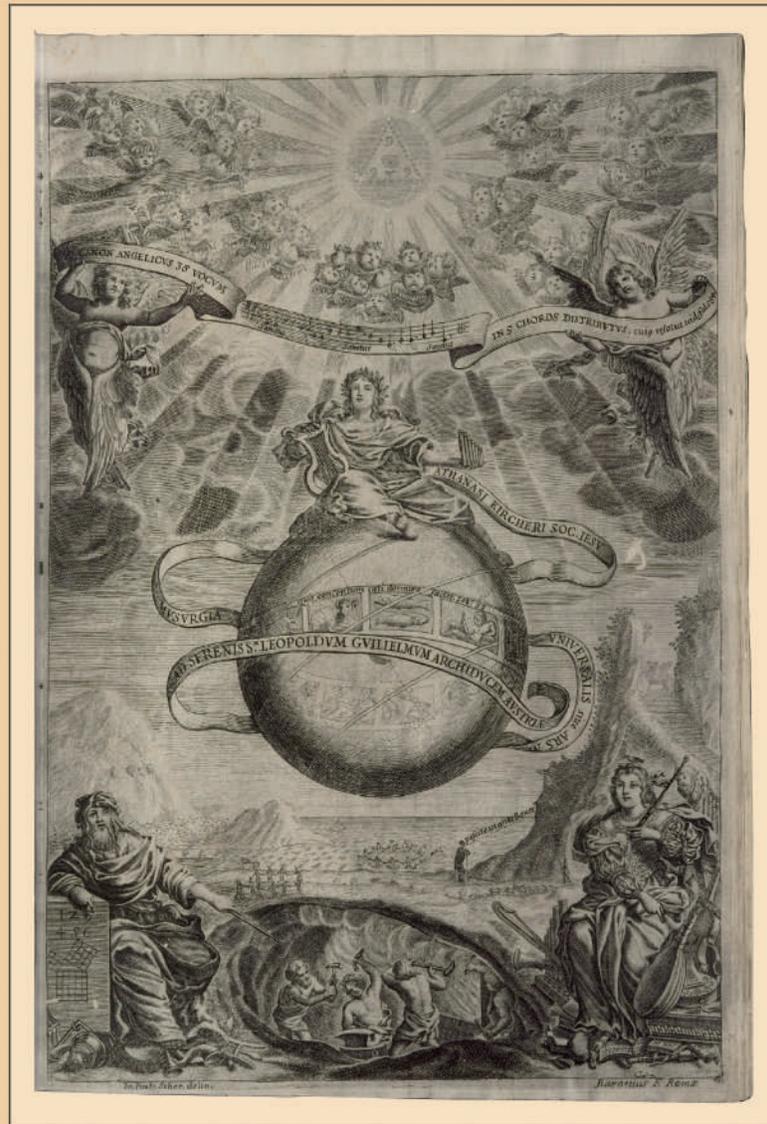


DE MÚSICA Y CULTURA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE:
TESTIMONIOS DE INNOVACIÓN Y PERVIVENCIA

Volumen I



LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Coordinadora y editora

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretario Académico

Jesús Galindo Trejo

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Coordinadora y editora

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia**
Volumen I



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, 2014

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE: DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS DE LA UNAM

De música y cultura en la Nueva España y el México independiente : testimonios de innovación y pervivencia / Lucero Enríquez Rubio, coordinadora y editora. -- 2 volúmenes. -- Primera edición
155 páginas : ilustraciones
ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)
ISBN 978-607-02-6082-7 (volumen 1)
1. Música religiosa -- México -- Historia -- Hasta 1810. 2. Música -- México -- Historia -- Hasta 1810. I. Enríquez Rubio, Lucero, editor

ML3015.D45 2014

Este libro fue financiado por el programa UNAM-DGAPA-PAPIIT (proyecto PAPIIT IN401092)



Las imágenes de las obras pertenecientes a la Catedral Metropolitana de México son una "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia." / Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Conaculta-INAH-Méx.

Primera edición: 3 de noviembre de 2014

D.R. © 2014 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria
04510 Coyoacán, México, Distrito Federal

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Tel.: 5665 2465, ext. 237
www.esteticas.unam.mx
libroest@unam.mx

ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)
ISBN 978-607-02-6082-7 (volumen 1)

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin la autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.

Publicación académica sin fines de lucro.

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación	7
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	
Dinámicas de género en un repertorio singular: las antífonas de la O “en contrapunto” de la Catedral de México	13
<i>Javier Marín López</i>	
Contrafactos y géneros discursivos	69
<i>Drew Edward Davies</i>	
<i>Liber Marianus</i> . La Asunción de la Virgen de Guadalupe en la Catedral de México	85
<i>Silvia Salgado Ruelas</i>	
Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México	99
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	
De música y civilización en el México decimonónico: comentarios sobre una <i>Colección de bailes de sala</i>	123
<i>Gabriel Lima Rezende y Analía Cherñavsky</i>	
Fuentes	145

Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México

Lucero Enríquez Rubio
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, febrero de 1840: “Las naves y los pilares estaban cubiertos de terciopelo morado, y una profusión asombrosa de cirios iluminaba el templo, mientras una invisible orquesta tocaba en cuanto cesaban los profundos acordes del órgano”.¹ Así describió someramente Frances Erskine Inglis una tradición centenaria hispánica que se afianzó en la Nueva España y continuó en el México independiente: el empleo de música de autor en la celebración de un aniversario mortuario, en este caso unas “honras [...] es decir, la celebración de una misa” en memoria de la hija de un marqués. Una tradición que en sus inicios se mostró contundente en las exequias de Carlos V, celebradas en la ciudad de México el 30 de noviembre de 1559, con música de canto llano y obras del recién fallecido y altamente valorado sevillano Cristóbal de Morales,² y del maestro de capilla de la Catedral de México Lázaro del Álamo.³ La “vigilia mayor” reseñada por Cervantes de

¹ Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, decimotercera edición, (México: Porrúa, 2003), 87. Su estancia transcurrió de diciembre de 1839 a abril de 1842: *ibid.*, pp. xxii. En 1861 murió su esposo, el diplomático y político español Ángel Calderón de la Barca; el título de Marquesa de Calderón de la Barca le fue otorgado por el rey Alfonso de Borbón en 1876 después de haber sido mentora de la infanta Isabel Francisca de Borbón y de haber compartido con la familia real el exilio (1868-1874): *ibid.*, pp. XXXIV-XXXV.

² Cristóbal de Morales murió a principios de octubre de 1553: Robert Stevenson y Alejandro Enrique Planchart, “Morales, Cristóbal de”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19078>, consultada el 14 de febrero de 2013.

³ Lázaro del Álamo fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de México el 2 de enero de 1556: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 1, f. 116. Véase también *Musicat-Actas de cabildo* y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia y Mérida (en adelante *Musicat-Actas de cabildo*), *Actas de cabildo*, registro 79000095. Disponible en: <http://www.musicat.unam.mx>, consultada el 10 de febrero de 2013.

Salazar⁴ correspondió al primer nocturno de los Maitines del Oficio de difuntos.⁵

Doscientos noventa años más tarde, en 1819, los términos “vigilia” de difuntos y “maitines” de difuntos se usaban indistintamente, según se desprende de las actas de cabildo de la Catedral de México en relación con unas exequias reales celebradas ahí ese año; lo propio acontece con lo que señala el *Costumbrero*⁶ de la catedral escrito el mismo año. De acuerdo con estas fuentes, parecen haber habido dos posibilidades para llevar a cabo la “vigilia”: después de *vísperas* y *completas*, terminando a las “siete de la noche” (*Costumbrero*), o temprano de mañana, antes de la Misa de difuntos (exequias).⁷ En 1840, por lo que narra la marquesa Calderón de la Barca y por la invitación típica que

al respecto transcribe, esas “honras” a las que concurrió fueron de acuerdo con la tradición de 1819, temprano en la mañana, y se infiere que consistieron en el primer nocturno de los *maitines* de difuntos seguido de la misa de difuntos. Los deudos de la difunta “no repararon en gastos” y la iglesia de San Agustín “fue adornada con extraordinario esplendor”.⁸ Este aspecto social de la crónica resulta fundamental para aproximarse a la función que cumple la música en un contexto determinado y a los aspectos de emisión y recepción de la misma que esto plantea. Es éste el ángulo que más interesante me ha parecido explorar en una colección de *vísperas* y otra de *maitines* de difuntos que se encuentran en el Archivo de Música de la Catedral de México.

⁴ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Tímulo Imperial*, 3ª. ed., ed. Edmundo O’Gorman (México: Porrúa, 1975), 209-210.

⁵ Salvo el *Circumdedderunt me* que se cantó al inicio (motete de Morales basado en el texto del introito de la misa del domingo de Septuagésima que tradicionalmente se cantaba antes de la misa mayor durante la Cuaresma y hasta la Pascua), el resto de lo enunciado por el cronista coincide con el invitatorio, antifonas, salmos, lecciones y responsorios del primer nocturno de los *maitines* de difuntos. Además de esta información, la de Cervantes de Salazar es una referencia importante para conocer la práctica de alternar la polifonía de autor, a cargo de la capilla de música y de los infantes de coro, y el canto llano, a cargo del coro de canónigos. Para el uso del *Circumdedderunt*, véase François Reynaud, *La poliphonie tolédane et son milieu* (París: CNRS Éditions, 1996), 279, 312. Para la liturgia de difuntos, véase *Liber usualis Misae et Officii pro Dominicis et Festis Cum Cantu Gregoriano, Ex editione vaticana adamussim, Belgium, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae* (París/Tournai/Roma: Desclée, 1936), 1763-1820. Para la referencia entre esta liturgia y lo narrado por Cervantes de Salazar, véase Juan Manuel Lara Cárdenas, *Officium Defuntorum Novohispanicum*, documento inédito (México: 2007), 4.

⁶ Vicente Gómez, *El costumbrero de la Catedral de México*, edición facsimilar (San Cristóbal de las Casas: Diócesis de San Cristóbal de las Casas/Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2004), 158-162 y 169.

⁷ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 69, f. 126, 30 de junio de 1819: “que el nueve a las cuatro por la tarde del inmediato julio han de ser las *vísperas* solemnes y el día siguiente, a las ocho de la mañana, han de comenzar la vigilia y misa por el alma de la reina nuestra señora [...]”.

Las tradiciones

Para 1843, año inscrito en la portada de los Maitines objeto de este estudio,⁹ unas tradiciones de las antes mencionadas continuaban, otras se habían extinguido, unas más se estaban modificando y otras más daban inicio. La tradición de celebrar aniversarios luctuosos con cantores e instrumentos musicales como símbolo de poder y *status* continuaba, como hemos visto; el repertorio, por ser litúrgico, se conservaba en los géneros musicales y textos de obras empleadas; se habían diversificado los grupos de instrumentistas y cantantes que hacían esos servicios ya que la capilla de música de la Catedral no sólo había dejado de ser hegemónica sino que había dejado de existir; se había extinguido la tradición hispánica catedralicia de contar con un maestro de capilla y todo lo que ese cargo conllevaba; se había iniciado, de manera formal y no punible,¹⁰ la tradición de contratar músicos a

⁸ Calderón de la Barca, *La vida en México*, 87.

⁹ ACCMM, *Archivo de música*, A1172.

¹⁰ Por punible me refiero a las ‘zangonauflas’, término que te-

través de un intermediario y, aunada a esta última, había nacido la de proveer repertorio de música a modo y, de ser posible, de moda.

