

CIEN AÑOS DE MÚSICA SAGRADA

Antonio Tomás DEL PINO ROMERO

El veintidós de noviembre de 2003 se ha cumplido el centenario de la promulgación de un documento de excepcional interés e inobviables consecuencias para el desarrollo de la música sacra a nivel universal a lo largo de todo el siglo XX o, al menos, hasta la celebración del Concilio Vaticano II. Se trata del *Motu Proprio* del Papa Pío X "*Tra le sollicitudini*", al que sigue una valiosísima *Instrucción acerca de la música sagrada*.

La costumbre humana de conmemorar eventos en torno a una cifra redonda, en este caso cien años, nos hace fijarnos en este interesantísimo documento y en todo lo que rodea su justificación, su concepción, sus protagonistas, la situación de sus destinatarios, su promulgación y categoría dentro de la documentología pontificia y las consecuencias derivadas de su puesta en práctica, que supondrán un cambio cualitativo y cuantitativo en la producción musical eclesiástica de la reciente centuria pasada.

Poco entenderíamos el documento si no nos acercáramos al *status quaestionis* de la música sacra a finales del s. XIX. Fijemos nuestra atención para este análisis exclusivamente en el caso español, el que tenemos más a mano y conocemos más de cerca, sabiendo que muchas de las características, evidentemente no las particularidades históricas nacionales, son extrapolables a la realidad musical religiosa finisecular. Si miramos la tradición musical eclesiástica en España, saltará rápidamente ante nosotros el s. XVI como el siglo en el que, junto a las otras bellas artes, la música y los compositores españoles brillan con luz propia: es el Siglo de Oro para las letras, la escultura, la arquitectura, la mística, la política... y también la música. Además de la tríada de polifonistas Morales, Guerrero y Victoria (los dos primeros además tuvieron una interesante y curiosa relación con la Catedral malagueña), músicos de tecla como

Cabezón o de cuerda pulsada como Narváez, Milán... o violistas como Diego Ortiz nos delatan un panorama musical hispano de primerísima categoría. Esta situación se adentra en el s. XVII pero con una salvedad: se mantiene más allá de las innovaciones que ya se experimentaban a nivel instrumental, v.g., en el vecino país de Italia, con lo cual lo que en el s. XVI era primicia, en el s. XVII es anquilosamiento nostálgico de la época realmente áurea. Para restar crueldad a esta última afirmación nos gustaría apostillar que durante la primera mitad del XVII se da una generación de polifonistas francamente interesante por tratarse de una música que desenvolviéndose dentro de los cánones de la polifonía clásica seiscentista, gana en la expresión heredada de la última etapa del genial compositor abulense, Tomás Luis de Victoria. Trayendo nuevamente a colación nuestra ciudad de Málaga y nuestra más aún querida Catedral, este caso se constata fácilmente con la presencia hasta prácticamente la mitad del siglo con el impresionante polifonista de origen lusitano, aunque en ese momento fuera parte de la corona española, Esteban de Brito.

Volviendo a nuestro breve íter histórico, la brecha entre la música religiosa y litúrgica¹ y la música profana culta se hace cada vez más grande, y más insalvable, a lo largo del s. XVIII. La Iglesia se mantendrá fiel a sus cánones y su práctica musical, mientras que el campo de la música culta profana seguirá por sus derroteros, cada vez más secularizados. Llegados al s. XIX merece la pena advertir de antemano que este será el siglo desencadenante de la reacción pontificia. En efecto, durante este siglo convivirán mal que bien fórmulas arcaicas de composición con un gregoriano decadente y con un italianismo rampante y facilón a la moda... en definitiva un "mix" bastante distante de la pureza ascética, de la cristalina y etérea sensación que se supone que la música debía procurar al fiel en su meditación de los sagrados misterios. Más bien al contra-

