

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 8, marzo de 2017**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella, Silvia Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5622-7250 y 5622-6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R.© Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

De las imágenes: Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5622-7250 y 5622-6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243; Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Impresos Herman, S.A., Av. San Jerónimo 2259, Col. Pueblo Nuevo Alto, Delegación Magdalena Contreras, C.P. 10640, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo del 2017, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impresa en México
Distribución gratuita

Contenido

Presentación

Marialba Pastor

2

El pasado es un país extranjero. La práctica cultural de imaginar la música antigua

Barbara Titus

6

“Convidando está la noche” y la grabación del *Latin Baroque*

Drew Edward Davies

16

Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Lucero Enríquez Rubio

32

Los “ofertorios” del Chiquitos jesuítico

Leonardo J. Waisman

47

La ciudad episcopal, una introducción al concepto

Montserrat Galí Boadella

66

Notas curriculares

79

Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Lucero Enríquez Rubio

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

Una portada, múltiples caligrafías, diferentes tintas, grafito y crayón, latín y español: la historia, integración y deconstrucción de una obra-documento se presentan ante nuestros ojos pero ninguna de las tres es fácil ni de descifrar ni de entender (véase fig. 1). La información que proporciona esa portada es incomprensible, tanto o más que si estuviera en idioma extranjero. Registrarla cuidadosamente no ayuda. Mirarla con ojos incrédulos tampoco. En la portada de un bifolio que contiene texto y música para la voz de un barítono del primer coro —música que también puede ser interpretada por un fagot o un segundo órgano— se lee:

Fagot ò Bajete 1.o/ u Organo 2.o/ Para Sn Pedro/ 3.o [añadido] u 8.o/ Resp.o B/ [añadido] “Proce-sion de Pentecostés/ Ego sum panis vitae/ Quae est ista 3.o de la Asuncion/ Gradual p.a la Epi-fania/ Beata es Virgo Maria 8.o de la Asuncion”. Añadido por diferentes manos: “Son 39 papeles.”, “4 papeles de voces/ los papeles del 2.o coro, en el reverso tienen la letra de la Epifanía. en una cara tiene esta letra, y en el reverso Beata es Virgo M.a con 3 papeles”, “4 papeles de coro”, “5 papeles”, “ya está completo”, “[3.o] ú 8.o”. Añadido

en rojo: “20”, “caja 20”, “con éste papel se dirige el 8.o Resp.o de S Pedro”.¹

Estamos frente a un objeto material del pasado resguardado en el *Archivo de música* del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), unidad documental que por ser histórica cae dentro de la tipología de patrimonio cultural y que en consecuencia requiere ser catalogada. Esto exige una aproximación hermenéutica ya que el mero registro de datos no permite entender ni la unidad documental ni las obras que contiene ni, mucho menos, el archivo que las resguarda. La paradoja está en que para poder catalogar es necesario conocer y entender lo que se cataloga. Prueba de ello es la confusión en que se hallaba el expediente y la imposibilidad que encontró Thomas Stanford ya no para catalogar esta unidad documental, sino simplemente para registrar las obras, número de folios y nombres de autores que se presentan en ella. No aparece en su catálogo publicado en 2002² aunque sí microfilmó completo el expe-

1 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Archivo de música*, A1455a.01, Coro 1: B, f. 01r. En este caso, copié la transcripción diplomática de la base de datos “*MusicatNube*”: Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, consultada el 4 de noviembre de 2016, en proceso de publicación.

2 Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores* (México: Instituto Nacional de Antropología



Fig. 1. Portada de la unidad documental A1455. Archivo de música, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.
Foto: Salvador Hernández Pech.

diente, pero en desorden, identificándolo mediante una hoja de separación en la que escribí la signatura que le había dado el padre Xavier González Tescucano (1935-2009).³ En el listado incluido al final del rollo de microfilm número 83 no hay inventario de partes sino sólo la enumeración de los títulos que se leen en la portada.

Así fue registrada por Salvador Valdés⁴ quien le añadió su propia numeración. El desorden del expediente lo hacía incomprendible. Después de numerosas sesiones de revisión y estudio para tratar de entenderla, se hizo necesaria la creación de una nueva tipología; la designamos “Colección de colecciones”.⁵ El concepto atiende a dos

e Historia/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002).

3 Sacerdote y músico que en algún momento anterior a 1965 inició la catalogación topográfica del archivo. Véase Stanford, *Catálogo*, xlvii-xlviii; también véase Margarita Covarrubias. “Los Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo (1792-1798) por Antonio Juanas: un estudio catalográfico”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Música, catedral y sociedad, I Coloquio Musicat* (México: UNAM, 2006), 265-266.

4 Encargado del archivo del cabildo desde al año 1994 hasta su muerte, acaecida el 31 de julio de 2011: Salvador Valdés, “Guía del microfilm del Archivo Musical del Cabildo Metropolitano de la catedral de México”, mecanoscrito inédito engargolado, 175 hojas, 28 cm., ACCMM. La signatura resultante fue E13.19/ C2/ LEGDd19/ AM1277, donde AM1277 fue el número consecutivo dado por Valdés al expediente.

5 Al hablar en plural me refiero a quienes trabajamos en el proyecto “Catálogos de los libros y papeles de música del Archivo Catedral Metropolitano de México”, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y

aspectos: la materialidad de las obras-documentos, y su ejecutabilidad. Aplica cuando hay una o varias colecciones y una o varias obras individuales en una unidad documental indivisible en la que algunas obras, generalmente contrafactos⁶ vocales, requieren para su interpretación de los instrumentos de otras. A la signatura principal se le añaden letras subíndice, en orden alfabético, siguiendo el orden en que se presenta cada una de las colecciones y obras individuales que la integran.

Catalogar, actividad frecuentemente menospreciada por investigadores, ha sido para mí fuente de aprendizaje continuo y de no pocos descubrimientos sorprendentes. Quizá el más llamativo fue el ver cómo se convertía en mito histórico, de uso común en la musicología hispanoamericana, el concepto de “esplendor catedralicio” comúnmente aplicado a la Catedral de México en función de la música que en ella o para ella se escribió, ejecutó y conservó. Lo catalogado, tanto en papeles de música como en libros de coro contradice ese concepto. Tenemos registradas 4,404 obras individuales e individuales de colección resguardadas en el ACCMM. Una cifra un tanto engañosa si vemos que 514 son del maestro de capilla Antonio Juanas (ca. 1762-ca. 1821), 260 son antífonas escritas en notación cuadrada en la segunda mitad del siglo XIX y hay

369 danzas de salón.⁷ Para la que fuera catedral metropolitana del virreinato de la Nueva España y catedral de uno de los países más grandes de Latinoamérica no considero que sean cifras esplendorosas ni en cantidad ni, salvo excepciones, en calidad, sobre todo si se mira a través de una lente centroeuropea de corte decimonónico. No hay “grandes obras” ni “afamados compositores” como tampoco grandes cantidades de música de algún género o estilo específicos. Sorprenden, al contrario, los grandes huecos históricos medidos en años de los que no existen obras, así como lo escasa de la producción local e importada.

