Iglesia mexicana. Esta persecución le llevaron a vivir por algunos años en California en Estados Unidos, durante este exilio mantuvo contacto con el después arzobispo Pelagio Antonio Labastida y Dávalos y su sobrino José Antonio Labastida.

Con Labastida y Dávalos emprendió el viaje a Roma y Jerusalén. En Roma fue donde descubrió que la música sacra, en específico el canto gregoriano, no sonaba igual en Roma que en México, y esto lo atribuyó a la degradación del canto llano, por la influencia de la ópera en los teatros y templos, y a la falta de la preparación en este ámbito dentro de los seminarios mexicanos. Con base en estos argumentos escribió su *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, texto que nos da un panorama de la reforma que impulsó.

Además de la *Disertación*, Camacho se dedicó a aprender gregoriano como en Roma se cantaba y a su regreso a México, al ser restituido a la arquidiócesis de Guadalajara, se volvió profesor de canto gregoriano en el seminario. La obtención del manual de Arnold Jansen permitió a los seminaristas conocer el canto que por años habían aprendido oralmente.

Al morir su hermano Ramón y convertirse en obispo de Querétaro, con la idea firme de crear una institución dedicada explícitamente a la instrucción musical, se enfocó en un proyecto que hiciera realidad su objetivo. Dado que los tratados de canto gregoriano que obtuvo para el seminario queretano provenían de Alemania, optó por enviar a un sacerdote y un joven laico a estudiar a Ratisbona para profesionalizarse. Camacho, al ser obispo y un hombre ya entrado en años, necesitaba tener aliados para poder llevar a cabo la fundación de la EDMS.

Si bien, Jean Meyer mencionó que la Iglesia mexicana se había vuelto reaccionaria ante cualquier ataque del gobierno, a Camacho como obispo de Querétaro no le significó un riesgo, pues las relaciones entre el gobierno local con Francisco González de Cosío y Rafael Olvera fueron cordiales con la diócesis.

Otro de los factores que ayudó a la profesionalización fue el desarrollo del movimiento cecilianista. El principal propósito era que el canto gregoriano permaneciera como la verdadera música de la Iglesia, así lo señaló Bernal Jiménez.

Con el movimiento cecilianista nosotros podemos aseverar que surgió la profesionalización del músico sacro, pues se buscó que músicos como los organistas, cantores y el director de coro o maestro de capilla, realizaran un estudio profundo de elementos musicales. Estos debieron familiarizarse con los tonos y colores que realzaran la religiosidad de la feligresía.

Como vimos en el caso de Solesmes, en el que un grupo de monjes en Francia recuperaron los cantos recopilados por el Papa Gregorio Magno, pero a pesar del esfuerzo de recrear los cantos de manera más fiel, no podía quedarse únicamente en los muros de la Abadía de Solesmes, se necesitaba incluir al estudio del gregoriano a los sacerdotes y laicos que tenían el contacto directo con los fieles católicos.

Era tan importante el contacto con los feligreses para León XIII, ya que buscó una reforma a la Iglesia, y la música jugó un papel protagónico en esta reforma, que se habló de una restauración del canto llano, el escudo de lucha de León XIII fue retomar las tradiciones de la Iglesia, retrocediendo a los momentos de su misma consolidación y reflejándose en los modelos antiguos de los grandes patriarcas del catolicismo romano. Todo esto yendo en contra de los turbulentos procesos de secularización en diversas partes de Europa y América, de los que nos dieron cuenta autores como García Ugarte, Lida y Cárdenas.

De los cimientos de una Sociedad Filarmónica en honor a Santa Cecilia en Ratisbona se construiría la primera escuela de música sacra en el mundo, con el impulso de un centro de educación superior donde se pudieran profesionalizar primero los sacerdotes, luego los laicos en la música sacra. El establecimiento dentro de esta institución de un plan de estudios que abarcara los deseos de León XIII, de una restauración del canto gregoriano sumado al conocimiento de las obras de los compositores polifónicos del cristianismo de siglo XVI.

Otro de los factores que permitieron la profesionalización fue la difusión de las obras de los fundadores de la escuela ratisbonense, el apoyo importante de publicaciones y de editores como Pustet, quien vio en la impresión de música sacra y tratados sobre esta una manera de negocio que le permitió salir de Alemania y establecerse en Estados Unidos continuando con la edición de estas obras.

El propósito de que el movimiento cecilianista se fomentara de la manera más pura en México, era el objetivo de la triada Camacho, Velázquez y González, quienes al instruirse en Ratisbona creyeron viable copiar los principios de la Escuela de Música Eclesiástica, y esto lo podemos comprobar en documentos como el plan de estudios creado por Velázquez. Además de contar con la colección de obras impresas en Alemania e Italia que encontramos en el AHMAG y el FHBFR.

Estas obras nos brindaron un acercamiento del cómo se logró una profesionalización del músico sacro en Querétaro. Dando prioridad a los textos sacros, a los conocimientos de lenguas como el latín, alemán, italiano y francés, y al aprendizaje de las obras de piano y órgano que ayudaron a los acompañantes.

Los textos de la EDMS dan una relevancia al aprendizaje del canto gregoriano, donde se encontraron los preceptos de cómo se aprendió el canto llano desde el método creado por el clérigo Arnold Janssen que implementó en Guadalajara Rafael Camacho, y el principal tratado creado por Franz Haberl, fundador de la Escuela de Música Eclesiástica de Ratisbona.

La obtención de estos textos es interesante conocerla, en su mayoría pertenecieron a los profesores Velázquez, González, Aureliano Silís, Serafín Ramírez, Silverio L. Martínez, algunos de ellos exclusivamente traídos de Europa, otros tantos importados a las casas de música encontradas en la Ciudad de México o por proveedores de instrumentos y tratados musicales en la época del Porfiriato. Entre ellos estuvo la compañía Wagner y Levien.

Era natural que recurrieran a estos autores y a los métodos que habían aprendido en Ratisbona, pues en México no se conocía una manera correcta, siempre refiriéndonos a la visión de Rafael Camacho, de instruir a los músicos en el estudio, la comprensión y difusión de la música sagrada.

Autores como Armando Gómez Rivas aseveran en Morelia ya se contaba con una Escuela de Música Sacra,⁴²⁴ a pesar de que hubiera antecedentes en México como esta escuela, no podría compararse al objetivo de Camacho de seguir al pie de la letra los preceptos europeos, los cuales para el obispo eran sinónimo de pureza y de aceptación de la Iglesia. Sentaba un precedente la fundación de la EDMS y la mancuerna de los profesores un sacerdote y un laico, como un reflejo de la política en México de finales de siglo XIX.

Con la reconciliación entre la Iglesia y el Estado en el Porfiriato permitió la apertura de la EDMS y se visibilizarían las actividades de esta institución. Pero no solo este acto, pues a nivel nacional se consumó con una ceremonia que se planeaba desde antes del inicio de Guerra de Independencia, esta era la Misa de Coronación de la Virgen de Guadalupe.

⁴²⁴ Armando Gómez Rivas, “Instituciones musicales” en *La música en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, 2013, 380.

La coronación significó para la esfera católica en nuestro país el broche de oro en la restauración de la Iglesia, que como vimos a mediados de siglo XIX pasaba por momentos de zozobra. Además de contar con la aprobación del papa Pio IX para llevar a cabo esta ceremonia, invitados extranjeros vendrían a la basílica, entre ellos los obispos de Norteamérica y algunos clérigos procedentes de Roma.

Los visitantes pudieron constatar la cordialidad que quería transmitir el gobierno encabezado por Porfirio Díaz, quien los invitó a una reunión en su casa donde pudieron dialogar los obispos y él en una pequeña comitiva. Como constatamos en la prensa de la época Díaz alentó la paz y unidad entre otras naciones y México como lo expresó a los clérigos extranjeros.