¹ A veces utilizamos los términos música sacra, música religiosa y música litúrgica como sinónimos o equivalentes. Esto no es estrictamente así, pues queda reservada para la utilización en el culto divino la música litúrgica, que es la más directamente afectada por el documento pontificio que nos ocupa y la que tiene unas exigencias más concretas y fuertes precisamente por la finalidad a que se destina o el servicio que presta. La música religiosa tiene un marco más amplio, pues quedando clara su vinculación con temas religiosos tiene una utilización que no es únicamente la acción litúrgica (oratorios, pasiones, dramas litúrgicos musicados...). Música sacra, empleada en general como opuesta a profana, suele incluir las dos anteriores indistintamente, aun sabiendo ya que una se refiere al campo de la celebración o del ceremonial y la otra no.

rio, los asistentes a los divinos oficios encontraban musiquillas de salón, solos de opereta protagonizados por los cantores y músicos de las cada vez menos y peor nutridas capillas catedralicias que más que invitar a una devota contemplación de los misterios de la salvación entretenían al público que encontraba únicamente en la iglesia el lugar y el momento de escuchar música de la denominada culta.

Por si fuera poco, la situación económica había cambiado mucho con respecto al inicio del siglo y las rentas de las mesas capitulares no eran ni mucho menos capaces de mantener las bien provistas capillas de músicos y cantores en su entraña variedad de beneficiados cantores, sochantres, salmistas, seises, músicos de voz, ministriles, al menos dos organistas, maestro de capilla... El proceso desamortizador de Mendizábal a partir del primer tercio del s. XIX mermó cuantitativamente los ingresos eclesiásticos, los bienes y las propiedades de la iglesia en general y de los cabildos eclesiásticos en particular.

Dos son por tanto las circunstancias coadyuvantes a que la situación musical en la Iglesia no fuera ni mucho menos brillante del todo²: la escasez de medios y recursos y el estilo poco adecuado al espíritu que debía inspirar la celebración del culto cristiano.

Pero a pesar de esta clamorosa situación musical, cabe hacerse la siguiente pregunta: de todo esto, ¿se daba cuenta cualquier persona con un mínimo de sensibilidad o sólo espíritus avezados en las artes musicales?, ¿era tan rotundamente grave la situación para que se tuviera que pronunciar un papa y dirigirse a la Iglesia universal?, ¿este pronunciamiento, este *Motu Proprio* del papa era realmente de motu proprio o tuvo alrededor peritos en la materia que lo asesoraron? En contestar a estas cuestiones es a lo que nos vamos a dedicar en este segundo momento.

² A lo largo del s. XIX encontramos sin embargo autores de primera línea. Es el caso en Málaga de Eduardo Ocón y Rivas, relacionado con la Catedral de Málaga en virtud de su intermitente cargo de segundo organista, si bien su estilo se movía dentro de los cánones de la época no obstante la calidad de sus creaciones sacras, cosa que no ocurría con otros compositores menos afortunados. Eduardo Ocón ha sido ampliamente estudiado por MARTÍN TENLLADO, G., *Eduardo Ocón, el Nacionalismo musical*, Seyer, Málaga, 1991, donde, además de estudiar a este autor, se da cuenta en reiteradas ocasiones de los problemas que atraviesa la capilla catedralicia malagueña a lo largo de todo el s. XIX.

Efectivamente el propulsor de este magnífico documento pontificio fue Pío X, cuyo lema para su pontificado fue *Instaurare omnia in Christo*, lo que le llevó a ser un papa renovador y emprendedor en tantos temas como entendió que necesaria una reforma: Clero, Liturgia, Eucaristía, Catecismo, un nuevo Código de Derecho Canónico (aunque lo promulgara el papa siguiente), unos grandes esfuerzos en orden a la amenazada paz mundial en aquellos momentos previos a la 1ª Guerra mundial y, por supuesto, la música sagrada.

La situación que estimó el papa necesitada de reforma en cuanto a la música sagrada se puede resumir en los siguientes puntos³:

- Escaso valor artístico, inspiración profana, contrariar las leyes litúrgicas, infracción de las reglas de decoro y gravedad debidas al templo, abuso de instrumentos, cualidades morales y artísticas de los músicos y cantores...
- Influjo que ejerce sobre la música litúrgica la música teatral y profana con su apasionamiento, dramatismo y sensualidad.
- Apoyar el único fin de la música en agradar el oído y contentar el gusto estético olvidando la ayuda que presta en enfervorizar al pueblo creyente.