De 1810 a 1843 México vivió una revolución, se independizó de España, fue invadido dos veces,¹¹ perdió la mitad de su territorio, tuvo varias formas de gobierno (gobiernos provisionales, triunviratos, regencias), fue imperio, república federal y después república central: “En medio de trastorno tan completo de todos los elementos de la sociedad, lo único que ha permanecido inmutable es la iglesia, y esto es debido á que ni el congreso ni el gobierno han podido poner mano en su administración ni en la elección de sus ministros,” escribió Lucas Alamán.¹² En efecto, uno lee documentación capitular de este periodo y pareciera que nada había cambiado en la catedral, salvo los problemas económicos. Si bien el ritual no se alteró, el lustre de las ceremonias en lo que a la música se refiere fue disminuyendo paulatinamente:¹³

nía “connotaciones despectivas y se empleaba para designar una actividad reprochable, no sólo a los ojos del cabildo sino a los del propio maestro de capilla de la catedral. Si bien su etimología parece incierta, su significado en las actas de mediados del siglo XVIII es bastante claro. La palabra se usa para designar los servicios musicales prestados a terceros, contratados directamente entre el o los músicos y el cliente, sin intermediación de las personas autorizadas por el cabildo. [...] Los ingresos extraordinarios que por ellas se percibían, llamados obvenciones, constituían casi la mitad del salario de un músico catedralicio. O sea, las ‘zangonautas’ abarataban el mercado de trabajo, propiciaban una desleal competencia e incidían en el desempeño profesional del músico en la catedral”: Lucero Enríquez, “Entre cuerdas y castañuelas. Un vistazo sonoro a la Nueva España galante”, en *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica: siglos XVI-XIX*, ed. Lucero Enríquez (México: UNAM, 2009), 65-100; la cita en p. 80.

¹¹ La incursión de reconquista intentada por Isidro Barradas en 1829 al frente de 3000 soldados y la primera intervención francesa en abril de 1838.

¹² Lucas Alamán, *Historia de México* (México: Jus), tomo V, 568. Conservo la ortografía del impreso.

¹³ El “Plan de funciones de coro aprobado en cabildo de 24 de octubre de 1837 y declarado vigente en el 14 de julio de 1840” da cuenta precisa de las ceremonias en las que se había suprimido la intervención de la orquesta. Por ejem-

la situación general del país se vio reflejada en la creciente dificultad para cubrir los salarios de los músicos. Los cambios se dieron no en el contenido sino en los actores: el ceremonial usado para recibir al virrey poco se diferenciaba de aquel con que se recibió al triunvirato del Supremo Poder Ejecutivo o al emperador Iturbide.¹⁴

En la encrucijada de tradiciones, las modificaciones e innovaciones antes mencionadas fueron no sólo impuestas por las penurias económicas de la catedral sino porque las tradiciones que habían existido a lo largo del periodo virreinal (maestro de capilla, capilla de música, repertorio catedralicio, escoleta) dejaron de ser vivas e integradoras, fruto de acciones conscientes de sus agentes transmisores y receptores para pasar a ser meras transmisiones alejadas del “proyecto primigenio que dio ser al grupo social”,¹⁵ llevando en ello el sino de su extinción que se cumplimentó entre octubre y diciembre de 1837.¹⁶ Ese proyecto primigenio se propuso engalanar la liturgia que tenía lugar en la catedral.¹⁷ Las acciones y conte-

plo: “Todas las *vísperas* que eran de orquesta y hoy están suprimidas, se cantarán por el coro siendo con órgano el 1, 3, y 5 salmo, el himno y *Magnificat*”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, f. 378v.

¹⁴ Basten como ejemplos las ceremonias previstas para la entrada a la ciudad de México del Ejército Trigarante e “instalación de la Junta Provisional Legislativa y de Regencia del Imperio”: ACCMM, libro 69, ff. 363v-364, 24 de septiembre de 1821; y para el “juramento de reconocimiento y obediencia al Soberano Congreso Constituyente Mexicano”: ACCMM, libro 70, ff. 71v-72, 30 de abril de 1822.

¹⁵ Carlos Herrejón Peredo, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, *Relaciones* 15, núm. 59 (Zamora: El Colegio de Michoacán, verano de 1994): 135-149; la cita en p. 146.

¹⁶ En agosto de 1837 se nombró una “comisión de arreglo de gastos” que analizó la situación financiera con miras a reducir lo que considerara excesivo en algunos ramos, incluyendo la extinción de la orquesta y del Colegio de Infantes: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 303-303v, 26 de agosto de 1837.

¹⁷ Considero que ese “proyecto primigenio” se desprende de los estatutos de erección de la Catedral de México y lo que en ellos está contenido en relación con la música para el ritual, por lo demás, proyecto común a todas las catedrales

nidos derivados de ese proyecto fueron transmitidos y recibidos en forma consciente y voluntaria por individuos durante casi 280 años; al hacerlos suyos dieron lugar a una cadena dinámica de conservación e innovación que les proporcionó identidad en lo individual y como grupo social. A la secularización progresiva que se dio en todos los ámbitos de la vida del virreinato en las últimas décadas de su existencia y, por consiguiente, al debilitamiento del proyecto primigenio que dio vida a la tradición de la música catedralicia, el grupo que conservó, enriqueció y transmitió esta tradición en los siguientes años fue perdiendo la identidad fruto de esa tradición y paulatinamente empezó a desarrollar una nueva, acorde con los cambios habidos en el naciente país independiente: el servidor del cabildo, el ministril de voz o instrumento, cobijado por los muros de la catedral, miembro de un cuerpo social cohesionado y con identidad propia, pasó a ser un ciudadano filarmónico más, pagado por otro ciudadano filarmónico que gestionaba para él y para sus colegas el tocar en bailes, tertulias, serenatas u honras fúnebres, adecuando a la ocasión y de acuerdo con el presupuesto del cliente los textos, la música, el número de instrumentistas y de voces. La adquisición de obras de maestros renombrados y la composición de obras nuevas para la liturgia, ambas responsabilidades del maestro de capilla, cedieron su lugar a la adquisición fortuita de partituras y al “reuso” de música que podía servir para múltiples ocasiones tan sólo cambiando el texto del original. El archivo de papeles de música de la catedral, cuyo cuidado era también responsabilidad del maestro de capilla que conservaba, renovaba y acrecentaba ese elemento de la tradición, cayó en el descuido y la incuria.¹⁸ Nuevos archivos, independientes de

del mundo hispánico: *Concilio III Provincial Mexicano*, 2ª ed., publicado por Mariano Galván (Barcelona: Imprenta de Manuel Miró, 1870), 452 ss. El obispado de México se erigió el 2 de septiembre de 1530, y el arzobispado en 1545.
¹⁸ En 1840, se lee en una acta capitular: “Se trató primeramente

la catedral, propiedad de particulares, empezaron a existir. Tales son algunas de las conclusiones que se pueden extraer de los contrafactos objeto de este estudio.

Los contrafactos y sus modelos

El recurso compositivo denominado *contrafactum* (contrahecho) es de larga tradición en la música de origen o con influencia centroeuropea; se remonta a los siglos XII y XIII y consiste en “emplear viejas melodías para musicalizar nuevos textos” tanto en la monodia secular como en la litúrgica, extendiéndose a la polifonía. En los siglos XVII y XVIII tendió a fundirse con la práctica denominada “parodia” que consistía en “adaptar música preexistente a nuevos textos”; en el siglo XIX estuvo a punto de desaparecer visto el gran valor otorgado a la originalidad y a la “unicidad de la obra de arte individual”.¹⁹ A contracorriente con esta tenden-

la providencia que convendría tomar para que se mantengan con el cuidado que corresponde las piezas de música de esta Santa Iglesia y en consideración a que no habiendo un maestro de capilla que se haga cargo del archivo, es necesario que un señor capitular se sirva tomar este cuidado”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, ff. 337-337v, 28 de marzo de 1840. Tres años más tarde el problema se había agudizado: el señor Poza, miembro del cabildo, “comisionado de orquesta” y “encargado de la chantría”, al rendir el informe de lo que había importado el pago a la orquesta en el año de 1842 (3,493 pesos), hizo saber que “en todo el año pasado no he tenido conocimiento del archivo de música”, haciendo énfasis en que debía haber un encargado que supiese de música para que lo recibiese y arreglase, persona para la que sugirió dar una gratificación por hacer ese trabajo. Pidió al cabildo que ninguna obra ni instrumento propiedad de la catedral salieran del recinto ya que “con bastante sentimiento se oye decir que han servido y sirven piezas muy selectas en otras iglesias cuyos originales eran pertenecientes a ésta”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 77, ff. 40v-41v, 14 de enero de 1843.

¹⁹ Robert Falck y Martin Pickers, “Contrafactum”, en *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press), disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06361>, consultada el 20 de febrero de 2013. La traducción de los entrecomillados es mía.



Fig. 1. Portada de la colección A1172, ACCMM, Archivo de música. Foto: Lucero Enríquez.

cia, en el archivo de música de la Catedral de México abundan los contrafactos del siglo XIX.

Una obra “de tres autores”

De dos pequeñas obras de autores franceses, una para tres voces *a capella* y otra para dos voces y órgano, se hicieron arreglos instrumentales para acompañar unas partes vocales que son contrafactos de las originales, esto es, se usó la misma música para cantar un texto distinto. Después, estos contrafactos/arreglos instrumentales volvieron a servir para hacer otros contrafactos. Además de los cuatro contrafactos/arreglos instrumentales, un autor compuso dos pequeñas obras que, agregadas a esos contrafactos, permitieron obtener música tanto para unos *maitines*²⁰ como para unas *vísperas*²¹ de difuntos (véase la fig. 1).

En el cuadro 1 muestro en la columna izquierda las obras que sirvieron de modelo, en la central,

las obras “contrafacteadas” que integran los *maitines* y, en la derecha, las correspondientes a las *vísperas*. Las flechas indican la trayectoria de los contrafactos. He empleado las signaturas que tiene cada colección en el archivo; los números después del punto decimal indican el orden que guarda cada obra dentro de la colección (que en este caso coincide con el que se sigue en la liturgia). En ambos casos se trata del tipo de contrafactos que Drew Davies ha categorizado en los incisos 4. y a) de su artículo “Contrafactos y géneros discursivos” en este mismo volumen. Si se lee el cuadro en forma horizontal, las obras “contrafacteadas” pertenece a la categoría 4. Si en cambio, se lee en forma vertical, el tipo de agrupación que éstas conforman representa una modalidad de la que Davies ha incluido en el inciso a) (véase la p. 77).

Los arreglos instrumentales conservaron de los modelos franceses metro, ritmo, tonalidad, armonía y las melodías vocales (salvo las adaptaciones rítmico-silábicas necesarias al cambiar los textos); sólo variaron la textura y el timbre. En términos generales, el arreglo instrumental consistió en doblar los sonidos principales de las líneas melódicas vocales (al unísono, octava o doble octava) in-

²⁰ ACCMM, *Archivo de música*, A1172.

²¹ ACCMM, *Archivo de música*, A1173.

Cuadro 1. Esquema de la obra “de tres autores”*

Los modelos

A1175.01 *Sub tuum* (antífona, Ab)
Ch.L.A: Thomas
S1, S2, A / org

A1175.02 *Sub tuum* (antífona, Ab)
Thomas/Triujeque
S1, S2, A T, B/acomp
vl1, vl2, vc / fl; cl1, cl2 / trb

A1174 *Libera animas* (ofertorio, g)
Ch. H. Plantade
T1, T2, B

Los contrafactos/arreglos instrumentales

A1172 *maitines*
A1172.03 *Parce mihi* (lección, Ab)
Thomas/Triujeque
S1, S2, B/acomp
vl1, vl2 / fl, cl1, cl2
cor1, cor2, trb(fag) / timp

A1173 *vísperas*
A1173.02 *Levavi oculos* (salmo, Ab)
Thomas/Triujeque
S, A, B / acomp
fl1, fl2; cl1, cl2

A1172.02 *Domine ne in furore* (salmo, g)
Plantade/Triujeque
T1, T2, B / acomp
vl / fl1, fl2; cl1, cl2
cor1, cor2 (*ad lib*)

A1173.03 *Confitebor* (salmo, g)
Plantade/Triujeque
S, A, B / acomp
fl1, fl2; cl1, cl2

Las obras originales

A1172.01 *Regem cui* (invitatorio, Eb)
J. I. Triujeque (atrib)
S1, S2, B / acomp
vl1, vl2 / fl1; cl1, cl2
cor1, cor2 (*ad lib*)

A1173.01 *Dilexi quoniam* (salmo, F)
J. I. Triujeque (atrib)
S, A, B / acomp
fl1, fl2; cl1, cl2

Las abreviaturas que empleo son de uso internacional en la catalogación: S=soprano; A=contralto; T=tenor; B=bajo; acomp=acompañamiento; org=órgano; vl=violín; vc=chelo; fl=flauta; cl=clarinete; cor=corno; trb=trombón; timp=tímpano; Ab= La bemol mayor; Eb= Mi bemol menor; F=Fa mayor.