Esta ceremonia para Camacho y la EDMS fue un evento que les permitió difundir la labor que desde 1892 realizaron. Y resultó relevante la actuación de Velázquez al frente del orfeón, para que Antonio Labastida le pidiera quedarse en la Ciudad de México y poder instruir a los clérigos de la capital en la correcta interpretación de la música sacra, como lo aprendió en Ratisbona.

Al establecerse Velázquez en Ciudad de México, realizó el proyecto de una nueva escuela de música sacra y logró fundarla en 1904. Su labor como parte de la restauración del canto gregoriano le permitió ser parte de los profesores del Conservatorio Nacional de Música sin importar que fuera un clérigo.

Mientras tanto, González y Aureliano Silís harían un dueto al frente de la EDMS. Con González encontramos el tres factores que aportaron a la profesionalización: la exposición de los alumnos de la EDMS ante la sociedad queretana en actos no religiosos, su participación como parte de la comisión de música sagrada y por último el establecimiento de la Asociación Filarmónica de Santa Cecilia.

Como profesor de la EDMS, Agustín se dedicó a la instrucción del órgano, el piano y el canto gregoriano, ayudado por el presbítero Aureliano, desarrollaron una escuela cercana no solo a la diócesis sino también a la sociedad. En los Heraldos se narró algunas actuaciones de alumnos en las fiestas de navidad, donde el arte y los artistas locales montaron una ópera.

Posteriormente, con el obispo Manuel Rivera formó parte de la Comisión de música sagrada creada con la expedición del documento *Tra le sollecitudini*, la que fomentó en la

diócesis con mayor poder la restauración del canto gregoriano, mediante el conocimiento de las obras de los compositores sacros como el italiano Palestrina y los alemanes Haller y Haberl. En el caso de los compositores mexicanos fueron selectas las obras de Velázquez y las suyas.

La estructura y fundación de la Asociación Filarmónica de Santa Cecilia, como vimos con las sociedades filarmónicas en Europa y en México sirvieron para difundir y comprender mejor el arte entre artistas y aficionados. Pero ¿fueron útiles para la profesionalización? Podemos afirmar su importancia pues sirvieron como un medio para poder involucrar a la sociedad queretana con el aprendizaje de alumnos y profesores de la EDMS.

Otro de los reconocimientos que habría que sumar a González es que, cuando Camacho fundó la institución pensó únicamente en la instrucción hacia hombres y niños varones, Agustín por su calidad como laico pudo acercar a las mujeres que eran cantantes o instrumentistas a foros para demostrar sus conocimientos. Cuando González formaba parte de la Junta directiva de la Asociación incluyó socias niñas y mujeres adultas, misma asociación que no dejó de sesionar aun en los años de la Revolución Mexicana.

En cuanto a su parte política recordemos la importancia que tuvo el como músico reconocido a la develación del monumento a la Corregidora y la confianza que tuvo el gobernador González de Cosío para pedirle que el creara el *Himno a la Corregidora* y se estrenara con las voces del orfeón queretano en los festejos del centenario.

Para concluir con respecto al *modus vivendi* del Porfiriato en Querétaro podemos aseverar fue el idóneo para la fundación de la EDMS y el impulso de una reforma a la música sacra por parte de la diócesis. Ya que en la entidad se gestó un ambiente cordial entre la Iglesia y el Estado, esto ayudó a que la sociedad queretana reafirmaba su fe con las acciones del obispo Camacho, como fue la instauración de la peregrinación para hombres a la Basílica de Guadalupe.

Con Velázquez se estableció una nueva escuela de música sacra y el reconocimiento para un sacerdote por el secretario de Instrucción pública para formar parte de los profesores del Conservatorio Nacional. Y el clima porfirista de queretano que a pesar de vivir una revolución en el país permitió a González continuar con la profesionalización del músico sacro, ayudado por la sociedad queretana, la diócesis aportó al crear la comisión de música

sacra y nombrarlo miembro. Y con el establecimiento de una Asociación que daría mayor integración a los artistas queretanos al ser parte de una comunidad para la difusión de su profesión.

ANEXOS

Anexo 1

Momentos clave en el desarrollo del Cecilianismo

1842 Cardenal Sterckx promueve el uso del canto gregoriano y la recuperación de los autores de siglo XVI

1845 En Alemania Carl Proske realiza una asociación con el editor Friedrich Pustet con el fin de publicar obras de índole sacro.

1852 Louis Niedermeyer funda la primera escuela en París para preparar músicos y cantores especializados en la música sagrada, propone el rescate de las obras de compositores de los siglos XVI al XVIII.

1853 Los arzobispos y obispos de Francia fueron invitados a notar el estado de la música sacra en los templos y preocuparse por instruir a los músicos seminaristas en el estudio del canto gregoriano.

Proske publicó *Música Divina*, compendio de obras polifónicas con base en sus investigaciones en los archivos de la Capilla Sixtina.

1862 El abad Prosper Guéranger y un grupo de monjes son comisionados por el Pio IX.

1868 Franz Witt crea la Asociación general alemana de Santa Cecilia, uno de sus miembros fue el compositor Franz Liszt.

1874 Se funda la Escuela de música eclesiástica de Ratisbona, por iniciativa de Franz Witt.

1878 Rafael S. Camacho en Guadalajara publica su *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*.

1883 León XIII aprueba los principios de la escuela ratisbonense para la práctica de la música litúrgica.⁴²⁵

1888 Fallece Franz Witt, impulsor de la reforma a la música sacra en Alemania.

El método *Magister Choralis* es implementado por el obispado de Querétaro para ser estudiado por los seminaristas de la diócesis.

⁴²⁵ Antonio Moreno Pérez, “El movimiento de Restauración del siglo XIX en México y su oposición a la secularización de la música sacra” en *Reflexiones sobre arte y cultura, volumen II Música: teoría, musicología e investigación artística* Mauricio Beltrán Miranda coordina, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2021, 18.

Agustín González Medina y José Guadalupe Velázquez se embarcaron a Europa donde se prepararían como músicos sacros.

Anexo 2

CONCIERTO
*que, conforme al adjunto programa.
tendrá lugar en la Escuela de Música
Sagrada el 18 de Febrero de 1892,
día de su inauguración*

Portada

.....

PROGRAMA.

I.

- 1 MOZART A. W.-----SINFONIA en (G mol) sol menor, ejecutada al piano á 4 manos por *L. de la Isla y F. Reynoso.*
 - a) ALLEGRO CON BRIO.
 - b) ANDANTE.
 - c) MENUETTO.
 - d) FINALE. -----ALLEGRO.
2. Lectura del Discurso inaugural.

INTERMEDIO.

CHOPIN F.----TARANTELLA, ejecutada al piano por *L. de la Isla*
II

3. BACH J. S.----- PRELUDIO en (C dur) do mayor, ejecutado en el órgano *por A. González.*
4. DUBOIS C.----TOCATA ejecutada en el órgano por *J. Aguilar.*
5. SCHUBERT F.----SINFONIA en (B dur) si b mayor, ejecutada al piano á 4 manos por *L. de la Islas F. Reynoso.*
 - a) ALLEGRO.
 - b) ANDANTE CON MOTO.
 - c) MENUETTO.
 - d) FINALE. —ALLEGRO VIVACE

2

.....

Anexo 3

DISCURSO
LEÍDO EN LA

ESCUELA DE MÚSICA SAGRADA
CON MOTIVO
DE LA INAUGURACIÓN DE LA MISMA
VERIFICADA POR EL

Illmo. y Rmo. Sr. Obispo de la Diócesis
EL DIA 18 DE FEBRERO DE 1892.

Con permiso del ordinario.
QUERÉTARO.

Imprenta de la Escuela de Artes,

Calle Nueva número 10.