Debemos destacar, a favor de la preparación musical de Pío X, que fue profesor en el Seminario de la asignatura de Música Sagrada y Estética Musical⁴. En 1893, León XIII le concedió el capelo cardenalicio y lo trasladó a Venecia. Durante estos diez años es seguro que conoció al Maestro de Capilla de s. Marcos que lo sería luego de s. Pedro en Roma precisamente traído por él: Lorenzo Perosi, uno de los artífices, sin duda, de esta reforma musical⁵. Pero por si fuera poco esta estrecha relación del

³ Los puntos siguientes tomados de SERRANO, L., *Música religiosa, comentario teórico práctico del Motu Proprio*, Gustavo Gilí, editor, Barcelona, 1906, p. 38 ss.

⁴ Serrano, op. cit. p. 48, pero no explicita qué seminario o en qué momento de su vida sacerdotal: en el seminario de Padua, en cuya Diócesis fue ordenado presbítero o en Treviso, donde fue Canciller y Director espiritual del Seminario antes de ser consagrado obispo y marchar a la Diócesis de Mantua. Es en la revista TESORO SACRO MUSICAL del trimestre agosto-octubre de 1951, p. 60, donde se da cuenta, al narrar la crónica de la beatificación de Pío X, de que la Schola cantorum de Treviso "Diócesis en donde nació y desarrolló sus actividades de vida preepiscopal el Papa..." que pudo ser en Treviso donde fue profesor de esta materia.

papa con el Maestro de la primera Capilla de toda la cristiandad, relación empezada como hemos dicho durante la etapa de su patriarcado en Venecia, habrá, además, otra personalidad decisiva en el empuje reformador de la Música sacra: el Cardenal Rafael Merry del Val, español que llegaría a ser Secretario de Estado⁶, i.e., segundo de a bordo, de nuestro musical Papa. Llegamos por tanto a la conclusión de que esta tríada: papa con sensibilidad, conocimiento y preparación musical, Maestro de Capilla y Secretario de Estado también compositor, son la "Trinidad musical" perfecta para hacerse cargo de la crítica situación musical y poner pies en pared con rapidez y eficacia.

A la hora de hablar de la eficacia, nos planteamos el valor, como documento pontificio que tiene el Motu Proprio, i.e., ¿obliga o no para su cumplimiento?

Con leer el documento pontificio es suficiente para caer en la cuenta de que el Motu Proprio se convertía desde su promulgación en el Código jurídico de la música sagrada y que, por tanto, su contenido era prescriptivo para todos cuantos templos celebran la liturgia católica romana⁷. Efectivamente, en la conclusión de la Instrucción encontramos expresiones como "... se la reconozca fuerza de ley..." o "...la más escrupulosa obediencia..." que nos obvian hasta qué punto eran de obligado cumplimiento⁸ las pontificias prescripciones musicales. Por si fuera poco, al año siguiente la Congregación de Ritos recordaba la obligatoriedad del Motu Proprio del Papa, quien se encargó también de recordarlo en su decreto Urbi et orbe de 8 de Enero de 1904⁹.

⁵ En cuanto a la "prisa" que se dio Pío X en reformar la música sagrada, baste citar como fechas que León XIII, el papa anterior a él murió el 20 de julio de 1903 y que, por lo tanto, desde esta fecha y durante los cuatro meses siguientes hasta la promulgación del Motu Proprio, hubo de celebrarse el cónclave para elegir al sucesor, trámite que tiene su duración, ser elegido el nuevo papa y "hacerse" éste al "nuevo cargo".

⁶ A pesar de la exigencia de su cargo, Merry del Val tuvo tiempo para componer música sacra, aunque él mismo no le diera nunca la más mínima importancia a ninguna de sus composiciones y ni siquiera las guardaba, de ello se ocupó el maestro Silvestrini.

⁷ ESTEVE, F., *Lo que debe ser el músico sagrado, breves consideraciones y reglas prácticas, comentario al Motu Proprio* Eugenio Subirana, editor y librero pontificio, Barcelona, 1912, p. 94.

