

Contenido

Presentación <i>Marialba Pastor</i>	2
<hr/>	
El pasado es un país extranjero. La práctica cultural de imaginar la música antigua <i>Barbara Titus</i>	6
“Convidando está la noche” y la grabación del <i>Latin Baroque</i> <i>Drew Edward Davies</i>	16
Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabildo Catedral Metropolitano de México <i>Lucero Enríquez Rubio</i>	32
Los “ofertorios” del Chiquitos jesuítico <i>Leonardo J. Waisman</i>	47
La ciudad episcopal, una introducción al concepto <i>Montserrat Galí Boadella</i>	66
<hr/>	
Notas curriculares	79

Presentación

Marialba Pastor

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

Con este octavo Cuaderno, el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente —donde se desarrolla el proyecto *Musicat*— vuelve a dejar constancia del camino recorrido en el rescate y la interpretación histórica de la música; de la riqueza, variedad y complejidad de las obras producidas en distintos momentos del pasado y de sus diferentes calidades. Los cinco artículos aquí reunidos muestran cómo, apenas se desempolvan los archivos de las épocas coloniales y contemporáneas, apenas se catalogan, se ubican o tratan de ubicar los testimonios, emergen las dificultades de su comprensión. Cada encuentro documental significa un reto para los estudios históricos de la música, la musicología y la etnomusicología ya que, al descubrir la dimensión sonora, el conocimiento cultural se modifica sensiblemente. También denotan cómo, en la percepción del pasado que nos trasmite la historiografía, la dimensión sonora se halla frecuentemente ausente tanto en la vida cotidiana como en la festiva y ceremonial.

En su trabajo, Montserrat Galí Boadella introduce el concepto de ciudad episcopal como un producto —sostiene— del cambio de lente que se operó en ella cuando imaginó la Puebla colonial inmersa en la dinámica que le imprimía la presencia de su figura más sobresaliente: el obispo, pues éste siempre se movía acompañado de su corte y su boato, de ritos, celebraciones, música, sonoridad... La preeminencia del carácter episcopal —algo que apuntaría a la organización política, eclesiástica, administrativa y jurisdiccional de los tiempos coloniales novohispanos— la pudo observar esta autora, paradójicamente, por la música; porque la idea que tenemos del pasado cambia cuando en los relatos acerca de él se incluye su sonoridad.

En la creación de la ciudad episcopal como “espacio conmemorativo” —un concepto que Montserrat Galí aplica al caso poblano— la música estuvo presente en todos los momentos litúrgicos y sacramentales, para que la comunidad se persuadiera de estar ante la religión más perfecta y capaz de cohesionar a los cristianos nuevos y antiguos. En realidad, imaginar los quehaceres episcopales ligados a la música en las entradas de los obispos a la ciudad, en las procesiones, misas, consagraciones de edificios religiosos, bautismos, matrimonios, funerales, entierros..., en las fiestas de las advocaciones marianas y de los santos, y al recuerdo de la historia sagrada, modificó de raíz su aproximación a ella.

Como sede del obispo, de la “nobleza” poblana y como lugar de encuentro del conglomerado popular, la religiosidad católica irradiaría de la catedral hacia los barrios ciudadanos proporcionando la estructura y coherencia necesarias a una población cultural

y lingüísticamente pluriétnica. Aún más, la institución episcopal, con todo el poder concentrado, lograría convertirse en eje articulador de las grandes urbes coloniales latinoamericanas para echar a andar y consolidar ese proceso “civilizatorio” que impone dominar los tiempos, los espacios y los saberes; que hace notoria la separación de la gente “baja”, cercana a la “naturaleza ruda”, de la gente “culto” de la urbe.

La problematización que se desprende de la investigación acuciosa y la crítica de las fuentes favorece visiones como la antedicha y proyecta la trascendencia del estudio de la música tanto para alimentar su historicidad propia como para deconstruir mitos y lugares comunes. El artículo de Lucero Enríquez Rubio avanza en esta dirección pues, el análisis intensivo de la naturaleza y significación de una fuente particular —el caso A1455 del Archivo de Música del Cabildo Catedral Metropolitano de México— la conduce a replantear la correspondencia entre la realidad colonial y el concepto de “esplendor catedralicio”, asignado a la Catedral de México en virtud de la supuesta música de excelencia que en ella o para ella se escribió, conservó y ejecutó. Supuesta música de excelencia porque, según los testimonios estudiados por esta autora, el capital musical de dicha catedral tras la guerra de Independencia fue —contra lo afirmado a menudo— precario y poco interesante; así mismo, la formación de sus integrantes fue tan pobre que su labor se tuvo que limitar, casi en exclusiva, a acompañar la liturgia sin que en sus ejecuciones aflorara la creatividad. Por otra parte, fuera de recurrir a las capillas de música para servicios ocasionales, aquel público, conformado principalmente de las élites citadinas, mostró poco interés en la cultura musical. Así, el estudio que hace aquí la autora de una parte del acervo que hoy conserva la catedral apunta hacia los elevados índices de desorientación musical que prevalecieron en la primera parte del siglo XIX.

La incursión por los ámbitos rurales y semirurales develan situaciones poco atendidas, pero sumamente interesantes, según denotan los trabajos recientes que se han acercado a estos medios en México y otras latitudes latinoamericanas. Como plantea Leonardo J. Waisman, en los “ofertorios” del siglo XVII, correspondientes a las diez reducciones organizadas por los jesuitas en Chiquitos (Bolivia), la música tuvo un papel de primer orden en el proceso de evangelización de los naturales. En el siglo XVIII, en tales instituciones, los indígenas educaron sus oídos y, con ellos, sus afectos y emociones hasta familiarizarse con canciones catequísticas, danzas culturales, representaciones dramáticas y, sobre todo, con obras litúrgicas compuestas para solistas, coros y orquesta. El repertorio jesuita, rico en responsos, misas, ofertorios, *vísperas* y música instrumental, dejaría en Chiquitos una huella musical profunda que permanecería a pesar de la expulsión de la Compañía de Jesús (1767) y de la incorporación de obras musicales nuevas. Esto constatan los manuscritos de los “ofertorios”, los cuales muestran cómo los salmos, himnos, antifonas y otras obras paralitúrgicas compartieron su vida con canciones posteriores, generalmente estróficas.

¿Cómo, si el oído nos ubica y orienta, si el mundo es sonoro y la música acompaña y ha acompañado nuestras vidas, ha sido posible omitir o ignorar esta dimensión en tantas narraciones? Restituirla o, mejor dicho, recomponer el pasado al desenterrar y analizar todo aquello que toca nuestra sensibilidad, memoria y percepciones auditivas vinculadas con la música es y ha sido, sabemos, el objetivo primordial de un proyecto como *Musicat*, que avanza con trazo vivo en dirección a la profundización de la complejidad que la mencionada recomposición impone a la investigación histórico-musical y etnomusical.

Como advierte Barbara Titus en su texto, la profundización heurística conlleva siempre problemas de carácter hermenéutico. De ahí la necesidad de preguntarse por los afectos que entran en juego en el encuentro del presente con el pasado y del requisito de tomar conciencia del lugar que ocupa quien se aproxima a un producto cultural ajeno o exótico, sus posibilidades de acercamiento o alejamiento y los procedimientos que debe realizar para comprenderlo. El planteamiento que efectúa esta autora resulta pertinente en tanto la globalización ha permitido que las manifestaciones musicales que antes sólo los grupos selectos o cerrados podían apreciar, se abran a públicos amplios, lo cual no deja de imponer grandes desafíos a la comunicación. Uno de los más importantes es superar el logocentrismo occidental inmerso en la musicología comparada que por largo tiempo colocó a la música en una balanza que sólo podía inclinarse hacia lo avanzado (civilizado) o lo intemporal o estancando, ignorando los contextos sociales, culturales y estéticos de quienes la elaboraron y usaron. La toma de distancia para aproximarse al pasado es una paradoja recomendable —propone Barbara Titus—, porque “sólo si nos permitimos tocar y ser tocados, desestabilizarnos y desestabilizar, podremos embarcarnos con seguridad en nuestra jornada a un país extranjero [la llamada música antigua], manejar con cuidado lo que encontremos y reflejarnos en la calidad de tal encuentro con respeto y sentido crítico”.

El planteamiento anterior es compartido por Drew Edward Davies en su artículo cuando enfatiza los problemas del traslado de la música antigua a contextos y sensibilidades que le imprimen otras emociones, otra historia, dando como resultado recreaciones de otras realidades culturales. Es el caso de la tradición contemporánea inclinada al *performance*, y el imaginario que grupos musicales pueden imprimir a la “música novohispana” cuando incorporan en sus obras instrumentos, modos, técnicas y timbres vocales influidos por la música popular, el folclor, los sonidos improvisados y las danzas especiales que convierten el encuentro del pasado y el presente en auténticas recreaciones, dando lugar a lo que Davies identifica como *Latin Baroque*. El repertorio de este *Latin Baroque* se ha distinguido desde sus inicios por representar villancicos, un género musical recurrente en el catolicismo de fines del siglo XVI y principios del XVII; entre ellos, y sobre todos ellos, el villancico “Convidando está la noche”. Su

interpretación, nos dice Drew Edward Davies, conduce al auditorio a un pasado religioso que despierta la imaginación, pues al elemento antiguo se agregan elementos nuevos logrando *performances* complejos por la multiculturalidad que se despliega en ellos, incluso en el abordaje de situaciones presentes que flotan en el ambiente cultural y retan a ejecutantes y público a preguntarse qué hacer, no sólo ante los problemas sociales actuales, sino también ante la diversidad de interpretaciones musicales que aparecen y dejan atrás paradigmas unívocos y dominantes.

En esta breve presentación quise destacar los problemas que, desde mi punto de vista, abordan, de una u otra manera, los cinco artículos que siguen a continuación: los retos heurísticos y hermenéuticos de la investigación del pasado musical; las transformaciones que el descubrimiento de la dimensión musical aportan al relato histórico; la necesidad de la recomposición del pasado con el obligado derrumbe de sus mitos y la necesaria formación histórico-musical para apreciar el peso de la sonoridad en la vida social. Otros asuntos serán destacados seguramente por los lectores cuando, en adelante, se adentren en cada uno de ellos.

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

Barbara Titus

Universiteit van Amsterdam

Traducción de Patricia Rubio y Sánchez

“El pasado es un país extranjero: ahí se hacen las cosas de manera diferente”. Éstas son las primeras frases de la novela británica *The Go-Between* de Leslie Poles Hartley.¹

En la novela, Leo Colston —un hombre de edad— tropieza casualmente con una vieja caja porta-cuellos de color rojo y un diario. Decide echarles una mirada: ahí, en su sombría casa-tipo, lentamente reúne los recuerdos de su vida. Emocionalmente aislado y sin haber sido capaz de establecer relaciones íntimas, Leo se da cuenta de que ha bloqueado cuidadosamente sus recuerdos en el profundo abismo de su psique. La liberación de estos recuerdos está plagada de sentimientos de nostalgia, pérdida y remordimiento, pero también de orgullo y de poderosos recuerdos sensoriales. Sus reminiscencias se centran en torno al verano del año de 1900, cuando Leo contaba con 12 años de edad y pasaba las vacaciones en la finca de un compañero de clase del internado. Aun cuando se le acogía cordialmente, el clasemediero Leo se siente desplazado en estos círculos aristocráticos y tal desplazamiento estimula sus hermosas observaciones relacionadas con la luz, los aromas

y el paisaje, así como con el comportamiento y valores de la gente a su alrededor.

Leo se esfuerza al máximo para encajar, para sentir que pertenece, para conseguir una mayor aceptación y reconocimiento, y es así que el título de la novela *El intermediario* resulta importante a este respecto. En su afán de agradar, Leo actúa como intermediario entre Marian, la hija de la casa, y Ted, un arrendatario agrícola. De manera gradual, Leo comienza a comprender la naturaleza de los mensajes que entrega. Primero, como una corazonada, como anticipación, como sensación de miedo, hasta que encuentra la prueba innegable de la historia de amor entre la dama y el granjero. A pesar de su victoriano rechazo a esta relación, sigue entregando los mensajes. Su participación, una presencia que parece tan sólo marginal en el asunto, resulta tener consecuencias decisivas y desastrosas que no voy a revelar aquí.

La posición de Leo como intermediario —provocada por encontrarse fuera de lugar en un mundo que entendía tan sólo a medias—, sus agudas observaciones acerca de la calidad de su propia incomodidad, y su temor y añoranza por volver al pasado —algo lo que le ha dejado marcado por el resto de su vida—, son elementos cruciales para mí en el presente trabajo.

Ya sea que seamos intérpretes históricamente informados, historiadores o etnógrafos, nos gusta

* Este texto fue leído en el simposio internacional *The Past is a Foreign Country*, Utrecht, 2015. Se ha conservado el tono coloquial del mismo. Nota de la editora.

1 Leslie Poles Hartley, *The Go-Between* (Londres: H. Hamilton [1953]).

pensar en nosotros mismos como intermediarios que llevan un mensaje acerca de algo o de alguien que está más allá de nosotros: trátense de una práctica interpretativa, una idea, una intención musical o una convención cultural. Sin embargo, en muchos aspectos estas prácticas, ideas y convenciones nos han afectado profundamente. Y nosotros, a la vez, al hablar de ellas, al representarlas en el mundo exterior, las afectamos profundamente aunque no las comprendamos a plenitud. Como historiadora de la música y etnógrafa, temo y a la vez me embelesa el poder ser intermediaria, vocera —alguien fuera de lugar— de comunidades que sólo entiendo parcialmente. Al abordar este temor y este embelesamiento espero poder aclarar el por qué pienso que es tan importante que los historiadores, los intérpretes históricamente informados y los etnomusicólogos compartan sus métodos, sus problemas y sus reflexiones de manera más regular.

El pequeño Leo Colston sabe mucho acerca de los círculos aristocráticos de adultos en los que él se mueve, hace observaciones acerca de ellos que muchos miembros de la comunidad no habrían podido hacer en su vida; él es parte integral de todo lo que ocurre, pero afectivamente (no efectivamente) permanece ajeno, aunque sólo sea porque él es el protagonista de la historia y, nosotros, los lectores, experimentamos su especial perspectiva de las cosas.

Este permanecer ajeno a toda afectación es en lo que me gustaría centrarme, con el fin de destacar las inquietudes que los intérpretes históricamente informados, los etnomusicólogos y los historiadores de la música comparten. Sara Ahmed, teórica de los estudios culturales, al ci-

tar a su colega Anna Gibbs² describe cómo es que los cuerpos³ captan “sentires”:⁴

Los cuerpos pueden captar afectos tan fácilmente como pueden captar el fuego: el afecto, el estado de ánimo salta de un cuerpo a otro, evocando ternura, incitando a la vergüenza, encendiendo la ira, excitando el temor —en suma, el afecto transmisible puede inflamar nervios y músculos en una conflagración de todos los tipos concebibles de pasión.⁵

Obviamente, no sólo son los objetos materiales u otros cuerpos humanos los que contribuyen a que los afectos salten: los mundos virtuales cibernéticos, el calor de una tarde de verano, los dioses, los ancestros... también lo hacen. Y, desde luego, la música.⁶

Al igual que muchos de los autores que han contribuido a lo que ha llegado a conocerse como el “giro afectivo” en los terrenos de la historia y de los estudios culturales, Ahmed y Gibbs se basan en la descripción de “afecto” de Gilles Deleuze

- 2 Anna Gibbs. “Contagious feelings: Pauline Hanson and the epidemiology of affect”, *Australian Humanities Review* 24 (diciembre, 2001), disponible en <http://australianhumanitiesreview.org/2001/12/01/contagious-feelings-pauline-hanson-and-the-epidemiology-of-affect/>, consultada el 28 de agosto de 2016.
- 3 Por cuerpo me refiero no sólo al cuerpo humano sino a cuerpos mentales, ideales, así como a objetos, monumentos, etcétera.
- 4 Aquí empleo la palabra “sentires” en lugar de “afectos”.
- 5 Sara Ahmed. “Happy objects”, en Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader* (Durham: Duke University Press, 2010), 36.
- 6 Ejemplo 1 (0’00 - 1’55): Diego Ortiz – *Passamezzo moderno (Recercada II)*, de: *Trattado de glosas sobre clausulas* (1553), Hespèrion XXI, Jordi Savall, del álbum: *Ostinato* – Alia Vox AV 9820 (2001): <https://www.youtube.com/watch?v=-Md4R97FIJo>.

como algo que coincide con el tránsito de un estado vivencial a otro, lo que supone un aumento o una disminución en la capacidad de actuar de un cuerpo. *L'affection* (el *affectio* de Spinoza) es cada uno de los estados que se consideran como encuentros entre un cuerpo que es afectado y un segundo cuerpo que afecta⁷ (considerando al cuerpo en el sentido más amplio posible). Ser afectado equivale a volverse inestable; afectar es desestabilizar.⁸

Ahmed dice que si “el afecto marca la pertenencia de un cuerpo a un mundo de encuentros”⁹ y si existen comunidades afectivas de cuerpos que en forma colectiva captan un afecto de ternura o de miedo, también los hay que están fuera de lugar en esa comunidad afectiva. A esos cuerpos los llama “enajenados afectivos”¹⁰ porque, lejos de ser inmunes a la transmisión de afectos, pueden captarlos pero de manera distinta. Si uno de estos “enajenados afectivos” fuera consciente de su enajenación, se potenciaría el que experimentara los afectos de manera mucho más intensa que si perteneciera a la comunidad afectiva de la que se ha enajenado. Ahmed menciona a feministas y migrantes como ejemplos de “enajenados afectivos” en tanto “crean mundos y formas de vida en torno a diferentes conjuntos de deseos y necesidades” que pueden resistir o descentrar el orden social normativo. En la Inglaterra victoriana, podría agregarse al conjunto de “enajenados afectivos” a los chicos de clase media que

giraban en torno a los círculos aristocráticos. Lo importante para que un cuerpo se convierta en “enajenado afectivo” es rondar entre diversos sitios, diversas clases sociales, diversas posiciones de poder...