La unidad documental A1455 resulta demostrativa de lo anterior y esclarecedora para entrever el contexto histórico que vivió México después de la guerra de independencia, comprobar lo magro del capital musical heredado en la catedral metropolitana y valorar la precariedad que alcanzó su actividad musical al finalizar el siglo XIX. En el catálogo electrónico escribí:

Unidad muy compleja integrada a lo largo de más de 60 años con la intervención de por lo menos cuatro autores, a partir de Bustamante, *Tu es Petrus*, responsorio tercero de la fiesta de San Pedro), A1455a.01, para dos coros de SATB, 2vl, 2cl, 2cor y acomp, con fl agregada por Triujeque y timp por Carrillo.⁸ Se sacaron tres contrafactos (dos con misma música y distintos textos, y otro con texto añadido); dos instrumentaciones

auspiciado por el Conacyt, a partir de *Musicat*: nombre del sistema relacional de bases de datos creado en 2002 por el Ing. Mario Haza Treviño, que contiene información proveniente de archivos de música, librería de cantorales, actas de cabildo, correspondencia y otros ramos de archivos de catedrales de México. *Musicat*-papeles de música data del año 2005.

6 Empleo ese término para denominar una obra vocal en la que se emplea música de otra preexistente a la que se adapta un nuevo texto que sustituye al original.

7 Estas cifras podrían variar mínimamente conforme avanza el proceso de revisión y publicación del catálogo de obras y papeles de música del ACCMM.

8 Abreviaturas de uso internacional en la catalogación: S=soprano; A=contralto; T=tenor; B=bajo; acomp=acompañamiento; org=órgano; pf=piano; vl=violín; vc=chelo; fl=flauta; cl=clarinete; cor=corno; trb=trombón; timp=timbales.

posibles (una con sólo pf obligado y otra con sólo 2cl y acomp); y tres versiones estructurales (que dieron lugar a las colecciones a, b y c). Dos contrafactos se presentan sólo en partes vocales y pueden interpretarse con las partes instrumentales de la obra matriz. Ésta consta de cuatro secciones: grave (introducción instrumental y recitado para B); allegro (*tutti*); andante (*solo* para S); largo (*tutti*). Las obras de la colección b emplean las dos primeras secciones de la obra matriz y las de la colección c sólo la segunda sección. A las partes de coro 2 de la obra matriz A1455a.01 se les añadió un texto y se les cambió a coro 1; posteriormente, se reusaron para escribir en el reverso el contrafacto c.02.⁹

Este caso nos obliga a la reflexión sobre conceptos tales como obra, autoría, creación, reproducción, emisión, ejecución... También a constatar la validez de la ecuación que regularmente encontramos en el *Archivo de música* del ACCMM: entre menos interesante es la música que contienen los documentos, más relevantes resultan ser los aspectos históricos y culturales que reflejan. En el presente estudio de caso seguiré la premisa del análisis inferencial¹⁰ según la cual al describir una obra se explica su contexto y viceversa.

La partitura o “borrador” de la obra de José María Bustamante (1777-1861) *Tu es Petrus* —obra matriz de la que se sacaron contrafactos y versio-

nes— no se encuentra en el archivo:¹¹ se presenta en partes copiadas por José Ignacio Triujeque (m. 1850). Antes de pasar a tratar quiénes fueron estos personajes me ocuparé brevemente de la obra y el soporte que la contiene.

La obra matriz, A1455a.01, es un responsorio y así está identificada en la carátula, sea en forma explícita aunque abreviada “Resp.o”, sea en forma indirecta “3.o”, “8.o”. En el repertorio litúrgico, las obras que llevan este título genérico están determinadas por una estructura y una función. La primera obedece al esquema responsorio-versículo-responsorio abreviado, con textos sacados de la Biblia, la hagiografía y la homilética:

R (A,*B) — V — R (*B).¹²

En cuanto a su función, ésta es muy específica: comentar los textos de las lecciones que les preceden. Nada de esto parece haber variado a lo largo de los siglos, ni siquiera al empobrecerse en el siglo XIX el contexto musical de la catedral y precarizarse el litúrgico. Fue la festividad y el texto (predeterminado dentro de la liturgia de *maitines* de una fiesta) lo que nos permitió determinar el género de cada una de las obras contenidas en A1455 y concluir que no todas las versiones ni los contrafactos eran responsorios, a pesar del género consignado en algunas de las partes.

11 Las partituras eran borradores autógrafos de donde se copiaban las partes instrumentales y vocales. No era infrecuente que los autores los conservaran considerándolos propiedad personal.

12 R=cuerpo del responsorio; A = primera parte del responsorio; *B = segunda parte; V = versículo. El asterisco indica a partir de dónde se hace la repetición o *pressa*. Se le suele denominar también estribillo. Dado que este último término se aplica con toda propiedad a una de las secciones que caracterizan el género del villancico, prefiero la denominación de *pressa*.

9 ACCMM, *Archivo de música*, A1455, en *MusicatNube*. Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante *MusicatNube*), en proceso de publicación.

10 Michael Baxandall. *Modelos de intención*, trad. Carmen Bernárdez Sanchos (Madrid: Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989) (Serie Arte, Crítica e Historia).