1892

Portada

.....
Illmo. Sr.:

Señores:

NO soy, ciertamente, por mi escasez de conocimientos, el orador á propósito, en actos como este, y delante de vosotros; ni mucho menos para celebrar la inauguración de una Escuela de Música Sagrada, ó exponer, con tal motivo, puntos directamente relacionados con las bellas artes aplicadas á la Liturgia católica. La voz de mi superior y la responsabilidad que pesa ya sobre mis hombros me imponen, sin embargo, el imprescindible deber de dirigiros la palabra; y lo haré brevemente, con el solo propósito de manifestar, con franqueza y de una vez, el objeto inmediato y principal de la hoy naciente

3

.....
Escuela, cuyas aspiraciones son, ni más ni menos, secundar enérgicamente los deseos y voluntad de los Pontífices y Concilios en orden á la decencia y esplendor de las funciones litúrgicas en la importantísima parte musical que les corresponde.

Unus modus in solemnitate missarum, ha dicho un célebre concilio español: verdad terminante, siempre inculcada por la Iglesia, que favorece y justifica nuestro proceder; y, por si sola, suficientísima para uniformar encontradas opiniones en asuntos artístico cristianos. Sobre esto se podría insistir con algún provecho, y no tan fuera de lugar, pero, excusado por inútil ante selecta concurrencia, y porque no cuadraría con la breve y sencilla exposición de mi objeto, quedese como punto de partida, y encabezamiento de las reminiscencias históricas que me llevarán al término propuesto.

Todos sabéis que, en los primeros tiempos del cristianismo, las catacumbas, subterráneos apartados donde no repercutían los gritos bacanales de un pueblo hambriento de sangre y de molicie, eran, á la vez que un refugio contra los tiranos, las basílicas de los nuevos adoradores del Dios desconocido, en las que se ofrecía la incruenta víctima, reparadora del hombre antiguo, el único sacrificio

4

.....
agradable á los ojos del Altísimo. 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 ó de un anciano discípulo de Jesucristo. Alternaban allí los versículos divinos del Salterio y los cánticos proféticos, el incomparable *Magnificat* de la Virgen María y las estrofas de los confesores, sencillas y castas como sus costumbres, ardientes y elevadas como su fe, impregnadas de arrepentimiento y de esperanza, las cuales, 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 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 ó reguladas por el arte griego, y sus frases melódicas, con sobriedad clásica, no apuraban los extremos de su tonalidad noble

5

.....
y sencilla, enemiga de todo canto cromático, incitador de profanos amores y propio de comediantes afeminados.

Pero el desarrollo artístico de la música cristiana no podía verificarse en los tres primeros siglos de sangrienta persecución. Gloria es de San Ambrosio, en el siglo IV, el sistema musical y forma característica del canto que lleva su nombre, por más que, y á pesar de su valor intrínseco, no haya ejercido influencia decisiva en toda la Iglesia. Visto de cerca, no fue pequeño el trabajo del Santo Obispo y puede considerarse como preparación del sistema que dos siglos después, formulara San Gregorio Magno, con el intento de aplicar el correctivo que ya exigían los cantos tradicionales. A este gran Papa se debe la precisión en las reglas; á él la fijeza de los modos eclesiásticos; á él la colección de las melodías diseminadas por el orbe; él compuso otras nuevas, y, por último, la posteridad le debe el ANTIPHONARIUM, monumento el más venerable de la música religiosa.

Acertadísima fue su institución, en Roma, de la *Schola cantorum*, en donde personalmente, y á pesar de sus cuidados pastorales y dolencias físicas, enseñó á los niños la teoría de su arte y el canto de los divinos oficios. De ella salieron los cantores que con San Agus-

6

.....
tin abad divulgaron el canto en Inglaterra, de donde lo habían de trasplantar, junto con la fe, á los pueblos de Alemania, San Bonifacio y sus cooperadores evangélicos. En ayuda de esta propaganda vino también Carlomagno, influyendo no poco en la uniformidad de las escuelas de sus dominios con el arte de los cantores romanos; y de tal modo florecieron las escuelas de canto en las catedrales y abadías de Francia y Alemania, que, como dice el Dr. Haberl, <a todas horas, en millares de iglesias, resonaban uniformemente las alabanzas del Señor.>

Un inconveniente gravísimo con el que se tropezó para la enseñanza y transmisión de la melodía gregoriana fué el imperfecto sistema de la notación, y que en ninguna manera podía remediararse por el recurso, infiel al poco tiempo, de la enseñanza oral. El célebre Guido de Arezzo, es verdad, en el siglo XI propagó útilmente la invención de las líneas, aunque no tan á tiempo, que se salvase el primitivo canto de San Gregorio, por la ya existente diversidad de opiniones acerca de la interpretación de los neumas, lo cual dió origen al carácter más local

que genuino de los códices transcritos en aquella época, y también al abuso de prolongar las melodías, afeando su sencillez con adornos arbitrarios. Si bien

7

.....
por el siglo XIII comenzó, sin óbice, la corrección del abuso señalado, no obstante, las opiniones continuaron divididas, acordes sólo en cuanto al género diatónico de las escalas y á la libre declamación del texto; pero en algunas en ciertas partes se pecó por el lado contrario, acortando en extremo las melodías -- como ediciones de data no muy antigua, -- y, peor todavía, recargándolas de accidentes cromáticos, con el propósito ignorante de desterrar pretendidas durezas musicales. Así fué, ¡y especialmente por el atentado de sujetar los himnos y secuencias á un ritmo acompañado y uniforme, como se infirió el golpe más rudo y bárbaro contra la libertad grandiosa y noble del canto eclesiástico!

Pero, gracias á Dios, no se perdió todo, Señores. El espíritu instaurador de la Iglesia atendió siempre á la vez que á la reforma del Breviario, á la consiguiente y relativa al canto de sus solemnidades, y su celo en esta parte, con más vigor emprendido después del Concilio de Trento, ha sido coronado en nuestros días, con el éxito más cabal, por los dos más grandes Pontífices de nuestro siglo, Pio IX y su digno sucesor León XIII. Ellos pusieron término á las enojosas discusiones provocadas por los trabajos, útiles y laudables, por otra parte, de la Arqueología musical; y será me-

8

.....
morable para siempre el *Decreto* de la Sagrada Congregación de Ritos, ratificado y confirmado por S. S. León XIII, el 26 de Abril de 1883, por el cuál, en lo sucesivo, no andaremos á todo viento de doctrina, y sabremos á qué atenernos en esta parte integrante é importantísima de la Liturgia católica. Permítaseme cerrar estos apuntes, haciendo las debidas restricciones, con un dicho célebre de un Padre de la Iglesia: *Causa finita est, utinam error aliquando finiatur.*

Hija puede llamarse del canto gregoriano la *Musica mensuralis*, *Canto de prima practica*, ó *Canto de órgano*, como decían nuestros padres. En la sencillez diatónica de los modos sagrados se mueven sus melodías, del ANTIphonarium y demás libros corales son los más de sus temas, y el desenvolvimiento rítmico de sus cantos obedece á leyes que reconocen por principio la recta y libre declamación de la palabra. Su historia, desde el siglo X, se detiene, por tres centurias, con el acompañamiento consistente en series de *terceras*, *cuartas*, *quintas*, ó *octavas* consecutivas, y con los insignificantes progresos del *Organum*, y *Dis cantus* ó diafonía; pero en el siglo XIII, la edad de oro de la civilización cristiana, la verdadera polifonía comenzó á desarrollarse principalmente en Roma, donde con celebridades

9

.....
de todos los países cobró el arte tanto vuelo, que si no alcanzó elevarse contemporánea mente á la región sublime de la DIVINA COMEDIA y del arte góticó, no fué menos feliz, aunque más tarde, en el siglo XVI, con el grande Palestrina, quién levantó la música á tal pureza de armonía, nobleza y majestad de formas, expresión fina y delicada de los afectos, junto con inteligencia clara del sentido litúrgico; y toda hermoseada por un estilo tan correcto y severo que, con razón, sus obras fueron, desde su aparición, y lo serán siempre, modelos inimitables de artística belleza, y como los preludios más acabados de la música de los cielos.