Sin pretender calificarme estrictamente como feminista o migrante, me atrevo a decir que en mi calidad de historiadora de la música, integrante de un coro, investigadora de campo y, ciertamente, como ser humano, siempre he buscado activamente la condición de “enajenada afectiva”. Cuando por primera vez me di cuenta de esto fue durante mis años de doctorado en Oxford, un lugar que para mí no era tan distante ni cultural ni histórica ni geográficamente hablando. Hice mi doctorado ahí porque en su universidad podía realizar los estudios especializados que requería mi investigación (estética hegeliana y crítica de la música alemana) pero también fui porque quería experimentar qué se sentía estar ahí. Quería convertirme en parte de esta institución de élite, cargada de tradición, de togas, de cantos de *vísperas* y de nostalgia por lo que una vez fue.

Hubo ocasiones durante mis años en Oxford en las que pensé unirme a la iglesia anglicana por lo mucho que disfrutaba de los cantos de *vísperas* en la antigua capilla del Lincoln College. Hubo también otros momentos que puedo calificar como los de mayor desapego en mi vida, que me hicieron sentir una total “enajenada afectiva” en los viejos corredores de Albión. Pasé muchas temporadas de mi infancia en Indonesia y, después de haber estado en Oxford, hice una extensa investigación de campo en Sudáfrica —lo que se ajustaba muy bien a mi búsqueda de enajenación afectiva—; me atrevo a decir que la comunidad de Oxford fue, en muchos aspectos, la más tribal

7 Ahmed, 'Happy objects', 37.

8 Ejemplo 2 (0'00-2'16): Dmitri Shostakovich – *Sinfonía no. 8 en C menor, opus 65* (1943), Tercer movimiento (Allegro non troppo), Leningrad Philharmonic Orchestra & Yevgeny Mravinsky: <https://www.youtube.com/watch?v=Bhcw41fOdEY>.

9 Gregg y Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, 2.

10 Gregg y Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, 37.

de todas ya que tenía ritos de iniciación —en los que participé— además de haber aceptado, obviamente, las reglas tácitas, y practicado el método de la observación actuante-participativa de tradiciones inventadas, sólo para tener una mínima idea de lo que se trataba.

Aun cuando de diversas formas resultaba una posición incómoda y algo solitaria, también sentí con mucha fuerza que ser “enajenada afectiva” me ayudaba a observar, igual que el pequeño Leo Colston, y que esa mi capacidad de observar desde una posición afectiva alternativa mejoró mi experiencia sensorial y emocional de las cosas, así como mi pensamiento crítico acerca de ellas. No defiendo el que los académicos deban estar a la caza de emociones como lo hago yo, pero tengo confianza en que muchos de nosotros, etnomusicólogos, historiadores de la música e intérpretes históricamente informados seamos capaces (por lo menos) de manejar la condición de ser “enajenados afectivos”, algo que es inherente a nuestro trabajo y, más aún, usar esa enajenación afectiva como herramienta crítica.

No es lo mismo ser alguien que permanece ajeno, afectivamente hablando, que ser un marginado. Un “enajenado afectivo” es parte integral de todo lo que está sucediendo y ello lo afecta profundamente; sin embargo, permanece desvinculado de las formas en las que la comunidad se ve afectada por lo que sucede. La búsqueda por lograr la enajenación afectiva, supongo, pudiera ser una forma más bien extrema de tratar de sentir que uno está vivo, de confirmar que se está en este mundo. El verse afectado o el afectar supone un tipo de materialización de la presencia de uno en el aquí y en el ahora, ya que implica el aumento o disminución de las capacidades del cuerpo de uno para actuar. Esto me lo inspira, parcial-

mente, Hans Ulrich Gumbrecht y su libro de 2004, *Production of Presence*.¹¹ Gumbrecht llama la atención sobre el hecho de que “cualquier forma de comunicación, a través de sus elementos materiales, ‘tocará’ a los cuerpos de las personas que están comunicándose”¹² y yo describiría tales elementos materiales como la vista, el olfato, el tacto, la temperatura —entre otras muchas cosas— y, obviamente, el sonido. Gumbrecht describe la producción de presencia como el inicio o intensificación del impacto que unos cuerpos tienen sobre otros (incluyendo los humanos y los objetos). Este impacto, continúa, está “sujeto a movimientos de mayor o menor proximidad y de mayor o menor intensidad”.¹³

En otras palabras, se necesitan cambios en distancia e intensidad para verse afectado, para desestabilizarse y confirmar que el nuestro es un mundo de encuentros. El ser capaz de producir presencia significa ser capaz de jugar con el alejamiento y el acercamiento, con el impactar levemente o fuertemente. Contrario a lo que dice Gumbrecht, me gustaría entender la producción de presencia no solamente como un impacto espacial y material en la comunicación; me gustaría también llamar la atención a las dimensiones temporal, virtual, ecológica y sobrenatural de la tensión vivencial que implica el “estar presente”. Aquí me gustaría abundar acerca de lo que comparten los intérpretes históricamente informados, los historiadores de la música y los etnomusicólogos: todos ellos producen presencia en forma

11 Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2004), disponible en: <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3037479>.

12 Gumbrecht, *Production of Presence*, 17.

13 Gumbrecht, *Production of Presence*, 17.

activa, jugando con experiencias de acercamiento y alejamiento, frecuentemente con el fin de adoptar roles de “enajenados afectivos” transitando entre sitios, tiempos, posiciones de poder y estratos sociales. Pero no siempre estamos conscientes de esto. Solemos separar unas épocas de lo que es el ahora y apartar algunos lugares de lo que es el aquí, y al disociar épocas y lugares del aquí y del ahora articulamos nuestra presencia y enfatizamos nuestra enajenación afectiva en relación con todo lo que no está presente. Es posible encontrar manifestaciones académicas de este fenómeno en los movimientos conocidos como historicismo y exotismo,¹⁴ tema del que hablaré más a su debido tiempo. Es importante hacer notar ahora una característica paradójica de la producción de presencia: antes de poder aproximarnos a algo, primero debemos alejarnos del objeto mismo.

Los intérpretes históricamente informados comienzan, obviamente, con una cuidadosa lectura de las fuentes originales, con una serie de experimentos de aproximación a las prácticas musicales del pasado; pero en el acto de aproximación hay una disociación: ‘esto es diferente de lo que habíamos hecho hasta ahora’. El descubrimiento y ejecución de la música antigua, el realizar trabajo de campo descifrando cartas y otros documentos en un viejo archivo constituyen un conjunto de proyectos profundamente críticos: a través de la contemplación nos distanciamos de lo que encontramos; diferenciamos nuestros encuentros; calificamos y cuestionamos las prácticas existentes. Pero esta crítica está informada por las profundamente afectivas y arraigadas dimensiones de nuestro trabajo. El acto de apro-

ximarse es viajar a un país extranjero. Y en ese viaje también existe un sentido avasallador de conectividad y compromiso; de una experiencia corporal de comprender qué está ocurriendo y el subsecuente convencimiento de que esta manera de visualizar o experimentar o tocar o cantar es absolutamente correcta / válida, aun cuando sea por un momento. El cuerpo sabe que es verdad. Gumbrecht manifiesta que esta capacidad de impacto material y su subsecuente tránsito a verse afectado “se ha puesto entre corchetes, si no es que ha sido ignorada y olvidada en la construcción teórica de Occidente desde que el *cogito ergo sum* cartesiano hizo depender a la ontología de la existencia humana exclusivamente de los movimientos de la mente”.¹⁵

Con el fin de mostrar hasta qué punto los aspectos tan arraigados de este juego paradójico entre distancia y cercanía determinan nuestro punto de partida crítico e intelectual, quiero hacer dos cosas: primero (después de mi breve etnografía de Oxford), presentar una pequeña historiografía de la producción de presencia; segundo, confrontar al lector con dos ejemplos de ejecución musical. Con estos ejemplos intento propiciar reflexiones, no tanto sobre los ejemplos mismos, sino acerca de nosotros, los que leemos este artículo, quienes nos veremos afectados y desestabilizados por estas ejecuciones. ¿Somos una comunidad afectiva? Si es así, ¿qué tan homogénea o heterogénea? Y, ¿hay alguien que resulte ser un “enajenado afectivo”? Las prácticas de ejecución de la música antigua, así como las infraestructuras musicológicas y etnomusicológicas están sujetas a los procesos de la globalización y están —tal como los “enajenados

14 Empleo el término en el sentido de ideología académica.

15 Gumbrecht, *Production of Presence*, 17.

afectivos” en sí— rondando entre lugares, posiciones de poder y estratos sociales. Se les adapta, se les cuestiona y se les apropia y, por tanto, las diversas posturas que uno puede asumir dentro de estos discursos suelen enriquecerse y complicarse aún más. Por esta razón, se torna mucho más importante ahora el dilucidar cómo es que nosotros, los investigadores que nos ocupamos de la música, estamos produciendo presencia.

Mi historiografía de la producción de presencia se centra en torno a mi ecuación de las tendencias académicas del historicismo y exotismo. Por tanto, espero ilustrar el traslape que se da entre las inquietudes de los intérpretes históricamente informados y las de los etnomusicólogos. Al decir historicismo, me refiero a la convicción de que un fenómeno, idea, objeto o movimiento únicamente puede interpretarse y entenderse una vez que se ha considerado su contexto histórico. Quienes se adhieren a esta visión, los historicistas, asumen por lo tanto que existen relaciones causales entre los eventos del pasado, eventos que pueden transmitirse mediante una narrativa coherente llamada historia. Al decir exotismo, me refiero a la inclinación por el encanto de lo desconocido. Quienes buscan lo desconocido, los exotistas, suelen construir activamente ese desconocimiento al asumir *a priori* una diferencia entre ellos mismos y lo que encuentran, diferencia que pudiera reducirse de manera coherente en la etnografía.

El establecimiento de agendas explícitas historicistas y exotistas se evidencia en la Europa del siglo XIX, aun cuando no considero que el historicismo y el exotismo sean exclusivamente estrategias europeas para la producción de presencia. Lydia Goehr, en su libro *Elective Affinities*:

*Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*¹⁶ describe, alrededor de 1800, cómo la experiencia afectiva y la contemplación intelectual dependían una de la otra en el proceso de estetizar el pasado “de modo que se apartara de la vida cotidiana para contemplarla a distancia”.¹⁷ El pasado —irrecuperable después de todo— se transformó en una historia que no era primordialmente la de una visión de duelo, como alguna vez lo fue, sino la de “un ojo reflexivo desvinculado” (*idem*). Esta desvinculación (misma que también enfatizó aún más la dicotomía cartesiana de cuerpo y mente) la explicó Hegel de manera más directa en *Philosophie der Geschichte*. Observó que todos los eventos, en aras de la representación intelectual, se convierten en reportes. Por tanto, Goehr concluye que lo que era símbolo de pérdida (el pasado) se transformó en símbolo de ganancia (la historia). Cuando se le preguntó a Hartley, autor de *The Go-Between*, sobre su enunciado inicial, “El pasado es un país extranjero”, éste respondió: “Yo no pretendía volver al pasado; quería que el pasado volviera a mí”.¹⁸ El desvincularnos de algo no sólo nos ayuda a aproximarnos, sino también a adueñarnos de ello.

A finales del siglo XIX y principios del XX podemos observar el ulterior establecimiento académico del historicismo y el exotismo en la floreciente llamada musicología comparada. De hecho, podría decirse que la musicología comparada en sus inicios es el exotismo vertido en términos históricos. Considerando en forma lineal

16 Lydia Goehr, *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (Nueva York: Columbia University Press, 2008).

17 Goehr, *Elective Affinities*, 137.

18 Hartley, *The Go-Between* (Nueva York: New York Review Books Classics, 2002), 11.

la idea del progreso y del desarrollo de la civilización, musicólogos como Carl Stumpf y Erich von Hornbostel sometieron todas las músicas a un solo marco estético y cultural de comparación en el que la ‘música occidental’ emergía como la más ‘avanzada’ en tanto que las ‘otras músicas’ se presentaban como intemporales y, por tanto, estáticas en cuanto a su desarrollo. Lo intemporal era reflejo de su ‘originalidad’ y ‘autenticidad’. Esta representación —y los historiadores de la música y etnomusicólogos saben que no estoy diciendo nada nuevo— es una forma romántica y clasemediera de articular el yo, remontándose hasta Johann Gottfried Herder con su idealización del pueblo: “los campesinos o los salvajes son reales y puros precisamente porque nosotros no somos ni campesinos ni salvajes porque somos ‘civilizados’...”

Es este esquema de desarrollo histórico lineal manifestado en términos de civilización y progreso que muchos pioneros de la música antigua cuestionaron y erosionaron, señalando siempre la relatividad histórica y cultural del juicio estético, del gusto y de las convenciones en los diferentes tiempos y lugares, y señalando asimismo que solamente entendiendo estos juicios, gustos y convenciones podremos tener una idea de cómo debe tocarse y concebirse la música de un determinado momento o de un lugar específico. Creo que es oportuno hacer notar que más o menos en la misma época —entre la década de 1920 y la de 1960— la idea de la musicología comparada, con todo y su marco de comparación etnocéntrico, fue reemplazada por la idea de la etnomusicología, término acuñado por el investigador de Ámsterdam, Jaap Kunst, quien se basó en décadas de investigación de campo en Indonesia. Más que estudiar la música comparativamente y luego

someterla a la estética y convenciones eurocéntricas, Kunst promovió las etnografías monoculturales que provienen de los entornos sociales, culturales y estéticos de sus usuarios. Parecería que tanto la historia de la música como la antropología de la música exorcizarían a los adeptos del historicismo y del exotismo pero, tal como lo establezco aquí, no ha sucedido.

Los intentos, tanto el de revivir las prácticas musicales antiguas como el de realizar etnografías monoculturales, fueron parte de la mentalidad modernista del siglo xx, en la que las dimensiones intelectuales, críticas y cerebrales para aproximarse a la música del pasado o a la música de lugares lejanos se sobrevaloraron, no así las dimensiones arraigadas y afectivas que les otorgaron quienes construyeron esas músicas del pasado o de lugares lejanos, para empezar. Al igual que muchos compositores, los teóricos de la música, los musicólogos de la época y los intérpretes pioneros, desde Harnoncourt y Leonhardt hasta Hogwood, acabaron alejándose de la irreflexiva indulgencia hacia el mero sonido de la música. Su ideal sonoro se basaba en una minuciosa experimentación musical, en la observación empírica, en el escrutinio de las fuentes. Al igual que sus colegas modernistas, creían en la objetividad como una forma de distancia relacional que permite al investigador-ejecutante aproximarse a su sujeto con autoridad. La dicotomía cartesiana de cuerpo y mente pareció estar completa en esta época.

Sin embargo, lo que aquí argumento es que esta aparentemente exclusiva búsqueda intelectual de la distancia relacional como objetividad y autoridad académica es, de hecho, un juego afectivo entre distancia y cercanía, como ya lo he mencionado antes: una arraigada centrali-



Fig. 1. Franz Brüggen. Telemann - *Fantasia nr. 3*
<https://www.youtube.com/watch?v=vQatlvFvGdM>.

zación de nuestra propia presencia mediante el distanciamiento de lo lejano y lo pasado como si fuera extraño, con el fin de aproximarnos a ellos en nuestros propios términos, como intérpretes profundamente involucrados.

Para mí, la autenticidad y autoridad de Brüggen en su interpretación de este preludio¹⁹ reside en su presentación distante y al mismo tiempo profundamente íntima e involucrada: una silla solitaria en un escenario iluminado, ¿qué tanto más fuera de contexto queremos que esté? Luego viene su interpretación en la que uno puede o no creer; con la que uno puede o no estar de acuerdo, una interpretación artística y filosófica que se ha pensado intensa y largamente, que despliega habilidades técnicas sin esfuerzo alguno y que — a la vez— se percibe y se siente y se vive en

cada fibra de los cuerpos que vemos y escuchamos: Brüggen mismo, su flauta, sus gestos, sus ropas. La paradoja del distanciamiento para luego aproximarse se torna tangible aquí. El matrimonio entre lo afectivo y la asimilación intelectual. En suma, es una muy poderosa producción de presencia.

Es fácil oponer, desde el punto de vista intelectual y artístico, la interpretación que hace Brüggen con el siguiente fragmento que invito al lector a compartir (ajústense los cinturones de seguridad, por favor).²⁰

En muchos aspectos, esta ejecución puede explicarse como el opuesto absoluto de la de Brüggen. La soledad de una flauta en un escenario *versus* el evento masivo de Schönbrunn; centrali-

19 Ejemplo 3 (0'00-2'45): Georg Philipp Telemann - *Fantasia nr. 3 solo para flauta*, TWV 40:4 (ca. 1733), Franz Brüggen (recorder): <https://www.youtube.com/watch?v=vQatlvFvGdM>. Véase también fig. 1.

20 Ejemplo 4 (0'00 - 2'45): James Horner/Celine Dion - *My Heart Will Go On* (1997), The Johann Strauss Orchestra, André Rieu, del álbum: *André Rieu Live at Schönbrunn, Vienna* (2006): <https://www.facebook.com/andrerieu/videos/1015585533607425/>. Véase también fig. 2.



Fig. 2. André Rieu - My Heart Will Go On.
<https://www.facebook.com/andrerieu/videos/10155855353607425/>

zación del músico que toca *versus* el espectáculo visual de los patinadores; la sobriedad de la silla en negro y blanco *versus* los abundantes efectos sonoros y visuales.