El número ordinal que en la portada acompaña o sustituye al término responsorio (3º, 8º) se refiere al lugar que ocupa esa obra en el oficio de *maitines*.¹³ En éste, después de la invocación, invitatorio e himno iniciales —que cumplen una función introductoria— cada uno de los tres *nocturnos*¹⁴ que lo integran empieza con un grupo de tres salmos enmarcados por sus respectivas antífonas que prepara a la *ecclesia* para la parte sustantiva del servicio que es la de las tres lecturas —*lectio*— y sus correspondientes responsorios. En las *lectio* se encuentra la esencia de la festividad que se celebra, sea como referencia directa, sea como analogía, sea como ejemplo moral. El responsorio que sigue a cada *lectio* tiene la función de glosar, “emocionalizar” o reflexionar sobre su contenido. El tercer responsorio de cada uno de los nocturnos (3º y 6º, en ocasiones también el 8º) cierra con la doxología menor (el *Gloria Patri*), resultando:

R (A, *B) — V — R (*B) — *Gloria Patri* — R (*B)

El 9º responsorio suele ser sustituido por una acción de gracias o *Te deum*. A continuación (véase cuadro 1), un esquema extractado y sintetizado de este servicio para un día de fiesta, como la de San Pedro, en una catedral como la de México (*Ordo cathedralis*):

| | |
|--------------------------------|----------------------------------------------|
| Oraciones en silencio | Lección, responsorio (3) |
| Invocación, invitatorio, himno | TERCER NOCTURNO |
| PRIMER NOCTURNO | Antífona, salmo, antífona (3) |
| Antífona, salmo, antífona (3)* | Versículo, respuesta, oración |
| Versículo, respuesta, oración | Lección, responsorio (2 o 3) |
| Lección, responsorio (3) | <i>Te Deum</i> (en lugar del 9º responsorio) |
| SEGUNDO NOCTURNO | Versículos, oración, despedida |
| Antífona, salmo, antífona (3) | |
| Versículo, respuesta, oración | |

* El canto de una antífona precedía y concluía la entonación de un salmo. El número de nocturnos y, por consiguiente, de antífonas, salmos, lecciones y responsorios podía variar dependiendo de la importancia de la festividad.

Cuadro 1: Estructura del oficio de *maitines*.

Los *maitines* se celebraban en la Catedral de México en las fiestas dobles de primera clase¹⁵ de las cuales hay cuatro mencionadas en la carátula de A1455: San Pedro, Asunción, Epifanía, Pentecostés.

En un responsorio, la estructura del texto litúrgico no varía; en cambio, la de la música puede presentar variedad de modelos, según la habilidad y el ingenio del compositor. Veamos primero el texto:

13 El oficio —dentro de la liturgia católica de las Horas del Oficio Divino—, más largo y complejo. Piezas de música de distintos géneros, textos y oraciones están estructurados en tres *nocturnos*.

14 Conservan en este nombre la reminiscencia monástica de haber sido cantados en medio de la noche y coincidir con las tres vigiliat romanas.

15 Natividad, Epifanía, Pascua de Resurrección, Ascensión, Pentecostés, *Corpus Christi*, Natividad de San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, Asunción, Todos los Santos, dedicación de la iglesia. La Catedral de México tuvo dos dedicaciones: el 2 de febrero de 1656 (día de la Candelaria) y el 22 de diciembre de 1667; su titular era y sigue siendo la Virgen María, en su advocación de la Asunción. Salvo Natividad y Resurrección (llamadas *vigiliat*), en la Catedral de México los *maitines* se celebraban en la tarde: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 39, f. 227, 30 de abril de 1748.

Responsorio 3º para los *maitines* de San Pedro¹⁶

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| R Tu es Petrus, et super hanc petram | R Tú eres Pedro, y sobre esta piedra |
| aedificabo Ecclesiam meam, et portae inferi non praevalerunt adversus eam: | edificaré yo mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella: |
| * Et tibi dabo claves regni caelorum. | * Yo te daré las llaves del reino de los cielos. |
| V Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in caelis; et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in caelis | V Cuanto atares en la tierra, será atado en los cielos; y cuanto desatares en la tierra, será desatado en los cielos. |

En cuanto a la música del responsorio de la obra matriz A1455a.01 *Tu es Petrus*, la estructura musical de Bustamante es la de una cantada-estrófica integrada por:

- introducción instrumental (A);¹⁷
- recitativo (B) que utiliza la primera parte del texto del responsorio *Tu es Petrus*;
- coro (C) que funciona como estribillo o *pressa* y que contiene la segunda parte del texto del responsorio *Et tibi dabo* y el texto del verso bíblico *Quodcumque ligaveris*;
- aria (D) que, es de suponerse, contenía nuevamente el texto del verso bíblico (*Quodcumque ligaveris*) y que desapareció porque Pilar Carrillo sobrescribió el texto de otro verso bíblico (perteneciente al 8º responsorio de la misma festividad);

16 Los textos del Oficio Divino y su traducción los he tomado de: <http://divinumofficium.com/cgi-bin/horas/officium.pl> y *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, 11ª edición (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1961), respectivamente.

17 Las letras mayúsculas designan secciones musicales.

- coro (C, *pressa*);
- coro (G, *Gloria Patri*);
- coro (C, *pressa*).

La relación entre el texto y la estructura de la música) puede representarse en el siguiente esquema (véase cuadro 2):

| | Grave | Allegro | Andante | Allegro | Largo | Allegro |
|--------|---------|---------------------|------------------|-------------------|------------------|-------------------|
| | [intr.] | (recit.) | (<i>tutti</i>) | (aria) | (<i>tutti</i>) | (<i>tutti</i>) |
| Música | A | B | C | D | C | G |
| | c' | Eb | Eb | Ab | Eb | c |
| | 3/4 | c | c | c | c | 3/4 |
| Texto | | R_____ | | V_____ | | G_____ |
| | | Tu es... Et tibi... | | [Quod] Et tibi... | | Gloria Et tibi... |

* Empleo nomenclatura anglosajona para las tonalidades: c = *do menor*; Eb = *Mi bemol mayor*; Ab = *La bemol mayor*.

Cuadro 2: Relación entre texto y música en la obra de Bustamante, *Tu es Petrus*, *Archivo de música*, ACCMM, A1455a.01.

Debido a que el texto de la *pressa* es muy corto (*Et tibi dabo claves regni caelorum*), Bustamante se tomó una libertad que cien años antes hubiera resultado casi impensable y que, me atrevo a decir, fue posible tanto por la paulatina secularización y relajación de las prácticas litúrgicas en la catedral como por el abandono o desconocimiento de la tradición musical. Esa libertad consistió en incorporar en la *pressa* el texto del versículo bíblico que, en sentido estricto y por tradición histórica basada en sus respectivos contenidos textuales-musicales, debía presentarse una sola vez y no confundirse con aquella. Musicalmente, compensa esta libertad haciendo destacar el versículo mediante una variante instrumental en la frase que lo acompaña. Tanto

la *pressa* cantada por el coro (C, *Et tibi dabo* + *Quodcumque*) como el aria para solista (D, *Quodcumque*) constan de un periodo con dos frases repetidas, ligeramente variadas, y una coda. Son regulares, con motivos e incisos que se repiten, no hay elaboración sino yuxtaposición de motivos a la manera de un *pastiche*; el contrapunto imitativo es elemental y predomina la homofonía. Los fragmentos melódicos son sencillos, fáciles de cantar y de recordar. Como se observa en el esquema, las relaciones tonales son de primer grado; el empleo de dominantes auxiliares y acordes disminuidos está limitado a las cadencias siendo el resto enteramente diatónico. Quizá estas características la hicieron atractiva para ser contrafactada tantas veces.