Aquí nos detenemos nosotros, entre los últimos admiradores de PIER LUIGI DA PALESTRINA, ante el genio músico más grande de la bella Italia y del mundo. Al cerrarse con él la época de oro de la polifonía sagrada nos parecen menos lamentables los extravíos originados después por el predominio de la monodía y el mejoramiento de la música instrumental.

Todas las generaciones modernas han rendido tributo de admiración al compositor de los Pontífices, pero en la CAPILLA SIXTINA, Y en las catedrales del mundo católico; porque <la Música de Palestrina,> escribe el historiador

10

.....
Ambros, y es el mayor elogio, no es para los salones de concierto ni para las Academias de canto, ni tertulias de *dilettanti*....; es MÚSICA PARA LA IGLESIA, 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.... En la capilla de los Papas, sobre el trono del *Juicio final* se esparcen sus notas como luz de arco-iris; y mientras el pintor, con fuerza titánica que hace estremecer, habla de la justicia del Dios vivo en cuyas manos la caída es horrible, el músico habla del amor de Dios, de su misericordia y de la armonía pura de la eterna bienaventuranza. >

Esta MUSICA EXTREMADA, que dijo Fray Luís de León, en alabanza de Salinas,

A cuyo sin divino

El alma, que en olvido está sumida;

Torna a cobrar el tino

Y memoria perdida

De su origen primero, esclarecida,

será, después del canto gregoriano, venero de su tranquila y soberana belleza, la aspiración

11

.....
constante de nuestras fatigas escolares. A la vista tendremos á los Ockeghen, Dufay, Ailegri, Orlando Lasso, por no citar otros, y las notabilidades nuestras también, por pertenecer á la madre patria, Salinas, Morales, Ortiz y sobre todo la hermosísima figura de Victoria, digno émulo de Palestrina, en cuyas obras, según el juicio de Proske se adunán el trabajo y la oración, el genio y la humildad.

Antes de concluir, aunque no es mi ánimo hacer la apología innecesaria de Palestrina y demás artistas de su época, bueno es notar que el olvido y menosprecio de sus obras, señaladamente desde la segunda mitad del siglo XVII, no fué por deficiencia artística de sus formas musicales cuya belleza no quisieron admirar ciertos críticos ni pudo entrever el charlatanismo del siglo pasado; no fué tampoco por estrechez de su ideal, ni por la hechicera gracia de la tonalidad moderna --- las obras del genio, por distintos que sean sus rumbos, no envejecen nunca; vivirán á la par como las ojivas de Colonia y el Vaticano fué, con términos claros, y aparte de digresiones artísticas, por la depravación del gusto, que no osó tanto hasta raspar los frescos de *Fra Angelico* y de Miguel Ángel, ni á cubrir los lienzos de Rafael y de Velázquez con el cromo de nuestros días; pero sí arrinconó á la

12

<MUSICA DIVINA > entre el polvo de los archivos; y, en cambio, bellezas intrusas é indignas por teatrales y desenvueltas, y, para mayor injuria del arte, los productos ruines del industrialismo profanaron el honor y santidad de los templos; con suma delicia del sentimentalismo y no poco agrado de quienes contentan sus oídos al compás de las bulliciosas y alegres notas de los regocijos populares.

No tememos el achaque de convencionalismo ni el de apocadores de la escuela moderna, porque, fuera de ser ilógicas tales afirmaciones, hemos procurado ser claros para que no se tuerza nuestro propósito de restablecer las obras clásicas de música sagrada en su lugar propio y de honor sin mengua de las aspiraciones legítimas en busca de otra vía, con otros elementos; y sin olvidar nunca que, en materia de arte, no toda forma artística sirve para cualquier concepto ideal, y que no basta saber combinar acordes y desarrollar melodías, hasta con gusto exquisito, para ser por esto sólo, grande artista en todos los géneros musicales.

Claro está que para empresa tan árdua todo nuestro esfuerzo apenas servirá como un grano de arena: *In magnis et voluisse sat est*. Pero no estaremos solos en el campo de los restaura-

13

.....
radores 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 á desprenderse de preocupaciones vulgares, y con valor para reconocer lo bello donde quiera que se encuentre, sin que para gozar de la belleza artística de una obra les sea indispensable que el autor sea de tal ó cual raza, ó haya visto la luz del día en determinado siglo.

Lo más importante es poner manos á la obra y comenzar por los cimientos sin esperar milagros; el coronamiento del edificio lo verá quién Dios quiera. No nos prometemos, ni hace falta, el halago de la aura popular; antes por varios modos nos alcanzaran los desdenes de la crítica; pero esto, que á nosotros en nada perjudicará porque no soñamos con el ascendiente imposible de nuestro poco valer, en ninguna manera será estorbo á el movimiento de restauración, muy extendido en el país, en pro del canto litúrgico y de la música con él en estrecho parentesco: porque, en una palabra, México no es sordo á la voz de sus Pontífices y Obispos; y no es tierra estéril para el divino

14

.....
arte de los sonidos, el arte verdadero, el que no confunde el escenario con el altar, el que inspiró la *Missa Papae Marcelli*, y el *Requiem* de Victoria, el que sintió Mozart, finalmente, cuando exclamó que daría toda su gloria como compositor por ser el autor de uno de los *Prefacios*.

Y ya es tiempo, Señores, que los artistas católicos, á quienes un cristianismo neto y puro les alienta y enfervoriza, trabajen por su arte y por su fé, 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. A vos, Illmo. 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 áulas. Como es notorio y público, os debo, entre mil beneficios, el de haber escuchado, en el áula y en artísticas peregrinaciones, las palabras luminosas de los Haller, Jácob, Mitterer, Walter, Kornmüller, Meluzzi, Mattoni, y otros que sería prolijo enumerar; á

quiénes, y de un modo especial, á mi inolvidable Director y Maestro, el Dr. Haberl, envío
desde aquí, en ocasión tan 15

.....
solemne, el tributo de mi sincero reconocimiento y admiración.

¡Quiera Dios que la obra de vuestro celo no encuentre obstáculo en la cortedad de nuestro
ingenio; y que obre y fructifique en los ánimos, de manera que la naciente generación no
aprenda en el templo, como aconteció á nosotros, la música bailable y las obras del teatro
más aplaudidas, aún por inmorales, del gusto predominante! He dicho.

16

Anexo 4

Dentro de los acervos que hemos explorado en ninguno se encontraron listas de alumnos, con base en las reseñas de las peregrinaciones a la basílica de Guadalupe podemos inferir algunos de los posibles alumnos que estuvieron inscritos en la EDMS. Sobre la primera generación escribió Loarca “entre ellos fueron: J. Carmen Maya, el señor Alfaro, Teódulo Velázquez, J. Jesús Reynoso y José F. Vázquez.”⁴²⁶

Integrantes del coro de 1892:⁴²⁷

Niños	Señores
Aguilar Carlos	Aguilar Ángel
Arteaga Manuel	Alfaro Daniel*
Canchola Juan	Álvarez Gregorio
Espinosa José	Anievas José
Frías José	Bustos Juan (menorista)
Guerrero Enrique	Camacho Guadalupe
Guevara Carlos	Caña Luis
Hefferan Guillermo	Contreras Ezequiel (menorista)
Hurtado Daniel	García Rafael
Martínez José	González Agustín
Maya Carmen*	Isla Edmundo
Mosqueda Enrique	Isla José
Mosqueda Federico	Isla Luis
Ostendi Valentín	Jiménez Trinidad
Ramírez Alfonso	Martínez José
Suárez Ignacio	Martínez Roberto
Zavala Felipe	Martínez Silverio
	Pérez José
	Pérez José María
	Rodríguez Cipriano
	Romero Antonio
	Salinas Gerónimo
	Soria Cruz
	Torres Francisco (Presbítero)
	Viderique Gregorio
	Villa Carlos

Integrantes del coro de 1897:⁴²⁸

Profesores	Niños	Jóvenes
Bravo José	Barrera José	Arboleya Ignacio

⁴²⁶ Eduardo Loarca, *Historia de la Escuela*, 60.