terpolando esporádicamente adornos melódicos de carácter idiomático en flautas, clarinetes o violines. Los bajos del acompañamiento fueron extraídos de los bajos vocales, simplificándolos. En el caso del modelo de Thomas que tiene una breve introducción y tres compases de transición meramente instrumentales, las melodías asignadas a la mano derecha del órgano se reparten entre las flautas y los clarinetes y, las de la mano izquierda, simplificadas, se le asignan al trombón una y otra al bajo. En estricto sentido, no hubo creación de líneas contrapuntísticas nuevas salvo las figuras de acompañamiento tipo “bajo de Alberti” o los trémolos en terceras, cuartas o quintas en las partes de clarinetes o violines. La identidad musical de los modelos no se modificó en lo esencial pero al ser usados con textos diferentes cambió su género y, en consecuencia, su función litúrgica. El autor de los arreglos y contrafactos parece haber tomado este hecho en cuenta. Los *maitines* (vigilia) necesitan de por lo menos cinco voces (dos sopranos, dos tenores y un bajo), dos violines, dos clarinetes, dos cornos (opcionales), un trombón y timbales: dotación numerosa (mínimo entre 14 y 16 intérpretes), e instrumentación brillante, muy apta para unas “honras” a todo lujo como las descritas por la marquesa Calderón de la Barca. Las *vísperas*, en cambio, tienen una dotación reducida: trío vocal de soprano, alto y bajo, dos flautas, dos clarinetes y acompañamiento de órgano; con un mínimo de ocho intérpretes podrían realizarse sin problemas en una ceremonia más modesta. El contraste en la instrumentación entre las dos acciones litúrgicas es tan claro que incluso se podrían llevar a cabo, en un mismo día y recinto, primero las *vísperas*, después *completas* y, al final, la “vigilia” (*maitines*) terminando todo a las “siete de la noche”, como señalaba el *Costumbrero* de 1819 —celebrar los *maitines* en la tarde y no a la media noche fue un *uso*²²

²² Las particularidades de cada sede catedralicia se pueden considerar dentro del margen que brinda la noción li-

de la Catedral de México del que hay constancia desde el siglo xvi.²³ En cuanto a las *vísperas*, se celebraban a las cuatro de la tarde. Los “juegos”²⁴ de música litúrgica que integró el autor de los contrafactos podían ser usados en cualquiera de las dos modalidades prescritas: uno a continuación del otro o separados. El contraste no radica sólo en la instrumentación sino también en el monto de honorarios que habría que pagar por una “vigilia” o por unas *vísperas*. En el caso de que se usaran en forma consecutiva, ¿qué tanto los asistentes notarían que la armonía, la melodía y el ritmo de dos de las obras eran iguales en ambas acciones litúrgicas, estando separadas todas por obras en canto llano, salmodia, oraciones y piezas para el órgano? Estimo que la instrumentación ayudaría a disimular el hecho; además, las primeras obras de cada juego, siendo enteramente distintas entre sí y con relación a las otras, contribuirían a dar un poco de diversidad aunque su calidad fuera realmente dudosa. Pero... ¿esta música había sido hecha para ser escuchada o cumplía otra función además de ser parte del ritual? A contestar esta pregunta dedicaré el último apartado del presente artículo.

túrgica de *uso*, esto es, las pequeñas variantes locales que incorporan al culto elementos derivados de costumbres y necesidades de la comunidad, siempre y cuando sean de carácter periférico y hayan sido sancionadas en forma corporativa. El *uso* le confiere a la parte perceptible de la liturgia una calidad dinámica que le asegura permanencia en cuanto tradición aceptada por una comunidad que le da vida, la enriquece y la transmite.

²³ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 4, f. 18, 30 de mayo de 1589. La excepción la constituían las vigilias (*maitines*) de Navidad, Resurrección y Triduo Sacro.

²⁴ Se usa este término para designar una colección orgánica de obras de distinto género que sirve para celebrar una acción litúrgica específica.

*El repertorio escogido*²⁵

Otras preguntas surgen: ¿porqué se tomaron esos modelos y porqué se “contrafactearon”?

En el suplemento del número 1195 del diario *El Sol*, publicado el 21 de septiembre de 1826, se anunció la apertura de la librería Bossange, Padre y Compañía, en la calle del Espíritu Santo número 8 (hoy Isabel la Católica). Después del anuncio se despliega un listado general de obras en español, francés, italiano, inglés y latín, así como artículos “que tienen relación con el escritorio” (papeles, tinteros, plumas, tarjetas etc.) y una sección de música dividida en: “piano forte, a toda orquesta, música militar, música de violín, música de flauta” con obras de Rossini, Dussek, Beethoven, Kalbrener, Field, Ries, Kérubini [sic], Romberg, Mozart, Haydn, Viotti, Lafon, Carulli “y muchísimos otros”.²⁶ Esta librería se venía a sumar a los varios negocios que ya a principios del siglo XIX ostentaban tal denominación. Además de vender libros, funcionaban como agencias de suscripciones de periódicos, semanarios, “folletones” y libros en fascículos; algunos eran también talleres de impresión y consignatarios de muebles, objetos y productos; otros, sitios de reunión y tertulia. En ellos era posible adquirir pianos, violines y tratados para estudiar cómo tocarlos.²⁷ Los diarios anunciaban las novedades impresas llega-

das de ultramar y dónde conseguirlas. Por tanto, es posible inferir que en algunos de estos negocios tuviesen números sueltos (si no la colección anual) de un semanario como el *Journal Général de l’Imprimerie et de la Librairie et des Cartes Géographiques, Gravures, Lithographies et oeuvres de Musique*²⁸ y que hicieran pedidos de obras ahí consignadas.

La Catedral de México estaba rodeada de negocios semejantes: “la Plaza Mayor y sus calles colindantes absorbían todo lo relativo a la impresión, producción, distribución y venta de material impreso extranjero y nacional”.²⁹ Es factible, por tanto, que el autor de los contrafactos/arreglos instrumentales hubiese adquirido en uno de esos establecimientos, sea por encargo sea porque la había en existencia, una obra anunciada en la página 484 del compendio anual de 1837 [1838] del *Journal*. Bajo el número 217, se encuentran tres obras de Charles Louis Ambroise Thomas (1811-1896): *O Salutaris, Veni sponsa Christi*, y “*Sub tuum praesidium, à trois voix, avec accompagnement [orgue] par id [C.A. Thomas], Prix 2-0*”. Un ejemplar análogo de esta última es el que se encuentra hoy en día en el acervo de la Catedral de México (A1175.01, véase fig. 2) y el que sirvió de modelo para hacer los contrafactos *Parce mihi* (A1172.03) y *Levavi oculos* (A1173.02) con sus correspondientes versiones instrumentales, iguales entre sí.

Aun cuando en una búsqueda extensiva no he podido encontrar en la misma fuente el ofertorio de la Misa de difuntos *Libera animas omnium* de Charles-Henri Plantade (1764-1839), aventuro que fue adquirida de forma análoga para emplearla de la misma manera: el autor hizo los contrafactos

²⁵ “La conformación de un repertorio musical, así sea hecha por intérpretes, músicos o empresas editoriales, representa un acto de exclusión que agrupa piezas de cultura material o inmaterial basándose en sus afinidades estéticas, históricas o accidentales”: Drew Edward Davies, “Los repertorios musicales”, en *Conformación y retórica de los repertorios catedralicios en la Nueva España*, coord. Drew Edward Davies (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, en proceso de publicación).

²⁶ *El Sol*, núm. 1195, suplemento (21 de septiembre de 1824); disponible en: Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx, consultada el 9 de enero de 2013.

²⁷ Juana Zahar Vergara, *Historia de las librerías de la ciudad de México: una evocación*, Monografías 18 (México: UNAM-Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1995), 42-44.

²⁸ Semanario especializado que se publicó en París de 1814 a 1971: *Bibliographie de la France ou Journal général de l’Imprimerie et de la Librairie et des Cartes Géographiques, Gravures, Lithographies et oeuvres de Musique*, disponible en: <http://gallica.bnf.fr>, consultada el 16 de enero de 2013.

²⁹ Zahar Vergara, *Historia de las librerías*, 45.

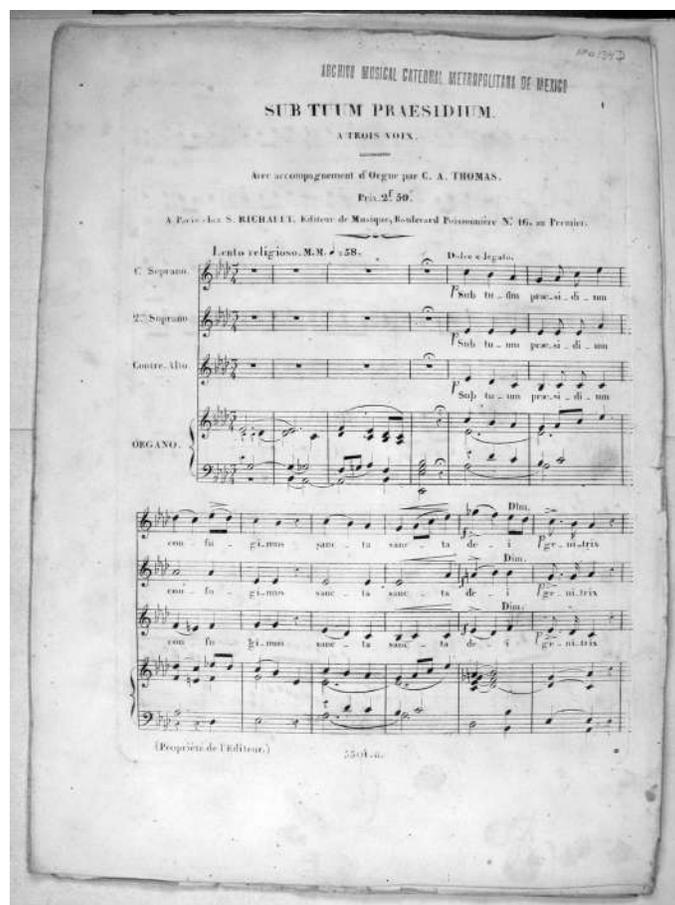


Fig. 2. Portada de la obra A1175.01, ACCMM, Archivo de música. Foto: Lucero Enríquez.

Domine ne infurore (A1172.02) y *Confitebor tibi* (A1173.03) con una misma versión instrumental para ambos. De esta suerte, agregando dos pequeñas obras —el invitatorio *Regem cui* y el salmo *Dilexi quoniam*— que le atribuyo al autor de los contrafactos, se integró un juego de *maitines* y otro de *vísperas* con algunas de las obras específicas (texto/género litúrgico) que tradicionalmente se usaban en México en esos servicios.

Hay que hacer notar que las dos obras que sirvieron de modelo fueron impresas “A Paris chez RICHALU, Editeur de Musique, Boulevard Poissonnière N.º 16”, costaban poco (la de Plantade 2 francos y la de Thomas 2.50) y, como lo he consignado en el esquema, son para una dotación pequeña: el ofertorio de Plantade es una obra *a capella* para dos tenores y un bajo en tanto que

la antífona de Thomas es para dos sopranos, una contralto y órgano. Ambas características las hacen fácilmente comerciables entre comunidades religiosas, tanto de monjas como de frailes, y resultan útiles para varios usos. Más que su calidad musical o su función litúrgica, adquirir este tipo de obras traídas a México por consideraciones tan prosaicas como las que he mencionado, era garantía de venta para los exportadores-importadores y, para los adquirientes, una forma de hacerse de “novedades” así fuera en forma casuística. Las librerías tendrían sus clientes y siempre habría compradores para la música “religiosa” aunque la oferta no fuera de calidad excepcional.