⁸ En primer lugar, los encargados de animar su cumplimiento eran los obispos diocesanos (dato que tendremos en cuenta a la hora de hablar de la aplicación en Málaga), los cabildos catedralicios, los seminarios conciliares diocesanos, las casas de formación de religiosos y todas las parroquias en general.

⁹ SERRANO, op. cit. p. 51.

Vamos a ver ahora cómo el Motu Proprio, al reformar la música sagrada, da lugar a toda una nueva generación de compositores eclesiásticos denominados con el documento que les sirvió de espaldarazo.

La llamada "Generación del Motu Proprio"¹⁰ reúne a los compositores que siguieron las directrices trazadas por Pío X en su encíclica y se esforzaron en su cumplimiento, hasta la interpretación que se hizo en España del Concilio Vaticano II en materia de música sagrada, que "barrió bruscamente toda la música religiosa de cierta altura artística que se practicó en los templos de la península"¹¹.

Antes del Motu Proprio algunos compositores eclesiásticos españoles se habían preocupado por luchar, la mayoría de las veces en solitario, por la restauración de la música sagrada; bien con sus composiciones, con sus enseñanzas o con sus interpretaciones. Así, por ejemplo, el vasco Vicente Goicoechea (1854-1956) se preocupó desde Valladolid por la restauración de la música sagrada y posteriormente intervino en el Congreso que se celebró en dicha ciudad en 1907, con el fin de llevar a buen término las recomendaciones que Pío X escribió en el Motu Proprio.

De la misma manera, el catalán Domingo Más y Serracant (1866-1944) no se entregó a la decadencia compositiva en materia de música religiosa, siendo uno de "los compositores mayores de la música religiosa del siglo XIX y Maestro de toda la parte catalana de la 'Generación del Motu Proprio'"¹²⁻¹³.

¹⁰ Esta denominación fue apuntada primero por José Subirá, luego ratificada por Juan Alfonso García y más tarde aceptada por Tomás Marco en el libro que documenta esta explicación: MARCO, T., *Historia de la Música española, siglo XX*, Alianza, Madrid, 1983, p. 105. También en GARCÍA, J.A., *Ayer, hoy y mañana de la música de órgano en España*, en EL ÓRGANO ESPAÑOL, Actas del III Congreso Nacional del Órgano Español, Sevilla, 2000, p. 121 ss.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

¹³ Por citar a algunos de los nombres que componen la larga lista de compositores de esta generación: Julio Valdés, Nemesio Otaño, Luis Urteaga, José M^a Beobide, Jesús Guridi, José Antonio Donosita, Norberto Almandoz, Domingo Mas y Serracant, José Camellas, Juan Bautista Lambert, Antonio Massana, Jaime Manuel Mola, Eduardo Torres, José M^a Alcácer, Valentín Ruiz Aznar, José Ignacio Prieto, Juan M^a Thomas, los hermanos Iruarrizaga, Villalba, Pujadas, Tomás Garbizu... y tantos y tantos anónimos u olvidados.

Juan Alfonso García, canónigo organista de la Catedral de Granada, nos dice que *con este espíritu de fervor musical*, (el del Motu Proprio) *se organizan los primeros congresos nacionales de música sagrada: el de Valladolid, en 1907; el de Sevilla, en 1908, y el de Barcelona, en 1912. Vicente Goicoechea, maestro de capilla de Valladolid, es aclamado como patriarca del nuevo grupo. Y el jesuita Nemesio Otaño se constituye en el dirigente tenaz que propone metas y transmite entusiasmo con su palabra, con sus escritos y sus composiciones musicales*¹⁴. Juan Alfonso, además de organista también compositor de música vocal y para órgano, discípulo del aragonés Valentín Ruiz Aznar, estima que toda esta generación, en la que, por otra parte, él está integrado, ha recibido varias denominaciones desde la altisonante "Segunda Edad de Oro de la música española"¹⁵ hasta la más aséptica de "Escuela de música Eclesiástica del s. XX"¹⁶. En la denominación con la que se encuentra más crítico es precisamente con la de "Generación del Motu Proprio"¹⁷, según él porque dentro de esta generación, en realidad, se está incluyendo a tres generaciones: la de los "maestros", muchos de ellos del último tercio del s. XIX e iniciadores de la renovación; la de los discípulos, seguidores entusiastas de los maestros y, en buena medida, el núcleo y el grueso de todos los compositores de esta generación y, por último, la generación "frustrada", que es la que tuvo que luchar ante la hecatombe que supuso la desafortunada y errónea interpretación de las directrices musicales del Concilio Vaticano II¹⁸.