Sin embargo, en sentido crítico, podría yo decir lo mismo sobre la ejecución de Rieu de *My heart will go on* de Celine Dione que lo que manifesté de la del *Preludio* de Telemann que interpretó Brügger. Uno puede creer o no en esta ejecución, con vehemencia. Uno puede estar o no estar de acuerdo con ella —también con vehemencia. Obviamente, mucha gente ha pensado intensa y largamente acerca de cómo interpretar esta canción con habilidades técnicas inequívocas. Aun si algunas partes pudieran estar previamente grabadas, los sonidos y los movimientos se perciben y se sienten y se viven visiblemente en cada fibra de los cuerpos que vemos y escucha-

mos. En esta ejecución, igualmente, la paradoja de aproximarse al pasado después de haberse alejado es visible y audible. En esta ejecución, también, existe un matrimonio entre lo arraigado y la comprensión musical. Como dijera Lesley Poles Hartley: “No quería volver al pasado; quería que el pasado volviera a mí”.²¹

No estoy en posición de comentar quién hubiera estado más de acuerdo con Hartley sobre esto, si Brügger o Rieu y, desafortunadamente, ya no podemos preguntarle a Brügger qué piensa al respecto. Me habría encantado escuchar su opinión, pero, como musicóloga, yo diría que no hay una diferencia intrínseca entre las formas en las que Brügger y Rieu centralizan su propia presencia distanciándose y subsecuentemente aproximándose a la música y la cultura del pasado.

Estoy siendo un tanto provocadora con el fin de demostrar lo que todos hacemos: todos centralizamos nuestra presencia desvinculando un pasado del momento actual y una tierra diferente a la de ahora y comenzamos nuestra propia jornada individual para aproximarnos, acceder a ella, tal vez hasta conquistarle. En nuestros términos actuales. Ésa es la razón por la que pienso que debemos estar temerosos a la vez que encantados, tanto con lo ‘antiguo’ —en la reactivación de las prácticas musicales antiguas— como con la porción ‘etno’ —de la etnomusicología—. Porque es en lo antiguo y en lo étnico donde reside el problema; tenemos que lidiar con ello y creo que debemos hacerlo juntos. ¿Cuál es el criterio para decidir si tal música es antigua o étnica? ¿Y en qué términos subsecuentemente decidimos que nuestras prácticas están histórica o culturalmente informadas? Con el fin de hacer frente

21 Hartley, *The Go-Between*, 11.

a estas palabras, primero debemos confrontar lo que hemos ocultado en los profundos abismos de nuestra psique académica, del modo en el que Leo Colston ha ocultado sus recuerdos y afectos. Creo que debemos deshacernos del tabú de la centralización de nuestra propia presencia en la investigación histórica y etnográfica porque sólo si reconocemos nuestra presencia, que de todos modos existe —afectiva, intelectual y física— podemos permanecer abiertos y conscientes del impacto afectivo —nos podremos permitir tocar y ser tocados, desestabilizar y ser desestabilizados, ya sea como miembros de una comunidad afectiva o como “enajenados afectivos”. Sólo si nos permitimos tocar y ser tocados, desestabilizarnos y desestabilizar, podremos embarcarnos con seguridad en nuestra jornada a un país extranjero, manejar con cuidado lo que encontremos y reflejarnos en la calidad de tal encuentro con respeto y sentido crítico.

Fuentes impresas

- Ahmed, Sara. “Happy objects”, en Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Goehr, Lydia, *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. Nueva York: Columbia University Press, 2008.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Hartley, L.P. *The Go-Between*. Nueva York: New York Review Books Classics, 2002 [1953].

Fuentes electrónicas

- Gibbs, Anna. “Contagious feelings: Pauline Hanson and the epidemiology of affect”, *Australian Humanities Review* 24 (diciembre, 2001). Disponible en: <http://australianhumanitiesreview.org/2001/12/01/contagious-feelings-pauline-hanson-and-the-epidemiology-of-affect/>.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Calif., Stanford University Press, 2004. Disponible en: <http://raley.english.ucsb.edu/wp-content/uploads/Reading/Gumbrecht-presence.pdf>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=-Md4R-97FlJo>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=Bhew41fO-dEY>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=vQatlVf-vGdM>.
- <https://www.facebook.com/andrerieu/videos/10155855353607425/>.

“Convidando está la noche” y la grabación del *Latin Baroque*¹

Drew Edward Davies

Northwestern University

La contradicción principal que problematiza la interpretación históricamente informada de la música antigua es el hecho de que la música del pasado no puede ser escuchada con los oídos ni en los contextos de tiempos anteriores. Al contrario, la música antigua es un *performance* del presente que tiene como propósito la reconstrucción de la música del pasado por medio de la recopilación de evidencia documental diversa y, en no menor parte, la imaginación para fines de, en las palabras de un musicólogo, recrear “emociones, historia, novedad, política y, finalmente, placer”.² En Latinoamérica, donde prácticamente ningún elemento del repertorio virreinal pervive en las prácticas musicales del presente, toda interpretación actual de estos repertorios es necesariamente inventada; en la mayoría de los casos, tal invención la realizan músicos europeos o norteamericanos cuyo sonido particular y linaje personal de formación musical contribuyen al resultado sonoro. Sin embargo, los repertorios virreinales no son necesariamente congruentes con los repertorios europeos que los ensambles de música antigua suelen interpretar, de la misma manera que tampoco lo son con aquellos

grupos constituidos por músicos de origen latinoamericano que estudiaron con los pioneros del movimiento de música antigua en Europa y que siguieron carreras internacionales. Tampoco son necesariamente congruentes los intereses de los intérpretes con los de musicólogos o historiadores que tienden a acercarse a la música del pasado como si fuera “*textual critics*”.³

En la ausencia de una tradición vinculada directamente con el pasado, los esfuerzos por restablecer la música virreinal —y el villancico en particular— han desarrollado una tradición de *performance* contemporánea e imaginativa la cual se puede llamar “*Latin Baroque*”.⁴ Fenómeno con raíces complejas que surgió a partir de los años noventa, el *Latin Baroque* se caracteriza por la presencia de percusión improvisada, técnicas y timbres vocales influidos por la música popular, la parte del bajo continuo realizada por una guitarra rasgueada que apunta a tradiciones folclóricas y, a veces, la incorporación de sonidos ambientales como campanas o sonidos de la selva.

1 Una versión anterior de este ensayo se intitula “Villancicos, *performance*, y comunidades”, en Javier Marín López, ed., *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico* (Kassel: Reichenberger, en prensa).

2 Thomas Forrest Kelly, *Early Music: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 3.

3 Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 1995), 70.

4 Aunque otros investigadores emplean el concepto “Latin American Baroque”, yo prefiero omitir la palabra “American”. Así, se comunica un concepto abstracto, libre de la geografía, en paralelo con el término “Latin Jazz”. También prefiero conservar el término en inglés. Véase Geoffrey Baker, “Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?”, *Early Music* 36, núm. 3 (2008): 441-448.

Estos atributos, que son consistentemente perceptibles en las interpretaciones de un gran número de ensambles, resaltan el lenguaje rítmico de la música, relajan la formalidad del concierto en vivo y sustituyen la experiencia elitista de la música clásica con un sentido populista. Así, el *Latin Baroque* no es una recuperación del pasado, sino un producto del presente construido por una fusión de elementos de música histórica, popular y folclórica. Reconociendo que estos elementos no son, necesariamente, históricamente apropiados para el repertorio en su contexto original, algunos grupos recientes, por ejemplo el conjunto sueco Ensemble Villancico dirigido por Peter Pontvik, presentan sus grabaciones abiertamente como *World Music*, una categoría en la que prospera la fusión intercultural.

A pesar de una variedad de frutos musicológicos e interpretativos en el campo de la música virreinal que se remonta al tercer cuarto del siglo xx, no fue sino hasta 1992, en el quinto centenario del primer viaje de Cristóbal Colón al Caribe, cuando ensambles internacionales de música antigua empezaron a hacer conciertos de alto perfil con repertorio virreinal y a lanzar grabaciones de este tema con las compañías discográficas mayores. El sonido del *Latin Baroque* se hizo presente, casi de inmediato, en estas grabaciones de los años noventa; al cambio de milenio, muchos ensambles de música antigua, si no es que la mayoría de ellos, ya habían estrenado algún programa del *Latin Baroque*, en ocasiones con bastante éxito. Dichos programas se presentaron, casi siempre, dentro de marcos conceptuales que enfatizaban temas como el descubrimiento, el exotismo, el encuentro intercultural, la herencia latinoamericana en los Estados Unidos, o la herencia africana de Latinoamérica. Las notas

al programa y las imágenes seleccionadas para anunciar los conciertos y decorar las portadas de los discos y sitios *web* tendían a evocar sueños de viajes y la búsqueda de tesoros escondidos. Quizás la mejor descripción de esta estética se revela en la misión del Ensemble Villancico que declara, en su sitio *web*, que “el ensamble une la calidad reconocida de las voces nórdicas, instrumentistas y danzantes especializados, y el espíritu colorido de la música barroca latinoamericana”.⁵ Es decir, hacen una fusión de la supuesta calidad europea con la supuesta festividad latina en un encuentro de dos mundos.

En la música, el fenómeno del *Latin Baroque* traza sus raíces hacia los años setenta, momento en que grupos como Hesperion xx, dirigido por Jordi Savall, y otros, empezaron a explorar los repertorios musicales de la Iberia medieval y el Renacimiento mediterráneo por medio de una lente multicultural y una visión incluyente de las minorías internas. Enfocaron la música profana de judíos, árabes, mozárabes, trovadores y otros con técnicas musicales similares que incluían el uso de la percusión en las danzas y técnicas vocales que podían representar lo popular en las canciones, además de otros efectos ambientales. Por ejemplo, el álbum *Weltliche Musik in Christlichen und Jüdischen Spanien (1450-1550)* de Jordi Savall y Hesperion xx, grabado en 1975, empieza con el sonido de castañuelas. Este efecto produce, en los escuchas españoles, un sentido tanto de familiaridad (las castañuelas significan

5 Página *web* de Ensemble Villancico, <http://www.villancico.se/ensemble> (consultada el 27 de febrero, 2017). Traducción mía. Texto en inglés: “the ensemble unites the recognized quality of Nordic voices, specialized instrumentalists and dancers and the colorful spirit of Latin American Baroque music.”

música popular española) como de alteridad (las tocan las manos del “otro” interno. En el librito de la grabación, Savall indica que la percusión es improvisada.⁶

Desde sus inicios, el repertorio principal del *Latin Baroque* ha sido el villancico, un género de música eclesiástica católica que floreció en el mundo hispano entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Característicamente, pero no exclusivamente, se cantaba durante los *maitines* para responder a las lecciones bíblicas. El villancico proporcionaba un comentario didáctico e ingenioso sobre la doctrina, unas veces en lenguaje fácil de comprender, otras, en versos eruditos llenos de referencias teológicas complejas. Como es un género literario bastante efímero, el villancico se construye con glosas de otros villancicos existentes, mezcla contenidos del teatro del Siglo de Oro con la teología, y rebosa en juegos de palabras.⁷ Si bien el villancico típico contiene un estribillo —que presenta un tema— y una serie de coplas exegéticas, en realidad los villancicos muestran una gran variedad de estructuras formales.⁸

El repertorio de villancicos que sobrevive en México es escaso en comparación con el de España aunque, aún en la Península, el número de villancicos publicado y disponible estrictamente en edición crítica es pequeño.⁹ Debido a este material limitado, un fascinante canon del *Latin Baroque* ha surgido alrededor de él y a lo largo de las dos últimas décadas; predominan los villancicos poblados del siglo XVII en ediciones realizadas originalmente por Robert Stevenson entre 1950 y 1975. Este canon consiste en los villancicos “A la jácara jacarilla” y “Ah, siolo Flasiquiyo”, de Juan Gutiérrez de Padilla, “Convidando está la noche”, de Juan García de Céspedes, y “Los coflades de la estleya”, de Juan de Araujo, junto con un puñado de otras obras, algunas polifónicas. El villancico de Araujo, un compositor español que trabajó en América del Sur, no proviene de la Nueva España sino del virreinato del Perú. Todos estos villancicos contienen representaciones satíricas de grupos sociales y se cuentan entre las obras coloniales que supuestamente hacen refe-

6 *Weltliche Musik in Christlichen und Jüdischen Spanien (1450-1550)*, Jordi Savall y Hesperion XX, 2 LPs, EMI Reflexe 1C 163 30 125/26 (1975). Hubo seis reediciones de esta grabación.

7 Tess Knighton y Álvaro Torrente, eds., *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres* (Aldershot: Ashgate, 2007), 1-14; Drew Edward Davies, “St. Peter and the Triumph of the Church in Music from New Spain”, *Sanctorum* 6 (2009): 67-89; Drew Edward Davies, “Villancicos for the Virgin of Guadalupe from Mexico City”, *Early Music* 39, núm. 2 (2011): 229-244.

8 Lucero Enríquez, Drew Edward Davies, y Analía Cherniavsky, eds., *Catálogo de obras de música del Archivo del Catedral Metropolitano de México. Vol. I: Villancicos y cantadas* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 63-

75; Andrea Bombi, “‘The Third Villancico was a Motet’: The Villancico and Related Genres,” en Knighton y Torrente, *Devotional Music in the Iberian World*, 149-187.

9 Las colecciones principales de villancicos con música proveniente de la Nueva España se encuentran en los archivos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Durango y Guatemala, y en la colección Sánchez Garza. Véase Lincoln Spiess y Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Archives* (Detroit: Information Coordinators, 1969); Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, DC: Organization of American States, 1970); E. Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002); y Drew Edward Davies, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México y ADABI, 2013).

rencia a las culturas populares del período. Dos de ellos son los únicos ejemplos de música eclesiástica virreinal que, en 2016, fueron recopilados en antologías norteamericanas usadas como libros de texto en clases universitarias de historia de la música.¹⁰ No nos sorprende que estas cuatro obras sean villancicos para la Navidad, fiesta particularmente abierta a la representación de lo popular debido a que el tema central es la inversión del orden social señalada por el nacimiento humilde de Cristo. A continuación, este ensayo se enfocará en el villancico más interpretado de los cuatro, “Convidando está la noche”, para entenderlo como emblema del fenómeno del *Latin Baroque*.

“Convidando está la noche”

A finales de 2016, “Convidando está la noche” se encuentra entre las obras más interpretadas de la música virreinal latinoamericana y, probablemente, sea la más grabada, con al menos veinticuatro grabaciones profesionales existentes (véase Apéndice 1). Es un villancico interesante por varias razones: “Convidando está la noche” fue compuesto por Juan García de Céspedes, en Puebla, Nueva España, alrededor de 1670. Puebla, una ciudad comercial relativamente progresista y en gran parte criolla, contaba con una infraestructura eclesiástica monumental en esa época.¹¹ Mucha de esa infraestructura como la catedral

(consagrada en 1649), numerosos conventos y una de las bibliotecas públicas más antiguas de América (abierta en 1646) todavía perdura. García de Céspedes ocupó la posición de maestro de capilla (primero regente y luego titular) entre 1664 y 1678, después de la muerte de Juan Gutiérrez de Padilla, su importante antecesor de origen malagueño. Supuestamente nacido en Puebla alrededor de 1619, García de Céspedes cantó en la catedral, como niño de coro, a partir de aproximadamente 1630. Luego, cumplió con una variedad de funciones entre las que se encontró haber sido capellán de coro, maestro de los niños del coro y maestro de *viola da gamba*.¹² Siendo un sacerdote ordenado, García de Céspedes pasó la mayor parte de su carrera entonando el canto llano como capellán de coro, durante los servicios diarios. Seis de sus composiciones, de las cuales dos están fechadas en la década de 1670, sobreviven con atribución segura. Durante su período, el conjunto que se usó para interpretar estos villancicos en la iglesia habría incluido un coro de cantantes masculinos de diferentes edades (un coro femenino en el caso de conventos de monjas), más instrumentos de acompañamiento tales como el arpa, el bajón, la *viola da gamba* y el órgano, quizás algunos otros, de vez en cuando.

“Convidando está la noche”, obra breve para cuatro voces, SSAB, sin línea independiente exis-

10 “Los coflades de la estleya” aparece en J. Peter Burkholder, y Claude V. Palisca, *The Norton Anthology of Western Music*, 7a edición, vol. 1: *Ancient to Baroque* (Nueva York: Norton, 2014), 656-668; “Ah siolo Flasiquiyo” aparece en John Walter Hill, ed., *Anthology of Baroque Music* (Nueva York: Norton, 2005), 260-264.

11 Cayetana Álvarez de Toledo, *Politics and Reform in Spain and Viceregal Mexico: The Life and Thought of Juan de Palafox 1600-1659* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

12 Craig H. Russell, “García de Zéspedes [Céspedes], Juan,” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2a ed. (Londres: Macmillan, 2001), 9 vols., IX: 528. Otros trabajos que reúnen referencias acerca de García de Céspedes tomadas de las actas de cabildo son Robert Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Inter-American Music Review* 5, núm. 2 (1983): 21-62; y 6, núm. 1 (1984): 29-139; y Bárbara Pérez Ruiz, “Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la catedral de Puebla (1664-1678)”, *Heterofonia* 141 (2009): 31-54.

tente para el bajo continuo, es un villancico en métrica triple dispuesto en dos secciones textuales (véase Apéndice 2). La primera, etiquetada “Juguete a 4”, es una introducción que consta de dos versos estróficos. El término “Juguete” implica que los versos son ligeros a la manera de un *sketch* cómico. Después del “Juguete”, sigue una serie de ocho coplas estróficas que lleva las etiquetas “estribillo” y “dúo guaracha”. Cada una de estas coplas se canta dos veces: primero, como un dúo entre soprano y bajo y, después, como responsión para todas las voces. Dado que el significado de las palabras “juguete”, “estribillo” y “guaracha” es impreciso o irónico como nombre de sección musical (el “estribillo” consta de coplas), en este ensayo me referiré a las dos secciones como “introducción” y “coplas” respectivamente.

Un aspecto curioso de la historia de “Convidando está la noche”, la cual fue editada y publicada por Robert Stevenson en 1975, es lo inaccesible de su fuente original.¹³ Se trata de un documento que, en el pasado, perteneció al archivo de la Catedral de Puebla o a otra colección poblana. El manuscrito forma o formó parte de la biblioteca privada del médico e historiador mexicano Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980), autor de la primera monografía sobre música mexicana; en 2016, este manuscrito seguía inaccesible al público.¹⁴ Sin embargo, Robert Stevenson reportó que Saldívar, en 1963, había mandado a sus amistades “Felicitaciones navideñas” que contenían un tipo de facsímil de la fuente de esta

obra.¹⁵ Hasta ahora, no se ha encontrado ningún ejemplar de esta tarjeta de Navidad; luego entonces, el único vestigio de la fuente original, accesible, es la serie de incipit que aparece en la edición de Stevenson al inicio de los pentagramas de la música editada.