Sub tuum praesidium es una antigua antífona mariana usada en las festividades de la Virgen María y cuyo texto original en griego se puede rastrear a

partir del siglo III.³⁰ No hay evidencias de que se haya utilizado en la tradición polifónica hispana. La obra de Charles Louis Thomas (A1175.01) podría ser una obra de juventud escrita durante su estancia en Roma a raíz de haber ganado en 1832 el *grand prix* de composición otorgado por la Academia de Bellas Artes y el Instituto de Francia.³¹ Es una obra claramente estructurada en incisos y períodos regulares, con compases de introducción y transición en el órgano, de líneas melódicas fáciles de cantar, relaciones tonales de primer grado y un cromatismo melódico de carácter ornamental, no armónicamente estructural ni modulante, aunque los acordes del órgano tengan, por momentos, la característica densidad de la escuela francesa. Es una obra sencilla, agradable, escrita dentro de una tradición compositiva que podría resultar novedosa en el México de 1843 —romanticismo francés temprano— y cuyo carácter mariano y dotación restringida la hacen fácilmente adaptable, por lo tanto muy útil y por ende comerciable. El arreglista-contrafactista conservó el texto y las partes vocales y le hizo un arreglo instrumental que parece haber quedado incompleto (A1175.02) ya que en la partitura sólo los primeros cuatro com-

pases están escritos para dos violines, chelo, flauta, dos clarinetes y trombón; del resto de la obra sólo están los pentagramas del trombón, el chelo y 28 compases de la flauta —de un total de 59 que tiene la obra. Como antifona mariana, aislada, podía no resultar tan vendible en tanto que “contrafacteada” como la primera lección de los *maitines* de difuntos (*Parce mihi*), y también como el tercer salmo de las *vísperas* de difuntos (*Levavi oculos*) adquiriría un doble valor agregado con poco trabajo y una inversión económica bastante reducida.

Libera animas omnium es un texto del ofertorio *Domine Jesu Christe* de la Misa de difuntos. No me es posible saber a cuál de las misas de difuntos³² que escribió Charles-Henri Plantade,³³ (una de ellas dedicada a la baronesa de la Bouillier, impresa en París en 1822)³⁴ corresponde el ofertorio

³⁰ David Hiley, *Western Plainchant* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 105.

³¹ Con estos recursos pudo residir cerca de tres años en Roma. De esa época podrían datar otras composiciones suyas para la liturgia como las obras para voces con acompañamiento de órgano que aparecen anunciadas en la *Bibliographie de la France* (París: 1837 [1838]), 484: *O salutaris*, a tres voces con acompañamiento de órgano y *Veni sponsa Christi*, a cuatro voces; disponible en: <http://gallica.bnf.fr>, consultada el 25 de diciembre de 2012. Thomas fue violinista y pianista, miembro de la Academia de Bellas Artes y profesor del Conservatorio de París, autor de varias óperas cómicas, mencionado favorablemente por Berlioz en algunos artículos; conoció el éxito con una obra que a la fecha es una de las preferidas del público operístico: *Mignon*. Richard Smith, “Thomas, Ambroise”, *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online* (Oxford University Press), <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6769>, consultada el 20 de febrero de 2013.

³² François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique* (París: 1866), tomo 7, 70-71; disponible en: <http://gallica.bnf.fr>, consultada el 2 de enero de 2013, menciona una Misa de difuntos y un *Te deum* de Plantade aún no publicados (1866).

³³ Charles-Henri Plantade transitó entre el viejo y el nuevo régimen, el Imperio y la República, pudiéndose adaptar con más o menos éxito a cambiantes y difíciles circunstancias gracias a su formación, los éxitos sorprendentes pero efímeros que tuvieron algunas de sus obras vocales (romances) y escénicas (óperas cómicas), y a las relaciones que cultivó. Tuvo una activa vida en los salones parisinos y puso en música textos de damas y caballeros, según aparece en varios números de la *Bibliographie de la France*. Su formación como instrumentista incluyó el clavicén, el chelo, el arpa y el piano, además de ser cantante y compositor. Desde 1799 y hasta 1828, en distintos períodos, fue maestro de canto en el Conservatorio de París. Fungió como maestro de capilla y director de música del rey (1806-1810) en la corte de su alumna Hortencia de Beauharnais, reina consorte de Holanda; fue director de escena de la Ópera de París (1812-1815) y director de la capilla real durante el reinado de Carlos X (1816-1830). En el desarrollo de esta función escribió música para servicios religiosos y varias misas de difuntos. Los datos biográficos los he tomado de Fétis, *Biographie Universelle*, y de Laurie Shulman, “Plantade, Charles-Henri”, en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online* (Oxford University Press), disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com>, consultada el 25 de diciembre de 2012.

³⁴ Disponible en: <http://catalogue.bnf.fr/servlet>, consultada el 3 de enero de 2013.

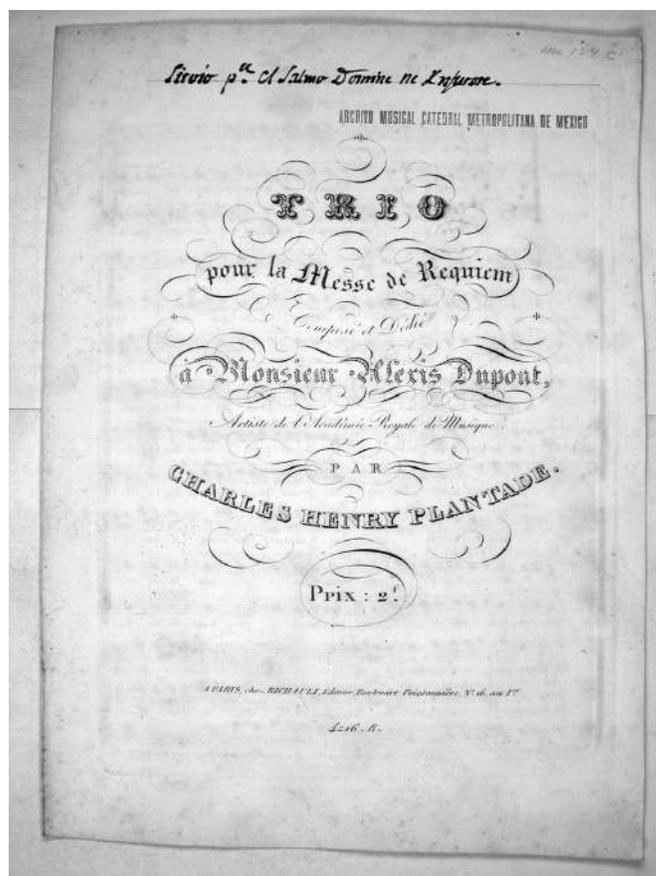


Fig. 3. Portada de la obra A1174, ACCMM, Archivo de música. Foto: Lucero Enríquez.

rio que dedicó al tenor Alexis Dupont (miembro de la Ópera de París y cantante que disfrutó del reconocimiento de Héctor Berlioz), un ejemplar del cual se encuentra hoy en el archivo de música de la Catedral de México y que sirvió de modelo al contrafactista-arreglista que nos ocupa (véase la fig. 3).³⁵

El ofertorio de Plantade adquiere un tono oscuro, si bien íntimo, al emplear dos tenores y un bajo *a capella* en la tonalidad de sol menor.³⁶ A

pesar del cromatismo, es tonal y con una estructura en frases claramente delimitadas y simétricas. Si la estética de la obra de Thomas se acerca al romanticismo, la de Plantade se inscribe dentro del estilo “clásico vienés” convencional. El texto del ofertorio es una súplica a favor de los muertos. Por el momento no puedo decir si en la Misa original con coro y orquesta³⁷ este ofertorio también era un trío *a capella*. Siendo así, reforzaría el sentido de una plegaria y contrastaría vivamente con la secuencia *Dies ira, dies illa* que le precede en el ritual y que tradicionalmente se orquesta en forma dramática.

³⁵ ACCMM, *Archivo de música*, A1174. En la partitura: “TRIO/ pour la Messe de Requiem/ Composé et Dédié/ a Monsieur Alexis Dupont,/ Artiste de l’Académie Royale de Musique./ PAR/ CHARLES HENRY PLANTADE./ Prix : 2 ./ A PARIS, chez RICHAUD, Editeur, Boulevard Poissonnière, N.º 16, au 1.º/ 4216. R.”

³⁶ La armadura con tres bemoles no concuerda con la tonalidad de sol menor.

³⁷ De ser una de las anunciadas por Fétis, *Biographie Universelle*.

Siguiendo la tradición hispánica, el ofertorio *Domine Jesu Christe* fue puesto en polifonía por Francisco Guerrero, José de Torres y Duarte Lobo, entre otros. En los libros de coro de polifonía de la Catedral de México, como parte de las misas de difuntos, se encuentra este ofertorio.³⁸

Al igual que la antifona de Thomas, el ofertorio de Plantade es sencillo de cantar, agradable al escucha, con una dotación restringida y por tanto fácilmente vendible y útil para varios fines. Pudo haber sido usado como ofertorio *a capella*, tal como está en el modelo, en un servicio de difuntos en el que se usara música de distintos autores en las otras partes del *propio* de la Misa: las acciones litúrgicas con obras de varios estilos y épocas no era algo inusual. Sin embargo, en el archivo de la catedral no se han encontrado las partes vocales que pudieran dar sustento a esta posibilidad. En cambio, “contrafactado” como *Domine ne infurore*, segundo salmo del primer nocturno de los *maitines* de difuntos, y también como *Confitebor tibi*, quinto salmo de las *vísperas* de difuntos, tenía más utilidad para el contrafactista-arreglista sobre todo si, además, era quien gestionaba los servicios de coro y orquesta y quien fungía como intermediario entre músicos y clientes, ya que podía ofrecer dos tipos de servicios y ajustarse a las posibilidades económicas del cliente.

³⁸ Catálogo de libros de coro de la Catedral Metropolitana de México (CMM), *Librería coral*, proyecto *Musicat-Libros de coro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, en proceso de publicación [en adelante *Musicat-Libros de coro*]), P02, ff. 049v-051r, anónimo, y P14, ff. 11v-113r, José de Torres y Martínez Bravo. Para ésta y las demás referencias pueden verse las generalidades de cada libro de coro de la Catedral de México en www.musicat.unam.mx/Libros de coro/Polifonia. Véase también Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, 2 vols. (Jaén: Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2012), vol. 1, 214, 219 y 660-662. Las foliaciones de los libros que proporciona Marín no coinciden con las del catálogo *Musicat*, difieren, en general, por una unidad; esto se debe a que la foliación del catálogo *Musicat* está en función de las imágenes digitalizadas de cada libro que el catálogo contiene.

En el ámbito hispánico, el salmo *Domine ne infurore* fue puesto en música con menos frecuencia que el invitatorio *Regem cui* o que *Parce mihi*, primera lección del primer nocturno de *maitines* de difuntos. En la Catedral de México, a pesar de un conspicuo vacío documental en lo que a papeles de música del siglo xvii se refiere, la tradición que transmitió Hernando Franco³⁹ continuó a lo largo del siglo xvii pues sabemos —por las actas de cabildo— que los libros de polifonía con obras para el Oficio de difuntos se copiaron, se escribieron nuevas⁴⁰ y los libros se usaron hasta quedar hechos “pedazos”, según el maestro de capilla Antonio de Salazar.⁴¹ Esa tradición continuó con Jerusalem, Tollis de la Rocca y Juanas hasta llegar a Felipe Larios (1817-1875). En el siglo xviii, los compositores privilegiaron el uso íntegro del salmo, con sus 12 versos. En el xix esa tradición se modificó: se pusieron en música los versos nones y el 12º que es el último: “Et lux perpetua luceat eis”. Dentro de esta tradición decimonónica se inscribe el arreglista de este contrafacto salvo que usó también el verso 10º. Emplea alientos (flauta, clarinetes y cornos) y cuerdas, fundamentalmente doblando las voces, con mínimas adiciones melódicas de tipo idiomático en flauta y violines para llenar silencios que en el original expresan tensión. No explota los recursos tímbricos que pudieran reforzar el carácter del texto salmódico que es de miedo, reproche, desesperanza.

³⁹ *Musicat-Libros de coro*, P02, ff. 008v-011r [Hernando Franco], y P11, ff. 085v-087r, Hernando Franco. Franco escribió en polifonía los versos impares. Marín, *Los libros de polifonía*, vol. 1, 193-195 y 551-552.

⁴⁰ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 8, f. 71, 20 de octubre de 1626. Véase también *Musicat-Actas de cabildo*, ACCMM, *Actas de cabildo*, registro MEX 33000171. Disponible en www.musicat.unam.mx, consultada el 8 de febrero de 2013.

⁴¹ “Pues lo que se me entregó con título de archivo fueron unos cuantos libros hechos pedazos que estaban arrojados en uno de los rincones de dicho coro”: ACCMM, *Correspondencia*, caja 23, exp. 2, f. 6, s/f, 1700.

Confitebor tibi...quoniam, quinto salmo de las *vísperas* de difuntos es también el primer salmo de las *vísperas* del viernes; lo que cambia son los dos últimos versos: la doxología *Gloria Patri*, etc. (viernes), se sustituye por los versos de difuntos “Requiem aeternam”, etc. Hernando Franco y Manuel de Sumaya escribieron sendas versiones para el salmo de los viernes en tanto que Fabián Pérez Jimeno lo hizo para el de difuntos,⁴² componiendo la música polifónica para los versos impares (del 1º al 7º) y para el 10º, “dejando los restantes en canto llano” y rompiendo así “el rígido *alternatim*”.⁴³ En el siglo XVIII, Ignacio Jerusalem, Matheo Tollis de la Rocca y Antonio Juanas escribieron música para los 11 versos de que consta este salmo de difuntos.⁴⁴ El contrafactista-arreglista de 1843 lo hizo sólo para los versos impares y para el 10º “Requiem aeternam”.

El hecho de que cinco de los autores mencionados hayan puesto en música los salmos 1º, 3º y 5º de las *vísperas* de difuntos (de Pérez Jimeno sólo se tienen el 1º y 5º) es fruto de una tradición de la Catedral de México que seguía viva en 1819:

las que se practican [*vísperas* de difuntos] con la ceremonia siguiente: sentado todo el venerable cabildo, acabada la antífona *Placebo*, dirá la capilla de música el primer salmo a toda orquesta con la mayor solemnidad; el segundo salmo lo cantará el coro verso a verso; el tercero lo dirá la capilla de música como el primero; el cuarto salmo lo dirá el coro, como el segundo; el quinto lo cantará la capilla y, al principiarlo, saldrá de su asiento el señor

a quien toca hacer el Oficio por hebdómada [...].⁴⁵

La obras originales de los maitines (A1172.01) y vísperas (A1173.01)

Regem cui. La tradición de escribir música para el invitatorio de los *maitines* de difuntos se cultivó en España y se extendió a la Nueva España. Copias manuscritas de este invitatorio, de la autoría de Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Juan Vázquez se encuentran en Puebla.⁴⁶ En la Catedral de México la tradición transmitida por Hernando Franco⁴⁷ pervivió hasta el siglo XX con José de Jesús Zárate (ca. 1880-ca. 1950).⁴⁸ Ignacio Jerusalem, Mateo Tollis de la Rocca y Antonio Juanas escribieron música para este invitatorio.⁴⁹

Si bien no consta por escrito la autoría del *Regem cui* en la colección A1172, se infiere que es de Ignacio Triujeque.⁵⁰ Es más, me parece remota la posibilidad de que también el invitatorio fuese un contrafacto dada su simplicidad armónica, melódica, rítmica y estructural (véase la fig. 4).⁵¹

⁴² *Musicat*-Libros de coro, P02, ff. 080v-085r, Fabián Pérez Jimeno; P08, ff. 023v-027r, [Hernando Franco] y P11, ff. 061v-063r, Hernando Franco; Franco compuso música para los versos pares. Marín, *Los libros de polifonía*, vol. 1, 230-231, 416-417, 542.

⁴³ Marín, *Los libros de polifonía*, vol. 1, 231.

⁴⁴ ACCMM, *Archivo de música*, A0487, A0456 y A0302, respectivamente.

⁴⁵ Gómez, *El costumbrero*, 158. Por “cantará el coro verso a verso” se ha de entender que el coro de canónigos cantaba los salmos 2º y 4º en canto llano.

⁴⁶ Marín, *Los libros de polifonía*, vol. 2, 1037.

⁴⁷ *Musicat*-Libros de coro, P11, ff. 083v-084r, Hernando Franco. Marín, *Los libros de polifonía*, vol. 1, 548-549.

⁴⁸ ACCMM, *Archivo de música*, A1543.01, A1545.01.

⁴⁹ ACCMM, *Archivo de música*, Juanas: A0218.01, A0350.01, A0380.01, A2029.01; Tollis de la Rocca: A0408.01; Jerusalem: A2022.

⁵⁰ En la partitura, margen inferior, f. 01v: “Invitatorio p.a. Vigilia de Difuntos. Motete por Y. Triug.e. Abril 30.843”. Contrasta con lo escrito en el f. 02r de la misma partitura: “Psalmo. Domine ne infurore de Motete por Dupont. Plan tade/Partitura/puesto por J.Y.T./ 1843 a”, y en el último folio (06v) de la misma partitura: “Fin. Abril 28/842/ Y.T. puso”.

⁵¹ Consta de dos compases iniciales con acordes de tónica y dominante (semejantes a los que se dan a cantantes para ejercicios de vocalización), una sección de dos frases (la primera concluye en cadencia a la dominante y la segunda en cadencia completa ampliada) y otras de cuatro compa-



Fig. 4. *Invitatorio Regem cui*, ACCMM, Archivo de música, A1172.01, f.01v. Foto: Lucero Enríquez.

El tono de *mi bemol mayor* y el ritmo empleado traducen en forma solemne, si bien poco interesante, el texto del invitatorio: “Al Rey para quien todos viven: venid, adorémosle”. (“Regem cui omnia vivam, venite adoremus”). La estructura en dos frases análogas que repiten el texto completo —una suspensiva y otra conclusiva— más una tercera frase, claramente separada, que cumple la función de cadencia ampliada para el texto *Venite adoremus*, permite alternar las dos primeras frases y la cadencial con los versos del salmo 94 entonados en canto llano por el coro de canónigos, como lo señala la liturgia. Esto sería posible de acuerdo con el *Costumbrero*: “y en los *maitines* de difuntos dirán el invitatorio los seis padres que tomaron capas en *vísperas*.”⁵²

En cuanto a *Dilexi quoniam*, primer salmo de *vísperas* del lunes en el que los versos 10° y 11°

ses para incluir un acorde de subdominante y enfatizar la cadencia ampliada.

⁵² Gómez, *El costumbrero*, 160.

son la doxología *Gloria Patri*, etc., es también el primer salmo de las *vísperas* de difuntos, con los versos 10° y 11° propios de éstas: “Requiem aeternam”, etc. Hernando Franco escribió en polifonía los versos pares de la versión para *vísperas* del lunes;⁵³ lo propio hizo Fabián Pérez Jimeno pero en la versión para difuntos.⁵⁴ Jerusalem, Tollis de la Rocca y Juanas, al igual que el contrafactista de 1843, escribieron música para todos los 11 versos de que consta el salmo para las *vísperas* de difuntos.⁵⁵

Al igual que en *Regem cui*, predomina en esta obra la homofonía cordal y la isoritmia. Las melodías están basadas en triadas, lo mismo que las figuras idiomáticas de acompañamiento en los

⁵³ *Musicat-Libros de coro*, P11, ff.44v-46r, Hernando Franco. Marín, *Los libros de polifonía*, vol. 1, 536.

⁵⁴ *Musicat-Libros de coro* P02, ff, 074r-079r, Fabián Pérez Jimeno. Pérez Jimeno compuso la música para los versos pares del 2 al 8 y para el 9. Marín, *Los libros de polifonía*, vol. 1, 228-229.

⁵⁵ ACCMM, *Archivo de música*, A0487.01 (Jerusalem); A0456.01 (Tollis); A0302.01 (Juanas).

clarinetes y violines. Los primeros compases de *Regen cui* parecen un ejercicio de vocalización; comparte esta característica con *Dilexi quoniam*. Ésta, un poco más extensa, usa esquemas rítmico-melódicos como los que encontramos en la música de Juanas: notas repetidas, trémolos en terceras, dobles bordados, armonía quebrada; no emplea modulaciones ni acorde cromático alguno, salvo para hacer cadencias a la dominante; es música hecha a partir de lugares comunes y de lo más elemental de los *schemata*⁵⁶ galantes.

En resumen, el contrafactista-arreglista de quien me ocupo integró dos juegos, uno para *maïtines* y otro para *vísperas*, siguiendo la estructura tradicional que se usaba en México para esos servicios, empleando como modelos música al gusto francés del momento,⁵⁷ arreglándola para su uso en distintos contextos y escribiendo las partes que hacían falta para completar los juegos. Irrelevante resulta, en consecuencia, que las versiones instrumentales de los contrafactos se hayan limitado, en sentido estricto, a la adición esporádica de figuraciones de carácter idiomático en flautas, clarinetes o violines para sustituir silencios, como suelen hacerlo las bandas militares, trivializando con ello el enunciado original. O que las obras originales escritas para completar los juegos parecieran ejercicios de vocalización y que no tuviesen nada qué ver, estilísticamente hablando, con ninguna

de las “contrafacteadas” que integran los juegos. Las preguntas que surgen, a mi entender, pueden resumirse en tres: ¿no había en México, en 1843, quien compusiera música litúrgica dentro del nuevo estilo “a la francesa” o, más conservador, en estilo “clásico-vienés”?, ¿qué hacen estos juegos de música litúrgica en el archivo de la Catedral de México?, ¿qué función desempeñaba esta música? En los apartados siguientes trataré de responder estas cuestiones.

Fin y principio

Las responsabilidades fijadas al maestro de capilla por los estatutos de erección de la Catedral,⁵⁸ y poco modificadas a lo largo de los siglos, constituyeron una tradición que en la Catedral de México concluyó entre agosto y diciembre de 1837 al quedar “reducidos a nulidad” los cargos que tenía Mateo Manterola de cantante y maestro de capilla “por haber disuelto la orquesta los mismos que la componían, no conformándose con la reducción de sueldos a que obligaron a vuestra señoría ilustrísima las escaseces del fondo de Fábrica”.⁵⁹ La propuesta hecha por el tesorero del cabildo el 26

⁵⁶ Esquemas métrico-armónico-melódicos que empleaban en el siglo XVIII los maestros de los conservatorios napolitanos para enseñar a componer e improvisar. Los ha identificado, definido y caracterizado Robert O. Gjerdingen en *Music in the Galant Style* (Nueva York: Oxford University Press, 2007).

⁵⁷ “En los primeros años después de la Independencia, Inglaterra dio el tono a la sociedad mexicana [...] Pero empezaron a introducirse los franceses, y como sus hábitos y modas están más en conformidad con los antiguos de México, desde luego fueron preferidos a los primeros que apenas empezaban a darse”: José María Luis Mora, *Obras completas* (México: Secretaría de Educación Pública/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1987), vol. IV, 110. Mora escribió esta obra en 1833-1834: *ibid.*, p. 11.

⁵⁸ “II. En primer lugar, en todos los días no feriados, luego que se acabe la prima hasta que se deje de tocar a la Misa, en un lugar que dentro de la iglesia haya de señalarse especialmente para ello, [el maestro de capilla] deba tener escoleta para todos, tanto para los beneficiados como para los demás cantores y ministros y sirvientes de la iglesia, que en este lugar deben reunirse para ser enseñados, e instruidos en el canto figurado y contrapunto en tiempo que no sea impedido por otra lección de canto firme que haya de tenerse por el sochantre”: *Concilio III Provincial Mexicano*, 506. En esencia, el maestro de capilla era responsable de la música para el ritual con excepción del canto llano y de la música para el órgano. Desde luego lo era del ingreso, el desempeño y la dirección de músicos de voz e instrumento, el cuidado del archivo de música, la composición de nuevas obras y la adquisición de otras, además de la enseñanza.

⁵⁹ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 320v, 12 de octubre de 1837 y libro 75, ff. 35-35v, 2 de mayo de 1838.

de agosto de 1837 —y no aceptada por el deán debido a consideraciones laborales de tipo humanitario—,⁶⁰ de extinguir a la capilla de música y hacer arreglos “con algún profesor” cuando se requiriera música, se concretó tres meses después, tras el nombramiento de una comisión, y después de escritos y planes presentados y de ausencias de los músicos inconformes.

Esa larga tradición que, entre otras cosas, suponía la sustitución del maestro de capilla cuando éste moría o renunciaba, ya fuera por medio de concurso de oposición o por nombramiento inmediato a causa de un historial que llenara los requisitos del sucesor, no pocas veces se vio alterada en la Catedral de México ante la ausencia de candidatos, lo que habla de un contexto formativo en la música bastante precario. Más aún, a partir de la creación del Colegio de Infantes,⁶¹ los maestros de capilla habían dejado de enseñar contrapunto durante su gestión,⁶² y todo indica que el colegio no

pudo proporcionar candidatos para competir por el puesto que habían dejado Manuel de Sumaya⁶³ ni Ignacio Jerusalem.⁶⁴ En ambos casos ocurrieron prolongadas vacancias (de facto) con los consiguientes desórdenes en la capilla de música y fue necesaria la contratación de músicos de la península —por medio de agentes— ante la falta de candidatos.⁶⁵ Esta contratación de músicos formados en Nápoles y España dio nueva vida a la tradición: con Jerusalem el repertorio de música se actualizó

⁶⁰ “Se trató luego sobre la orquesta y el señor tesorero propuso que solamente la haya en las primeras solemnidades —cuya lista leyó su señoría—, que para ellas podría ajustarse con algún profesor, determinándosele la clase de música que debía traer y su costo. Según había computado su señoría, sería cosa de 2 mil pesos y los aniversarios, quedando por consiguiente extinguida la capilla de esta Santa Iglesia. En la discusión, expuso el señor deán que los individuos de la orquesta de esta Santa Iglesia han servido en ella muchos años [...] por lo que juzgaba su señoría que el despedirlos no sería conforme a justicia ni a la caridad, aunque sí deberían sufrir la rebaja, proporcionada a la escasez en que deben quedar todos los individuos y dependientes de la iglesia”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, ff. 303-303v, 26 de agosto de 1837.

⁶¹ La fundación tuvo lugar en 1725: ACCMM, *Obra pía*, libro 3.

⁶² En el siglo XVII, Francisco López Capillas, maestro de capilla de la Catedral de México (1654-1674) nacido en la Nueva España, aprendió de y trabajó con dos maestros de capilla venidos de España: Antonio Rodríguez Mata (en la Catedral de México) y Juan Gutiérrez de Padilla (en la de Puebla): Lester D. Brothers, “Francisco López Capillas, First Great Native New-World Composer: Reflections on the Discovery of his Will”, *Inter-American Music Review* 10, núm. 2 (Spring-Summer, 1989): 101-118; *Francisco López Capillas. Obras*, transcr. Juan Manuel Lara Cárdenas (México: Cenidim, 1993), XII-XVIII. Luis Coronado, antes que López Capillas, se había iniciado como “teniente de

maestro de capilla” de Rodríguez Mata: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 7, f. 278, 12 de septiembre de 1623. A principios del siglo XVIII, el maestro de capilla Antonio de Salazar refiere: “lo mucho que había trabajado en esta Santa Iglesia obras que había ejecutado y que el habersele asignado los doscientos pesos fue porque enseñase dos o tres sujetos el que se aplicasen al contrapunto y composición, y que lo había hecho enseñando al bachiller Don Manuel de Sumaya, y actualmente lo hacía con Juan de Orense”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 27, ff. 057-058, 19 de mayo de 1711.

⁶³ Manuel de Sumaya dejó la Catedral de México para irse a la de Oaxaca en algún momento entre el 13 de enero de 1739 y el 3 de marzo de ese mismo año: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 35, ff. 89v, 9 de enero de 1739; f. 90v, 13 de enero de 1739; f. 96v, 3 de marzo de 1739.

⁶⁴ A la muerte de Jerusalem (15 de diciembre de 1769) se nombró en forma interina y no sin controversia a Matheo Tollis de la Rocca: “y procediose a conferir sobre la aptitud del mencionado Roca y proporción de sus composiciones, que no tenían la dulzura, arte e inteligencia de Jerusalem, y ser este empleo muy necesario con la suficiencia correspondiente”. En el escrito que Tollis dirigió al cabildo en defensa de su pretensión de ser nombrado titular argumentó que “desde mediado de octubre del próximo [*sic*] año, está sirviendo como maestro principal, así por enfermedad como por fallecimiento de don Ygnacio Jerusalem; y que también se ha ocupado en dicho tiempo en recibir, registrar y coordinar los papeles, para colocarlos en el archivo, como asimismo trabajando en su casa en acortar y ajustar unas *vísperas* y misa para el día de señor San Pedro”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 50, ff. 208-209, 5 de julio de 1770.

⁶⁵ Antonio Juanas junto con otros tres músicos fue contratado en Madrid por José Miranda, “agente de la Catedral en la corte de Madrid”, el 25 de mayo de 1791: 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.

y los niveles de ejecución instrumental y vocal se elevaron, en parte gracias a su excelente formación y variadas capacidades y en parte gracias a los músicos que lo acompañaron a la Nueva España.⁶⁶ Algo similar (aunque no con la calidad que en todos sentidos aportó Jerusalem) sucedió con Juanas, quien además le dio estabilidad a la capilla y cumplió a cabalidad con la función de escribir música para un sinnúmero de festividades litúrgicas.⁶⁷ Digno de mención fue que cuidó el archivo de música y lo entregó a Mateo Manterola con el debido inventario hecho durante su gestión.⁶⁸

Si bien Mateo Manterola se había formado en el Colegio de Infantes obteniendo a lo largo de sus cinco años de estudio buenas evaluaciones,⁶⁹ pare-

ce no haber tenido ni los alcances musicales ni la personalidad adecuada como para ser nombrado titular.⁷⁰ De hecho, el cabildo pensó primero en el sochantre Vicente Gómez antes que en Manterola⁷¹ para hacerse cargo del puesto que dejaba vacante por jubilación el maestro Antonio Juanas.⁷² Aunado a lo anterior, el carácter de “regente” con que fue nombrado refleja no sólo las limitaciones de Manterola sino las circunstancias del momen-

⁶⁶ La nómina completa la incluyen Luis González Obregón en *México viejo*, reproducción facsimilar de la edición de 1900 (México: Manuel Porrúa, 1976), 345-346, y María Gembero Ustárriz en “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, coords. y eds. María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Universidad de Granada, 2007), 37. Gembero señala las “facilidades administrativas concedidas a los músicos extranjeros [porque] urgía que embarcaran hacia América para poder actuar [...]”; *ibid.*, p. 34.

⁶⁷ Javier Marín proporciona el número de 419 obras tomando como referencia el inventario incluido en el “Plan de Música de varios autores”: Marín, “Consideraciones...”: 28. El catálogo *Musicat-Adabi* contiene 508 obras de su autoría. El número exacto se podrá tener una vez concluida la revisión del catálogo: ACCMM, *Archivo de música*, en *Musicat-Catálogo de los papeles y los libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México* (en adelante *Musicat-catálogo de música*, en proceso de publicación).

⁶⁸ “Plan de música de varios autores perteneciente a esta santa iglesia metropolitana de México mandado hacer por el señor chantre, doctor y maestro don Josef Serruto, y siendo maestro de capilla don Antonio de Juanas, este presente año de 1793”: libro encuadernado en piel, cuidadosamente manuscrito, donde están registrados por géneros los papeles de música: ACCMM, *Archivo de música*, A2213.

⁶⁹ ACCMM, *Obra pía*, caja 12, exp. 4, “Colegio de infantes, Informes de conducta, aprovechamiento y voz, 1775-1799”: cuando Mateo Manterola tenía 11 y 12 años, en los dictámenes aparece con un buen aprovechamiento en canto de órgano, “que tiene buena voz y buenas esperanzas”,

destreza en solfeo, buen carácter, fechas: 29 de enero de 1792, 15 de enero de 1793, s/n. Probable egreso, después del informe de 14 de enero de 1796 por problemas de carácter (tenía 15 años nueve meses): “ha perdido aquel juicio y hombría de bien conque se ha portado” aunque “sus potencias son sobresalientes”, s/n. En el informe del 17 de enero de 1797 ya no aparece su nombre: días antes había sido admitido para ocupar “una plaza de músico” en la catedral: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 59, f. 67, 14 de enero de 1797.

⁷⁰ “[...] por uniformidad de votos se nombró regente de la capilla de música a don Mateo Manterola quien recibirá el archivo con toda formalidad, quedando entendido de que no ha de sacar de la iglesia papel alguno, y de que no por este encargo que se le hace se le exonera de cantar el papel respectivo que le corresponde [soprano]”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 67, f. 280, 14 de febrero de 1815. Es demostrativo el que Antonio Juanas, jubilado desde 1815, fuera consultado por el cabildo en 1818 sobre la negativa del organista Juan José Ximénez a acatar una instrucción del regente Mateo Manterola por considerarlo un igual y no un superior. La autoridad moral concedida al viejo maestro no tuvo continuidad en el regente que lo sustituyó: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 68, f. 312-312v, 13 de enero de 1818.

⁷¹ “Últimamente el secretario informó que el maestro de capilla, jubilado ya, pide se le diga a quien hace entrega del archivo de la música de la iglesia; y se mandó que la haga al padre don Vicente Gómez quien por ahora lleve el compás y, cuando esté impedido, ejecute esto segundo don Mateo Manterola”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 67, f. 274v, 21 de enero de 1815.

⁷² ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 67, f. 276-276v, 1 de febrero de 1815. A pesar de su deseo de regresar a España ese mismo año, Antonio Juanas todavía se encontraba en México el 20 de febrero de 1821, cuando se leyó en sesión de cabildo un escrito suyo en el que “se despide para España, dando gracias al cabildo por el tiempo que le ha servido”. El cabildo mandó que se le diese la certificación de sus servicios y conducta “en todo conforme a la que se le mandó dar en el año de 1814 que trató de irse a España”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 69, ff. 316v-317.

to: después de celebradas las Cortes de Cádiz y a cuatro años de iniciada la revolución de independencia en la Nueva España, había incertidumbre en todos los órdenes. Tan sólo en el año de 1812, el abogado del cabildo, Lic. Falcón, y un capellán de coro de Lorenzana, el padre José Ortega, habían sido hechos prisioneros por “asuntos de insurrección”, e Ignacio Triujeque (al que se menciona como titular de la plaza de oboe), “se había ido con los insurgentes”.⁷³ Es posible que debido a ese contexto de incertidumbres, aún en un medio tan protegido y privilegiado como el de los servidores de la catedral, se hubiese alterado la tradición que comprendía varias acciones no excluyentes, entre otras, el emitir un edicto para convocar al concurso de oposición para proveer la plaza así como el encomendar al procurador del cabildo en España la contratación de algún peninsular que cubriese el perfil requerido. Es comprensible, pues, la reticencia del cabildo ante el carácter definitivo de un nombramiento en esos momentos. Al tiempo que se daba el cambio de maestro de capilla hubieron reducciones salariales a los músicos.⁷⁴ La situación del país incidía en la economía de la Iglesia y ésta tenía repercusiones en la capilla de música.

Al no haberse dado una transmisión renovadora de la tradición con alguien venido de fuera que aportara nuevas ideas musicales y nuevo repertorio, las debilidades de Manterola como regente de la capilla resultaron indicativas de un contexto musical exiguo y se hicieron patentes en el ejercicio de sus responsabilidades; ejemplo de ello es el muy parco aumento de obras originales para el repertorio de la catedral con pocas obras de él mismo y otras pocas de José María Busta-

mante. Como compositor —función inherente al cargo— sus limitaciones, y de paso las de los egresados del Colegio de Infantes y las de los músicos de la catedral, se hicieron evidentes con motivo de las exequias de la reina María Isabel Francisca de Braganza y Borbón, celebradas los días 9 y 10 de julio de 1819: ante la ausencia de alguna iniciativa de Manterola al respecto, Francisco Delgado, violinista de la capilla, ofreció al cabildo componer “música nueva para las honras de la reina nuestra señora”.⁷⁵ El cabildo rechazó el ofrecimiento y contestó que había resuelto usar “música muy especial que para semejantes casos tiene la iglesia”.⁷⁶ Y ciertamente así fue pero el cabildo sí se aceptó incluir composiciones del español Manuel Corral,⁷⁷ a saber, el primer salmo de las *vísperas* de difuntos (*Dilexi quoniam*) “de composición nueva”,⁷⁸ al igual que “toda la Vigilia, Misa y Responso”.⁷⁹ Es lamentable que ese compositor no hubiese ingresado a la capilla cuando todavía era “la primera de Nueva España” antes de verse “reducida a un corto número de profesores, y éstos, rebajadas las rentas de su dotación por la falta de fondos”.⁸⁰

⁷³ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 69, f. 97v, 1 de abril de 1819.