⁴²⁷ José Guadalupe Velázquez, *Reseña de la Peregrinación y Función Solemne que la sagrada mitra de Querétaro celebró el Dia 2 de Julio de 1892, en la Iglesia de capuchinas cerca de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe*. Imprenta de la Escuela de Artes. Querétaro. 1892. 41-43.

⁴²⁸ Sin autor, *Duodécima peregrinación y función de la Diócesis de Querétaro en la Colegiata del Tepeyac en honor de la Santísima Virgen María de Guadalupe, el día 2 de julio de 1897*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1897, 9-10.

González Agustín Hurtado Mateo Isla Edmundo Luna José Martínez Silverio Pérez José Pérez José (hijo) Rodríguez Cipriano Velázquez J. Guadalupe	Barrón Julio Conejo Cirilo Delgado Jacinto González Fernando Hernández Tomás Mireles Camilo Patiño Fortino Reynoso Encarnación Vázquez Alfonso Velázquez Teodoro Velázquez Teódulo*	Arboleya Isauro Balvanera Jesús Beltrán Eladio Frías José Guerrero Silvino Hurtado Daniel Jáuregui Ricardo Maya José del Carmen* Montoya José Mosqueda Federico Reynoso Jesús* Rodríguez Lorenzo Rodríguez Pedro Soto Jesús Soto José Trujillo Miguel
--	---	--

Integrantes del coro de 1903:⁴²⁹

Profesores	Señores	Niños
De la Isla Edmundo González Agustín Martínez Silverio Velázquez J. Guadalupe	Arboleya Isauro Balandra Francisco Bárcena Guadalupe Barrera Antonio Barrón Julio Botello Manuel Carmona Mariano De la Isla Víctor De las nieves Luna José Farfán Manuel Frías Valentín F. Fuentes Luis González José Luis González Manuel González Mauricio Guerrero Alfonso Guerrero Gregorio Gutiérrez Jesús Hurtado Daniel Ibarra Guillermo Maya Carmen Martínez Marcelino Montes Simón Montoya José Pérez José (hijo) Plaza Juan Ricarte Merced Servín Antonio Soto Jesús Soto Santos	Almaraz Andrés Almaraz Filiberto Andrade Dionisio Bautista Timoteo Ferruzca Felipe Flores Miguel (chico) Flores Miguel (grande) García Guadalupe Martínez Antonio Mena Guillermo Múgica José Muñoz Venancio Ortega Félix Paulin Ignacio Piña Encarnación Rico Federico Rodríguez Trinidad Servín Pedro Vargas José Venegas Manuel Zúñiga Julián

⁴²⁹ Sin autor, *Decima octava peregrinación de la Diócesis de Querétaro a la Basílica del Tepeyac en honor de la Santísima Virgen María de Guadalupe, el día 2 de julio de 1903*, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1903, 9-10.

	Trujillo Miguel Vázquez Gorgonio Vázquez Luis G.	
--	--	--

Integrantes del coro de 1905:⁴³⁰

Profesores	Señores	Niños
De la Isla Edmundo	Andrade Dionisio	Almaraz Filiberto
González Agustín	Bárcena José	Bautista Timoteo
Martínez Silverio*	Barrón Julio	Burgos Jesús M.
Viderique Julio*	Botello Manuel	Camacho Nicasio
	Burgos Trinidad	Canchola Federico
	Bustamante José	Muñoz Venancio
	Ferrusca Felipe	Rico Petronilo
	Guerrero Alfonso	Vargas José
	Guerrero Gregorio	Venegas Manuel
	Hurtado Daniel	Vega José L.
	Luna José	Zúñiga Julián*
	López Francisco	
	Maya J. Carmen*	
	Mendoza Francisco	
	Montes Simón	
	Montoya José	
	Pérez José	
	Reynoso Jesús*	
	Rodríguez Cipriano	
	Rodríguez Francisco	
	Rodríguez Julio	
	Servín Antonio	
	Trejo Bonifacio	
	Vázquez Luis G.	

Integrantes del coro de 1907:⁴³¹

Profesores	Señores	Niños
González Agustín	Alfaro Daniel	Almaraz Filiberto
Martínez Silverio	Andrade Dionisio	Ávila José M.
Lemus Atilano de la Cruz	Arteaga Cruz	Ballesteros Ramón
Velázquez J. Guadalupe	Botello Manuel	Bautista Timoteo
	Burgos Trinidad	Beltrán Trinidad
	Bustamante José	Burgos Jesús
	Corona Demetrio	Burgos Leopoldo
	Corona Hilario	Estrada Porfirio
	De la Isla Edmundo	Gobea Reyes
	Ferrusca Vicente	González Encarnación
	García José	Hernández Ramón
	Hurtado Daniel	Mena Francisco
	Ibarra Guillermo	Mena José

⁴³⁰ Sin autor, *Breve reseña de la vigésima primera peregrinación de la Iglesia de Querétaro*, Tipografía de D. Contreras, Querétaro, 1905, 14-15.

⁴³¹ Sin autor, *Vigésima segunda peregrinación de la Diócesis de Querétaro a la insigne Basílica del Tepeyac*, Querétaro, 1907, 7-8.

	López Francisco Luna José Maya J. Carmen Montoya José Moreno José Núñez Julián Obregón Silvestre Pérez José (hijo) Rico Federico Rodríguez Francisco Ruiz Rafael Servín Antonio Soto Santos Suárez Juan Trejo Jesús Trujillo Miguel Vega Pedro Villaseñor Martín	Mena Juan Muñoz Venancio Rivera Jesús Rodríguez Jesús Santillán Jesús Vargas José Venegas Manuel Zúñiga Julián
--	---	---

Anexo 5

Ahora realizamos el listado de métodos, libros y tratado utilizados en el EDMS, los presentamos en dos columnas la primera como el folio o clave en la que se encuentran ya sea en el AHMAG o en el FHBFR, la segunda con los datos del libro: autor, título, no todos los textos contaban con editorial, ciudad y año de publicación.

Canto Gregoriano

- | | |
|-------------|--|
| FHBFR-15964 | Arnold Jansen, <i>Verdaderos principios de canto gregoriano</i> , Tipografía de Dionisio Rodríguez, Guadalajara, 1873. |
| FHBFR-15951 | Franz Haberl, <i>Magister Choralis, manual teórico – práctico de canto gregoriano</i> , Federico Pustet, Ratisbona, 1889. |
| FHBFR-15957 | Franz Haberl, <i>Magister Choralis, manual teórico – práctico de canto gregoriano</i> , Federico Pustet, Ratisbona, 1898. |
| FHBFR-15958 | Oreste Ravanello, <i>Studi sull ritmo e sull'accompagnamento del canto gregoriano</i> , Torino, 1912. |
| FHBFR-15960 | Gregorio Ma. Suñol, <i>Método completo de solfeo, teoría y práctica del canto gregoriano</i> , Lefebvre & Cia. Tournai, Bélgica, 1905.
Nota: perteneció al sacerdote Aureliano Silís, |
| FHBFR-16039 | <i>Canctus ecclesiasticus Passionis D. N. Jesu Christi</i> , 1877. |
| AHMAG | |
| 1E1-16 | Michele Agresti, <i>Método teórico-práctico di Canto ecclesiastico</i> , Tipografía Poliglotta, Roma, 1887. |

AHMAG 1E1-17	Ettore Ravegnani, <i>Metodo compilato di Canto gregoriano</i> , Vol. 1., Desclée Lefebvre, Roma, 1899.
AHMAG 1E1-13	<i>Éléments du chant grégorien, méthode simple et complète pour l'apprendre et le bien exécuter</i> , Librairie Adrien Le Clere et Cie., París, 1859.
AHMAG 1E3-317	Domenico Johner, <i>Nuova scuola di canto gregoriano</i> , Friderich Pustet, Roma, 1907.