La letra de “Convidando está la noche” evoca un escenario festivo basado en el episodio bíblico de la Adoración de los Pastores, en el que unos ángeles cuentan la noticia del nacimiento de Cristo a unos pastores los cuales se apuran a ir al pesebre para ver el milagro con sus propios ojos,¹⁶ un tema que resultó favorecido en el arte religioso europeo del siglo XVII. En el villancico, se toma como tema no a los pastores sino a las pastoras que van al pesebre, las cuales son todas “músicas” (músicos femeninos), un detalle perdido entre casi todas las traducciones del texto al inglés así como en las notas al programa de las grabaciones, debido a la mala traducción de las palabras “varias músicas”.¹⁷ De hecho, docenas,

15 Stevenson, “Puebla Chapelmasters” (1984), 45.

16 Lucas 2:16-20. “Así que fueron de prisa y encontraron a María y a José, y al niño que estaba acostado en el pesebre. Cuando vieron al niño, contaron lo que les habían dicho acerca de él, y cuantos lo oyeron se asombraron de lo que los pastores decían. María, por su parte, guardaba todas estas cosas en su corazón y meditaba acerca de ellas. Los pastores regresaron glorificando y alabando a Dios por lo que habían visto y oído, pues todo sucedió tal como se les había dicho.” Nueva Versión Internacional, www.biblegateway.com (consultada el 15 de noviembre, 2015).

17 En el librito de la grabación *Nueva España: Close Encounters in the New World* (véase Apéndice 1), la traducción anónima de las primeras dos líneas de texto del villancico (“Convidando está la noche/ de músicas varias”) es: “Inviting is the night/ to those who with varied kinds of music” (cursivas mías). Yo las traduzco: “The night is inviting/ a variety of musician girls here.” Desafortunadamente, la traducción del librito ha sugerido a los angloparlantes que las secciones de la obra funcionaron como representaciones de diferentes tipos de música.

13 Robert Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington, D.C.: Organization of American States, 1975), 171-172.

14 Gabriel Saldívar y Silva, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial* (México: Secretaría de Educación Pública, 1934).

si no es que cientos de villancicos navideños del siglo XVII con el tema de “las zagalas” sobreviven en España, siendo menor el número en la Nueva España.¹⁸ En “Convidando está la noche”, después de llegar al pesebre las zagalas cantan con entusiasmo coplas muy sencillas y repetitivas construidas de clichés y oxímorones que emulan al poeta italiano Petrarca. El acompañamiento musical también es exageradamente sencillo. Estas coplas, que forman la “guaracha”, pintan la *naïveté* de las zagalas.

En todo el mundo hispano, los textos de los villancicos navideños presentan tipologías de carácter —principalmente de “otros” sociales— que se comportan de manera impertinente en la presencia del niño Cristo. Los textos se habrían considerado como ingeniosos, divertidos y, hasta cierto punto, didácticos porque expresan la idea de la humildad del nacimiento de Cristo de una manera u otra. También alegorizan la idea de la eventual preeminencia que alcanzaría el cristianismo ya que en sus representaciones los no cristianos veneran al niño Dios. En el caso de “Convidando está la noche”, las zagalas son probablemente beduinas y la implicación es que su pueblo se convertirá eventualmente al cristianismo.

Los incipit vocales proporcionados por Stevenson en su edición nos ofrecen un poco de información acerca del curso que ha seguido esta obra y su transformación de obra religiosa

católica en obra contemporánea de fusión. Primero, vemos en los incipit que la mensuración original fue de C3 con notación mensural ennegrecida, lo esperado para un villancico de su época. No obstante, Stevenson transcribió la música en compás de 6/8, dando como resultado un lenguaje rítmico que, en la página impresa, parece más complejo que si hubiese sido escrito en 3/2, la métrica convencional para transcribir C3. Stevenson intervino de manera aún más contundente en las coplas, en las que alterna entre el 6/8 y 3/4 en cada compás, aun cuando las *breves* prolongadas (ligadas) de la música existente no necesariamente implican este ritmo, si bien pudiera ser una posibilidad interpretativa (véase el ejemplo en figs. 1a y 1b).

Dado que la alternancia entre 6/8 y 3/4 puede indicar hoy día una danza popular caribeña, no es exageración decir que Stevenson facilitó la invención del *Latin Baroque* por medio de su acción editorial. Su notación implica un barroco alternativo que no se corresponde con otra música conocida de la época, ya que la notación en 3/2 se asemeja más al lenguaje rítmico de compositores como Schütz o Cavalli. Tomando en cuenta el significado de este ritmo añadido por Stevenson, además de la palabra “guaracha” en el texto, múltiples comentaristas han propuesto en foros en internet que las coplas son nada menos que la primera instancia de la guaracha afrocubana en la historia de la música —una forma de los siglos XIX y XX—. Aunque esto sería de hecho interesante, Craig Russell ha mostrado que eso no puede ser porque el ritmo —sugerido por Stevenson— no corresponde al de la guaracha contemporánea sino al de la guajira,¹⁹ otro baile

18 Dieciséis villancicos con el tema de “zagalas” aparecen listados en Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)* (Kassel: Reichenberger, 2000); veintitrés fueron listados en Álvaro Torrente y Janet Hathaway, *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library* (Kassel: Reichenberger, 2007).

19 Craig H. Russell, “García de Zéspedes [Céspedes], Juan”.

a. Edición de Stevenson (1975), reducida y normalizada.

b. Edición diplomática hipotética, reducida y normalizada.

Figs. 1a y 1b. “Convidando está la noche” posibilidades contrastantes para la notación de las coplas. Edición: Drew Edward Davies.

con raíces en África, de larga presencia en las músicas españolas, incluido el flamenco. Aunque no podemos saber su intención, es posible que el autor del texto del villancico usara la palabra “guaracha” como ingenio literario (algo que los villanciqueros solían hacer con vocabulario especializado) y no para implicar una verdadera representación de una forma musical o una danza. De todos modos, es más probable que el autor se hubiese referido a la guaracha peninsular —un baile teatral de la época, hoy poco conocido—, que a la forma posterior caribeña.²⁰ No obstante, la versión rítmica de Stevenson suena bien, suena “latino” y tiene un cierto sentido musical aunque

no suene a barroco. En suma, “Convidando está la noche”, con sus alusiones literarias, su música exageradamente sencilla, su fuente inaccesible, y su partitura con mucha intervención editorial, se queda como una obra que despierta la imaginación de un pasado ficticio.

Las grabaciones

El contexto original de “Convidando está la noche” fue probablemente el de la Catedral de Puebla, donde los cantantes habrían sido una mezcla de niños y hombres de varias edades. No obstante, en todas las interpretaciones que pude escuchar para este proyecto se emplearon coros mixtos de mujeres y hombres. Esta incongruencia obvia representa solamente la primera desviación fuera de lo históricamente posible en la reinención contemporánea de la obra. Otras desviaciones

20 Waldo Parra Moreno y Benjamín Yépez, “Guaracha,” en Emilio Casares-Rodicio, ed., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), vol. 5, 935.

incluyen el uso de un surtido número de instrumentos musicales para acompañar las partes vocales o para hacer interludios, el cambio de orden u omisión de los versos poéticos, la adición del folclorismo por medio de la guitarra rasgueada en estilo popular, y la representación de “dos extremos” al emplear estilos musicales contrastantes. Así, la introducción se presenta en un estilo relativamente sobrio de música religiosa, a veces *a cappella*, mientras las coplas se realizan como un baile cantado popular. Parece que la meta de la mayoría de los grupos que han interpretado esta obra es señalar la presencia de músicas folclóricas de hoy en la música eclesiástica del pasado.

Al parecer, el primer grupo que grabó “Convidando está la noche”, al menos en un disco compacto comercial, fue el ensamble mexicano Ars Nova. En su disco *Música virreinal mexicana*, de 1992, Ars Nova interpreta la obra siguiendo la edición de Robert Stevenson de 1975. (Esto es evidente porque el grupo reproduce con exactitud las alteraciones cromáticas inusuales e improbables que sugiere Stevenson en la partitura.) A diferencia de todos los grupos norteamericanos y europeos que grabarían la obra posteriormente, Ars Nova no hace una gran diferencia de *tempo* o sonoridad entre las dos secciones de la obra; es decir, como hispanohablantes, no se confundieron con la frase “varias músicas”. Aunque sí emplea percusiones en las coplas —como sucede en todas las veinticuatro versiones escuchadas— hace uso de instrumentos de origen *indígena* para ilustrar sonoramente el concepto del mestizaje mexicano. En esta grabación, el guitarrista Antonio Corona toca un acompañamiento de bajo continuo de manera relativamente sutil. A pesar de ser el primero, este disco tuvo poca

influencia —y probablemente poca difusión— fuera de México, al menos durante los años noventa, una realidad perceptible en la ausencia de grabaciones posteriores que lo hubiesen copiado, no obstante la atención que Ars Nova puso en la comunicación del texto y a que la suya es una de las escasas interpretaciones que presenta el texto completo del villancico en el orden correcto (otras son el Harp Consort [2002], Jordi Savall [2003], el Toronto Consort [2012], y Musica Tempora [2015], aunque varias de éstas hacen interludios entre las coplas).

En el mismo año, 1992, salió la interpretación pionera de “Convidando está la noche” en los Estados Unidos, la de la Boston Camerata bajo la dirección de Joel Cohen (véase fig. 2). Considero que fue este disco, *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*, grabado en el festival veraniego de Tanglewood, el que lanzó y codificó el fenómeno del *Latin Baroque*.²¹ Esta grabación también resulta útil como punto de referencia para el linaje de grabaciones interrelacionadas que vendrían después. Este fascinante —si no inquietante— disco presenta la colaboración entre músicos de distintos orígenes que dan forma a un concepto concebido por Cohen. Entre los colaboradores que fueron intérpretes en este disco destaca a Eloy Cruz, un guitarrista mexicano que se especializa tanto en la interpretación de música antigua como en la de música regional folclórica mexicana; de hecho, Cruz sigue explorando el *crossover* musical con material de las culturas del Golfo en México y la música antigua europea. Cruz realizó el bajo continuo de “Convidando está la noche” de forma vigorosa, con guitarra rasgueada;

21 *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*, véase la discografía en el Apéndice 1.

de esta forma, el disco tuvo en 1992 un sonido fresco y novedoso que no existía hasta entonces. Hoy día, este atributo se espera en los conciertos de música virreinal en los Estados Unidos y el público supone su autenticidad histórica.

Además de esto, Cohen invitó a un coro de mujeres de una iglesia haitiana-americana del barrio Dorchester de Boston, la congregación Les Amis de la Sagesse, para participar en el *performance*. Planteada como una actividad de compromiso con la comunidad y como una colaboración entre instituciones, la combinación de fuerzas vocales dio como resultado un poderoso contraste de timbres, el cual es inusual en conciertos de música antigua, aunque tiene raíces en grabaciones de música profana mediterránea de los años setenta. Desde una perspectiva crítica, se podría decir que la Boston Camerata, que es un grupo en su mayor parte constituido por músicos blancos, intentó aumentar su legitimidad o autenticidad al colaborar con músicos de orígenes diversos para montar un espectáculo de encuentro intercultural que fusiona tres sonoridades distintas. Cohen ya era reconocido antes de la salida del disco por su interés en la música *crossover* y el *performance* intercultural. Según él, su concepto para el proyecto surgió de una filosofía humanitaria: “la música de la Nueva España que emerge hoy después de siglos de permanecer latente y en abandono, es una fuente de orgullo y alegría para los americanos del norte y del sur, una prolongación invaluable de la herencia musical europea y africana y un testigo de la posibilidad humana en nuestro pequeño y turbulento planeta”.²²

22 Joel Cohen, notas de programa de *Nueva España: Close Encounters in the New World*, 9. “The music of Nueva España, emerging now after centuries of dormancy and ne-



Fig. 2. *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*, portada del disco compacto, colección del autor. Reprografía: Drew Edward Davies.

Cohen hace distinción entre las dos secciones de la obra por medio del *tempo*, timbre, estilo y dotación de voces e instrumentos. Además, altera la forma de la obra al trasladar la segunda estrofa de la introducción para ubicarla entre la cuarta y quinta coplas. Así —por razones enteramente musicales y no literarias—, el público escucha múltiples veces el contraste musical entre las secciones de la obra. Es decir, la forma que sigue es: 1) verso 1 de la introducción; 2) coplas 1-4; 3) verso 2 de la introducción; 4) coplas 5-8. A pesar de lo incoherente que resulta la poesía des-

glect, is a source of pride and joy for Americans North and South, a precious extension of the European and African musical heritage, and a witness to human possibility on our small, turbulent planet.”

pués de esta intervención, un gran número de las grabaciones posteriores hacen lo mismo, entre ellas las de Ex Cathedra (2003), el San Antonio Vocal Arts Ensemble (2005), el Rose Ensemble (2005), Seattle Pro Musica (2009), Ensemble Caprice (2010) y Musica Ficta (2015), sin duda como réplica a la interpretación de Cohen.

En las últimas coplas del villancico, los instrumentistas de la Boston Camerata entran para tocar *colla parte* e improvisar ligeramente, un efecto que da la impresión de un número creciente de personas juntándose con el ensamble para formar una comunidad unificada pero multivocal. Es decir, dramatiza el encuentro multicultural que promete la portada del disco. En un videoclip de un *performance* de “Convidando está la noche” grabado unos años después de que salió el disco, se ve a Joel Cohen bailando con maracas (Jordi Savall, en 2003, Ex Cathedra, en 2003, Ensemble Caprice, en 2010, también usan maracas en sus grabaciones) mientras el público ríe y los músicos, que efectivamente están divididos en razas en el escenario, cantan de manera antifonal.²³ Aunque hoy día mucha gente (incluso yo) se incomodaría ante una presentación semejante —que evidencia una dinámica dispareja entre grupos raciales—, parece que el público de ese momento disfrutó el *encore* sin problema ni cuestionamientos.

Para ser exactos, esta es la estética del *Latin Baroque*: una colonia imaginaria en la que estereotipos del pasado se reproducen con estereotipos del presente para crear un mundo de espectáculo, política y fiesta. Lo que escuchamos en el

performance de “Convidando está la noche”, ¿es verdaderamente una Latinoamérica multicultural armoniosa? Los intérpretes, ¿son conscientes de la narrativa hegemónica cristiana en la que participan? Yo diría que en realidad es un *performance* complejo y multivalente de culturas y cuerpos con una producción de presencia que obviamente tiene poco que ver con la interpretación musical durante el siglo xvii en una iglesia novohispana.

Sostengo que este tipo de *performance*, que originalmente tenía intenciones progresistas, refleja un tiempo político en la historia reciente de los Estados Unidos en el que la comunidad intelectual se comprometió a incrementar la percepción sobre asuntos de diversidad e injusticia social. Celebrar la latinidad en un contexto en el que normalmente estaba ausente fue parte de este empeño. Es decir, Cohen encontró un lugar para la latinidad por medio de un programa que imaginaba el impacto del viaje de Cristóbal Colón en el largo plazo. Para hacerlo, tomó un villancico poblano del siglo xvii, lo interpretó con elementos caribeños en un ambiente festivo y de colaboración; en realidad, ha tenido mucha influencia.

Un segundo estudio de caso, de una década posterior, emplea como base algunos aspectos de la grabación de la Boston Camerata pero va un poco más lejos en el *crossover* popular. Esta grabación, que salió en 2002, es *Missa Mexicana* del grupo inglés The Harp Consort, dirigido por Andrew Lawrence-King (véase fig. 3).²⁴ La portada del disco muestra un detalle del *Lienzo de Tlaxcala* —el momento del bautismo de los caciques tlaxcaltecas— lo que indica el tema de

23 Véase *A Mexican Baroque Christmas Carol - The Boston Camerata, December 2008*, YouTube, subido por “point-sure”, https://www.youtube.com/watch?v=sLMAAME_kJw (consultada el 15 de noviembre, 2015).

24 *Missa Mexicana*, véase la discografía en el Apéndice 1.

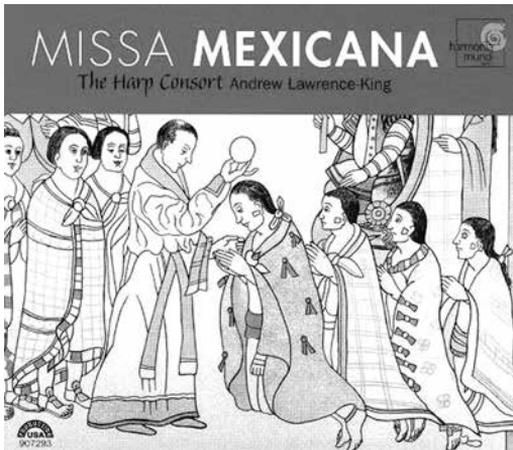


Fig. 3. *Missa Mexicana*, portada del disco compacto, colección del autor. Reprografía: Drew Edward Davies.

conquista. Pero el contenido del librito está hecho con imágenes que representan la industria del turismo en México, tales como artefactos arqueológicos y grabados decimonónicos para el día de muertos, los cuales no tienen nada que ver con la música virreinal. El mensaje principal del disco es que la música novohispana era una mezcla de lo sagrado y lo profano, y eso es lo que el grupo explora a lo largo del programa. En este sentido, *Missa Mexicana* representa una variante europea del *Latin Baroque* que tiende a ser más exotista que las grabaciones norteamericanas, más orientada hacia el turismo y al acto del descubrimiento, y menos relacionada con la política de diversidad racial que las versiones norteamericanas.²⁵

25 Drew Edward Davies, "Nationalism, Exoticism, and Colonialist Appropriation: The Historiographic Decontextualization of Music from New Spain", en Janet Sturman,

En su interpretación, el Harp Consort, al igual que la Boston Camerata, exagera las diferencias entre las dos secciones de "Convidando está la noche", aun más que otros grupos: amplifica el sentido de magnificencia religiosa del contexto con la adición de sacabuches y otros instrumentos que tocan *colla parte*. Este mundo sonoro convierte la Catedral de Puebla en la Basílica de San Marcos en Venecia (otro repertorio sumamente representativo de la industria del turismo), aunque no tiene sentido en el contexto del villancico o del repertorio en general. Sin embargo, si la introducción se presenta con un carácter armonioso aunque pomposo, las coplas se convierten en una fiesta caribeña. De hecho, el momento más destacado de la grabación ocurre después de la quinta copla de "Convidando está la noche", cuando los instrumentos del continuo hacen un *vamp* (acompañamiento) para facilitar *licks* (solos) improvisados del bajón, arpa, sacabuche, chirimía y percusión, uno por uno, en el estilo de *Latin Jazz*. Como es bien conocido, el *Latin Jazz* fusiona las convenciones del jazz norteamericano con la instrumentación y ritmo (sin *swing*) de los géneros de música popular caribeña. En las coplas de "Convidando está la noche", el Harp Consort transforma la Catedral de Puebla en un club de jazz en el cual se escuchan los aullidos de júbilo de los danzantes imaginarios (algo presente en las grabaciones de Ex Cathedra [2003] y Seattle Pro Musica [2009] también) y, otra vez, se "descubren" raíces de la música popular contemporánea en lo virreinal. Los otros grupos que siguen esta idea de "dos mundos" in-

ed., *Latin American Choral Music: Contemporary Performance and the Colonial Legacy*, publicado en línea, 2007, <http://web.cfa.arizona.edu/sturman/CLAM/Pub/Davies1.html>.

cluyen el de Jordi Savall [2003], el Toronto Consort [2012], y otros en varias maneras. Concluyendo: un “programa vívido [...] que revela las contracorrientes ricas de intelectualismo y sensualidad que caracterizan el barroco hispano a mediados del siglo xvii”,²⁶ “Convidando está la noche” consolida una imagen de latinidad como una divertida alternativa a la realidad de un norte global, después de un viaje de descubrimiento experimentado al escuchar el disco. Lo hace a la manera de los comerciales para televisión que muestran al visitante en México divirtiéndose con gente local a la vez que descubre ruinas precolombinas y edificios coloniales inesperados.

Conclusiones

Al presente, no existe ninguna grabación de “Convidando está la noche” que pudiera ser considerada históricamente informada, ni en términos de la integración del ensamble, ni en la presentación del texto o el estilo de *performance*. Sin embargo, este villancico permite, más que otras obras en el repertorio de música antigua, la creación de comunidades imaginadas²⁷ con fin de explorar el concepto de latinidad —el ser latino sin tener en cuenta el origen nacional— mediante presencias fantasiosas para el disfrute de oyentes, mecenas y otra gente interesada. Algunos son latinos en los Estados Unidos o Europa que tienen ganas de promover el patrimonio cultural de los países latinoamericanos o de celebrar aspectos de sus identidades o intereses personales.

Otros son personas de otros orígenes que experimentan la latinidad como diversión, curiosidad intelectual, convención social, o sueños de viajes. Así, un *performance* de “Convidando está la noche” resulta una construcción liminal del pasado colonial y del mundo socioeconómico actual que ocupa un lugar entre el patrimonio legítimo y la fantasía exótica.

Vi esto claramente en el Festival de Música Antigua de Madison, Wisconsin, que concluyó su temporada de 2011 con un *performance* de “Convidando está la noche”. Habían montado un grupo de más que cien músicos —tanto profesionales como aficionados— que participaron en una semana de conciertos, talleres, lecciones y conferencias. Los músicos celebraron sus logros con una interpretación festiva estilo *crossover*. Agitando sus maracas y exclamando “¡Ay!”, estos músicos norteamericanos experimentaron una fantasía de latinidad fingida gracias a sus imaginarios del Caribe. De hecho, era un Caribe de júbilo, un destino turístico anhelado en donde la gente sueña con dejar el estrés de sus vidas cotidianas para disfrutar el sol, el agua, la música y el baile popular. El *Latin Baroque* nutre este sentido de escapismo y una parte del placer que experimenta el público se relaciona con experiencias turísticas del pasado y del futuro. Sin duda, los grupos, que tienen la necesidad de vender boletos y complacer a mecenas y miembros de juntas ejecutivas, fomentan esto para alcanzar cierto éxito en el corto plazo.

En conclusión, veo el *Latin Baroque* dentro de una lente ambivalente. Por un lado, su dependencia de representaciones estereotipadas, música folclórica anacrónica y escapismo pone este tipo de *performance* en una posición históricamente precaria que demerita las credenciales

26 *Missa Mexicana*, texto impreso en protector exterior del disco compacto. “[A] vivid programme [...] revealing the rich cross-currents of intellectualism and sensuality that characterize the mid-17th-century Hispanic baroque”.

27 Sobre este concepto, véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, edición revisada (Londres: Verso, 2006).

académicas de sus interlocutores. Al mismo tiempo, las producciones de *Latin Baroque* hacen música agradable, creativa y divertida que celebra conceptos de comunidad, diversidad e indigenismo, promueve la estética del Caribe y de la Costa del Golfo, reconoce la presencia de gente con raíces africanas y plantea valores de diversidad social, aunque sea de manera imperfecta. También, ha enriquecido las ideas de patrimonio y herencia latina de mucha gente. Por ello, “Convidando está la noche” es un vehículo ideal para imaginar la historia de Latinoamérica como participativa y relevante.

No obstante, los oyentes deben recordar que la época virreinal no fue exactamente una fiesta; esta música se produjo en una Iglesia que compró y vendió esclavos y que satirizó a las minorías para expresar su doctrina. Propongo que los grupos deben fomentar discusiones abiertas sobre el colonialismo como parte de la presentación de este repertorio y que no deben presentar sus interpretaciones creativas como rescate histórico. Y me pregunto si el *Latin Baroque* está por llegar a su fin, habiendo saturado el mercado con grabaciones relativamente similares. En el futuro, cuando el movimiento de la música antigua esté tomando nuevas direcciones, por ejemplo la recreación virtual de los espacios y sonidos del pasado por medio de la tecnología, ¿exigirá el público un estándar más alto en la interpretación históricamente informada de la música de regiones periféricas?

Apéndice 1: Discografía de “Convidando está la noche”, 1992-2016

*Música virreinal mexicana siglos XVI y XVII/
Mexican Colonial Music from the 16th*

and 17th Centuries, Ars Nova, Quindecim Recordings QD00144, 1992.

Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690, Boston Camerata, Joel Cohen, Erato 2292-45997-2, 1993.

México música colonial, Grupo Hermes, Carlos Hinojosa, Luzan CD-LUMC-93001, 1993.

Es sol claro y lucente, Grupo de Canto Coral, Nestor Andrenacci, K&K Verlaganstalt KUK 87, 1998.

Virreinato de Nueva España / Viceroyalty of New Spain, Camerata Renacentista de Caracas, Isabel Palacios, *Música del pasado de América*, vol. 5, Fundación Banco Mercantil de Caracas, 2000.

Missa Mexicana, The Harp Consort, Andrew Lawrence-King, Harmonia Mundi HMU 907293, 2002.

Villancicos y danzas criollas de la Iberia antigua al nuevo mundo, La Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XXI, Jordi Savall, Alia Vox AV 9834, 2003.

New World Symphonies: Baroque Music from Latin America, Ex Cathedra, Jeffrey Skidmore, Hyperion CDA 67380, 2003.

Villancicos y cantadas / Sacred Songs and Dances, El Mundo, Richard Savino, Koch International Classics, K IC 7654, 2005.

La Noche Buena. Christmas Music of Colonial Latin America, San Antonio Vocal Arts Ensemble, World Library Productions WLP 002360, 2005.

Celebremos el niño, Rose Ensemble, Rose Ensemble ROSE 00006, 2005.

Navidad: Christmas in the New World, Seattle Pro Musica, Karen P. Thomas, Seattle Pro Musica, SPM CD 9807, 2009.

Cathedral of Angels, Westminster Kantorei, Andrew Megill, Westminster Study Recording, 2009.

Beatus Palafox. Polifonía del siglo XVII entre dos mundos, Capilla Nivariense, Francisco José Herrero, Sociedad Española de Musicología, Patrimonio Musical Hispano 26, 2010.

Salsa baroque, Ensemble Caprice, Matthias Maute, Analekta AN 2 9957, 2010.

Nuevos mundos, Musica Prima, Francisco Orozco, Lindoro NL 3013, 2012.

Mission Project, Women's Antique Vocal Project, 2012.

Navidad: Christmas Music from Latin America and Spain, Toronto Consort, David Fallis, Marquis MAR 81435, 2012.

¡Tambalagumbá!: Early World Music in Latin America, Ensemble Villancico, Peter Pontvik, CPO 777 811-2, 2013.

Destino mexicano: Baroque Rhythms from the New World, La Compañía, Danny Lucin, La Compañía Records LCR4632, 2013.

Missa Criolla and Popular Devotion in Early Music, Musica Temprana, Adrián Rodríguez Van der Spoel, Cobra Records, CO-BRA0044, 2014.

Las ciudades de oro, L'Harmonie des Saisons, Eric Milnes, ATMA Classique ACD22702, 2015.

Live in New York, Musica Ficta, Raúl Mallavibarena, Enchiriadis EN2039, 2015.

Tiene sentido: Musique baroque hispano-américaine, Ensemble Abya-Yala, grabación independiente, 2016.

Apéndice 2: Texto de “Convidando está la noche”

Juguete

Convidando está la noche
aquí de músicas varias
al recién nacido infante
canten tiernas alabanzas.

Alegres cuando festivas
unas hermosas zagalas
con novedad entonaron
juguetes por la guaracha.

Coplas

1. ¡Ay! que me abraso ¡Ay!
divino dueño ¡Ay!
en la hermosura ¡Ay!
de tus ojuelos. ¡Ay!
2. ¡Ay! cómo llueven ¡Ay!
siendo luceros ¡Ay!
rayos de gloria ¡Ay!
rayos de fuego. ¡Ay!
3. ¡Ay! que la gloria ¡Ay!
del portaliño ¡Ay!
ya viste rayos ¡Ay!
si arroja hielos. ¡Ay!
4. ¡Ay! que su madre ¡Ay!
como en su espejo ¡Ay!
mira en lucencia ¡Ay!
sus crecimientos. ¡Ay!
5. En las guarachas ¡Ay!
le festinemos ¡Ay!
mientras el niño ¡Ay!
se rinde al sueño. ¡Ay!
6. Toquen y bailen ¡Ay!
porque tenemos ¡Ay!
fuego en la nieve ¡Ay!

nieve en el fuego. ¡Ay!
 7. Pero el chicote ¡Ay!
 a un mismo tiempo ¡Ay!
 llora y se ríe ¡Ay!
 qué dos extremos. ¡Ay!
 8. Paz a los hombres ¡Ay!
 Don de los cielos ¡Ay!
 A Dios las gracias ¡Ay!
 porque callemos. ¡Ay!

Fuentes impresas

- Álvarez de Toledo, Cayetana. *Politics and Reform in Spain and Viceregal Mexico: The Life and Thought of Juan de Palafox 1600-1659*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, edición revisada. Londres: Verso, 2006.
- Baker, Geoffrey. "Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?" *Early Music* 36, núm. 3 (2008): 441-448.
- Baker, Geoffrey. "The 'Ethnic Villancico' and Racial Politics in 17th-Century Mexico", en Tess Knighton y Álvaro Torrente, eds. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007, 399-408.
- Bombi, Andrea. "'The Third Villancico was a Motet': The Villancico and Related Genres", en Tess Knighton y Álvaro Torrente, eds., *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007, 149-187.
- Burkholder J. Peter, y Claude V. Palisca. *The Norton Anthology of Western Music*, 7a edición, vol. 1: *Ancient to Baroque*. Nueva York: Norton, 2014.
- Davies, Drew Edward. *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México y ADABI, 2013.
- Davies, Drew Edward. "St. Peter and the Triumph of the Church in Music from New Spain", *Sanctorum* 6 (2009): 67-89.
- Davies, Drew Edward. "Villancicos for the Virgin of Guadalupe from Mexico City", *Early Music* 39, núm. 2 (2011): 229-244.
- Davies, Drew Edward. "Villancicos y cantadas en la Catedral de México", en Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Analía Chernaïvsky, *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Vol. I: Villancicos y cantadas*, 63-75. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Hill, John Walter, ed. *Anthology of Baroque Music*. Nueva York: Norton, 2005.
- Knighton, Tess y Álvaro Torrente, eds., *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Parra Moreno, Waldo y Benjamín Yépez, en Emilio Casares Rodicio, ed., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols, vol. 5: 935. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Pérez Ruiz, Bárbara. "Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la catedral de Puebla (1664-1678)", *Heterofonía* 141 (2009): 31-54.

- Russell, Craig H. “García de Zéspedes [Céspedes], Juan”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2a edición. 9 volúmenes, IX: 528. Londres: Macmillan, 2001.
- Saldívar y Silva, Gabriel. *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. México: Secretaría de Educación Pública, 1934.
- Spiess, Lincoln y E. Thomas Stanford. *An Introduction to Certain Mexican Archives*. Detroit: Information Coordinators, 1969.
- Stanford E. Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Stevenson, Robert. *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington, D.C.: Organization of American States, 1975.
- Stevenson, Robert. “Puebla Chapeleasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Inter-American Music Review* 5, núm. 2 (1983): 21-62; y 6, núm. 1 (1984): 29-139.
- Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: Organization of American States, 1970.
- Tello, Aurelio, ed. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, vol. 1, *Tesoros de la música polifónica en México*, vol. 10. México: Cenidim, 2001.
- Torrente Álvaro, y Miguel Ángel Marín. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Torrente, Álvaro, y Janet Hathaway. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger, 2007.
- Fuentes electrónicas**
- A Mexican Baroque Christmas Carol – The Boston Camerata, December 2008. Consultada el 15 de noviembre de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=sLMAAME_kJw.
- Bible Gateway, New International Version. Consultada el 15 de noviembre de 2015. <http://www.biblegateway.com>.
- Davies, Drew Edward. “Nationalism, Exoticism, and Colonialist Appropriation: The Historiographic Decontextualization of Music From New Spain”. En *Latin American Choral Music: Contemporary Performance, and the Colonial Legacy*, ed. de Janet Sturman, 2007. Consultada el 27 de febrero de 2017. <http://web.cfa.arizona.edu/sturman/CLAM/Publ/Davies1.html>.
- Ensemble Villancico. Consultada el 27 de febrero de 2017. <http://www.villancico.se/ensemble>.

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

Lucero Enríquez Rubio

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

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

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

- 1 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Archivo de música*, A1455a.01, Coro 1: B, f. 01r. En este caso, copié la transcripción diplomática de la base de datos “*MusicatNube*”: Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, consultada el 4 de noviembre de 2016, en proceso de publicación.
- 2 Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores* (México: Instituto Nacional de Antropología



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

$$R (A, *B) — V — R (*B).^{12}$$

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cuadro 1: Estructura del oficio de *maitines*.

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

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

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

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

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

Responsorio 3º para los *maitines* de San Pedro¹⁶

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Empleo nomenclatura anglosajona para las tonalidades: c = *do menor*; Eb = *Mi bemol mayor*; Ab = *La bemol mayor*.

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

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

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

¹⁷ Las letras mayúsculas designan secciones musicales.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

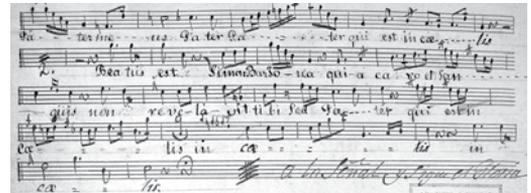
Otro anónimo empleó dos secciones de la obra de Bustamante para hacer un contrafacto con el texto *Beata es virgo*, motete, A1455b.01, “Para procesiones de la Sma. Virgen” para Ssol, ATB y, originalmente, un coro 2 para SATB, siendo iguales las voces de ambos coros, exceptuando Ssol que tiene el recitativo;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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

- 21 En la ciudad de México, esa posibilidad (enseñanza-aprendizaje de “solfa”, “modulación”, contrapunto, canto llano, ejecución de algún instrumento, gramática latina) la ofrecía el Colegio de Infantes de Nuestra Señora de la Asunción y Glorioso Patriarca Señor San José (en adelante Colegio de Infantes), fundado en 1726: ACCMM, *Obra pía*, libro 3.
- 22 Véase mi artículo “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafacta del siglo XIX del archivo de música de la catedral de México”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, coord. y ed. Lucero Enriquez (México: HE-UNAM, 2014), vol. 1, 117.

- 23 ACCMM, *Clavería*, años de 1818 a 1837, “Mesadas a ministros”. He tomado los datos de su nacimiento de Alejandra Hernández Sánchez, “José María Bustamante en la capilla de música de la catedral metropolitana de México”, tesis de licenciatura (México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 2011), 2, disponible en http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/FQ2PSD9UA5THM7KIH1R6NXXD2YG7BNGY4MR9H2AGJUPQE6YI15C-53348?func=full-set-set&set_number=004330&set_entry=000001&format=040. Otros datos biográficos de Bustamante pueden consultarse en esa fuente y en Evguenia Roubina. *El responsorio “Omnes moriemini...”*, de Ignacio Jerusalem (México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 2004), 112-114.
- 24 A partir de finales de 1837 no se han encontrado más registros con su nombre en los ramos de *Actas de cabildo* y *Clavería* del ACCMM.
- 25 Antonio Juanas junto con otros tres músicos fue contratado por José Miranda, “agente de la Catedral en la corte de Madrid”, el 25 de mayo de 1791; inició formalmente sus actividades el 11 de octubre de ese mismo año: Javier Marín, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762-después de 1816)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 2 (diciembre de 2007): 14-31, la cita en p. 25.
- 26 Consta en actas que el cabildo le concedió la jubilación: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 67, ff. 280-281, 14 de febrero de 1815.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

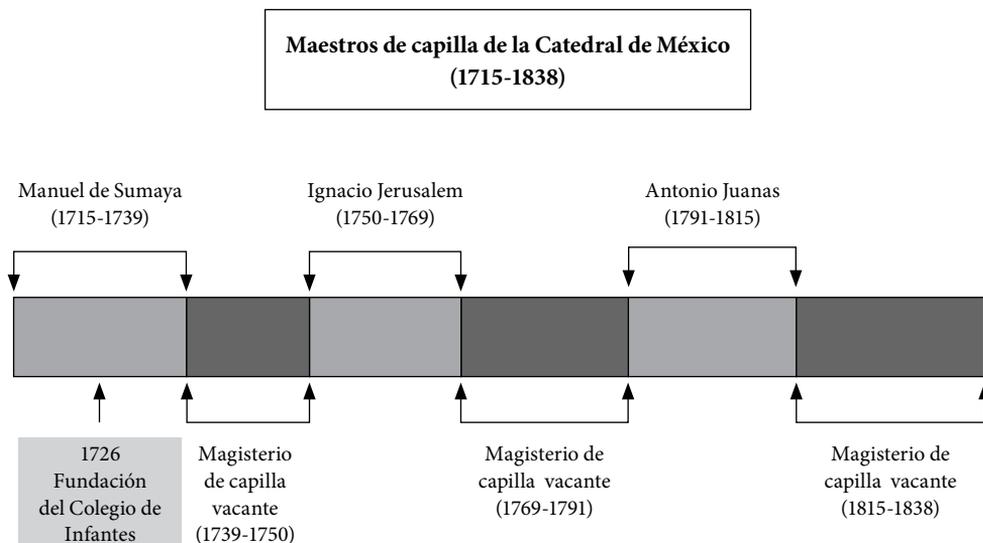


Fig. 4. Maestros de capilla y periodos vacantes: 1715-1815.

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

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

³² Hay 161 contrafactos registrados en *MusicalNube*.

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

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

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

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

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

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

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

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

Fuentes documentales

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

Fuentes impresas

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

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

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

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

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

Fuentes electrónicas

<http://divinumofficium.com/>

Hernández Sánchez, Alejandra. "José María Bustamante en la capilla de música de la catedral metropolitana de México", tesis de licenciatura. México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 2011. Disponible en http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/FQ2PSD9UA5THM7KIH1R-6NXD2YG7BNGY4MR9H2AGJUPQE-6YI15C-53348?func=full-set-set&set_

Los “ofertorios” del Chiquitos jesuítico

Leonardo J. Waisman

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba*

Los “cuadernos de ofertorios” del Archivo Musical de Chiquitos son un grupo de fuentes musicales de características peculiares que no se encuadran dentro de las tipologías usuales de los archivos y bibliotecas musicales. Además de preservar un repertorio único, constituyen, debido a su génesis y su evolución, un testimonio valiosísimo acerca de las prácticas litúrgico-musicales introducidas por los misioneros jesuíticos entre los indígenas chiquitanos en el siglo XVIII. Esta praxis fue negociada entre misioneros y feligreses y luego modificada y adaptada por la población de los pueblos misionales y sus gobernantes durante los sucesivos regímenes que regularon la vida en los doscientos años posteriores a la expulsión de los jesuitas (1767). Se trata de un grupo de libretos o *partbooks* en los cuales los misioneros y sus discípulos aborígenes anotaron un repertorio polivalente, centrado en la ornamentación paralitúrgica de la Misa. El presente texto, basado en parte en mi introducción a la edición crítica de los manuscritos,¹ intenta ofrecer una descripción general de las fuentes en su contexto histórico.

Los manuscritos se originaron en el corazón de América del Sur, donde se dividen las aguas entre la cuenca del Plata y la del Amazonas, y donde se encontraba en el siglo XVIII el difuso límite entre los imperios español y portugués. La mayoría de los pueblos indígenas de la zona

de Chiquitos habían sido “reducidos a la vida civil” en las primeras décadas de la centuria; es decir, habían aceptado, de grado o por la fuerza, abandonar sus hábitos semi-nómadas y muchas de sus costumbres ancestrales para congregarse en poblados permanentes y someterse a las normas culturales y religiosas europeas que les imponían los sacerdotes jesuitas.² A cambio, habían ganado el uso de implementos de hierro y tecnologías occidentales —pero, sobre todo, la seguridad de no ser esclavizados por los españoles y criollos de la vecina Santa Cruz de la Sierra. Si bien la amenaza de una esclavitud peor a manos de los *bandeirantes* portugueses no estaba totalmente conjurada, la organización militar de las nuevas reducciones resultó finalmente suficiente como para alejar de sus fronteras a esos temidos aventureros que habían devastado anteriores proyectos de los jesuitas en el Guayrá.

2 Una descripción general de las misiones de Chiquitos, junto con una amplia bibliografía, se encuentra en *Las misiones de Chiquitos*, editado por Pedro Querejazu (La Paz: Fundación BHN, 1994). Véase también Juan Patricio Fernández, *Relación Historial de las Misiones de indios Chiquitos que en el Paraguay tienen los padres de la Compañía de Jesús*, 2 vols. (Madrid: Victoriano Suárez, [1726] 1895), disponible en www.portalguarani.com; Rainald Fischer, *P. Martin Schmid SJ, 1694-1772. Seine Briefe und sein Wirken* (Zug: Verlag Kalt-Zehnder-Druck, [1988]); Julian Knogler, “Bericht von West-Indien” [1767-1772], *Archivum Historicum Societatis Jesu* (Roma), vol. 39, fasc. 78 (1970): 289-347, y Werner Hoffmann: *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos* (Buenos Aires: FECIC, 1979).

1 Leonardo J. Waisman et al., *Un ciclo musical para la misión jesuítica: Los cuadernos de ofertorios de San Rafael, Chiquitos*, 2 vols. (Córdoba: Brujas, 2015).

En la vida de las reducciones, la música tenía un papel destacado.³ Según la exitosa experiencia de las misiones de guaraníes en el Paraguay, aquélla debía ayudar en la conversión y aculturación de los naturales a través de simples canciones catequísticas, danzas culturales de cuño occidental o nativo, representaciones dramático-musicales, y elaboradas piezas litúrgicas para solistas, coros y orquesta. El ordenamiento del día y del año a través de los diversos ciclos litúrgico-musicales era imprescindible para occidentalizar el sentido del tiempo de los indígenas; el esplendor y boato de las músicas de mayor envergadura cautivaba su imaginación y mostraba el poderío y la supremacía del dios cristiano y la civilización española.

Los primeros misioneros de Chiquitos, sin embargo, sólo estaban equipados para introducir algunas melodías simples. Recién a partir de 1730 la Compañía de Jesús contó con un operario capacitado para ir más allá. Martin Schmid llegó desde Suiza (vía Sevilla, Buenos Aires y Potosí) con el expreso encargo de poner a punto la música para hacerla comparable a la de las reducciones de guaraníes, cuyas loas cantaban todos los visitantes. Traía consigo algunas partituras (casi seguramente recogió en Córdoba del Tucumán el legado del famoso compositor jesuita Domenico Zipoli, fallecido allí cuatro años antes), y suplió lo faltante con obras de su propia cosecha y con lo que pudo obtener de otras fuentes. Trajo también algunos instrumentos, y enseñó a los

indígenas a construirlos y a tocarlos, así como a cantar y leer música. Estableció un sistema de escuelas a través del cual sus antiguos discípulos se convirtieron en maestros de música en todos los poblados.

Al decretarse en 1767 la expulsión de la orden de los dominios de España, cada una de las diez reducciones de Chiquitos contaba con una capilla musical de cerca de 40 integrantes, numerosos instrumentos, uno o dos órganos y una excelente colección de partituras musicales.

El archivo y los ofertorios

El Archivo Musical de Chiquitos contiene los restos escritos del acervo musical de las antiguas reducciones jesuíticas y de la tradición posterior de los pueblos que las integraban. Actualmente está depositado en la sede del Vicariato Apostólico, Concepción, Provincia de Ñuflo de Chávez, Departamento Santa Cruz, Bolivia. Los manuscritos originales provienen de las vecinas misiones de Santa Ana y San Rafael; se han incluido reproducciones de algunos manuscritos que actualmente se encuentran en Santiago de Chiquitos. El núcleo principal de San Rafael⁴ está formado por una serie de volúmenes encuadernados (a los cuales nos referiremos como “cuadernillos”) que datan de la época jesuítica. Cada cuadernillo o librete contiene partes para una misma voz.⁵ El repertorio está organizado

3 Sobre la música en las reducciones de Chiquitos, véase Gerardo Huseby, Irma Ruiz y Leonardo J. Waisman, “Un panorama de la música en Chiquitos”, en Querejazu (ed.), *Las misiones de Chiquitos, 659-76*. Un ámbito más amplio (todo el Paraguay) abarca Johann Herzog, *Orfeo nelle Indie: I Gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)* (Lecce: Mario Congedo, 2000).

4 Por haber sido fundada Santa Ana en 1754, parece que su organización litúrgico musical no llegó a un punto de madurez y estabilidad comparable a la de San Rafael. Tomamos por consiguiente como punto de partida la documentación de este último pueblo, constatando que la organización de Santa Ana no se desvía de aquélla en los puntos esenciales.

5 Hay excepciones para las voces menos usuales. Por ejemplo, las partes de segundo tenor y las de bajo a menudo

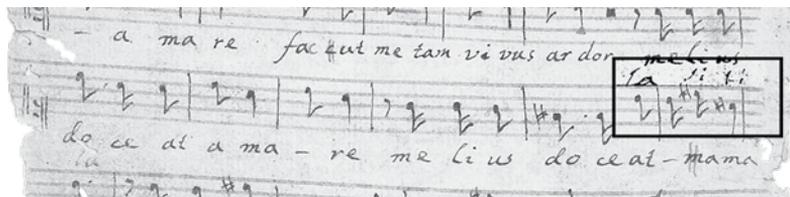


Fig. 2. Anónimo, *O dulcissime Jesu*. Archivo Musical de Chiquitos, R35, f. 46v.

neamente con la música (para el texto se utilizó una pluma más ancha). Sirvieron, sin duda, como ayuda para que los cantores supieran dónde entonar tonos y dónde semitonos. Al igual que en el antiguo sistema hexacordal que permitía “mutar” entre una escala natural y otra con *si bemol*, una misma nota puede ser cantada con diversas sílabas que definen la ubicación de tonos y semitonos en el entorno melódico. A comienzos del siglo XVIII, ese método aún imperaba en el ámbito hispánico pero los jesuitas que importaron la música europea a Chiquitos eran de cultura germánica (Martin Schmid del cantón suizo de Zug, Anton Messner de Ústí nad Labem [Aussig] en Bohemia, Julian Knogler de Gansheim, Bavaria). Utilizaron un sistema similar al “*do movable*” muy usado en el siglo XIX y revitalizado por Zoltán Kodály en el XX. Las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la* y *si* definen los intervalos, marcando como semitonos las segundas *mi-fa* y *si-ut*. *Ut* se aplica a lo que llamamos tónica, esté donde esté, posibilitando cantar en cualquier tonalidad; se puede modular transportando toda la estructura de manera que *ut* caiga sobre la nueva tónica temporal (véase fig. 1).

La práctica de los sacerdotes de las misiones sigue las convenciones más modernas en uso a mediados del siglo XVIII en tierras germánicas pero agrega una sílaba, “*bi*”, para indicar semi-

tonos pasajeros, adoptando un significante antiguo⁸ para un significado nuevo que permite cantar pequeñas modulaciones internas. No he podido encontrar en la literatura una fuente teórica para este sistema modificado (véase fig. 2).

El agregado de sílabas a las partes vocales sin duda servía de ayuda a los cantores para entonar correctamente los intervalos propuestos; el sistema podía incluso adaptarse a pasajes en *do* sostenido mayor.

Los instrumentistas evidentemente no necesitaban ese apoyo ya que sólo debían ajustar la posición de sus dedos sobre el instrumento a lo que prescribía la notación musical; por consiguiente, las partes de violín no incluyen agregados de esta especie. Los organistas y arpistas, sin embargo, precisaban de guías para la realización del acompañamiento. Las partes correspondientes brindan una densidad de cifrado verdaderamente inusual para la época: el escriba (véase fig. 3) ha indicado una simple progresión de terceras paralelas, excluyendo explícitamente

8 Pietro Cerone había sugerido el uso de “*bi*” para el moderno “*si*” (7° grado natural) ya en 1612, “para cantar sin mutanzas”, pero su propuesta no fue en general acogida. Andrés Lorente la cita en 1672 diciendo que “no está puesto en uso”. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro. Tratado de música theórica y práctica* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), 514; Andrés Lorente, *El porqué de la música* (Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1679), 49.

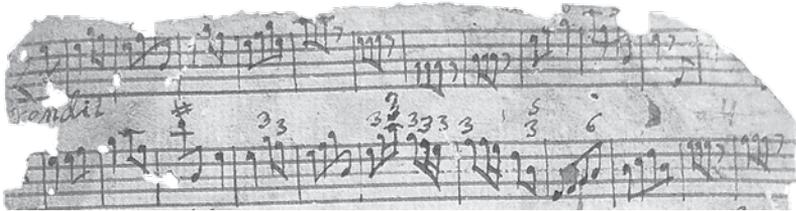


Fig. 3. Anónimo, *Ascendit Deus*. Archivo Musical de Chiquitos, R41, f. 4.

las sextas también paralelas que usualmente deberían acompañarlas. Es decir, el cifrado sirve no sólo para explicitar las armonías sino también para simplificar la realización del continuo e indicar al continuista una forma técnicamente fácil de sortear el pasaje.

Después de la expulsión de los jesuitas (1767), se incorporan obras nuevas, generalmente en forma asistemática, ya sea intercalándolas en los intersticios dejados por los anteriores copistas o copiándolas en hojas sueltas (a menudo cosidas a los cuadernillos en época posterior, sin respetar las pautas originales de ordenamiento). Pero la actividad más significativa fue la preservación del patrimonio antiguo a través de la re-copia de secciones enteras de cuadernillos jesuíticos, presumiblemente para reemplazar originales deteriorados. En esta última modalidad se destacan los nombres de varios copistas indígenas, a quienes podemos considerar los primeros restauradores del archivo y a quienes debemos la preservación de muchas de las obras.

Los maestros de capilla que fungieron como copistas en los últimos años del siglo XVIII, como Tomás Poñés, seguramente educado bajo los jesuitas, producen partituras hermosas y revelan un buen entendimiento, no sólo de la lectoescritura sino también de la técnica de composición

ya que los errores ocasionales suelen ser enmendados para que suenen correctamente. Sin embargo, ya escasean las sílabas que ayudan a los cantores a entonar correctamente. Los manuscritos de comienzos del siglo XIX, como los de Pablo Surubis, son aún bastante confiables (véase fig. 4), pero los de las décadas siguientes contienen numerosos errores y delatan el empleo de instrumentos de escritura muy rústicos.

Para la década de 1880 (cuando estuvo activo Seledonio Tosubés, más de un siglo después del cese de la enseñanza), las copias son ya tan inexactas que es imposible leerlas, mucho menos usarlas como base de una transcripción moderna; es inconcebible que hayan sido utilizadas como fuentes para las ejecuciones musicales. En la década de 1930, Javier Cuyatí apenas si hace un remedo de notación musical (véase fig. 5).

La decadencia de la lectoescritura musical en Chiquitos contrasta con la persistencia de esa capacidad en los vecinos pueblos de Mojos, donde aun copias del siglo XXI son perfectamente legibles.⁹

Las primeras noticias que el mundo tuvo acerca de la existencia de este archivo —preservado

⁹ Véase Piotr Nawrot, *Misiones de Moxos: Catálogos*, 3 vols. (Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial APAC, 2011), 1, 15-19.



Fig. 4. Anónimo, *Confitebor tibi*. Archivo Musical de Chiquitos, R69, f. 3.

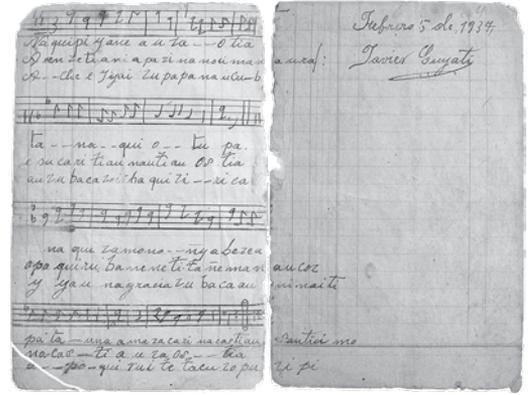


Fig. 5. Anónimo, *Naquipi yane*. Archivo Musical de Chiquitos, R76, ff. 3v-4

por los indígenas durante casi dos siglos de una destrucción segura por obra del clima, los insectos y la acción de los europeos—, fueron dadas por un intelectual cruceño, don Plácido Molina Barbery, en 1958: “[En San Rafael se conservan] todas las partituras correspondientes a todas las voces del canto y a todos los instrumentos de la orquesta que, copiadas y usadas entonces por maestros de capilla y músicos indígenas, todavía las utilizan hogaño sus descendientes con imperfección que entornece, por lo que tiene de irremediable en la amorosa conservación de tradiciones otrora florecientes”.¹⁰

Entre 1972 y 1975, el arquitecto Hans Roth, un suizo que se hallaba en Chiquitos realizando trabajos de restauración en las antiguas iglesias de las

misiones, recogió en diversos lugares los papeles que actualmente integran el archivo, depositándolos para su seguridad en el Vicariato de Ñuflo de Chávez, donde tenía su base de trabajo. Si bien algunos cuadernillos habían mantenido muy bien su integridad física a través de los años, muchos otros estaban desmembrados, acribillados por los insectos, manchados o corroídos por la humedad, con su orden interno alterado por sucesivas reencuadraciones, las últimas hechas sin ninguna comprensión de las pautas de ordenamiento originales. Se encontraban también miles de hojas sueltas, muchas de ellas provenientes del desmembramiento de cuadernillos.