⁷⁶ Probablemente se referían a obras de Jerusalem, Tollis de la Rocca o Juanas.

⁷⁷ Manuel del Corral, de origen riojano: *La ópera en el templo*, ed. Miguel Ángel Marín (Logroño: Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2010), 368, n. 20. En 1809, salió rumbo a México en calidad de exiliado político: “Fue el intento de estrenar su ópera en dos actos *El saqueo o Los franceses en España* una de las razones que le llevaron al exilio”, en *La música y la danza en tiempos de la constitución de Cádiz*, disponible en: <http://musicadiz1812.es/compositor-coral-manuel-antonio-del.html>, consultada el 24 de enero de 2013.

⁷⁸ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 69, f. 131v, 9 de julio de 1819.

⁷⁹ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 69, ff. 139-139v, 30 de julio de 1819.

⁸⁰ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 69, ff. 139-139v, 30 de julio de 1819: [Al margen:] “Oficio de los señores oidores comisionados recomendando a don Manuel Corral por la música que compuso para las honras de la Reina Nuestra Señora”: recomiendan que se le dé “una colocación decente” en vista de la calidad de su música, su lealtad al soberano, su escasa fortuna y su numerosa familia. La recomendación no pudo hacerse efectiva por razones económicas.

Por las obras que se conocen de él, hubiese aportado un aire de renovación y otro hubiera sido el destino inmediato de la capilla.

La falta de nuevas obras, aunada al escaso interés musical que ofrecen las de Manterola y Bustamante, hacen pensar que los contrafactos de este último sobre su propia música⁸¹ se deben no al uso de modelos prestigiosos, sino a una falta de recursos compositivos (por no decir creativos) y a una tradición que había involucionado, que no se había renovado y que estaba por agotarse, antes incluso de que las razones económicas le pusieran fin.

En la Nueva España, hasta donde se sabe, la música “técnica” se aprendía en las catedrales; hay constancias documentales de que los maestros e instrumentistas de sus capillas de música daban clases en conventos y colegios; faltan las pruebas de que también lo hacían con algunos de los miembros de las élites. Ante la falta de una corte estable y de espacios públicos donde escuchar esa música, las propias catedrales, en ciertos momentos del ritual, se convertían en salas de concierto, sobre todo a partir de mediados del siglo XVIII cuando el estilo galante dejó de diferenciar la música escénica de la litúrgica o de la de corte. A partir de 1814 (año de la renuncia de Juanas) y hasta 1837 (año de la extinción de la capilla), la música “de la catedral”, música que llamo “técnica”, inició una involución imparable que coincidió con que el estatus social de sus mú-

sicos empezó a cambiar: ya no sólo repartían su tiempo laboral entre el teatro Coliseo, la catedral, uno que otro sarao organizado por alguno de los nobles, o algún aniversario fúnebre. Fuera del recinto catedralicio y cada vez con mayor frecuencia se organizaban actividades musicales de todo tipo para las que los músicos eran requeridos: serenatas, cenas, recepciones diplomáticas, conmemoraciones cívicas. El sentimiento libertario y ciudadano se dejó sentir. Y el inicio de la “masificación” de los bienes culturales también, entre ellos el comercio con impresos de todo tipo. Los “filarmónicos” se empezaron a congregarse por su propia iniciativa, sin necesidad de la protección catedralicia ni de la gestión de un empresario teatral. Uno de esos músicos independientes, otrora flautista-clarinetista de la capilla de música catedralicia, fue Ignacio Triujeque,⁸² el mismo que había partido en 1812 con los insurgentes, el que aparece como músico invitado en la nómina presentada por Corral para la realización de las exequias en memoria de la reina María Isabel Francisca de Braganza en 1819.⁸³ Es Triujeque quien a partir del 3 de marzo de 1838⁸⁴ y hasta su muerte

⁸¹ ACCMM, *Archivo de música*, A0705: “*Coenantibus illis* posee la parte de T y partes instrumentales; *Memor esto verbi tui* y *El cielo oscurece - Oh qué acerba* son contrafactos y poseen solamente la parte de T con el texto correspondiente. Todas las obras tienen la misma música”: tomado de: Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky, *Catálogo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Volumen I, Villancicos y cantadas* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, en prensa).

⁸² He optado por normalizar sus nombres y apellido de esta forma ya que él mismo no es consistente, según puede observarse en los muchos papeles de música que tienen escrito su nombre autógrafa. Iguales inconsistencias encontramos en *Actas de cabildo*, *Obra pía* y *Clavería*. Véase Javier Marín, “Trijeque [Triugeque, Triujeque, Truxeque], José Ygnacio”, en Emilio Casares Rodicio *et al.*, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002), vol. 10, 450-451, s.v. “Trijeque”.

⁸³ Archivo General de la Nación (AGN), *Inquisición*, vol. 1468, exp. 1, f. 2 [5]. En la “Lista y razón circunstanciada de todos los profesores músicos que han de asistir a las exequias de la reina nuestra señora que en paz descanse”, Ignacio Triujeque aparece implícitamente como clarinete huésped y no “de la Santa Iglesia”, como sí explícitamente lo está su hermano Matías.

⁸⁴ ACCMM, *Clavería*, Salidas, libro 153, 1838, f. 13: “En 3 [marzo] se libraron 30 pesos a don Ygnacio Triujeque por la misa de dos tiempos en que se ofició la festividad de la Llagas de Nuestro Señor Jesucristo, según el convenio celebrado provisionalmente con el ilustrísimo cabildo”.

en 1850⁸⁵ fungirá como intermediario entre el cabildo y los músicos, les pagará, dirigirá la orquesta y proveerá la música que éstos han de tocar y cantar. Salvo excepciones, la Catedral cubrirá por mes el costo de los servicios prestados de acuerdo con el número de éstos y según los precios previamente acordados en una especie de tabulador.⁸⁶ Como los servicios no están desglosados, se infiere que en el pago que recibía estaba incluido el uso de la música de un repertorio que él fue integrando y que nos habla de los servicios para los que era requerido.⁸⁷ Sin saberlo, José Ignacio

Triujeque empezó a dar vida a las tradiciones de intermediario-promotor y de arrendador de repertorio musical, aún hoy vigentes en México. Si le he atribuido tanto los contrafactos como las versiones instrumentales de los mismos, así como la composición original del invitatorio *Regem cui* y del salmo *Dilexi quoniam*, es por lo elemental de los recursos compositivos usados. En las obras que yo atribuyo a su autoría no maneja más que las funciones tonales primarias (tónica, dominante y subdominante) y el contrapunto es elemental (figuras de acompañamiento). Es evidente que no tuvo estudios “en canto figurado” ni “en canto de órgano” ni “en canto llano” ni en “estilo y modulación”⁸⁸ —que eran los que ofrecía el Colegio de Infantes de la catedral— y que sus “composiciones” son obra de un instrumentista de aliento que desconoce el contrapunto y la armonía. Muy probablemente se formó en una banda militar bajo la guía de su hermano Matías Triujeque,⁸⁹ quien ya era flautista y oboísta de la capilla de música de la Catedral cuando en 1805 José Ignacio solicitó la plaza de segunda flauta y clarinete, misma que se le otorgó visto que había demostrado su “habilidad”.⁹⁰ Un músico que parece haberse desarrollado en forma independiente y no al amparo de los muros catedralicios, una vez que los abandonó para irse “con los insurgentes”. Es éste el perfil⁹¹

⁸⁵ El último registro de pago a Triujeque “por las asistencias de la orquesta” aparece en el mes de julio: “En 19, se libraron 50 pesos a don Ignacio Triujeque por la asistencia de la orquesta a la procesión y Misa a San Luis Gonzaga”: ACCMM, *Clavería*, libro 165, salidas, año de 1850, p. 20. En la misma página, en el mes de agosto, aparece por primera vez un pago de 245 pesos, el 16 de ese mes, a Mateo Velazco “por las asistencias de la orquesta en los días 7, 14, 15 y 16 del presente mes según cuenta que presentó”. La presencia de Velazco en el libro de salidas continúa. Se infiere que Triujeque, en algún momento entre el 19 de julio y el 7 de agosto, dejó de ser el director de la orquesta. Su fallecimiento, según cartas enviadas al cabildo por los músicos de la orquesta que solicitaron ocupar el puesto vacante, pudo haber acontecido en ese lapso o poco después: ACCMM, *Correspondencia*, caja 1, exp. 21, s/n, s/f (ca. 1850).

⁸⁶ Se trata del “plan de orquesta” propuesto por el tesorero del cabildo y cuya aprobación requería a fin de acordarlo después “con el profesor que ha visto [...]: para las funciones de mayor solemnidad [...] en que ha de haber una orquesta completa de seis violines, los demás instrumentos y voces correspondientes hasta el número de 24 músicos, sea el ajuste cincuenta pesos por cada tiempo; que en las de solemnidad mediana en que se han de disminuir proporcionalmente los instrumentos y voces se contrate cada tiempo en 30 pesos y en las de inferior calidad solemnidad [...] será la orquesta chica respectivamente y su costo 15 pesos por cada tiempo”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, f. 5, 15 de febrero de 1838.

⁸⁷ Alejandra Hernández Sánchez, en “José María Bustamante en la capilla de música de la catedral metropolitana de México” (tesis de licenciatura en canto, México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 2011), dedica un apartado a “La colección de obras de José Ignacio Triujeque”, 50-52, refiriéndose a aquellas obras del archivo de música de la Catedral de México que tienen indicaciones de haber formado parte de “el repertorio de este músico”, 51.

⁸⁸ En una ratificación de maestros del Colegio de Infantes y las clases que imparten con base en el informe del rector del colegio, se hace constar la participación de “don Nicolás Del Monte, quien procura con empeño habilitarlos en el estilo y modulación”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 60, ff. 274-274v, 3 de agosto de 1802.

⁸⁹ El cabildo recibió una solicitud de Matías Triujeque, “músico del Regimiento de Dragones, pidiendo se le diese la plaza vacante por fallecimiento de don José Revelo, ofreciendo tocar el oboe, flauta y clarión en caso que fuese necesario”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 60, ff. 222-222v, 11 de marzo de 1802.

⁹⁰ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 62, f. 23v, 18 de enero de 1805.

⁹¹ Cfr. esta información con la entrada de Marín López en “Triujeque...”.

de aquél en quien confluyeron las necesidades generadas al finalizar una tradición centenaria y el que llenó la mayoría de los espacios vacíos que ésta dejó. Queda por investigar la forma en que su archivo pasó a formar parte del de la catedral.

Novedades y buen gusto

El año de 1824, en el México ya independiente, se podía vislumbrar como un momento de calma y optimismo.⁹² Al menos para Mariano Elízaga, director de la Academia Filarmónica auspiciada por la Sociedad Filarmónica (instalada el 14 de febrero de 1824).⁹³ Esta Sociedad había obtenido para la Academia el patrocinio del primer gobierno republicano electo, encabezado por el presidente Guadalupe Victoria. En la ceremonia de apertura de la Academia, realizada en el salón general de la Universidad el 28 de abril de 1825, Mariano Elízaga pronunció un discurso en el que se definió como “ciudadano de la república mexicana, título para mí más honroso que los blasones y escudos con que se envanecen los ciegos partidarios del feudalismo”. Hizo una apología de la música y de su importancia en la educación de los individuos y en la cultura de los pueblos; explicitó que el fin de la Sociedad filarmónica era que la música “en-

tre nosotros [pueda llegar] al grado en que hoy se encuentra entre la culta Europa”; con orgullo nacionalista mencionó a los Delgados, los Trujesques y otros que habían hecho “prodigios admirables” a pesar de no haberse adoptado los nuevos preceptos de “los Rosseaus, Bethorens, Aydms” [sic]. Don Mariano expresó en este discurso el optimismo de algunos nacionalistas, más liberales que conservadores, que en verdad sentían haber salido de las tinieblas de la ignorancia y que ya se veían en los umbrales de las ciencias, las artes y el progreso. Sin duda estaba convencido de sus palabras al decir: “Los templos, los teatros, las salas y los conventos gozarán de habilidades cultivadas en nuestro seno sin ir a buscar más allá del mediterráneo”. La triste realidad fue que esa Academia, pomposamente inaugurada, no llegó ni a funcionar como lo habían planeado.⁹⁴ Notable es que los músicos mencionados por Elízaga fueran miembros de la capilla de música de la Catedral de México y que él mismo se hubiese formado dentro de la tradición catedralicia.⁹⁵ Indicativo resulta el nivel de ignorancia de los reporteros mostrada en la transcripción de los nombres de un escritor teórico y dos compositores europeos de sobra conocidos.