Así las cosas, ha llegado el momento de fijar nuestra atención en Málaga. Hacía por entonces las funciones de Maestro de Capilla de la sede malacitana Pedro Pérez Ruiz, sochantre 2º y bajo de capilla. En el asiento del organista podemos encontrar desde 1902 a 1904 a Rafael

¹⁴ GARCÍA, J.A., *op. cit.* p. 121.

¹⁵ Se estima altisonante, en primer lugar, porque esta generación musical no se halla envuelta en un ambiente histórico de la magnitud de la primera, por lo cual no cabe una comparación estricta entre los dos periodos y, además, porque estos compositores se dedican a una parcela muy delimitada dentro de la totalidad de la producción musical, *ibíd.*

¹⁶ ARÁIZ MARTÍNEZ, A., *Historia de la música religiosa en España*, Labor, Barcelona, 1942.

¹⁷ GARCÍA, J.A., *op. cit.* p. 122.

¹⁸ MANZÁRRAGA, T. de, *La música sagrada a la luz de los documentos pontificios*, Cocolsa, Madrid, 1968, p. 52 ss.

Salguero Rodríguez, que en ese mismo año pasará a ser Maestro de Capilla hasta 1916, en que pase a Granada¹⁹. Será, por tanto, Rafael Salguero el que deba recepcionar y aplicar las medidas adoptadas por el Motu Proprio al ser la primera autoridad musical de la Catedral malagueña. Era obispo de Málaga por entonces el antequerano Juan Muñoz Herrera²⁰. En cuanto a las referencias capitulares malacitanas, la primera que encontramos con respecto a la problemática del Motu Proprio tiene fecha de 1 de Marzo de 1905, en la que se determina prescindir de la Orquesta en determinadas ocasiones y dándole preeminencia al gregoriano²¹.

Del ideal estético y litúrgico que propiciaba el Motu Proprio no hace falta que volvamos a hablar. Lo que resulta ahora sumamente interesante es la puesta en práctica en su día a día y cómo unas medidas serán fáciles de aplicar y otras, en cambio, contarán con la negativa de los partidarios de la antigua pompa. A este respecto nos dice el Dr. Martínez Solaesa que *...también en la Catedral de Málaga, estas vacilaciones entre la aceptación teórica de las nuevas normas romanas y lo que el cuerpo les pedía, en el orden práctico, a propósito de repertorios y medios. Y es que una mentalidad y unas vivencias no se cambian por decreto. Tendrá que pasar tiempo y tendrán que venir grandes compositores, contra moda y corriente, que progresivamente vayan cambiando una sensibilidad y unos valores configurados por la costumbre de más de un siglo*²². Sacamos por tanto varias conclusiones:

- El Motu Proprio no se aplica de un día para otro²³.

¹⁹ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, F., *Rafael Salguero Rodríguez, Maestro de Capilla de las Catedrales de Málaga y Granada*, Hoquet, Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga, nº 1, Junio 2001, p. 13 ss.

²⁰ GUEDE Y FERNÁNDEZ, L., *Historia de Málaga III, episcopologio*, Málaga, 1996, p. 91. Tb. MONDÉJAR CUMPIÁN, F., *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Cajasur, Córdoba, 1998, p. 365.

²¹ A.C.C.M., 1 Marzo de 1905.

²² MARTÍNEZ SOLAESA, A., *Catedral de Málaga, órganos y música en su entorno*, Studia malacitana, Málaga, 1996, p. 481.