El primer contrafacto, *Ego sum panis*,¹⁸ A1455a.02, 6º responsorio de la festividad del *Corpus*, fue sacado por Triujeque: misma música y dotación que *Tu es Petrus* (A1455a.01), y distinto texto; se presenta sólo en partes vocales y puede interpretarse con las partes instrumentales de *Tu es Petrus*. Tiene las siguientes variantes: ambos solos (recitado y aria) son para soprano; el texto de la *pressa* se limita a C aunque la silabación es muy problemática, con repetición de sílabas, palabras y melismas cuestionables; el aria es sólo para el versículo bíblico que, dada su bre-

vedad y la estructura musical en dos frases, repite dos veces.

Al responsorio *Ego sum panis* A1455a.02, Triujeque añadió en todas las partes vocales el texto *Quae est ista quae processit*, 3er responsorio de la Asunción, con la salvedad que siendo el texto del verso de este responsorio, *Viderunt eam*, un poco más extenso que el texto del verso *Ego sum panis vivus*, no requiere repetición.

No era infrecuente la práctica de añadir debajo de un texto “original” un contrafacto, a manera de borrador, para después sacar “en limpio” las partes de ese contrafacto. Al parecer esto no ocurrió; lo que sí sucedió fue que se usaron las partes del segundo coro de A1455a.01 —que sólo contenían la *pressa* *Et tibi dabo* y la doxología *Gloria Patri*, ambos *tutti*—: modificaron el epígrafe del coro 2, escribieron, “coro 1” y añadieron el texto de la *pressa* *Viderunt eam*. La tinta y el papel indican ser contemporáneos de la obra matriz. De esta manera, esas partes se podían usar para los tres responsorios; a mayor abundamiento, siendo responsorios 3º y 6º, el *Gloria Patri* le servía a los tres. Triujeque, hombre práctico, al copiar y contrafactar la obra de Bustamante —adecuando los textos a la música—, tuvo en muy poco tiempo y con un mínimo de inversión tres responsorios para tres fiestas importantes. Si había pocos recursos en la catedral, las festividades podían celebrarse con un solo *nocturno* en el que los dos primeros responsorios fueran entonados y sólo el último cantado y con instrumentos, algo que tenía antecedentes en la tradición litúrgica de la catedral.

Las partes de coro antes mencionadas (*Et tibi dabo* / *Viderunt eam*) pasaron a ser papel de re-uso cuando un anónimo escribió en el reverso el contrafacto *Illuminare Jerusalem*, motete,

18 *R Ego sum panis vitae: patres vestri manducaverunt manna in deserto, et mortui sunt: * Hic est panis de caelo descendens, ut si quis ex ipso manducet, non moriatur. V Ego sum panis vivus, qui de caelo descendi: si quis manducaverit ex hoc pane, vivet in aeternum.* Trad: R Yo soy el pan de vida; vuestros padres comieron el maná en el desierto, y murieron. * Éste es el pan que baja del cielo, para que el que de él come no muera. V Yo soy el pan vivo bajado del cielo; si alguno come de este pan, vivirá para siempre (Juan, 6, 48-51).

A1455c.01, empleando sólo la sección del allegro (*pressa*) de la obra matriz de Bustamante. ¿Cuándo se escribió y de quién fue este que pareciera ser el último contrafacto en ser escrito?, ¿cuál obra se privilegiaba cuando se trataba de emplear aquellas partes que contenían dos obras?, ¿era tal la escasez o la carestía del papel que se reusaban folios dejando obras incompletas? Enigmas que no podemos por el momento disipar.

El otro nombre y fecha que aparecen en la unidad documental es el de Pilar Carrillo (fl. 1843-1897). En 1902, un fragmento de acta capitular resulta arquetípico por cuanto refleja la situación litúrgico-musical de la catedral de esos momentos:

[...] Siguiendo los puntos propuestos por el señor maestrescuela que quedaron pendientes, se trató sobre los defectos en el coro y en el altar. El mismo señor maestrescuela expuso largamente las deficiencias que se notan en el canto del coro, todo es con el fin de probar que lo que se canta actualmente no es canto llano, ni toledano, ni romano, sino una cosa que no encuentra cómo calificar, pero sí muy impropia de la catedral. Acerca de lo del altar dijo que tampoco los señores que cantan las misas lo hacen como se debe, con excepción de uno que otro que sí procura hacerlo. Y en cuanto a los ministros, exceptuando al Padre Luna, ninguno canta los evangelios y epístolas en el tono debido.¹⁹

¡Profundo valle en el ondular de la tradición después de más de 100 años de progresiva secularización! En 1897, fecha que aparece en un “guión” de la unidad documental A1455a.03, Pi-

lar Carrillo hacía las veces de maestro de capilla²⁰ y por tanto podía hacer uso de la tradicional “autoridad” para intervenir los papeles de música propiedad del cabildo. Empleó las cuatro secciones de la obra de Bustamante para un contrafacto que tituló “8vo Responsorio de san Pedro”, A1455a.03, de hecho un motete porque al tomar textos del 3er y 8vo responsorios de esa festividad se apartó del texto litúrgico pasando a ser música paralitúrgica cuya función, por lo mismo, se flexibilizaba. Por un lado, Carrillo usó los folios de la parte del “bajete” solista de Bustamante tachando el recitado del inicio (véase fig. 2a) y añadiéndole medio folio con un recitado para soprano con el texto del responsorio 8º (véase fig. 2b). Por otro lado, en la parte de la soprano borró el texto del andante (el aria para solista con el verso del responsorio 3º de Bustamante) y sobrescribió el verso del responsorio 8º (véanse figs. 3a y 3b). De esta forma, dejó incompleta la obra matriz. En un cuadernillo para “Bajo o Piano” escribió el guión de toda la obra. Este motete puede interpretarse con soprano y teclado o con soprano y las partes instrumentales de A1455a.01. Su función pudo haber sido dentro de la Misa y no como parte del servicio de *maitines*.