Solfeo y teoría de la música

FHBFR-15921	August Savard, <i>Principes de la musique</i> , París, 1898. Nota: el libro está dedicado a Aureliano Silís se lee: “Recuerdo de mi muy estimado amigo León Covarrubias, Aureliano Silís”
FHBFR-16051	Enrique Lemoine y G. Carulli, <i>Solfeo de los Solfeos</i> , 1913.
FHBFR-16061	A. Panseron, <i>Metodo completo de vocalización para Medio Tiple</i> , ⁴³² Nota: adoptado por el Conservatorio de Paris. ⁴³³
AHMAG 1D2-172	Felix Aerts, <i>Elements complets de musique el solfège graduè</i> , Scott Frères, Bruselas, 1861.
AHMAG 1D1-21	Hugo Riemann, <i>Dictionnaire de Musique</i> , París, 1899.
AHMAG 1D1-55	Emile Schwartz, <i>Annè préparatoire de Solfège</i> , Louis Rouhier Editor, París, 1899.
AHMAG 1CH2-121	Diccionario Enciclopédico de la Música. Nota: No presenta datos como; autor, editorial y año, lo incluimos porque perteneció a José Guadalupe Velázquez.
AHMAG S/FOLIO	<i>Breves apuntes sobre el canto y la música de la Iglesia para uso de los jóvenes seminaristas y el clero en general con la aprobación y recomendación de los Ilmos. Y Rmos. Sres. Arzobispos de Friburgo y Obispo de Portoviejo y de Querétaro</i> , Herrero Hermanos Editores, México, 1895.
AHMAG	

⁴³² Voz de mezzosoprano.

⁴³³ De los textos que menciona Zanolli Fabila este es el único que se comparte con los métodos empleados en el Conservatorio Nacional de Música, véase: Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional. Volumen I*, México, INBAL - Conservatorio Nacional de Música - Secretaría de Cultura, 2017, 189.

1D1-53	Enrico delle Sedie, <i>Arte e fisiologia del canto</i> Parte III, Alphonse Leduc, Paris, 1886.
AHMAG	
1D4-272	Gustav Borchers, <i>¡Singe vom Blatt!</i> , Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1904. Nota: en la portada de este ejemplar está escrito “Pbro. Velázquez”
AHMAG	
1D5-300	Miguel del Castillo Marín, <i>Metodo de solfeo, especial para Escuelas Normales y Primarias Superiores</i> , Edición del autor, México, 1913.

Música sagrada

FHBFR-16015	<i>Le cantique paroissial</i> , 1873. Nota: cuenta con un sello de: “Escuela de Música Sagrada de Querétaro, Archivo”
FHBFR-16017	<i>Recueil de cantiques anciens et nouveaux</i> , 1898.
FHBFR-16018	<i>Cantemus Domino</i> , Gustavo Gili Editor, Barcelona. Nota: cuenta con un sello de “Escuela de Música Sagrada de Querétaro, Archivo”
FHBFR-16019	Ch(arles). Linden, <i>Alles für Betus und Maria</i> , 1899.
FHBFR-16024	Joseph Mohr, <i>Cantiones sacrae</i> , Friderich Pustet, Regensburg-Roma, 1913.
FHBFR-16027	Franz Witt, <i>Cantus sacri</i> , Friderich Pustet, Ratisbona, 1888.
FHBFR-16060	H. Rick, <i>Der choralfreund oder studen für das choralspielen</i> .
AHMAG	
1D1-51	J. Singenberger, <i>Theory and Prais of Melodeon-playing</i> , Friderich Pustet & Co., Ratisbona, 1896.
AHMAG	
1D2-66	Raymund Schlecht, <i>Geschichte der Kirchenmusik</i> , Alfred Copperath, Regensburg, 1871.
AHMAG	
1D6-482	Giovanni Tebaldini, <i>Piccola Biblioteca Scientifico Letteraria, La musica sacra in Italia</i> , Librería Editrice di Giuseppe Palma, Milán, 1893.
AHMAG	
1E1-14	<i>Manuale Chorale, Recueil des chants liturgiques les plus usités</i> , Friderich Pustet, Ratisbona, 1896.

Composición y armonía

FHBFR-15969	Michael Haller, <i>Trattato della composizione musicale sacra: secondo le tradizione della Polifonía classica con riguardo ai capolavori del secolo</i>
-------------	---

FHBFR-15922	XVI, Marcello Capra, Torino, publicado entre 1897 y 1906. Henry Berton, <i>Tratado de Armonía</i> , propiedad del editor, México, 1815. Nota: este libro tiene un sello perteneciente al profesor y sacerdote Aureliano Silís.
AHMAG 1D2-97	Cesare di Sanctis, <i>La polifonía nell'Arte moderna Trattato d'Armonia</i> , Ricordi, Milano, 1886.
AHMAG 1D5-298	Edgardo Codazzi y Guglielmo Andreoli, <i>Esercizi pero lo studio dell'armonia</i> , Tipografía Editrice L. F. Cogliati, 1903.
AHMAG SIN FOLIO	E. Cremers, <i>L'analyse et la composition melodiques</i> , Librairie Fichbacher, París, 1898.

Órgano, pianoforte y armonio

FHBFR-16034	Franz Witt, <i>Organum comitans ad Ordinarium Missae</i> , Ratisbona, 1896.
FHBFR-16128	Johannes Diebold, <i>Piezas para órgano</i> , Friderich Pustet, Leipzig, 1907.
FHBFR-16131	Caspar Ett, <i>Cadenzen, Versetten, Präludien und Fugen für die Orgel Ausgewählt</i> , Friderich Pustet, Regensburg, 1897.
AHMAG 1D2-103	Gustav Tritant, <i>L'office pratique de l'organiste</i> , Enoch Pere & Fils, Paris, 1878.
AHMAG 1K4-1469	Joseph Hanisch, <i>Organum comitans ad Vesperale Romanum</i> , Friderich Pustet, Ratisbona, 1890.
AHMAG 1K4-1470	Franz Haberl y Joseph Hanish, <i>Organum comitans quod Graduale Romanum</i> , Friderich Pustet, Ratisbona, 1895. Nota: en las primeras páginas está escrito la siguiente referencia: “A la Escuela de música Sagrada dedico la presente obra, Querétaro 3 de febrero de 1905- Eustaquio Téllez”
FHBFR-16116-A	<i>Artists Repertoire – four hand</i> , White-Smith Music Publishing Company, Boston, New York, Chicago, 1897.
FHBFR-16076	Sigismond Lébert y Louis Stark, <i>École du pianiste, Methode théorique et Pratique</i> , J. G. Cotta, Stuttgart, 1894.
AHMAG 1D4-217	H(enry) Bertini, <i>Método de piano elemental y fácil</i> , J. A. Böhme, Hamburgo.
AHMAG 1D4-250	Carl Czerny, <i>100 estudios para piano</i> , M. Murguía. Nota: ejemplar donado se lee en la portada “A la Escuela de Música Sagrada dedico la presente obra. Querétaro, 3 de febrero de 1905, Eustaquio Téllez”

FHBFR-16116-E August Reinhard, *Pequeña Escuela de Harminium*, Carl Simon Musikverlag, Berlín.

Anexo 6

Lista de obras musicales que se entonaron en la coronación según Agüeros, cantó el Orfeón Queretano bajo la dirección de Velázquez, a continuación, la presentamos:

Misa a tres voces y órgano – F. Schaller.
Jesu Redemptore a 4 voces – A. Kaim.
Jubilate Deo a 4 voces – L. Ebner.
Toni pligiri a 4 voces – Jos. Beltjens.
In hon. S. S. Cordis Jesu a 4 voces – Singenberger.
De Ascensione Domino a 5 voces – I. Mitterer.
Missa brevis a 4 voces – M. Filke.
Secundi Toni a 3 voces – F. Witt.
Missa settima a 4 voces – M. Haller.
Missa solemnis a 6 voces – M. Haller.
Misa brevis a 4 voces – F. Anerio.
Missa VIII, Toni a 6 voces – Orlando di Lasso.
Beatus qui inteligit a 6 voces – Orlando di Lasso
Te Deum laudamus a 6 voces – Palestrina
Ecce ego Joannes a 6 voces – Palestrina.
*De beata del gradual Romano.*⁴³⁴

Anexo 7

Enseñanza del órgano

Grado inicial

I Curso

- Estudio técnico: los 8 primeros números del estudio del Manual (programa aprobado).
- Textos: *Ecole d'orgue* por Schildknecht⁴³⁵; *Traité D'accompagnement* por Emil Durand.⁴³⁶

II curso.