²³ En el artículo de Francisco Martínez que hemos citado, se analizan dos kyries pertenecientes a dos misas distintas: la primera está fechada en 1906, i.e., no sólo posterior al Motu Proprio sino a las advertencias capitulares antes reseñadas del año anterior. Y eso que Salguero es el principal responsable de que el documento pontificio se aplicara. Las características del nuevo estilo se notarán en el segundo kyrie analizado, sin fechar, pero evidentemente posterior.

- Supondrá un esfuerzo enorme sobre todo para los Maestros de Capilla, pues se les pide que cambien su estilo compositivo. Será más bien la segunda generación de la que antes nos hablaba Juan Alfonso García la que esté imbuida en el nuevo ideal estético. Veremos en Málaga de quién se trata.
- Paradójicamente, hay disposiciones del Motu Proprio que económicamente vienen muy bien: la supresión de la orquesta, si quiera para las grandes solemnidades, suponían un ahorro real para la mesa capitular. Veremos que para mantener la costumbre de traer contratas de músicos para las grandes solemnidades los nostálgicos de traer orquestas a la Catedral buscarán la manera de que se comisione a personas para buscar músicos "a buen precio"²⁴. Evidentemente no es lo mismo mantener un Capilla de música o pagar a una orquesta invitada que tener un coro razonablemente solvente y un buen organista y maestro de capilla, que es lo imprescindible para el culto según el Motu Proprio²⁵.

Aún así, veremos que se sigue intentando buscar financiación para la música catedralicia, buscando observar las nociones del Motu Proprio pero también brindando al respetable la oportunidad de escucharan música de orquesta alguna vez al año. Estamos a 6 de Diciembre de 1916: *la Fundación Alvarez-Troya destina 375 ptas. anuales, para ayudar a los gastos que ocasionan las Fundaciones de Culto en la Semana Santa o Mayor, para la Música que, a los días solemnes de ella, era de costumbre en aquel tiempo*.

²⁴ Así, el Lectoral de la Catedral, que era encargado de la música en la Catedral para la Semana Santa del año 1916, propuso una solución intermedia que combinaba el canto llano, la polifonía y que, al mismo tiempo, reservaba para la gran solemnidad de la Pascua la presencia de orquesta, aunque tuviera que renunciar a ella para el Miserere. Se comisiona al beneficiado Sr. Nadal para que busque los precios que llegarán a la cantidad de 153 ptas.

²⁵ A pesar de que se supere el "antiguo estilo", la invitación de una orquesta para las grandes celebraciones, que en el caso de la Catedral de Málaga serán Inmaculada, Corpus y Semana Santa, seguirá siendo una constante a lo largo de todo el siglo XX. Además resulta curioso este empeño de mantener una orquesta aun cuando no era necesaria pues el único acompañamiento preciso era el órgano. Así encontraremos obras netamente del estilo del Motu Proprio, nada menos que de Perosi, a la que se le ha hecho un arreglo al acompañamiento en el que los instrumentos están sacados de la partitura de órgano, como hemos tenido ocasión de comprobar en el armario donde se encontraba el material preparado y dispuesto por el penúltimo de los maestros de capilla de nuestra catedral.

En el presente, el Cabildo tomó el laudable acuerdo de prescindir de la Orquesta con que solían acompañarse las Lamentaciones y el Miserere, en los días de Jueves y Viernes Santo; y con tal medida, que se ajusta en un todo a las prescripciones de la Santa Sede en esta materia, resulta la cantidad propuesta, sino del todo innecesaria, desde luego excesiva.

Ofrece pues, dicha cantidad, margen suficiente para atender a otra necesidad que hoy experimentan en nuestra Santa Iglesia: El culto que, en la Semana Santa, damos a Dios Nuestro Señor. La dotación para la música será la siguiente:

Para Sexteto en la Misa de Jueves Santo:45 ptas.
Para gran Orquesta en la Dominica de Resurrección (Misa de Tertia)100 ptas.
Para 6 Sres. Beneficiados Cantores, en la Misa de Resucitado12 ptas.
Para 3 Salmistas a 2 ptas. cada uno6 ptas.
Para 6 niños de Coro6 ptas.