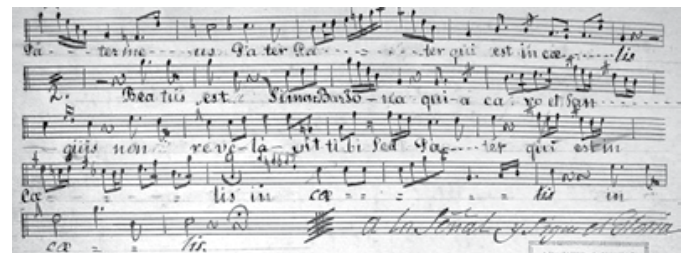
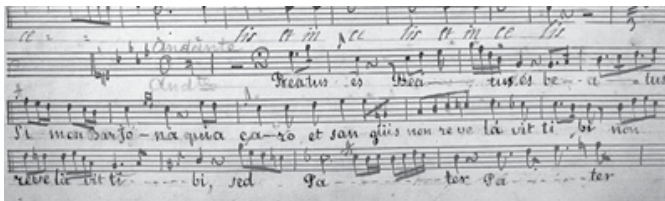
Otro anónimo empleó dos secciones de la obra de Bustamante para hacer un contrafacto con el texto *Beata es virgo*, motete, A1455b.01, “Para procesiones de la Sma. Virgen” para Ssol, ATB y, originalmente, un coro 2 para SATB, siendo iguales las voces de ambos coros, exceptuando Ssol que tiene el recitativo; esta parte fue usada por Pilar Carrillo como borrador para el

20 ACCMM, *Archivo de música*, A0955: [acomp, f. 1r:] “Responsorio/ del/ Sagrado Corazon de Jesus/ Por Antonio Valle/ Copiado en 1884 para el señor Carrillo/ Maestro de Capilla/ de la catedral de Mexico / 12 Papeles.”

19 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 93, 23 de enero de 1902.



Fig. 2a. Parte de B “bajete”, con el recitado tachado de A1455a.01. Fig. 2b. Inserto del recitativo para S de A1455a.03. Folios contiguos de la parte de B de A1455a.01, ff. 01v-02r. Archivo de música del ACMMM. Foto: Salvador Hernández Pech.



Figs. 3a y 3b: Texto sobrescrito, folios contiguos de la parte de S de A1455a.01, ff. 01v-02r que pasó a ser A1455a.03, detalle. Archivo de música del ACMMM. Foto: Salvador Hernández Pech.

texto *Quem dicunt homines*. Las partes de coro 2, a su vez, se emplearon en otro momento como papel de re-uso para escribir en el reverso de los folios el contrafacto *Veni Sancte Spiritus*, motete, A1455b.02, “Procesión para Pentecostés” para SATB, empleando sólo la sección del *allegro* de la obra de Bustamante. En esta versión hay variantes y 3 compases añadidos de coda.

Las dos primeras secciones de las partes de vl1 y vl2 de la obra de Bustamante fueron transcritas para cl1 y cl2 por Triujeque. Las tituló “Mo-

tete en B fa. Resp[onsorio]”, A1455b.03. Quedó el epígrafe de “Andante” (tercera sección) pero ya no lo escribió. Pueden usarse para interpretar el contrafacto A1455b.01 que es el motete para procesiones de la Virgen que también contiene dos secciones de la obra de Bustamante. Hace sentido esta transcripción (Triujeque era clarinetista) si se va a usar la música para acompañar una procesión exterior: los instrumentos de aliento resultan más convenientes que los de cuerdas.

Si las características de la obra matriz hablan del perfil del compositor, la cantidad y tipos de contrafactos hablan del contexto. Bustamante, nacido en Toluca en 1777, parece haber tenido una formación autodidacta, en todo caso no formal,²¹ lo que explicaría su obra. En cuanto al empleo de una misma música para derivar de ella cinco obras más muestra —en mi opinión— una precariedad creativa, tanto individual como colectiva, más que la repetición de un modelo prestigioso —práctica usual en la música centroeuropea desde la Edad Media de la que dan cuenta los denominados contrafactos—.

Resulta aventurado datar la obra de Bustamante ya que pudo haber sido escrita entre agosto de 1818 y noviembre de 1837, lapso en el que fue empleado de la catedral. En cambio, sí es factible suponer que las partes vocales e instrumentales de *Tu es Petrus* fueron copiadas por Triujeque al iniciar su gestión: en marzo de 1838 empezó a fungir como intermediario entre músicos y cabildo una vez extinta la capilla de música;²² él tenía que proveer las obras que se usarían en los servicios litúrgicos.

Por lo que hace a Bustamante, prestó sus servicios en la Catedral de México, primero como chelista (1818) y después como contrabajista

y maestro de ese instrumento en el Colegio de Infantes (1832).²³ Son sintomáticos su fecha de ingreso a la catedral y el periodo en el que permanece (1818-1837²⁴): son años en los que falta un verdadero liderazgo musical en la catedral. Veamos: desde 1791,²⁵ año del inicio de actividades del maestro de capilla Antonio Juanas en la Catedral de México y hasta 1815, año de su jubilación,²⁶ la capilla de música de la catedral fue una entidad estructurada y funcional que disponía de música, suficiente en calidad y cantidad, gracias a ese maestro de capilla que escribió, arregló y modernizó más de 500 obras, que incrementó el acervo con obras de procedencia extranjera y que realizó un cuidadoso inventario

21 En la ciudad de México, esa posibilidad (enseñanza-aprendizaje de “solfa”, “modulación”, contrapunto, canto llano, ejecución de algún instrumento, gramática latina) la ofrecía el Colegio de Infantes de Nuestra Señora de la Asunción y Glorioso Patriarca Señor San José (en adelante Colegio de Infantes), fundado en 1726: ACCMM, *Obra pía*, libro 3.

22 Véase mi artículo “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafacta del siglo XIX del archivo de música de la catedral de México”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, coord. y ed. Lucero Enríquez (México: IIE-UNAM, 2014), vol. 1, 117.

23 ACCMM, *Clavería*, años de 1818 a 1837, “Mesadas a ministros”. He tomado los datos de su nacimiento de Alejandra Hernández Sánchez, “José María Bustamante en la capilla de música de la catedral metropolitana de México”, tesis de licenciatura (México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 2011), 2, disponible en http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/FQ2PSD9UA5THM7KIH1R6NXD2YG7BNGY4MR9H2AGJUPQE6YI15C-53348?func=full-set-set&set_number=004330&set_entry=000001&format=040. Otros datos biográficos de Bustamante pueden consultarse en esa fuente y en Evguenia Roubina. *El responsorio “Omnes moriemini...”, de Ignacio Jerusalem* (México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 2004), 112-114.

24 A partir de finales de 1837 no se han encontrado más registros con su nombre en los ramos de *Actas de cabildo* y *Clavería* del ACCMM.

25 Antonio Juanas junto con otros tres músicos fue contratado por José Miranda, “agente de la Catedral en la corte de Madrid”, el 25 de mayo de 1791; inició formalmente sus actividades el 11 de octubre de ese mismo año: Javier Marín, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762-después de 1816)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente 2* (diciembre de 2007): 14-31, la cita en p. 25.

26 Consta en actas que el cabildo le concedió la jubilación: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 67, ff. 280-281, 14 de febrero de 1815.

de la música existente.²⁷ Su jubilación —y la de otros miembros de la capilla debido a problemas de salud y edad—, aunada a la crisis económica generalizada a raíz de la lucha independentista, obligó al cabildo a hacer ajustes en la nómina²⁸ y a restringir el monto y cuantía de las contrataciones. El “regente” Mateo Manterola²⁹ —que se hizo cargo de la capilla de música al jubilarse Juanas— había sido formado en el Colegio de Infantes y nunca recibió el nombramiento formal de maestro de capilla. Se empezó a contratar músicos autodenominados “filarmónicos”, autodidactas, que tenían que completar sus ingresos tocando, cantando o dando clases en distintos lugares. Bustamante fue uno de ellos y Triujeque otro. Fueron músicos formados fuera de la tradición “canónica” de la catedral, con conocimientos elementales de música y sin cultura musical heredada, sólo la adquirida en el teatro, tertulias, ceremonias cívicas y algunas celebraciones litúrgicas en las que participaban.

Más allá de los problemas políticos y económicos de esos años, estimo que la escasa y poco interesante música escrita en la catedral después de la jubilación de Juanas así como el no haber podido contratar a ningún maestro que lo susti-

tuyera, son evidencias de la debilidad estructural de la capilla de música y de la precaria formación de sus miembros, ambas resultantes de contextos adversos. Lo que en mi opinión genera y explica los otros contextos es un cabildo cuyo interés en la música se cifró, únicamente, en la necesidad que tenía de ella para la celebración de la liturgia. La norma parece haber sido contar con lo mínimo necesario en términos de músicos, instrumentos y repertorio, a fin de cumplir con su obligación canónica, nada más. No extraña que la fundación del Colegio de Infantes en 1726 probara, en los hechos, haber obedecido a consideraciones de prestigio para sus fundadores y de moral y disciplina para seises y mozos de coro y no a razones cuantitativas o cualitativas referidas al quehacer musical en la catedral. La incapacidad de esa institución para proveer músicos que pudieran hacerse cargo del magisterio de capilla se hizo patente no sólo a raíz de la jubilación de Juanas sino en los prolongados periodos de vacancia habidos desde su fundación y hasta la extinción de la propia capilla de música, en 1838, como se observa en el esquema (véase fig. 4).

Desde el nombramiento de Juan Juárez en 1538,³⁰ hasta la muerte de Antonio de Salazar en 1715,³¹ el capital musical —hombres, obras, tradiciones de qué hacer y cómo hacerlo— se recibió de la metrópoli, se transmitió y, en escasa medida, se enriqueció de generación en generación gracias a maestros de capilla como ellos. Después de Salazar, maestro, entre otros, de Ma-

27 ACCMM, *Archivo de música* A2213, “Plan de Musica De/ varios Autores, perteneciente/ a esta S.ta Yglesia Metro/ politana de Mexico, mandado ha/ cer por el S.or Chantre D.or/ y Mro, D.n Josef Serruto,/ y siendo Mro de Capilla/ D.n Antonio de Juanas, es/ te presente Año./ 1793”. En el f. 145, hay adiciones hechas de puño y letra de Juanas en 1815.

28 “Razón de los jubilados y rebajas que se hacen a los que quedan efectivos de un tanto por ciento, según lo acordado por el ilustrísimo cabildo”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 67, ff. 311v-312, 26 de abril de 1815.

29 “[...] por uniformidad de votos se nombró regente de la capilla de música a don Mateo Manterola quien recibirá el archivo con toda formalidad”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 67, f. 280, 14 de febrero de 1815.

30 “[...] que al canónigo Juan Juárez se le asienta el salario de los sesenta pesos de minas que se le dan por maestro de capilla desde el primero día del mes de febrero de 1539 años, digo, de treinta y ocho años. [...]”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 1, f. 10v, 4 de febrero de 1539.

31 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 28, ff. 99v-100, 2 de abril de 1715.

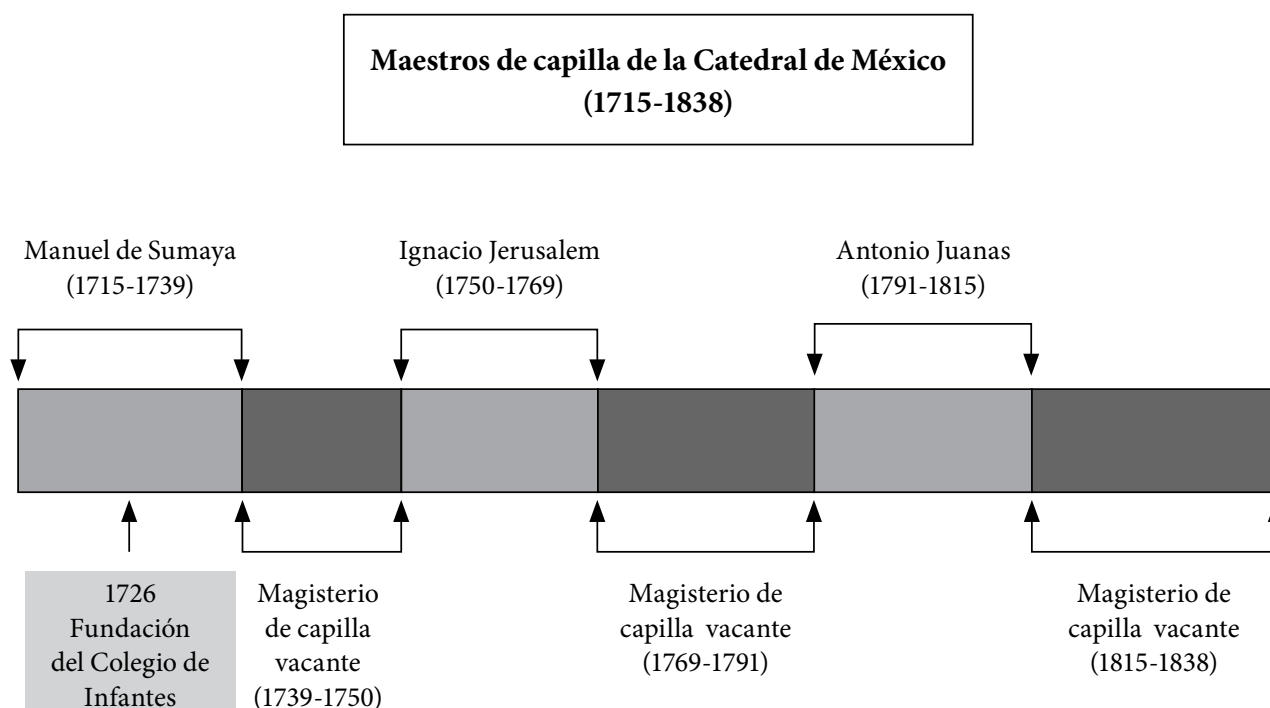


Fig. 4. Maestros de capilla y periodos vacantes: 1715-1815.

Manuel de Sumaya, éste y sus sucesores en el cargo no formaron discípulos ni “hicieron” escuela; su legado se limitó a sus manuscritos. El talento y habilidades desarrolladas “a la manera napolitana”, de Ignacio Jerusalem (1750-1769), y la solidez profesional de Antonio Juanas (1791-1815), pudieron hacer que la catedral tuviera música de calidad en los años de su desempeño, nada más. A partir de la jubilación de Juanas y, sobre todo, después de la firma del acta de independencia en 1824, ya sin el cobijo del Real Patronato y después de 300 años de sujeción de la iglesia novohispana a la Corona y al Consejo de Indias para nombramientos y contrataciones de miembros del cabildo y de maestros de capilla, y a los monopolios peninsulares para la importación de música impresa o manuscrita, el capital musical

de la Catedral de México dejó de nutrirse, se estereotipó y se degradó al punto de quedar exánime. La calidad de la música escrita en los años de la post-independencia y la gran cantidad de contrafactos del siglo XIX son un indicador contundente de ello.³² Pero el contexto musical no sólo era raquítico intramuros. Durante 300 años de colonia, en la ciudad de México no hubo una capilla de música que pudiera subsistir, salvo la de la catedral, siendo la corte virreinal una entidad inestable que cambiaba con cada virrey, y la “nobleza novohispana”, una oligarquía conformada por individuos con historias, linajes y fortunas de orígenes diversos y muy heterogéneos.³³ Una

³² Hay 161 contrafactos registrados en *MusicatNube*.

³³ Marialba Pastor, *Crisis y recomposición social* (México: FCE-UNAM, 1999), 124-160.

| PERÍODO | XVI | XVII | XVIII |
|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MAESTROS DE CAPILLA Y COMPOSITORES (LIBROS DE CORO) | Hernando Franco* | Antonio Rodríguez de Mata* Fabián Pérez Ximeno* Francisco López Capillas Luis Coronado José de Agurto y Loaysa | Vicente Santos Pallares Manuel de Sumaya Mateo Tollis de la Rocca* Martín Francisco de Crucelaegui* Vicente Gómez Manuel Acevedo |
| MAESTROS DE CAPILLA Y COMPOSITORES (ACMM) | | Antonio Rodríguez de Mata* Fabián Pérez Ximeno* Francisco López Capillas Luis Coronado José de Agurto y Loaysa Antonio de Salazar* | Manuel de Sumaya Ignacio Jerusalem** Mateo Tollis de la Rocca* Francisco Javier García Fajer* Antonio Juanas* |
| PINTORES | Andrés de Concha* Simón Pereyng* Baltasar de Echave* Martín de Vos* | Baltasar de Echave Ibía Rioja Luis Juárez José Juárez Juan Correa Cristóbal de Villalpando Juan Sánchez Salmerón Pedro Ramírez* Alonso López de Herrera Sebastián López Dávalos Sebastián de Arteaga* Juan de Herrera José Villegas | Miguel Cabrera José de Ibarra Nicolás Rodríguez Juárez Juan Rodríguez Juárez Andrés Islas Marcelo López de Ascona José de Alcibar Manuel de Nava Mariano Vázquez José de Bustos Francisco Antonio María Vallejo Luis Berruoco Ventura Miranda* Ignacio María Barreda Francisco Martínez |
| *Español | | | **Napolitano |

Fig. 5. Maestros de capilla y periodos vacantes: 1715-1815.

“nobleza” dispendiosa, amante de la ostentación, los espectáculos —como corridas de toros, autos de fe y juegos de cañas—, que adquiriría y presumía grandes extensiones de tierra, palacetes y artículos suntuarios procedentes de todas partes del mundo. Para esa nobleza, la música parece haber tenido un valor cultural muy inferior a la pintura, según muestran sus inventarios y testamentos. En un somero listado (véase fig. 5) en el que incluyo pintores activos en la ciudad

de México y maestros de capilla de la Catedral de México, tanto peninsulares como nacidos en la Nueva España durante los siglos XVI, XVII, XVIII, la comparación numérica parece no dejar dudas sobre la importancia que en la sociedad novohispana se le dio al ejercicio profesional de una y otra de estas artes.

No hay constancia de capillas de música sostenidas por alguno de los “nobles” novohispanos. Las instituciones virreinales, las cofradías

y los miembros de esa nobleza acudían a los músicos de la catedral para servicios ocasionales. Esos servicios ocasionales debían ser gestionados y regulados por la propia catedral ya que con eso completaba el insuficiente salario que pagaba a los músicos, una vez que eran admitidos en la capilla. A esos pagos se les llamaba “obvenciones”. Se penalizaba cualquier iniciativa individual: los músicos eran criados del cabildo y así debían comportarse. Además, los muros de la catedral los protegían socialmente, haciéndoles innecesario pertenecer a un gremio, única posibilidad que tenían los súbditos para vivir con decoro en una sociedad corporativa. El gremio imponía competencia entre pares, generaba una meritocracia y obligaba a sus miembros a una constante actualización y superación profesional para atraerse clientela. En cambio, el músico de la capilla de la catedral, una vez contratado, no tenía que competir ni esforzarse en mejorar. Vemos, pues, que los veneros del raquitismo musical tenían diversos orígenes y causalidades. Pero si todo lo anterior no fuera suficiente para entender y justificar lo rutinario y mediocre de una gran parte de las obras que hoy existen en el acervo de la catedral —la obra de Bustamante es una de ellas— mencionemos a vuela pluma el macro contexto: de 1810 a 1973 (fecha de la obra más reciente del ACCMM), México vivió tres revoluciones (1810, 1857, 1910), fue invadido seis veces (1829, 1838, 1846, 1862, 1916, 1918), perdió la mitad de su territorio, tuvo gobiernos provisionales, triunviratos y regencias, fue dos veces imperio, tuvo dos dictaduras, pasó varias veces del federalismo al centralismo y del catolicismo al laicismo (1857-1861) incluyendo persecuciones religiosas (1926-1929). Esta línea esquemática de la macrohistoria del país

aunada al contexto particular de la música en la Catedral de México que brevemente he apuntado, se ven reflejados en la unidad documental A1455. Una vez concluida la lectura del presente texto, invito al lector a volver a leer la carátula que transcribí al inicio. ¿Se comprende ahora un poco más? Sinceramente, lo espero.