El optimismo de 1824 sucumbió ante invasiones, guerras, inestabilidad política, polarización ideológica y economía nacional necesitada de empréstitos extranjeros. Empezaron a llegar los capitales de Inglaterra y Francia y con ellos los

⁹² “No puede negarse que sin esa fe del criollo, entusiasta y coronada de ilusiones [...] la separación de España no se hubiera realizado ni en el tiempo ni en la forma en que se hizo”: Luis González y González, *El optimismo criollo*, p. 156, citado por Anne Staples, “Una sociedad superior para una nueva nación”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dir. Pilar Gonzalbo Aizpuru, coord. Anne Staples (México: FCE-El Colegio de México, 2005), tomo IV, 307-331, la cita en p. 308.

⁹³ La información de este párrafo la he tomado de *El Sol*, núm. 684 (jueves 28 de abril de 1825): 1307-1308; disponible en: Hemeroteca Nacional Digital de México, <http://www.hndm.unam.mx>, consultada el 12 de enero de 2013. Véase también Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 3ª. ed. (México: Porrúa, 1961), tomo I, 204.

⁹⁴ A pesar del apoyo de Lucas Alamán a la empresa iniciada y continuada con entusiasmo por Mariano Elízaga, ésta no pudo concretarse con apoyo gubernamental debido a los vaivenes políticos: Jesús C. Romero, *José Mariano Elízaga* (México: Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934), 29-50. Para actividades e intereses de Elízaga y posibles influencias recibidas véase Ricardo Miranda, “Haydn en Morelia: José Mariano Elízaga”, *Revista Musical Chilena* 52, núm. 190 (1998): 55-63; disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12713/13002>, consultada el 18 de febrero de 2013.

⁹⁵ Romero, *José Mariano Elízaga*, 10-14.

negocios, los individuos de esos países y sus gustos propios de élites privilegiadas —diplomáticos, inversionistas, importadores-exportadores.⁹⁶

[La disposición estética] es también una *expresión distintiva* de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina *objetivamente* en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones semejantes de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican [...].⁹⁷

En una sociedad muy desigual, confrontada y empobrecida como la del México Independiente, en la que la mayoría de sus miembros no tenía capital cultural ni adquirido ni heredado (este último propio del origen social al que se pertenecía y que podía ser igual o mayor que el capital escolar adquirido),⁹⁸ empezaron a crearse, así fuera de manera casi virtual, espacios de convivencia gene-

rados por un anhelo: identificarse y distinguirse por el “buen gusto”. Carlos María de Bustamante, en su *Diario Histórico de México, enero-diciembre 1824*, anuncia un “Gran concierto” que se llevó a cabo en el salón de la Dirección General del Tabaco, gracias a la iniciativa de: “Varios individuos de la sociedad filarmónica mexicana, deseosos de que las personas de buen gusto disfruten la satisfacción de oír algunas piezas escogidas de música ejecutadas por habilidades conocidas [*sic*], y bajo la dirección del célebre profesor D. Mariano Elízaga”.⁹⁹ Mora escribió en 1833: “El gusto por la música instrumental y vocal, es una de las cosas más generalmente difundidas entre nuestras damas”.¹⁰⁰ Y la marquesa Calderón de la Barca refirió, a su vez: “Hay pianos en casi todas las casas, y una señora que vino a verme hoy, hija de una inglesa, ha recibido una educación musical excelente, y toca con muy buen gusto”.¹⁰¹

Muestra de la heterogeneidad de gustos de una nueva clase social igualmente heterogénea y en formación puede deducirse del programa de un evento que refiere Olavarría y Ferrari, “una función solemne celebrada en el Sagrario Metropolitano en la Noche Buena” de 1840,¹⁰² “verdadera solemnidad filarmónica”, le pareció a él, en la que intervinieron “profesores y aficionados”. A juzgar por el repertorio que reseña Olavarría, se trató de una Misa que empezó con la obertura de *Fausta* de Donizzeti, incluyó la de *Emma de Rizburgo* de Mercadante y concluyó con una tercera, la del *Ca-ballo de bronce* de Auber. La música para las partes del *ordinario* y del *propio* de la Misa fue de diferentes autores: Rossini, Espinosa de los Monteros y un señor Wallace que también tocó el violín y

⁹⁶ Josefina Zoraida, “Los primeros tropiezos”, en *Historia general de México*, 3ª ed. (México: El Colegio de México, 1981), tomo 2, pp. 794-803.

⁹⁷ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. Ma. del Carmen Ruiz de Elvira (Madrid: Taurus Humanidades, 1988), 53, 55. Las cursivas son de la fuente impresa.

⁹⁸ En la terminología de Pierre Bourdieu, capital escolar son los conocimientos adquiridos en todos y cada uno de los niveles institucionales y que son acreditados mediante títulos y grados; el capital heredado depende del origen social, mismo que se estima por la profesión del padre: Bourdieu, *La distinción*, 9, 11.

⁹⁹ Carlos María de Bustamante, *Diario histórico de México, Enero-diciembre 1824* (México: INAH, 1981), 234.

¹⁰⁰ Mora, *Obras completas*, 105.

¹⁰¹ Calderón de la Barca, *La vida en México*, 27.

¹⁰² Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, tomo I, 346. Refiere que hubo coros, una orquesta “en número de 52 individuos” y solistas.

acompañó a la marquesa Calderón de la Barca que tocó el arpa.¹⁰³ Al parecer, importaba la participación activa de miembros relevantes de la sociedad citadina así como la variedad de la música, no tanto la calidad de ésta. Al leer que se trató de una Misa, cabe preguntarse: ¿y la función litúrgica de la música, dónde quedaba?

La música alcanza un poder simbólico más allá de sí misma a través de su capacidad de marcar el espacio funcional y conceptual de modos diversos [...] también puede actuar como un localizador social y cultural con particulares estilos, medios y prácticas interpretativas apropiados para articular nociones de identidad civil [...] el acto interpretativo es más relevante como identificador cultural que el texto musical [...] lo que más importa en esta música es lo que *no* se halla en las notas [...]¹⁰⁴

Es dentro de este marco interpretativo y a la luz de una sociedad que empezaba a modelarse a través de ejercer en forma colectiva “el buen gusto”, como podemos valorar los servicios litúrgicos (misas, *visperas* o *maitines*) más allá de la religiosidad que sus convocantes y algunos asistentes pudieran profesar y también más allá de la calidad musical de las obras que en ellos se interpretaban. A falta de salas de concierto de las que no había tradición en México,¹⁰⁵ las catedrales e iglesias pa-

recen haber ofrecido en las primeras décadas del siglo XIX un espacio que ligaba la tradición con la novedad a través de servicios litúrgicos con música de moda que sonaba como la que los “filarmónicos” interpretaban en recintos civiles improvisados (como la sala de la Dirección General de Tabaco a la que se refiere Bustamante). Mientras el texto de los géneros litúrgicos se respetara (salmos, invitatorios, lecciones, etc.), sería de “buen gusto” que la música con la que se cantaban esos textos sonara como las oberturas de ópera u otras obras de moda cuyas partituras se anunciaban en los periódicos y se vendían en librerías:

La composición y sobre todo el estilo del enunciado dependen de un hecho concreto: a quién está destinado el enunciado. [...] Todo género discursivo en cada esfera de la comunicación discursiva posee su propia concepción del destinatario, la cual lo determina como tal.¹⁰⁶

José Ignacio Triujeque conocía bien a sus destinatarios y a ellos iban dirigidos los enunciados que “contrafacticeaba” o que él mismo escribía. Se daba así entre él, quienes lo contrataban y las audiencias convocadas un contrato que estaba implícito en el título, función y características formales de una acción litúrgica (*maitines*, *visperas*) y los géneros litúrgico-musicales y sus características estilísticas que aquélla incluía. Un contrato entre músico-productor, cliente-consumidor y público-receptor.¹⁰⁷ Era de “buen gusto” y, como siempre lo

¹⁰³ “Fanny Calderón de la Barca tocó un obligado de arpa, acompañada por el señor Wallace, que ejecutó a solo de violín el *Crucifixus* y el *Sanctus*, con acompañamiento de coros.”

¹⁰⁴ Tim Carter, “El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana”, en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, eds. Andrea Bombi Bombi, Miguel Ángel Marín López y Juan José Carreras López (Valencia: Universitat de València, 2005), 53-66; la cita en 60 y 62.

¹⁰⁵ A diferencia del mundo hispánico en el que no fue usual reunirse a escuchar sólo música, en Francia, el primer concierto público de paga parece haber tenido lugar a mediados del siglo XVII (1656) en el Palais Royal: Émile Vuillermoz, *Histoire de la Musique* ([París:] Arthème Fayard,

1949), 108-109, 118-119. Agradezco a Montserrat Galí la referencia. Por su parte, Raynor escribe: “Los conciertos públicos fueron invento de los aficionados de clase media en aquellas ciudades en las que no había ópera”: Henry Raynor, *Music and Society since 1815* ([Londres:] Schoken Books, 1976), 40. La traducción es mía.

¹⁰⁶ Mijaíl M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, 12ª reimp. (México: Siglo XXI Editores, 2009), 285.

¹⁰⁷ Carolyn R. Miller, “Genre as Social Action”, *Quarterly Journal of Speech* 70 (1984): 151-167.

había sido, símbolo de estatus social y económico el tener servicios litúrgicos con música. Ésta cobijaba a liberales y conservadores, ateos y creyentes, lancasterianos y yorkinos, conservadores y libera-

les, centralistas y federalistas, creando un espacio que podían compartir sin confrontarse: el de los sonidos y silencios organizados en el tiempo.

De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia, volumen I, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se terminó de imprimir el 3 de diciembre de 2014 en Impresos Vacha, S.A. de C.V. (Juan Hernández y Dávalos 47, colonia Algarín, 06880 Delegación Cuauhtémoc, México, D.F.), en offset, sobre papel cultural de 90 g. Para su composición se utilizaron tipos de la familia Minion Pro en 9, 10.5 y 16 puntos. Tipografía y formación: Carmen Gloria Gutiérrez. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Jaime Soler Frost y el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El tiraje consta de 500 ejemplares.

La temática y originalidad de esta obra son relevantes tanto para la historia de la música en México como para la investigación musicológica de corte histórico. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia* propone una renovación de los estudios tradicionales sobre el *corpus* musical catedralicio, que había sido abordado como un cúmulo de acervos y géneros musicales fijos en el tiempo y el espacio. Lo hace ocupándose de la transición de la escritura y la ejecución musicales durante el fin de la época virreinal, el periodo independiente y un buen trecho de la vida del México decimonónico, y discutiendo las dificultades que entraña una categorización epistémica del concepto de “género musical”, entre otros temas.

La obra, aunque colectiva, parte de hipótesis y tesis compartidas por los autores, dado que forman un grupo de reflexión y comparten una agenda de investigación común. Se trata de una perspectiva pluridisciplinaria. En este sentido, destacan los acercamientos a autores y obras dentro de contextos no fáciles de reconfigurar.

Además de su contribución a la ya mencionada revisión de la categoría de “género musical”, varios de los textos que constituyen este primer volumen de *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia* señalan la importancia de la práctica musical llamada *contrafactum*, es decir, cuando en una composición vocal el texto original se sustituye por otro nuevo, especialmente un texto secular por uno sagrado o viceversa. Música contrahecha que no se agota en el reemplazo de textos, sino que también ocurre con la sustitución de nuevos arreglos instrumentales y adaptaciones. Los autores documentan este fenómeno desde el periodo virreinal hasta la construcción de una vida social no confesional en el siglo XIX.



dgapa - PAPIIT