Quando veíamos la fuerza de ley que tiene el Motu Proprio, decíamos que uno de los responsables de su aplicación eran los obispos diocesanos. Pues bien, gracias a un obispo, aunque todavía no era diocesano, sino auxiliar del anciano e impedido Juan Muñoz Herrera, Manuel González veremos como nuestra historia empieza a tomar otro rumbo. El Obispo auxiliar tomará la determinación de que un padre benedictino que se encontraba dando clases de gregoriano en el Seminario, instruya también a los señores capitulares²⁶. Esta situación fue percibida no sólo por el Sr. Obispo auxiliar, ya que en cabildos celebrados con anterioridad²⁷ se da cuenta de la poca dignidad con que se realiza la salmodia canónica, e incluso el mes anterior a esta cita, el Sr. Chantre da cuenta de la precipitación con que se canta en el Coro el Oficio Divino, en el que no se observa la debida pausa, ni se guarda el asterisco, lo cual produce un gran desor-

²⁶ A.C.C.M., 17 enero 1917.

²⁷ A.C.C.M. 26 abril 1916

den, quita la devoción y hasta, en algunas ocasiones, da lugar a ansiedades de conciencia, por parecer dudoso el cumplimiento de la obligación. Vemos hasta qué punto, por tanto, era razonable la petición del Sr. Obispo auxiliar. Pero como ya observábamos antes, "las cosas de palacio van despacio" y si no comprueben Vds. mismos con la rapidez que se quitan unos libros del coro: El Sr. Deán dijo que había dado ordenes de retirar los libros que hasta el presente han estado al servicio de los Sres. Capitulares, en cada ala del Coro, por resultar ya inútiles para el servicio a que estaban destinados, tanto por su estado material, como por no hallarse en armonía con las nuevas leyes litúrgicas, ni con las disposiciones dictadas sobre Música Sagrada, y que al mismo tiempo había mandado se custodiasen en nuestra Archivo, por razón del mérito de su antigüedad, y porque nunca debemos olvidar que fueron un regalo hecho a este Cabildo por el dignísimo Obispo de esta Diócesis, Don Fray Alonso de Santo Tomás, de gloriosa historia; y terminó exhortando a todos a que particularmente, toda vez que el estado de la Fábrica de nuestra Iglesia, no permite otra cosa, se procure cada uno un ejemplar del "Antiphonale" recientemente publicado. Tengamos presente el detalle que de esto se da cuenta en las actas capitulares en 26 de junio de 1918, quince años después del Motu Proprio.

Pero volvamos a centrar nuestra atención en el que va a ser nuestro obispo decisivo: Dn. Manuel González: es preconizado obispo titular el 23 de Abril de 1920²⁸ tomando posesión de la diócesis el 15 de Agosto del mismo año. Una de las obras por la que este obispo fue y es conocido en Málaga fue por la construcción del Seminario nuevo en "unos montes cercanos a la ciudad", hoy dentro totalmente de la ciudad. Pues bien, el impulso de este obispo no acaba simplemente con la construcción material del nuevo edificio, sino por la vida que le introyecta y que le da sentido. Por supuesto, también se ocupó de la música: *Teniendo en cuenta la parte tan principal de la música en nuestro culto y en la propaganda, aparte de su gran influencia en la educación del sentimiento, del gusto artístico y del espíritu, abrigamos el firme propósito de que todos nuestros seminaristas salgan del Seminario perfectamente adiestrados en el Canto Gregoriano y en el conoci-*

²⁸ MONDÉJAR, op. cit. p. 372.

miento del Solfeo. No aspiramos a que salgan maestros en el arte musical, pero sí a que, además de ajustarse en sus actos litúrgicos a las reglas prescritas para el canto eclesiástico por el Motu Proprio de Pío X, sepan distinguir la música verdaderamente religiosa de la profana y oponerse con energía y tesón a que ésta siga invadiendo la soberana majestad de nuestros cultos.

Aspiramos a que se acabe para siempre en nuestra Diócesis esa gran vergüenza y gran lástima del canto en no pocas iglesias en las que, triste es confesarlo, se trata de alabar a Dios con voces y cantos más propios de teatros, tabernas y plazuelas.