- Estudio técnico: el número 9 último del estudio del Manual y los cuatro primeros números del estudio del Pedalero (Programa aprobado).

Textos los del anterior.

⁴³⁴ Victoriano Agüeros, *Álbum De La Coronación*, 177.

⁴³⁵ Joseph Schildknecht, *Ecole d'orgue*, Coppenrath, 1900.

⁴³⁶ Emile Durand, *Traité d'accompagnement au piano*, Alphonse Leduc, Paris, 1884.

- Grado medio**
- III Curso
 - Estudio técnico: números 5, 6 y 7 del estudio del pedalero y manuales (programa aprobado)
 - Estudios de improvisación: los números respectivos 3, 4 y 5 del programa aprobado
(Textos: Schildkencht, Ritter y Schnieder)
 - IV curso
 - Estudio técnico: los números 8, 9 y 10 del estudio del pedalero y manuales (programa aprobado)
 - Estudios de improvisación: continuación de estudios del curso anterior.
(Textos como en el anterior).
 - V Curso
 - Estudio técnico: los números 11, 12, 13 y 14 de los estudios del pedalero y manuales (programa aprobado)
 - Estudios especiales de improvisación: los números respectivos 6, 7, 8, 9 y 10 del programa
(Textos como en el anterior).

- Grado superior**
- VI Curso
 - Estudio técnico: estudios de gran dificultad técnicos y de interpretación que serán determinantes a cada alumno, en vista de las propias dificultades y de los conocimientos adquiridos.
 - Estudios especiales de improvisación: los números respectivos 11, 12, 13 y 14 del programa.
(Textos como en el anterior)

VII Curso
Continuación y repetición de los estudios del curso anterior.

Como mínima en cada uno de los cursos se exigirá al alumno, en el presente año, la mitad de los ejercicios correspondientes a cada grado técnico.⁴³⁷

Anexo 8

Para el primer curso (Canto de coro al unísono)

Marmontel, M.
Haeck, H.
Haller, M.
Abt, Fr.
Friedlaender.

Para el segundo curso (canto de coro a dos y tres partes iguales y conjuntos vocales elementales)

Marmontel, A. Haeck, H.

⁴³⁷ AHMAG, Carpeta Documentos referentes al padre Velázquez, Documento #25, 1902.

Haller, M.
Renner, J.
Bertalotti, A.

Mitterer, J.
Schubert, Fr.
Clásicos antiguos.

Para el 3er curso (canto de coro a cuatro y más partes desiguales y conjuntos vocales)
Haller, M. Gounod, Ch. Manent, J. Verdi.
Charminade Telemann Grieg. Mitterer
Mozart Schubert Mendelsohn Clásicos antiguos.⁴³⁸

Anexo 9

Institución de la Escuela de Música Sacra en la ciudad arzobispal Capital de México.

Se establece en la capital del arzobispado de México una Escuela Superior de Música sacra conforme a lo dispuesto en el número X de la Carta Pastoral Colectiva expedida el 12 de febrero del presente año de 1904.

Objeto de la Escuela

En ella se prepararán la mayoría posible de los alumnos, con el objeto de formar hábiles directores de coro y suficientemente aptos para enseñar las principales asignaturas de la Escuela conforme a las miras de los Ilmos Sres. Obpos y también educar cantores y organistas para los ministerios del culto en las Iglesias de la Arquidiócesis.⁴³⁹

Bajo el siguiente Plan de estudios

En cumplimiento de lo mandado por S. S. Pio X en el Motu Proprio el 22 de noviembre del año 1904 y conforme en las disposiciones de la Carta Pastoral colectiva del 12 de febrero del presente año establecemos en esta capital de la arquidiócesis una Escuela superior de música sagrada para la formación de maestros cantores, maestros organistas y directores de coro o maestros de capilla, presentándose en el plan de estudios la enseñanza correspondiente a la Escuela elemental, ordenada así mismo por la Carta Pastoral Colectiva por cada Diócesis en particular.

I – Los estudios preliminares de la enseñanza elemental son las asignaturas a) Solfeo, teoría y dictado musical, b) solfeo en conjunto, c) piano, curso breve, d) instrumentos de arco y de aliento, curso breve, e) armonía práctica, f) elementos de latín, francés e italiano, g) prosodia latina en extenso, h) recitación y declamación castellana y latina.
Enseñanza elemental

⁴³⁸ AHMAG, Carpeta Documentos referentes al padre Velázquez, Documento #34.

⁴³⁹ AHMAG, Carpeta Documentos referentes al padre Velázquez, Documento #12. 1904.

I – La enseñanza elemental comprenderá los estudios preliminares, las asignaturas principales y las complementarias.

II – Los estudios preliminares abrazaran las materias siguientes:

- a) Solfeo, teoría y dictado de música figurada,
- b) Solfeo y canto,
- c) Piano curso breve,
- d) Instrumentos de arco y de aiento curso breve,
- e) Armonía práctica,
- f) Elementos de latín, francés e italiano,
- g) Prosodia latina en extenso,
- h) Dicción y declamación castellana y latina católica.

II – Las asignaturas principales serán las siguientes:

- a) Canto Gregoriano
- b) Canto y polifonía sagrada
- c) Armonía diatónica
- d) Contrapunto
- e) Imitación a la Palestrina
- f) Órgano curso breve
- g) Acompañamiento de canto gregoriano e improvisación
- h) Elementos de estética musical
- i) Liturgia

III – Los estudios complementarios comprenderán:

- a) Historia general de la música y particular del canto gregoriano
- b) Orquestación con los instrumentos permitidos por la Iglesia
- c) Terminología musical en alemán, español, francés, italiano e inglés

IV – Los estudios y asignaturas anteriores formarán el curso completo de 4 años conforme a los programas respectivos.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ AHMAG, Carpeta Documentos referentes al padre Velázquez, Documento #19. 1904.

BIBLIOGRAFÍA

- Agüeros, Victoriano. *Álbum De La Coronación De La Santísima Virgen De Guadalupe*, Tomo II. México. El Tiempo. 1896.
- Armas Ruiz, Luz Amelia, *Niñas y señoritas en las aulas del Querétaro porfiriano*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2003.
- Bernal Jiménez, Miguel, “Ratisbona 1890” en *Schola Cantorum revista mensual de Cultura Sacro-Musical* año 4 núm. 6-7, Morelia, Michoacán, 1942.
- Blanco, Francisco (coordinador). *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles Del Estado De Querétaro* Tomo III. México. Gobierno de Edo. De Querétaro, INAH, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990.
- Blancarte, Roberto “Laicidad y secularización en México” en *Estudios Sociológicos*, México, Colegio de México, 2001
- Camacho, Rafael S.
- Itinerario de Roma a Jerusalén*. Guadalajara. Tipografía de Dionisio Rodríguez, Segunda edición. 1873.
- Disertación sobre la importancia del Canto Gregoriano*, México, Antigua Imprenta de Rodríguez, 1878.
- Primera carta pastoral que el Ilmo. Y Rmo. Sr. Obispo de Querétaro, Dr. D. Rafael S. Camacho, dirige a sus diocesanos el día en que tomó posesión de la Diócesis*. Guadalajara, Jal. Tip. De Ancira y Hno. 1885.
- Reglamento de la “Escuela de Música Sagrada” instituida por el Ilmo Sr. Obispo Dr. D. Rafael S. Camacho*, Querétaro, Imprenta del Rosario, Seminario, 1890.
- Edicto diocesano de la Sagrada Mitra de Querétaro, con ocasión de la Santa Cuaresma y Semana mayor del presente año de 1892*. Querétaro, Qro. Imp. de la Escuela de Artes. 1892.
- Edicto de la Sagrada Mitra de Querétaro, publicando lo dispuesto el Santo Padre y la S. C. de Ritos sobre la música sagrada, con las disposiciones para la diócesis*, Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, 1904.