Fuentes documentales

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
Actas de cabildo, libros 1, 28, 67, 93
Archivo de música, A1455, A0955, A2213
Clavería, años de 1818 a 1837
Obra pía, libro 3

Fuentes impresas

Baxandall, Michael. *Modelos de Intención*, trad. de Carmen Bernárdez Sanchos. Madrid: Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989 (Serie Arte, Crítica e Historia).

Covarrubias, Margarita. “Los Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo (1792–1798) por Antonio Juanas: un estudio catalográfico”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.). *Música, catedral y sociedad, I Coloquio Musicat*. México: UNAM, 2006 265-266.

Enríquez Rubio, Lucero. “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafacta del siglo XIX del archivo de música de la catedral de México” en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, coord. y ed. Lucero Enríquez Rubio. México: IIE-UNAM, 2014.

Marín, Javier. “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio

- Juanas (1762-después de 1816)". *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente 2* (diciembre de 2007).
- Pastor, Marialba. *Crisis y recomposición social*. México: FCE-UNAM, 1999.
- Roubina, Evguenia. *El responsorio "Omnes moriemini..."*, de Ignacio Jerusalem. México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 2004.
- Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, 11^a edición. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1961.
- Stanford, Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002.
- Valdés, Salvador. "Guía del microfilm del Archivo Musical del Cabildo Metropolitano de la catedral de México" mecanoscrito inédito engargolado, 175 hojas, 28 cm.
- number=004330&set_entry=000001&format=040.
- MusicatClon*-Actas de cabildo y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia y Mérida. En proceso de publicación.
- MusicatNube*. Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. En proceso de publicación.

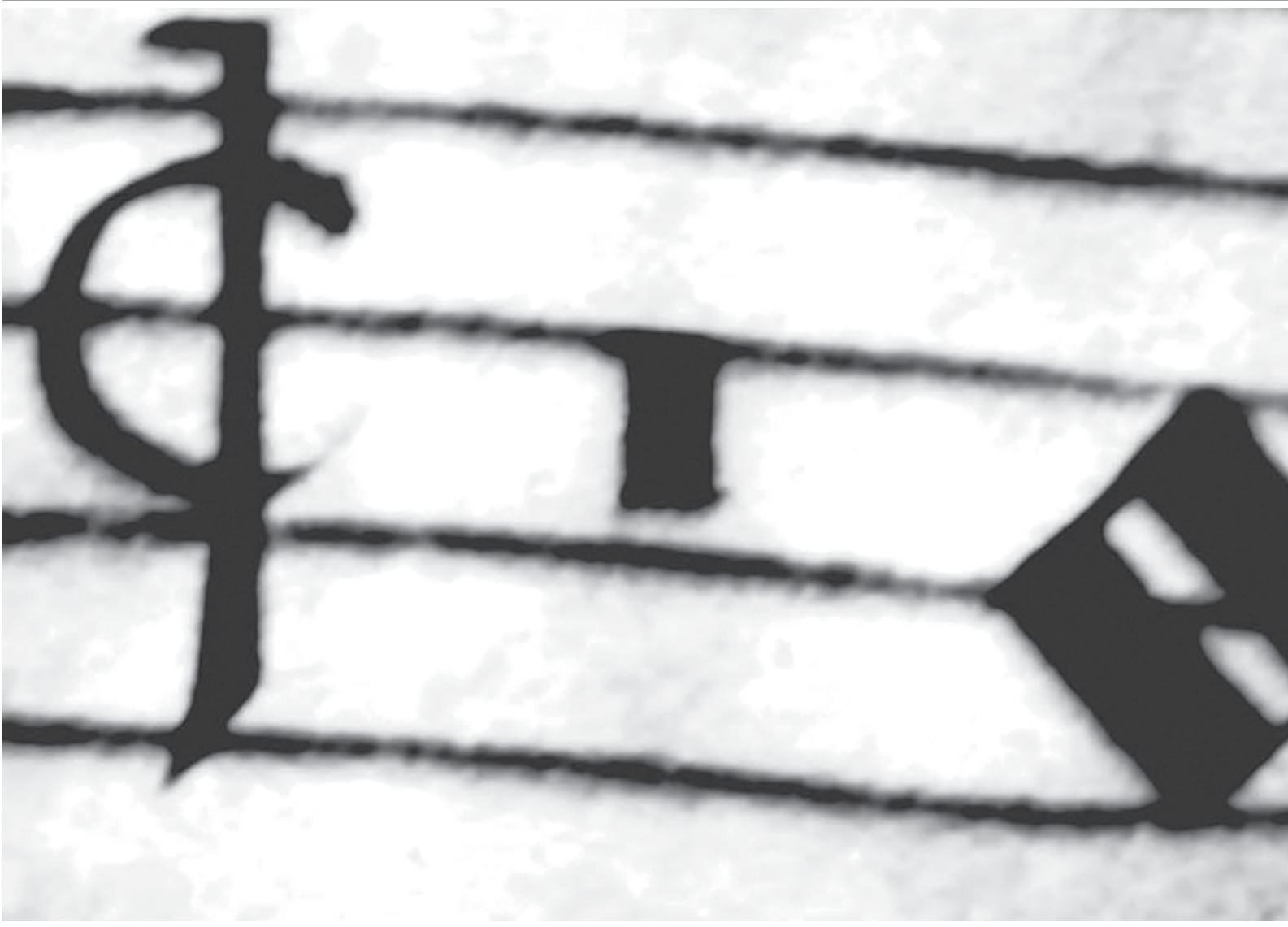
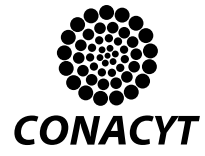
Fuentes electrónicas

<http://divinumofficium.com/>

Hernández Sánchez, Alejandra. "José María Bustamante en la capilla de música de la catedral metropolitana de México", tesis de licenciatura. México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 2011. Disponible en http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/FQ2PSD9UA5THM7KIH1R-6NXD2YG7BNGY4MR9H2AGJUPQE-6YII5C-53348?func=full-set-set&set_



dgapa - PAPIIT



ISSN 2395-8243