En 1983 se invitó al músico alemán Jungcurt Burkhardt para realizar un ordenamiento del material. Burkhardt trabajó en el archivo entre julio y noviembre de 1983. Realizó una fotocopia completa del material y comenzó un inventario de obras, recortando las fotocopias y distribuyendo, por obra, los recortes en carpetas.

10 Plácido Molina Barbery, *En torno a las fuentes auxiliares de la historia eclesiástica de Bolivia* (La Paz, 1958). Citado por Samuel Claro, “La música en las misiones jesuíticas de Moxos”, *Revista Musical Chilena* 108 (jul-sept. 1969): 7-31; 26.

Llegó así a inventariar unas 200 obras, clasificando quizás un tercio de las fotocopias.¹¹

Este enfoque condicionó todo el trabajo de los investigadores que llegaron al archivo con posterioridad: primero Bernardo Illari (enero y agosto de 1988), quien continuó el inventariado hasta cubrir 400 obras; luego Waldemar Axel Roldán y Carlos Seoane Urioste (agosto-septiembre de 1988), quienes se ocuparon de la música para teclado; y finalmente un equipo integrado por Gerardo Huseby, Bernardo Illari y Leonardo Waisman (1989-1992). Todos trabajaron con las pautas y convenciones establecidas por Burkhardt para confeccionar un inventario provisional.¹² Posteriormente, Illari y Waisman hicieron un nuevo ordenamiento más sistemático. Se optó por dos vías simultáneas: una categorización por géneros de las obras que contenían las carpetas de fotocopias, y una recomposición, con criterios históricos, de los cuadernillos originales, paso previo a la debida restauración de los mismos. Para facilitar el acceso a la información, explicitar la interrelación entre fotocopias y cuadernillos, y controlar el archivo, se diseñó un catálogo con diversos índices, que aún está inédito.

11 La visita de Burkhardt fue financiada por la Missionsprokur de la Provincia Jesuítica de Alemania Superior. Varios investigadores que visitaron posteriormente el archivo, como Luis Szarán, Clemente McNaspy o Frank Kennedy, se interesaron por obtener copias de las obras inéditas de Domenico Zipoli que este acervo contiene. Los anteriores contactos entablados por Hans Roth —con la Universidad de Bonn— y con Francisco Curt Lange para que alguien se ocupara del estudio del archivo finalmente no fructificaron.

12 El inventario publicado por Waldemar A. Roldán como “Catálogo de los Archivos de Moxos y Chiquitos”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* (Buenos Aires), 1992, es un producto de esa etapa de trabajo y del período en que Roldán visitó el Archivo (1988).

Los cuadernos de “ofertorios”

Una de las principales divisiones del repertorio, según se ha podido constatar al reconstruir los cuadernillos manuscritos, consistía en una serie heterogénea de piezas sobre textos latinos, castellanos y chiquitanos. Salmos, himnos, antífonas y motetes paralitúrgicos alternan con canciones generalmente estróficas. Los distintos cuadernillos difieren entre sí en su contenido y ordenamiento, pero un examen detenido revela la existencia de núcleos de composiciones con asignación litúrgica a determinadas festividades, compartidos por casi todos los volúmenes.

La mayoría de estas obras aparece listada, en un orden relacionado con el año litúrgico, en un pequeño volumen que se conservó junto con el archivo, al que asignamos una fecha de compilación alrededor de 1750, y que denominamos “Índice de música paralitúrgica para la Misa de San Rafael”,¹³ en adelante “Índice”. Se trata de un manuscrito primorosamente copiado en el que aparecen todas las fiestas principales celebradas en las reducciones, con el texto del introito para la misa correspondiente, seguido del título de una o más de estas composiciones polifónicas. Por ejemplo, para la fiesta de Navidad, la primera entrada (referida sin duda a la “misa de gallo”) es:

[FIESTA] In Nativitate Domini AD Primam Miss.

[INTROITO] { Dominus dixit ad me: Filius meus es tu,
ego h[o]die genui te. Psalm. Quare [fr]
emuerunt gentes, & populi meditati sunt
inania V. Gloria Patri

13 Identificado como RT LL en el catálogo Illari-Waisman.

["OFERTORIOS"] {
 Gloria In excelsis Deo
 Zoiyai Jesu[s]
 L[a]eti Betlehem properemus
 Tierno Infante

Parecería, por consiguiente, que el contenido de estos cuadernos se conectaba de alguna manera con las misas festivas. Los siguientes datos nos proporcionan indicios más claros acerca de esta relación:

1. Sabemos por varios cronistas que durante estas misas, aparte de la música correspondiente al ordinario, coro y orquesta interpretaban un salmo o motete.¹⁴
2. Es costumbre dentro de varias tradiciones occidentales, al menos desde el Renacimiento, el reemplazo del ofertorio en canto gregoriano por un motete polifónico, o la ejecución

de música polifónica vocal o instrumental entre la elevación y el ofertorio.¹⁵

3. Entre los materiales recogidos con las partituras en San Rafael, una cubierta de cuero, ligeramente más grande que el formato de la mayoría de los cuadernillos, lleva grabada la palabra "Ofertorios". Parece indudable que se trata del juego de tapas de uno de los cuadernillos que se ha desprendido. (Otros cuadernillos se encontraron aún cosidos a tapas de similares materiales y dimensiones.)

Con estas informaciones en mente, parece más que probable que el repertorio en cuestión se ejecutara durante el ofertorio de la Misa o en su proximidad. Sin embargo, la profusión de himnos y salmos parece indicar que, al menos durante un tiempo, servía también para otras funciones. No sabemos gran cosa sobre la celebración de *vísperas* en las reducciones pero lo cierto es que los cuadernillos destinados a ese oficio son posteriores a los de las demás categorías.¹⁶ Bernardo Illari ha localizado dos juegos de *vísperas* dentro de los cuadernillos de ofertorios y ha concluido atinadamente que sus usos deben haber abarcado tanto el oficio vespertino como la solemnización de la Misa. Según Illari:

durante la época jesuítica, la música de *vísperas* del archivo de Chiquitos puede entenderse, en suma, como una combinación de juegos más o menos fijos, con una cantidad de *Ersatz* más

14 Véase José Manuel Peramás, "Martinus Schmid, sacerdos", en su *De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum* (Faenza: ex Typographia Archii, 1793), 405-460; 430. También Julian Knogler, "Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos", según la traducción de Werner Hoffmann: *Las misiones jesuíticas*, 175. Más específicas son las indicaciones sobre las reducciones de guaraníes, cuyas prácticas parecen haber sido similares. Sobre esta práctica en los "30 pueblos" coincide José Cardiel, "Costumbres de los guaraníes", en Domingo Muriel, S. J., *Historia del Paraguay desde 1747 hasta 1767*, traducción de Pablo Hernández, S. J. (Madrid: Victoriano Suárez, 1918), 463-544, y "Breve relación de las Misiones del Paraguay", en Pablo Hernández, S. J., *Organización Social de las Doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*, 2 vols. (Barcelona: G. Gili, 1913), II, 558-559; también Juan de Escandón, en Guillermo Furlong, *Juan de Escandón S.J. y su carta a Burriel (1760)* (Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1965), 90. Este último menciona la sustitución optativa del salmo o motete por uno o más movimientos de una misa polifónica (lo que coincide con indicaciones del "Índice" que prescriben "Gloria in excelsis Deo" para alguna fiesta).

15 El estudio clásico de Anthony M. Cummings, "Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet", *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981): 43-59, establece la vigencia de esa tradición en la Capilla Papal ya en el siglo XVI.

16 Bernardo Illari, "Los juegos de salmos en el Archivo Musical de Chiquitos". Inédito, Córdoba, 1993.

o menos móviles, y un grado que pudo haber sido considerable de flexibilidad y variedad en la programación.¹⁷

Por otra parte, la sección inicial de los cuadernillos incluye un núcleo de cinco piezas contiguas en el servicio de Sábado Santo que configuran, al finalizar la Misa, una especie de oficio de *vísperas* resumido:

- antifona *Alleluia* en canto llano,
- salmo *Laudate Dominum* para coro y orquesta,
- antifona *Vespere autem sabbati* en canto llano,
- *Magnificat* para coro y orquesta (seguido por la indicación “Cunau Vespere autem Ytôo” = ahora de nuevo *Vespere autem*),
- *Ite missa est* o *Benedicamus Domino* en canto llano.

De esta manera, el comienzo del ciclo sobrepasa la función de meramente proveer ofertorios para insertarse en las misas: pretende proveer a los músicos indígenas que los utilizaban un equivalente del *Liber Gradualis*, a través del cual interactuarían musicalmente con el oficiante en las misas cantadas para las fiestas. Haciendo un paralelismo con la música de las ciudades del imperio español, intervendrían no sólo como “capilla de música” sino también como “coro”. No deja de ser interesante, a este respecto, que tanto el estilo del *Laudate* como el del *Magnificat* apuntan a la autoría del padre Schmid: parecería que el encargado de “establecer la música” hubiera planeado pautar un ciclo anual exhaustivo, componiendo él mismo todas las piezas que le faltaran. De todas maneras, el proyecto se reveló como irrealizable —una ambición quizás desmedida para las posibilidades locales—: se interrumpió en las pá-

ginas siguientes de los cuadernillos. Apuntemos, por último, que la sección dedicada a *Corpus Christi* incluye música para la procesión (himnos simples para la marcha, motetes para cada una de las cuatro acciones litúrgicas que se realizaban en las capillas posas).¹⁸

Podemos, pues, comprender estos libretos como un repertorio compilado fundamentalmente para ser ejecutado durante la Misa pero que también era utilizado durante oficios de *vísperas* y en otras ocasiones. No debemos sobredimensionar la rigidez de la práctica litúrgico-musical en las “reducciones” ya que la característica más notable de la orden jesuítica en su trato con los indígenas fue la flexibilidad.

Contenido y ordenamiento de los cuadernillos

El cuadro 1 presenta en forma resumida las fuentes de los “ofertorios”. Las copias efectuadas bajo la tutela de los jesuitas, y probablemente por sus propias manos, se conservan hoy en ocho cuadernillos rotulados R35 a R42 y en una cantidad de fragmentos agrupados en la colección R50. Los volúmenes R35-R38 contienen las partes vocales y los volúmenes R39-R41 las instrumentales. Las partes vocales fueron escritas en su mayor parte por un copista principal a quien llamaremos j01 (el primer copista de época jesuítica). Las diferencias entre la escritura vocal con texto y la escritura instrumental —en general, en notación con valores más pequeños— hacen difícil afirmar o negar la identidad entre j01 y

18 Véase Leonardo J. Waisman, “Urban music in the wilderness: Ideology and Power in the Jesuit *Reduccion*es, 1609-1767”, en Geoffrey Baker y Tess Knighton, eds., *The Resounding City: Music and Urban Society in Colonial Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 208-229.

17 Illari, “Los juegos de salmos”.

Cuadernillos jesuíticos			Cuadernillos posjesuíticos		
Sigla	Voz	Copista principal	Sigla	Voz	Copista principal
R35	Soprano	j01	R43	Contralto	Pablo Surubis
R36	Contralto	j01	R44	Tenor	Pablo Surubis
R37	Tenor	j01	R45	violín 1	Pablo Surubis
R38	Bajo	j01	R46	violín 2	Pablo Surubis/ Ignacio Yaibona
R39	violín 1	j01	R47	bajo continuo	Ignacio Yaibona
R40	violín 2	j01	R48	Tenor	p04
R41	bajo continuo	j01	R49	Soprano	Celedonio Tosubés
R42	Soprano	j02			
Varios jesuíticos					
R50	varios	varios (fragmentos de cuadernillos reunidos aquí)			
RAp	varios	varios (<i>particelle</i> no incluidas en cuadernillos)			

Cuadro 1. Fuentes y copistas

el copista principal de los cuadernillos R39-R41 (violines 1 y 2, bajo continuo), pero en ausencia de evidencia en contra, provisoriamente los asignaremos a este mismo copista. No podemos, sin embargo, considerar cada volumen como una obra planificada y llevada a cabo por un solo copista: abundan las inserciones de folios sueltos o fascículos copiados por otros individuos, algunos quizás fuera de las misiones de Chiquitos. En algún caso, cambia la mano del copista sin mediar la inserción de papeles.

El cuadernillo R42 es una copia posterior de las partes de soprano; llamaremos a su escriba j02. Sus rasgos, tanto para la música como para el texto, siguen pautas muy similares a j01 pero su escritura es más inclinada, de mayor tamaño y

menos prolija; su clave de *do* difiere de la muy característica que emplea j01. El ordenamiento de las primeras 50 obras también sigue a R35; hacia el final, la copia se distanció del original.

Sólo un estudio codicológico y papirográfico completo de cada volumen podrá ocuparse de estos detalles, fundamentales a la hora de determinar la historia de la constitución del repertorio. Para el presente estudio, me he limitado a identificar los copistas principales con el fin de mostrar la existencia de por lo menos dos momentos en la constitución del repertorio. La tabulación de las manos de copistas que intervinieron en los cuadernillos vocales muestra que ciertas obras consistentemente aparecen copiadas por escribas distintos a j01, en folios insertados en-

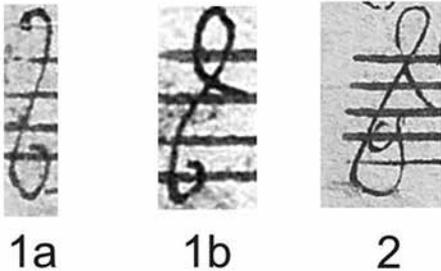


Fig. 6. Tipos de claves de *sol* en cuadernillos R39-40

tre las hojas de la colección original. En muchos casos, la mano parece ser la de j02 (el copista que hizo la segunda copia del cuadernillo de soprano). Dentro de este grupo de obras, que aparecen en distintos ordenamientos en los distintos cuadernillos, están, notablemente, el *Confitebor tibi*, de Zipoli, el salmo *Lauda Jerusalem*, el motete *In hoc mundo* (que lleva el nombre de Zipoli en una fuente concordante de Mojos), los motetes castellanos (villancicos) *Viva María* y *Estos los favores*. Los dos cuadernillos de violín (aparte de las inserciones posjesuíticas) comparten casi todos los rasgos caligráficos, pero utilizan tres modelos distintos de clave de *sol* (véase fig. 6).

La primera de éstas es la más empleada; la tercera (y en ocasiones la segunda) aparece, en general, en aquellas obras que son las mismas que aparecen como inserciones posteriores de j02 en los cuadernillos vocales. Es por esto que identificamos provisionalmente al copista principal de los violines con j01 y al que emplea la tercera de las claves de *sol* con j02. En los cuadernillos instrumentales no se efectuaron inserciones; se copiaron estas obras a continuación

de la colección original, con lo cual se produjo un desfase importante en el ordenamiento de algunas obras. Así, el *Confitebor* zipoliano aparece cerca del final de los cuadernillos instrumentales mientras que en los vocales tiene una posición central, cerca de las demás obras atribuidas a Zipoli.

La identificación de copistas en estos manuscritos es extremadamente difícil: las herramientas desarrolladas al efecto para identificar los copistas de Bach o Mozart¹⁹ a menudo fracasan por la inclinación de los indígenas, tantas veces comentada por sus misioneros, a copiar con exactitud lo que ven. Por consiguiente, si un mismo copista indio reproduce dos originales con distintas claves de *do*, reflejará esa diferencia en sus copias: no podemos confiar en las características personales de escritura de los copistas para identificarlos (véase fig. 7).

Entre los libretes de ofertorios no hay dos que tengan exactamente las mismas obras en el mismo orden. Si bien, como se ha dicho, los núcleos fundamentales del repertorio son claros, encontrándose agrupados en torno a fiestas o épocas del año litúrgico, ni siquiera el juego más antiguo y coherente de cuadernillos, copiado aparentemente antes de 1750 con el fin de definir y ordenar la práctica litúrgica de San Rafael, presenta una imagen clara y coherente. Por de pronto, los copistas no respetaron en los siete volúmenes (designados en la catalogación como R35 a R41) el mismo orden; además, cada uno fue objeto de diversas modificaciones y agregados en épocas posteriores, de manera que sus índices respectivos difieren notablemente. Es necesario acla-

19 Véase por ejemplo, Dexter Edge, “Mozart’s Viennese copyists”, tesis doctoral, University of Southern California, 2001.

Confitebor Zipoli Tenor

Confitebor tibi Domine in toto corde meo in toto
 corde meo in toto corde meo in con silio jus
 to meum et congrega--ti o ne et congrega--ti o
 ne et congrega--ti o ne
 et con ore meo in con fel

Beatus vir zipoli Tenor

Non tamen terra erit semen
 eius gene rati orum in nem be ne di cetur be ne di
 ce--tur ma net ma net in se cu lum se--cu
 li ma net in se cu lum ma net in se cu lum se cu li

Fig. 7. Archivo Musical de Chiquitos, A 19, ff. 34r y 35v
 (copias de la década de 1880).

rar, además, que parte del ordenamiento actual es debido a la reconstitución de Illari-Waisman (1991-95). Para realizarla, recurrimos a diversos indicios —caligrafía, marcas de agua, continuidad de las piezas, marcas de humedad, orificios perforados por insectos durante el almacenamiento, etc.— pero no en todos los casos pudimos justificar nuestras decisiones más allá de una hipótesis razonable. La intención, en el caso de los

cuadernillos de ofertorios, fue la de devolver los originales al orden que probablemente tenían en las primeras décadas del siglo XIX, es decir, después de la intervención de la segunda generación de copistas chiquitanos.²⁰

20 El catálogo Illari-Waisman registra detalladamente la ubicación original de cada *particella* y cada folio de manera que, con la ayuda de los índices provistos, se puede reconstituir el orden en que estaba el archivo cuando

El cuadro 2 presenta el comienzo de la colección, ordenado según R40 por ser el librete que mejor conserva la encuadernación original. Allí se puede ver la ubicación (número de orden) de cada pieza en los distintos manuscritos jesuíticos y posjesuíticos, con las asignaciones litúrgicas disponibles en el “Índice de la música paralitúrgica”, en el *Liber Usualis*, o discernibles en el propio texto. La sección representa el fragmento del año litúrgico que comienza con el Sábado de Gloria (los cuadernillos de responsos para los días anteriores de Semana Santa habían sido copiados con anterioridad).