Campa, Gustavo E., *Artículos y críticas musicales*, México, Wagner & Levien, 1902.

Campos, Rubén M.

“El folklore y la música mexicana” en *Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México. Secretaría de Educación Pública. 1928.

“La schola cantarum de Querétaro y la música sacra.” En *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Núm. 24 Tomo VII*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1931.

Cárdenas, Elisa, “El lenguaje de la secularización en los extremos de Hispanoamérica: Argentina y México (1770-1870). Un acercamiento” en *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 5, 2016.

Cuevas, Mariano, *Historia de la Iglesia en México, Tomo V*, México.

De la Isla, Ezequiel, *Historia del Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Guadalupe de Querétaro*, México, Editorial Jus, 1963.

Díaz, Fernando. *Galería De Queretanos Distinguidos*. Tomo I y II. México. Ediciones Del Gobierno Del Estado De Querétaro. 1976-1977.

Frías, José D. “El maestro músico Agustín González” en *Gaceta musical*, director Manuel M. Ponce, Año 1, febrero, Studio 15, París, 1928.

Galván, Mariano, “Erección de nuevos arzobispados y obispados en lo que fue república y hoy imperio de Méjico, proclamada por su santidad el Sr. Pio IX, en consistorio de 16 de marzo de 1863” en *Calendario del más Antiguo Galván para el año bisiesto de 1864*, México, Tipografía de M. Munguía, 1864.

García Ugarte, Marta Eugenia, *Poder político y religioso México siglo XIX*, Tomo I, México, H. Cámara de Diputados, LXI legislatura/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales/Asociación Mexicana de Promoción y Cultura Social, A.C./Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana/Miguel Ángel Porrua, 2010.

García Ugarte, Marta Eugenia y Rosas Salas, Sergio. *La Iglesia católica en México desde sus historiadores (1960-2010)*. España. Universidad de Navarra. 2016.

González de Cosío, Francisco, “Disertación Queretana” en *Historia mexicana*, vol.2 núm. 2, 1952.

Gómez Rivas, Armando, “Instituciones musicales” en *La música en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, 2013.

Gutiérrez Grageda, Blanca,

Educar en tiempos de Don Porfirio. Querétaro, 1876-1911, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2002.

Vida política en Querétaro durante el porfiriato, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2004.

Vida económica en Querétaro durante el Porfiriato, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2005.

Gutiérrez Grageda, Blanca, Cecilia Landa Fonseca y Lourdes Somohano, “Prosperidad y desgracias que la llegada del ferrocarril representó para Querétaro”, en *Ferrocarriles y la Revolución Mexicana Antecedentes y desarrollo, 1885-1950*. Francisco Javier Meyer Cosío (coordinador), Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2011.

Hammeken, Luis de Pablo, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, México, Bonilla Artina Editores, 2018.

Herrera Tejeda, Rafael. *Galería de los Excelentísimos y Reverendísimos Señores Obispos y los Muy Ilustres Señores Capitulares de la Santa Iglesia Catedral de la Diócesis de Querétaro*. México. Editorial Jus. 1975.

Köhler, Oskar, “La polémica sobre la música sacra” en *Manual de historia de la Iglesia*, Hubert Jedin coordinador, Barcelona, HERDER, 1978.

Lazos, John G.,

“La música y la política: ámbitos que se entrecruzan en el periodo del México independiente en la obra de un tal Gómez” en *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692 – 1860)* Lourdes Turrent coordina, México, CIESAS, 2013.

“José Antonio Gómez y Olguín y su gran proyecto educativo–musical” en *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, Arturo Camacho Becerra coordinador, México, CIESAS, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2013.

Lida, Miranda “La iglesia católica en las más recientes historiografías de México y Argentina. Religión, modernidad y secularización” en *Historia Mexicana, Historia Mexicana*, año-vol. LVI, núm. 004, México, Colegio de México, 2007.

Loarca, Eduardo, *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez*, México, Obra Independiente, 1997.

Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Mayer-Serra, Otto *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, Colegio de México, 1941.

Mercado Villalobos, Alejandro, “La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas” en *El Artista*, núm. 15, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2018.

Meyer, Jean, *Historia de los cristianos en América Latina, siglos XIX y XX*, México, Editorial Jus, 1999.

Meza, Marcela y Raúl Torres Medina, “Un texto perdido. El reglamento de la primera sociedad filarmónica mexicana” en *El Artista*, núm. 16, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2019.

Miranda, Ricardo, “La música en Latinoamérica en el siglo XIX” en *La música en Latinoamérica*, Mercedes de Vega coordina, México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático-Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.

Miró Flaquer, Maribel, *De Calicanto y Cantera: la vocación educativa de un inmueble*, Querétaro, Fondo Editorial UAQ, 2021.

Mora, Jesús Iván. “Silvio Zavala y la institucionalización/profesionalización de la historia en México, 1933-1950” en *Revista de Historia de América*. México. 2018.

Moreno Pérez, Antonio, “El movimiento de Restauración del siglo XIX en México y su oposición a la secularización de la música sacra” en *Reflexiones sobre arte y cultura, volumen*

II Música: teoría, musicología e investigación artística Mauricio Beltrán Miranda coordina, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2021.

Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Tomo I y II. México. Universidad Panamericana, 2006.

Paulín González, Francisco, *La Bula de Erección del Obispado de Querétaro Segunda parte*, México, Editorial Jus, 1962.

Ponce, Manuel M. *Gaceta musical*, Año 1, febrero, Studio 15, París, 1928.

Reynoso, Manuel, *Reseña de la peregrinación y función solemne que la Sagrada Mitra de Querétaro celebró el día 8 del actual en la Iglesia de Capuchinas cerca de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe*, Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, 1891.

Solorio Farfán, Hirepan Tesis Doctoral *La institucionalización musical en México derivada de la Escuela de Música sagrada en Morelia en el Siglo XX*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021.

Solorio Farfán, Hirepan y Raúl W. Capistran García. “Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder” en *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*. México. UAEH. 2020.

Suñol, Gregorio Ma, *Método completo de Solfeo, teoría y práctica de Canto Gregoriano*, Tournai, Bélgica, Lefebvre & Cia., 1905.

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, Pedro, *Undécima peregrinación de la Diócesis de Querétaro al Santuario del Tepeyac y Fiestas del Centenario*, Querétaro, Imprenta de la Escuela de Artes, 1896.

Villaseñor, José María, “Las escuelas de música sagrada en México” en *Schola Cantorum revista mensual de Cultura Sacro-Musical* año X núm. XX, Morelia, Michoacán, 1948.

Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional. Volumen I*, México, INBAL - Conservatorio Nacional de Música - Secretaría de Cultura, 2017.

LINKS

<http://www.rism-ch.org/catalog/408001589>

<https://www.solesmes.eu/abbe/dom-prosper-gueranger>

<https://www.solesmes.eu/historia>

Pustet, Federico. "Pustet". La Enciclopedia Católica. vol. 12. Nueva York: Robert Appleton Company, 1911. 29 de junio de 2022 <http://www.newadvent.org/cathen/12583a.htm>

ACERVOS

AHQ – Archivo Histórico de Querétaro

AHMAG – Archivo Histórico Mtro. Agustín González

AHDQ – Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro

FH BFR – Fondo Histórico de la Biblioteca Florencio Rosas

IDIH – Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas