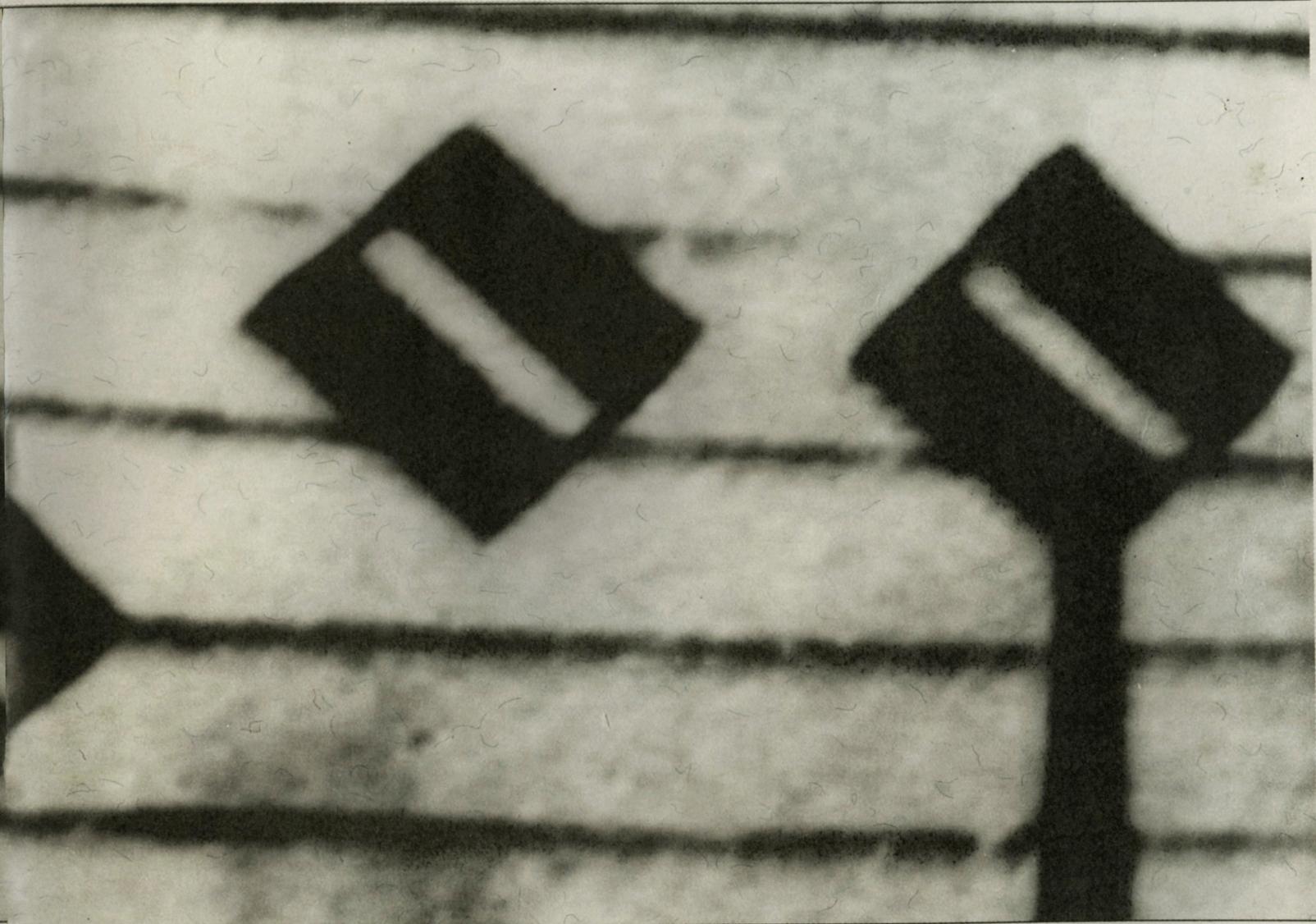


Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Juan Ramón de la Fuente
Rector

Mari Carmen Serra Puche
Coordinadora de Humanidades

Arturo Pascual Soto
**Director del Instituto
de Investigaciones Estéticas**

Lucero Enríquez
**Responsable del proyecto
Musicat y del Seminario Nacional
de Música en la Nueva España y
el México Independiente**

Coordinadores regionales
Durango: Drew Edward Davies
Guadalajara: Celina Becerra
Mérida: Álvaro Vega
México: Nelson Hurtado
Oaxaca: Sergio Navarrete Pellicer
Puebla: Montserrat Galí
San Cristóbal de las Casas: Miguel
Pavía y Calvo

Editor
Enrique Martín

Comité editorial
Drew Edward Davies
Lourdes Turrent
Thalía Velasco

Secretaría editorial
Margarita Covarrubias
Mónica Mézquita Palacios
Myriam Fragoso Bravo

Diseño
Gabriel Yáñez

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

Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación del proyecto Musicat del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Circuito Mario de la Cueva, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D.F. Correo electrónico: musicat_web@yahoo.com.mx
www.musicat.unam.mx

Actas de Cabildo, Canonjías, libro 1, ff. 98-132v. Conaculta, reproducción autorizada por la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural y el Acervo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Número 1

ISSN 1870-7513

Impreso en Maquila Bigart, Manuel Gutiérrez Nájera No 79-A Colonia Obrera México DF, marzo de 2007

Tiraje: 300 ejemplares

Distribución gratuita

CONTENIDO

PRESENTACIÓN Lucero Enríquez	2
Pensamiento	
ENFOCANDO LAS MÚSICAS HISPÁNICAS EN EL CAMPO ACTUAL DE LA MUSICOLOGÍA Drew Edward Davies	4
Desde los archivos	
EL EXAMEN DE OPOSICIÓN DE IGNACIO DE JERUSALEM Y STELLA Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz	12
A LAS ARMAS CORRED: UN LLAMADO AL COMBATE POR LA LIBERTAD HACIA EL FINAL DEL VIRREINATO NOVOHISPANO Jesús Herrera	24
Informes	
AM 1592: NOTICIAS DEL PRIMER INVENTARIO MUSICAL DE UN MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO Jesús A. Ramos Kittrell	39
LIBROS DE CORO EN MUSICAT. RESCATE, CONSERVACIÓN, CATALOGACIÓN Y DIVULGACIÓN DE LA COLECCIÓN RESGUARDADA POR LA CATEDRAL METROPOLITANA Alberto Compiani, Nelson Hurtado, Bárbara Pérez, Mónica Pérez, Jesús A. Ramos Kittrell, Silvia Salgado y Thalía Velasco	42

ENFOCANDO LAS MÚSICAS HISPÁNICAS EN EL CAMPO ACTUAL DE LA MUSICOLOGÍA

Drew Edward Davies
Northwestern University, Chicago

¿Cuál es el estado actual de la musicología norteamericana? Ciertamente hemos entrado en un periodo de florecimiento en el que los métodos transdisciplinarios están disponibles para enriquecer nuestro punto de vista y la tecnología ofrece herramientas tanto para emprender estudios tradicionales como para adentrarse en nuevos campos. Aceptamos la música popular y la de otras partes del mundo como materias de indagación serias y reconocemos que la música es una actividad de personas, no sólo colecciones de partituras y manuscritos. Además, anualmente hay un calendario de congresos generales y temáticos en los que se debaten los asuntos más destacados del momento.

Pero, al mismo tiempo, la musicología es un campo que podría haber perdido su identidad. En el pasado contaba con un repertorio canónico que cada musicólogo aprendía. Se enseñaban las técnicas para transcribir la notación antigua, se editaban los manuscritos y se analizaban los elementos estilísticos. Aunque el enfoque era limitado, se escribía siempre sobre la música. Hoy, sin embargo, la música no se encuentra ni en un canon de obras ni en los sistemas de composición, sino como reflejo de la sociedad en que se produjo. En el mejor de los casos, este cambio de interpretación enriquece nuestro conocimiento del fenómeno musical al aplicar importantes teorías antropológicas, sociológicas y políticas al estudio de su

historia. En el peor de los casos, el campo se hunde en un relativismo donde la experiencia personal sustituye al análisis minucioso o formal. Una queja frecuente es que, en la actualidad, más allá de las nuevas tendencias y modas, la “nueva musicología” carece de enfoque. Este breve ensayo reflexiona sobre algunos de los cambios registrados en el terreno y la forma en que los mejores de ellos pueden aplicarse en la musicología mexicana de hoy.

Los cambios empezaron en los años ochenta y maduraron en los noventa con una serie de importantes libros que escandalizaron al medio universitario. Primero apareció *Contemplating Music* de Joseph Kerman, musicólogo de la Universidad de California, en 1985.¹ En este trabajo, el autor evalúa las técnicas del positivismo en la musicología y hace un llamado a la crítica cultural en las investigaciones. Afirma que los musicólogos prestan demasiada atención a los datos e insuficiente a su interpretación. También señala que las diferencias entre la musicología, la teoría de la música y la etnomusicología deben ser la filosofía y los métodos, no los temas.

Aunque la crítica no logró ser una subdisciplina importante de la musicología, las diferencias entre esta última, la teoría y la

1 Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985. Véase también Joseph Kerman, “How We Got into Analysis and How to Get Out”, *Critical Inquiry*, núm. 7, 1980, pp. 311-331.

etnomusicología suscitaron muchas inquietudes en torno a la epistemología del campo. De hecho, en los años siguientes, muchos pensaron de nuevo en la utilidad de nuestro canon de obras maestras, gran parte de las cuales fueron escritas por compositores alemanes. Éste es el asunto principal de una colección de ensayos publicada en 1992 bajo el título *Disciplining Music*, uno de cuyos editores señala que el canon representa el racismo, el sexismo y el colonialismo europeos,² porque impone una separación entre “nuestra” y “vuestra” música, y que la etnomusicología puede ser el remedio de tal situación. Después de este libro, hablamos de “músicas” en plural, porque el concepto de “la música” sería hegemónico. Uno de los problemas aquí es que los musicólogos políticamente correctos han rechazado el panteón de “compositores ilustres” sólo para sustituirlo por otros “personajes ilustres”. Así, en nuestros seminarios universitarios, a veces aceptamos a escritores como Theodor Adorno, Michel Foucault, Jacques Derrida y Jean Jacques Rousseau como autoridades en nuestro campo, aunque J.S. Bach y Beethoven no disfrutaban de tal distinción en ciertos círculos académicos. Además, algunos estudiantes ya no son capaces de identificar las obras antes canónicas, como las sinfonías de Brahms.

No obstante, esas preguntas fundamentales de nuestra epistemología permitieron la entrada de estudios transdisciplinarios en nuestro ámbito. Un importante ejemplo de ellos es *Musical Cultural Practice* de Lawrence

2 Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman (eds.), *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, Chicago, University of Chicago Press, 1992. Véase también Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Kramer, publicado en 1990.³ Kramer, profesor de literatura inglesa, apunta que la música del siglo XIX es una actividad humana y un proceso cultural con sentido intrínseco, construido por la interpretación de las formas y señales propias de la música, que la gente entiende gracias a la red de la cultura. Y propone la aplicación del “historicismo crítico”, movimiento que rechaza las nociones de progreso o desarrollo en la historia de la música. En el primer capítulo del libro aquí comentado, inventa la frase “ventana hermenéutica”, que significa una señal o alusión en la música que abre un camino de interpretación y sentido. Se trata de un estudio importante porque combina el análisis musical con la teoría del postestructuralismo en un libro muy accesible.

Kramer manifestó públicamente su desacuerdo con el musicólogo Gary Tomlinson, de la Universidad de Pennsylvania, acerca del papel del posmodernismo en el estudio de la música.⁴ Quizás la principal queja de Kramer era que la “nueva musicología” practicada por Tomlinson no se refería a la música. Ciertamente, Tomlinson, que en su trabajo asume siempre un punto de vista teórico, es un erudito en la historia del pensamiento y las tradiciones

3 Lawrence Kramer, *Musical Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley, University of California Press, 1990. Kramer desarrolla sus ideas con mayor profundidad en su obra siguiente: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995.

4 Lawrence Kramer, “The Musicology of the Future”, en *Repercussions*, núm. 1, 1992, pp. 5-18; Gary Tomlinson, “Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer”, en *Current Musicology*, núm. 53, 1992, pp. 18-24, y Lawrence Kramer, “Music Criticism at the Postmodern Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson”, en *ibid.*, pp. 25-35.

intelectuales, de la Edad Media en adelante. En 1993 publicó un libro titulado *Music in Renaissance Magic*, donde aplica la arqueología de Foucault a las relaciones entre la concepción de la música y la práctica de la magia en el siglo xvi.⁵ El trabajo de Tomlinson es un ejercicio de acercamiento a los mundos cerebrales de culturas lejanas, aunque a veces parece un rompecabezas intelectual. Pero este autor nos ha mostrado que el mundo de la música en el “Renacimiento” fue más que las misas polifónicas y la perfección del arte del contrapunto. En el pasado hubo “otros” con sus propios pensamientos, ontologías y prácticas que nuestras historias teleológicas no incluyen. El enfoque de Tomlinson no consiste en describir obras musicales existentes, sino en considerar la ontología de la música en una sociedad. ¿Cómo pensamos la música?

En los años noventa, algunos estudios sobre las relaciones entre música, sexo e identidad cambiaron los fundamentos epistemológicos del campo de la musicología. Sobre todo, el libro *Feminine Endings* de Susan McClary, publicado en 1991, demostró que nuestros sistemas para analizar y escuchar implican supuestos de masculinidad y feminidad.⁶ Luego de aplicar la crítica feminista al análisis de Beethoven, Monteverdi, la ópera y el rock, McClary afirma que la experiencia de la música —en cualquier estilo— produce sen-

tidos sociológicos para la gente. Aunque algunas de sus observaciones son quizás excesivas, como por ejemplo que la música de Beethoven representa violencia, esta autora ha provocado una gran discusión sobre las convenciones de la música y sobre la manera en que la escuchamos. Para los feministas, la música puede articular los valores (positivos y negativos) de una sociedad y al estudiarla es posible desarrollar interpretaciones pertinentes para la crítica de la sociedad en general.

Paralelamente, en 1994 apareció una compilación de ponencias titulada *Queering the Pitch* para ofrecer una “nueva musicología gay y lesbiana”.⁷ La calidad de estas ponencias es desigual, pero las mejores examinan cómo la identidad sexual puede afectar los procesos de componer y escuchar. Los editores aseguran que la musicología no ha tenido en cuenta “la diferencia” al interior de la música y los músicos. También sostienen que se puede escuchar “la diferencia” en la música porque compositores como Britten y Schubert a veces escogieron progresiones armónicas raras o sintaxis inusuales. Así, sociedad, música e identidad son inseparables. Este punto de vista tiene más éxito en el estudio de la vida musical contemporánea, ya que tales identidades sexuales —más relevantes que los comportamientos sexuales— no tenían antes el sentido actual. Un problema de este enfoque en la musicología es que a veces se inscribe mejor en el campo del periodismo. Aunque se trata de estudios interesantes, seductores y en ocasi-

nes pertinentes, hay en ellos demasiado espacio para la política y escasa posibilidad de verificación independiente. Por otro lado, aunque parezca increíble, el campo de la musicología norteamericana sufre todavía de homofobia, como lo evidencia el artículo sobre Chaikovski publicado en *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, que niega su homosexualidad y las consecuencias de ésta en su música.⁸ Sin duda, tales estudios de la sexualidad son también aplicables a las grandes preguntas sobre la expresión de la raza y la identidad en la práctica de la música.

Por supuesto, los objetivos de esos estudios publicados alrededor de 1990 fueron políticos. Si nos quejamos de que no se refieren mucho a la música, también debemos recordar que antes el campo estaba estancado y que cambios similares ocurrieron en otras ramas de las humanidades en los años setenta o antes. Tal vez sufrimos una revolución en aquellos años, o quizás sólo una tempestad en un vaso de agua. La colección titulada *Rethinking Music*, de 1999, por ejemplo, ofrece nuevos comentarios sobre la ontología de la música y sugiere métodos de análisis inéditos, pero en verdad parece agotada, como si no hubiera más por criticar y no hubiera ya desacuerdo.⁹ Después de leerla se desea tener un ejemplo musical y un escape de los pensamientos circunscritos por el discurso de la política universitaria.

Sin embargo, en los últimos años atestiguamos un floración de estudios transdisciplinarios no tan políticos como sus antece-

sores. Las mejores investigaciones actuales vinculan un tema musical con el contexto social (cuando es apropiado), sin tener una prioridad política. Un ejemplo es el libro *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, publicado en 2002 por Anne Walters Robertson.¹⁰ Aunque normalmente es difícil entender las alusiones textuales y las estructuras matemáticas en la música del siglo xiv, Robertson explica el espacio de la catedral de Reims, la liturgia particular, las tradiciones literarias medievales, la historia de la Iglesia y el arte sacro para acercarse a esta antigua música. Finalmente, su meta no es otra que el análisis del sentido musical, pero encuentra que éste se encuentra vinculado con todas las artes devocionales de la época. Así, revela que la base matemática de los motetes no es sólo una técnica de composición sino una gran parte de la ontología religiosa de la sociedad medieval.

En este punto llego a la aplicación más relevante para la musicología en México, donde trabajamos con manuscritos catedralicios. A diferencia de Estados Unidos, México conserva un gran cuerpo de manuscritos musicales que apenas empezamos a estudiar. (En España también hay miles de obras de los siglos xvii y xviii que esperan ser estudiadas —no catalogadas y descritas, sino *estudiadas*—.) De hecho, la falta de tales manuscritos en Angloamérica explica parcialmente el interés estadounidense por la ontología de la música y las tradiciones teóricas intelectuales. En México, más que la falta de material, el problema del acceso y el prejuicio nacionalista contra las artes hispáni-

5 Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

6 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991. McClary siguió el estudio problemático pero bien conocido de Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

7 Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (eds.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, Nueva York, Routledge, 1994. Véase también Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993.

8 Roland John Wiley, “Tchaikovsky, Pyotr Ill'yich”, en *Grove Music Online*, consultado el 27 de junio de 2006.

9 Nicholas Cook y Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

10 Anne Walters Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

cas y coloniales han retrasado la investigación en el campo. En este país aún no sabemos la verdadera magnitud del repertorio y efectivamente no hemos identificado un “canon” de obras maestras (más allá de algunas que se han grabado repetidas veces). Entonces una gran parte de la crítica de la “nueva musicología” no es aplicable directamente a un campo tan joven —porque falta el discurso que debatir—, aunque todos hayamos sentido frustración con los trabajos de Robert Stevenson, que representan el positivismo en un nivel impreciso. Primero tenemos que obtener los datos. Pero, después, ¿cómo enfocamos este repertorio? ¿Qué estudios constituirían un modelo para nosotros? ¿Cuál es la relevancia de la música novohispana y española para el campo mayor de la musicología?

Un trabajo como el de Anne Walters Robertson ofrece tal modelo para la interpretación de la música catedralicia al nivel más alto. Una catedral es un lugar donde las diversas artes se combinan para enriquecer la experiencia de la liturgia y para atraer a la gente. Hay un repertorio de pinturas, esculturas, sermones y obras musicales para cada devoción importante del año eclesiástico. Si los fieles escuchaban la música dentro de un calendario devocional, ¿por qué no estudiar la música así? De hecho, cuando enfocamos la música y el arte juntos, encontramos las metas estéticas alineadas para comunicar el mismo mensaje doctrinal.¹¹ Algunos ejemplos son obvios. En una pintura de Cristóbal de Villalpando (*La Dolorosa*, ca. 1680), vemos a la Virgen de los Dolores y, abajo, una

11 Éste es uno de los puntos más importantes de mi tesis de doctorado, “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Spanish Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain”, Chicago, University of Chicago, 2006.

inscripción del texto *O vos omnes*, un responso de la Semana Santa tomado de Lamentaciones 1,12: “Todos los que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor como el dolor que me ha sobrevenido”.¹² No sólo hay obras musicales con este versículo *O vos omnes* en varios archivos catedralicios mexicanos, sino también otras cuya relevancia es aún mayor porque presentan la misma idea teológica traducida al castellano para la comprensión de los oyentes. Por ejemplo, las letras de composiciones musicales pueden reforzar la iconografía de la pintura para devociones específicas, como lo hace una cantata de Santiago Billoni que empieza así: “¿Podrás sin ternura / mirar a María / en tanta amargura / cual nunca se vio?”¹³ Es prácticamente la misma idea comunicada por la pintura de Villalpando, por otras representaciones de la Virgen de los Dolores y por el versículo bíblico *O vos omnes*. Después podríamos analizar los materiales musicales que Billoni usó para conseguir el afecto apropiado: tonalidades con bemoles, acordes disonantes, etc., con el fin de descubrir el lenguaje simbólico y el sistema de significación para La Dolorosa. De hecho, se encuentra una uniformidad de mensaje y afecto en la escultura, en la arquitectura, en la palabra hablada (sermones) y en otras obras musicales novohispanas para La Dolorosa, porque el propósito de todas estas artes era comunicar una idea teológica clara que fomentara la devoción. Estos atributos no se descubren en el archivo, sino en el estudio minucioso transdisciplinario.

12 Esta pintura aparece en Juana Gutiérrez Haeces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 158-159.

13 Durango MS MUS 2B.18. He editado esta obra.

Lo cierto es que la música no existía autónomamente sino como parte de la experiencia devota. Habríamos perdido este contexto de haber estudiado solamente las partituras y los datos. *Sobre todo debemos entender los textos de las obras porque es el texto el que abre las puertas a las otras artes y al sentido*. Hasta ahora, el estudio de textos no ha formado parte importante de la musicología mexicana.

De esta manera, las músicas de México y España pueden ayudar a mejorar nuestra comprensión del siglo XVIII. Todavía enseñan nuestros libros de texto que el período “barroco” acabó en 1750, con la muerte de J.S. Bach, y que entonces comenzó el período “clásico”. No obstante, muchos (posiblemente la mayoría) de los manuscritos de los archivos hispanos pertenecen a los años 1720-1790 y son muestra del estilo “galante”, que surgió en las iglesias y los teatros de Italia alrededor de 1720. Era el estilo musical más común en el siglo XVIII y los músicos italianos lo cultivaban en toda Europa, incluso en Rusia y Suecia, y, por supuesto, en los virreinos de América. La historiografía tradicional de la evolución musical ha soslayado este elegante estilo, aunque era la base estética de Pergolesi, Hasse y Jerusalem. Mucho de lo que llamamos “barroco” en la música novohispana es en realidad el estilo italiano “galante” y sólo usamos la primera palabra como consecuencia de la periodización alemana. El excelente libro de Daniel Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, publicado en 2003, ha hecho mucho para mejorar nuestro concepto de la música del siglo XVIII, si bien tan útil obra no incluye casi nada sobre la música hispánica y va poco más allá de Farinelli, Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini.¹⁴ ¿Por

14 Daniel Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, Nueva York, Norton, 2003.

qué? Porque faltan estudios que enfoquen verdaderamente la cultura musical hispánica,¹⁵ porque los estadounidenses y británicos no dominan el español y porque los prejuicios a ambos lados de la frontera México-Estados Unidos han descontextualizado la música hispana.

Entre los problemas historiográficos del estudio de las músicas hispánicas, sobre todo la novohispana, los mayores son el nacionalismo y el exotismo. Los investigadores de lengua española son los más culpables del primero y los anglófonos, principalmente, del segundo. Es comprensible el elemento nacionalista cuando se considera que la musicología en México empezó durante una época de indigenismo que subestimaba sistemáticamente la herencia europea de las artes virreinales y a veces inventaba las glorias del pasado. El problema del exotismo se encuentra más en los programas de mercadeo desarrollados por la industria de la música que en la historiografía, aunque ciertas actitudes sociales en general también lo provocan.

El comentario formulado antes de los años noventa sobre la música italianizada dieciochesca de la Nueva España —incluido el problemático trabajo de Robert Stevenson— casi siempre brindó el punto de vista nacionalista, que se centra en algunas narraciones sobre la decadencia, la invasión y la infiltración.¹⁶ Fue Stevenson, siguiendo a Galindo y Saldívar, quien decidió que Ignacio Jerusalem era “un

15 Es decir, estudios que sean más que catálogos, descripciones o ediciones.

16 Las obras verdaderamente precursoras son las de Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, y Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

compositor de segunda fila” que importó a México “las estupideces de la ópera italiana”.¹⁷ Por supuesto, quienes han estudiado las obras de este autor saben que era uno de los grandes compositores del estilo galante napolitano, al igual que Galuppi o Porpora. No obstante, una perspectiva positivista de la música italianizada no podía ser aceptada por los autores nacionalistas y entonces un siglo de música de alta calidad fue rechazado unánimemente. Lo que no entendieron los nacionalistas fue el papel global de la Iglesia católica y su programa de homogeneización cultural, sobre todo en el siglo xviii, época de reforma. Aunque los nacionalistas atribuyeron al gusto decadente de los ricos y poderosos el cultivo de la música operística italiana en la Nueva España, yo sostengo que tal música apoyaba la devoción interior y la retórica teológica propia de la Iglesia romana de ese tiempo. Sería más valioso comparar la música dieciochesca de la Nueva España con la de Rusia o Suecia para entender fenómenos globales, en vez de inventar una teleología nacionalista del desarrollo musical dentro de un “país”.

17 Escribe Stevenson: “The weaknesses that beset Spanish music during the eighteenth century were precisely those which beset Mexico—the influx of second-rate Italian musicians exercising the most deleterious influence... [who] carried into the cathedral the rapid inanities of Italian opera at its worst.” Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, Nueva York, Crowell, 1952, p. 155. Gran parte de esta obra “precursora” es sólo una traducción de los trabajos de Galindo y Saldívar. Véase Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP, 1934, y Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana*, Colima, El Dragón, 1933. No me sorprende que los trabajos de Stevenson y sus discípulos sean marginados en Estados Unidos, pues su calidad no alcanza la del campo mayor.

Mientras el nacionalismo construye la identidad cultural de un grupo humano como el “otro” de otro grupo, el exotismo estereotipa las tradiciones nacionales o nacionalistas del “otro”. Entre los muchos ejemplos que se podrían citar del exotismo en la recepción anglófona de la música novohispana, se cuenta la grabación *Missa Mexicana* del Harp Consort.¹⁸ Este disco entremezcla los movimientos de la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla con villancicos navideños para los maitines. La gira promocional del grupo por Estados Unidos e Inglaterra incluyó a un bailarín de flamenco (!!) en la ejecución de algunas obras. Las interpretaciones son impresionantes —figuran entre las mejores de este repertorio—, pero el mercadeo es inexcusable. La caja, de color rojo y azul como los templos aztecas, y el folleto utilizan imágenes de códices tlaxcaltecas del siglo xvi, unos dibujos michoacanos contemporáneos con el tema del Día de los Muertos y un sello zapoteco precolombino, todo para ilustrar el repertorio catedralicio poblano del siglo xvii, ¡aunque Puebla era en aquel tiempo la más española de las ciudades novohispanas! En otras palabras, la presentación es una orgía de *souvenirs* mexicanos exóticos. En sus notas, el director Andrew Lawrence-King sostiene la “autenticidad” de su interpretación y que la vida catedralicia del mundo hispánico era una “yuxtaposición de lo intelectual y lo sensual”. Es en esta clase de estereotipo donde el trabajo transdisciplinario del estudio de la música novohispana puede aportar mucho. No critico a Andrew

18 *Missa Mexicana*, disco compacto grabado por el Harp Consort dirigido por Andrew Lawrence-King, Harmonia Mundi France, HMU 907293, 2002.

Lawrence-King personalmente *porque todavía no existe ningún estudio de la música poblana que considere seriamente los contextos sociales de la música y su papel en la vida devocional*. Si bien se conocen los datos y las partituras, no sabemos mucho sobre la música, pues la “autenticidad” no consiste nada más en un sueño exótico.

De modo que tenemos mucho trabajo por hacer. La música novohispana no existía en forma autónoma, sino como parte de una red global. Es tiempo de ir más allá del archivo para entender aquel repertorio musical y el

sentido que le asignaba la población novohispana. Más investigaciones, conscientes de los mejores métodos actuales, afinarán nuestras suposiciones básicas sobre la música de la sociedad virreinal y nos ayudarán a comprenderla en un contexto transatlántico. Aunque ya no es nueva la “nueva musicología”, de ella podemos tomar lo bueno de lo transdisciplinario y hacer a un lado el bagaje político para enfocar las músicas hispánicas con un punto de vista ricamente contextualizado y libre de los problemas del nacionalismo y el exotismo.



187075131