Cuando contemos con un clero enterado y enamorado de su música y de su canto, tan superiores a todo lo profano, ¿no podremos lisonjearnos con la esperanza de ver sustituidos esos sochantres, ayunos de arte, de voz y hasta de piedad, que en no pocas parroquias se padecen, por coros populares o Scholas Cantorum de jóvenes o niños adiestrados por sus curas que realicen el ideal de la Iglesia sobre el canto litúrgico popular?

Punto es éste, el de la educación musical en los Seminarios, al que concedemos excepcional importancia y del que esperamos pingües ganancias en pro del culto de Dios, de la piedad de los fieles y hasta del buen nombre y prestigio de nuestro clero. Por esto disponemos que durante toda la carrera se dé clase diaria de música por espacio de media hora; para los humanistas y filósofos de solfeo y música general y para Teólogos y Canonistas de música religiosa y canto gregoriano.

Y con tal rigor queremos llevar estas enseñanzas que, pasado el tiempo que creamos prudente para el aprendizaje, no ordenaremos de Mayores al que no dé muestras de saber el canto litúrgico en el examen a que le someteremos antes de las órdenes²⁹.

Son fuertes las palabras del obispo. Pero él poco podía hacer si no tenía colaboradores diligentes. El magisterio había quedado vacante en la Catedral por la marcha de Rafael Salguero a Granada en 1916. Tras dos

años de interinidad a cargo de un medio racionero, Francisco Nadal Sánchez³⁰, se cubre la vacante con un nuevo beneficiado: Dn. Domingo López Salazar, natural de Jaén, que será el verdadero implantador del Motu Proprio en Málaga. Tendrá por encima un obispo que defiende la renovación musical con la vehemencia que hemos visto antes, dispondrá de una copiosa Schola Cantorum, sobre todo al terminar la Guerra civil, en el nuevo Seminario y podrá contar en la Catedral con un grupo de niños para seguir con la tradición de los seises (alguno de los seises de entonces viven aún entre nosotros. Se trata de Dn Francisco de Gálvez Congiu, catedrático recién jubilado del Conservatorio Superior, que fue niño cantor en la Catedral con Dn. Domingo y también el Muy Ilustre Sr. Dn. Ildelfonso López Lozano, hoy en día Canónigo penitenciario de la misma catedral donde fue seise) y contará además con la colaboración de dos buenos organistas, según me cuentan quienes lo escucharon, Dn. Emilio Espinosa como 1º y Dn. Luis López como 2º. Además, la catedral contará con la colaboración de músicos locales, en grupos u orquestas organizadas, según la costumbre que ya hemos visto, por Dn. Blas de Alva Ortiz, padre de Dn. Salvador de Alva Valdivia, todavía felizmente entre nosotros, y que es segundo organista de la catedral.

Dn. Domingo López Salazar será el definitivo y gran impulsor de la música sagrada en Málaga durante el s. XX. Además, su empuje musical va a cuajar en personas como las que hemos citado antes, pero sobre todo en una que todavía no ha sido nombrado. Se trata de Dn. Manuel Gámez López, sacerdote, canónigo de la Catedral, director que fue de la Schola Cantorum del Seminario y director y fundador de la Coral Santa María de la Victoria y que es el referente vivo de la música coral en Málaga.

En fin, este repaso al Motu Proprio nos ha servido para conocer mejor un documento que ahora cumple cien años, un momento de la historia de la música sacra para muchos desconocido, su aplicación en Málaga en unas circunstancias históricas muy peculiares, y el reconoci-

²⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, M., ob., *Un sueño pastoral*, FARESO, Madrid, 1994, p. 414 ss.

³⁰ MARTÍNEZ SOLAESA, A., op. cit. p. 606.

miento agradecido a quienes durante tanto tiempo han mantenido la antorcha encendida de la música litúrgica y gracias a los cuales la conocemos, la amamos y la servimos. Vaya siempre la memoria agradecida por delante y el compromiso de estar a la altura de los que tan dignamente nos han precedido en el cultivo de la más noble de las Bellas Artes en su más noble oficio aún de servir de alabanza a Dios y para provecho del pueblo cristiano.