Con lo dicho, quizás sea innecesario acotar que hay otros ordenamientos posibles y con alguna justificación histórica: por ejemplo, el cuadernillo de v11, R45, en excelente copia de Pablo Surubis, trae una verdadera “sección Zipoli” (cuadro 3). Secciones similares se encuentran en R47 (ff. 17-23v), e incluso en manuscritos jesuíticos como R35 (ff. 23-32v).

Queda aún mucho por estudiarse y muchos enigmas sin resolver con respecto a esta colección manuscrita. Un prolijo y detallado examen de caligrafías y marcas de agua sin duda brindará una noción más clara del proceso de constitución del repertorio. La búsqueda de concordancias en archivos europeos y americanos sin duda develará autorías y proveniencias que, a su vez, ayudarán a comprender el perfil estilístico y el contexto cultural del repertorio. El examen de las variantes con respecto a fuentes concordantes

arrojará luz sobre los procesos de adaptación de la música europea al contexto indoamericano.²¹ Las adscripciones litúrgicas, en combinación con los recursos musicales empleados para cada una, nos hablarán sobre los matices y énfasis del trabajo catequético de los misioneros: cómo usaban los diversos elementos y objetos de la devoción en la empresa de convertir y mantener fieles a los indígenas.²² Pero ya hoy, con el estudio recién iniciado, se ve a las claras que se trata de una fuente única y preciosa, por el formato poco común, por la función para la que fue diseñada, por la larga historia de su conformación y modificaciones y, *last but not least*, por su contenido musical. La publicación del ciclo completo en edición crítica que hemos sacado a la luz intenta, además de proveer un repertorio interesante para coros y conjuntos que deseen abordarlo, constituirse en una herramienta útil para los investigadores que quieran seguir indagando en el encantador mundo de la música misional sudamericana.

comenzamos a trabajar. De todas maneras, los restauradores que intervinieron posteriormente desencuadernaron todo lo que estaba cosido y lo dejaron como hojas sueltas, ordenadas pero no encuadernadas. Por lo que sé, no dejaron notas sobre la estructura de las encuadernaciones descartadas (tapas, hilos, anidado de folios, etc.)

- 21 Para un segmento del repertorio instrumental de Chiquitos desde esta óptica, véase mi artículo “Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia”, *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, ed. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), 227-254 y 377-388.
- 22 Un inicio al respecto es mi trabajo “Music for an Endless Conversion: A Cycle of Offertories from Jesuit Paraguay”, de próxima publicación en Iain Fenlon y Matthew Laube, eds., *Sound in the Early Modern City* (Turnhout: Brepols).

CAT	TÍTULO	R35 (S)	R36 (A)	R37 (T)	R38 (B)	R39 (v1)	R40 (v2)	R41 (bc)
SÁBADO DE GLORIA								
VL 09	<i>Cantemus Domino</i>	1	1	2, 47·	44·	69·	1	1·
ML 01	<i>Alleluia (antífona)</i>	2	2					
SA 30	<i>Laudate Dominum</i>	3	3	3			2	
ML 15	<i>Vespere autem sabbati</i>	†	4	†				
MA 01	<i>Magnificat</i>	4	5	4	1		3	3
ML 02	<i>Benedicamus Domino/ Ite</i>	5	6					
DOMINGO DE PASCUA								
AM 03	<i>Regina caeli laetare</i>	6	7	5	2	1	4	4
VE 06	<i>Gaude et laetare</i>	7	8					
VL 07	<i>Canite plaudite</i>	8		6	3	2	5	
VL 31a	<i>Surrexit Dominus+</i>	9		7·	4·	3·		7
ASCENSIÓN								
VL 16	<i>Exaltate regem</i>	10		8	6	4	6	6
VL 31b	<i>Ascendit Deus+</i>	11	9					
PENTECOSTÉS Y TRINIDAD								
AN 11	<i>Veni Sancte Spiritus (antífona)</i>	12	10	9	5	5	7	8
HI 34	<i>Te Deum laudamus</i>	13	11	10	7		8	9

Cuadro 2. Primeras secciones del ciclo de ofertorios*

* [] Las asignaciones litúrgicas entre corchetes se han obtenido del *Liber Usualis* para las obras latinas y del texto cantado para las vernáculos.

* Inserciones posjesuíticas dentro de cuadernillos jesuíticos.

† Especificado por incipit pero no copiada la música

+ *Ascendit Deus* es contrafacto de *Surrexit Dominus*; estas partes instrumentales sirven para ambos.

ASIGNACIÓN EN ÍNDICE	R43 (A)	R44 (T)	R45 (v11)	R46 (v12)	R47 (bc)	R48 (bc)
Sabbato Sancto, Sabbato in Albis	1	1	1	1		20
[Sábado Santo]	2					
[Sábado Santo]	3	2		2		1
[Sábado Santo]	4					
[Sábado Santo]	5	3		3		2
[<i>Vísperas</i> tiempo pascual]						
Dominica Resurrectionis, otras tiempo pascual	6	4	1	4		3
[<i>Sigue a Regina caeli</i>]	7					
Dominica Resurrectionis	8	5	2	5	1	4
Dominica Resurrectionis	9	6		6	2	6
In Die Ascensionis Domini, infra Octavam	10	7	3	7	3	7
[Ascensión]	11			(6)	(2)	(6)
Dominica Pentecostes, días subsiguientes.	12	8	4	8	4	8
In Festo SS. Trinitatis, y otras	13	9	5	9	5	9

CAT	TÍTULO	R35 (s)	R36 (A)	R37 (T)	R38 (B)	R39 (vl1)	R40 (vl2)	R41 (bc)
CORPUS Y SU ENTORNO								
VE 14	<i>Panem angelorum</i>			35· 46·	8·			
SE 01	<i>Lauda Sion</i>				12			
HI 23	<i>Pange Lingua</i>				13			
HI 30	<i>Tantum ergo</i>	14		11	14	10	9	10
VE 15	<i>Panem de caelo</i>	15·		1				
HI 22b	<i>Pange lingua</i>	16		12	9	6	10	11
HI 22a	<i>Pange lingua</i>	17		13	10	14	19	
VL 34	<i>Venite exsultemus</i>	19	12		15	15	11	12
RL 11	<i>Oh admira-ble/ El cordero</i>	20	13		16	17		13
CH 06	<i>Anaustia Santísimo</i>	21	15		17		12	15
CH 14	<i>Aquitanaqui apatai- taña</i>						13	16
VL 19	<i>Hic est panis</i>	22			19	8	14	18
HI 28	<i>Sacris solemnibus</i>	24				7	16	20
RE 08	<i>Si bona suscepimus</i>	25		17	21	11	18	21
RL 14	<i>Serafines amantes</i>	26		18	20	12	20	22

Cuadro 2. Primeras secciones del ciclo de ofertorios (continúa)

ASIGNACIÓN EN ÍNDICE	R43 (A)	R44 (T)	R45 (v11)	R46 (v12)	R47 (bc)	R48 (bc)
[Corpus]	18					
[Corpus]	20	12				13
[Corpus]	19	10		11		11
[Corpus]		16	10	10	6	10
[Corpus]						
In Solemnitati Corporis Christi, jueves santo	21	17	6	18		12
[Corpus]			13			
In Solemnitati Corporis Christi y su octava	14	13	8	12	10	14
[Corpus]	15	18	11	13	11	15
[Corpus]	16	15	12	14	12 (7)	16
¿?						
In Solemnitati Corporis Christi	17	14	9	15	8	17
In Solemnitati Corporis Christi	24	11	7	16	9	
Dominica post Pentecostes			14	17	13	
24. Junii. In nativitate S. Ioannis Baptistae		19	15	19		18
29. Augusti. In Decollatione S. Ioannis Bap.tae						

Folio	Obra	Cat.	Autor
15v-16	<i>Ave maris Stella</i>	HI 01	Zipoli
16-16v	<i>Gaudens gaudebo</i>	VL 17	Anónimo
17-19	<i>Laudate pueri Dominum</i>	SA 33	Zipoli (atribución falsa)
19-21	<i>Confitebor tibi Domine</i>	SA 09	Zipoli
21-23	<i>Beatus vir</i>	SA 04a	Zipoli
23-23v	<i>Domine quinque talenta</i>	AN 04a	atribuible a Zipoli
23v-24	<i>Euge serve bone</i>	AN 05a	atribuible a Zipoli
24	<i>Fidelis servus</i>	AN 07a	atribuible a Zipoli
24v	<i>Beatus ille servus</i>	AN 02a	atribuible a Zipoli
24v-25	<i>Serve bone</i>	AN 10a	atribuible a Zipoli

Cuadro 3. “Sección Zipoli” en R45

Fuentes impresas

Cardiel, José. “Costumbres de los guaraníes”. En Domingo Muriel, *Historia del Paraguay desde 1747 hasta 1767*, traducción de Pablo Hernández, 463-544. Madrid: Victoriano Suárez, 1918.

———. “Breve relación de las Misiones del Paraguay”. En Pablo Hernández, *Organización Social de las Doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*. 2 vols. Barcelona: G. Gili, 1913.

Cerone, Pedro. *El melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

Claro, Samuel. “La música en las misiones jesuíticas de Moxos”, *Revista Musical Chilena* 108 (jul-sept. 1969): 7-31.

Cummings, Anthony M. “Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet”, *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981): 43-59.

Edge, Dexter. “Mozart’s Viennese copyists”. Tesis doctoral, University of Southern California, 2001.

Fernández, Juan Patricio. *Relación Historial de las Misiones de indios Chiquitos que en el Paraguay tienen los padres de la Compañía de Jesús*. 2 vols. Madrid: Victoriano Suárez, [1726] 1895. Online en www.portalguarani.com.

Fischer, Rainald. *P. Martin Schmid SJ, 1694-1772. Seine Briefe und sein Wirken*. Zug: Verlag Kalt-Zehnder-Druck, 1988.

- Furlong, Guillermo. *Juan de Escandón S.J. y su carta a Burriel (1760)*. Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1965.
- Herczog, Johann. *Orfeo nelle Indie: I Gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*. Lecce: Mario Congedo, 2000.
- Hoffmann, Werner. *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*. Buenos Aires: FECIC, 1979.
- Huseby, Gerardo, Irma Ruiz y Leonardo J. Waisman. “Un panorama de la música en Chiquitos”. En Querejazu (ed.): *Las misiones de Chiquitos*, 659-76.
- Illari, Bernardo. “Los juegos de salmos en el Archivo Musical de Chiquitos”. Inédito: Córdoba, 1993.
- José Manuel Peramás. *De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum*. Faenza: ex Typographia Archii, 1793.
- Knogler, Julian. “Bericht von West-Indien” [1767-1772]. *Archivum Historicum Societatis Jesu* (Roma), vol. 39, fasc. 78 (1970): 289-347.
- Lorente, Andrés. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1679.
- Molina Barberý, Plácido. *En torno a las fuentes auxiliares de la historia eclesiástica de Bolivia*. La Paz: 1958.
- Nawrot, Piotr. *Misiones de Moxos: Catálogos*. 3 vols. Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial APAC, 2011.
- Querejazu, Pedro (ed.). *Las misiones de Chiquitos*. La Paz: Fundación BHN, 1994.
- Roldán, Waldemar A. “Catálogo de los Archivos de Moxos y Chiquitos”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 11 (1990)
- Waisman, Leonardo J. “Alcances y límites de la alfabetización musical en las misiones jesuíticas sudamericanas” XV Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas, Santiago de Chile, 2014.
- . “Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia”. En *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, ed. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, 227-254 y 377-388. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004.
- . “Music for an Endless Conversion: A Cycle of Offertories from Jesuit Paraguay”. En Iain Fenlon y Matthew Laube, eds., *Sound in the Early Modern City*. Turin: Brepols, en prensa.
- . “Urban music in the wilderness: Ideology and Power in the Jesuit Reductions, 1609-1767”. En Geoffrey Baker y Tess Knighton, eds., *The Resounding City: Music and Urban Society in Colonial Latin America*, 208-229. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Waisman, Leonardo J. et al. *Un ciclo musical para la misión jesuítica: Los cuadernos de Ofertorios de San Rafael, Chiquitos*. 2 vols. Córdoba: Brujas, 2015.

La ciudad episcopal, una introducción al concepto

Montserrat Galí Boadella

*Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

El concepto de ciudad episcopal ha resultado muy útil para ubicar, social e históricamente, los estudios que el Seminario *Musicat* de Puebla emprendió en el contexto del proyecto general *Musicat* dirigido por la Dra. Lucero Enríquez. Aunque mi interés por la ciudad episcopal surgió de mis estudios sobre los obispos de Puebla, en especial durante las investigaciones sobre Juan de Palafox y Manuel Fernández de Santa Cruz, mi participación en el proyecto *Musicat* no sólo fortaleció dicho interés sino que me permitió profundizar en dos de los aspectos fundamentales de la ciudad episcopal, como son la liturgia y la música.

En un ensayo introductorio no es posible realizar una revisión histórica detallada de los dos elementos básicos que conforman el tema —la institución episcopal y la ciudad—, por lo que he resuelto centrarme en el primer tema, es decir en la figura del obispo y lo que representa la institución episcopal. En todo caso, es imprescindible entender cómo se fue consolidando la figura y la autoridad del obispo a lo largo de los primeros siglos de cristianismo y sobre todo en el lapso que va del fin del Imperio romano al año 1000, momento en el que la institución episcopal quedó establecida con nitidez y estrechamente imbricada con la ciudad.

La imagen y la autoridad del obispo. Breve recorrido histórico.

En los primeros siglos del cristianismo la figura del obispo aparece un tanto confusa y desdibujada. De hecho también se aprecian diferencias entre Oriente y Occidente. La mayoría de los autores creen que desaparecidos los apóstoles, las comunidades cristianas que se iban constituyendo se regían por colectividades de presbíteros (en la Iglesia Oriental coordinadas a veces por los llamados *episkopoi*, es decir, administradores). En las últimas décadas del siglo I el oficio episcopal ya existía en Asia Menor, y para el siglo III es probable que hubiera obispos en todos los territorios en los que el cristianismo había arraigado. Cabe señalar que estos obispos eran itinerantes, no tenían sedes fijas. La mayoría de historiadores coinciden en que la figura del obispo surge en gran medida por la crisis causada por el gnosticismo. Sin entrar en esta interesante discusión diremos que al principio los obispos realizaban una gran cantidad de funciones, pero con la aparición de las parroquias en el siglo IV, los obispos se reservaron las tareas más importantes, especialmente aquellas relacionadas con la doctrina y con la jurisdicción.

En Occidente, a partir del emperador Constantino el Grande (272-337), la ley romana empezó a asignar a los obispos la protección de los más débiles y oprimidos. Como ejemplo de estas funciones tenemos que el acto de liberación de

un esclavo se hacía ante el obispo; otro ejemplo sería que la entrega de niños expósitos se llevaba a cabo en presencia del obispo. Otra tarea importante era la visita a los presos, con el fin de mejorar su condición. Todas estas funciones fueron asumidas paulatinamente por los obispos y quedaron asociadas a la autoridad episcopal.

La influencia del obispo creció mucho a partir de las invasiones de los bárbaros, en gran medida porque era un personaje que inspiraba confianza entre los pueblos germánicos. Hay que tomar en cuenta que en medio de la debacle del Imperio, la única institución que quedó en pie fue la Iglesia. Tampoco debemos olvidar que la Iglesia era la heredera de la cultura grecorromana, cuyo prestigio seguía incólume. Los estudiosos del periodo consideran que en esta etapa convulsa de la historia de Occidente, los únicos “funcionarios” cuya influencia podía compararse a la de los obispos eran los duques y condes, representantes militares del rey. Sin olvidar que hubo obispos que también ejercieron la función militar, sobre todo en regiones de frontera, y que con el tiempo muchos obispos surgieron de familias con poderío militar.

Para entender el momento de transición del mundo antiguo a la Edad Media voy a centrarme en un texto que ya utilicé en el libro sobre los rituales en una ciudad episcopal. Me refiero a un trabajo del investigador francés Claude Lepelley donde se estudia la relación de las funciones del obispo con el patronato clásico.¹ Como ya se dijo, la imagen y el poder político de los obispos se

generó en el tránsito del Bajo Imperio romano a la época de las invasiones. Las ciudades más importantes de la temprana Edad Media tenían su origen, casi sin excepción, en ciudades romanas que habían sido asiento de una sede episcopal. De hecho, como señalan la mayoría de medievalistas, los conceptos de *civitas* y ciudad episcopal eran sinónimos: la ciudad era por antonomasia la ciudad episcopal. Poco a poco los obispos fueron adquiriendo un papel político y civilizador en el tránsito de la antigüedad a los tiempos medievales, convirtiéndose en árbitros políticos, religiosos y sociales de las comunidades urbanas; actuando incluso como jueces, como ya vimos. Según Lepelley, en la segunda mitad del siglo IV “la función de los obispos se asemeja a la de los patronos de las ciudades clásicas por su misión de asistencia a los pobres, de protección a los humildes, y de incitación a la clemencia ante los jueces”.² Esta tendencia se fortaleció cuando a finales de este mismo siglo los obispos ya no pertenecen a la plebe sino que son reclutados entre las clases altas. De acuerdo con la documentación de la época, en su tarea de proteger a los pobres y oprimidos, algunos obispos llegaron a oponerse a los poderes e intereses de las clases nobles, algo que no se daba en la institución de los patronos clásicos.

El patronato clásico en las ciudades del Bajo Imperio romano buscaba a un hombre influyente para obtener su protección y beneficios. Eventualmente dicho patrono ofrecía espectáculos, patrocinaba edificios (puentes, teatros), o daba pan en época de escasez, funciones que con el paso de los siglos se verán como inherentes a la función

1 Claude Lepelley, “Le patronat episcopal aux IV et Ve siècles: continuités et ruptures avec le patronat classique”, *Actes de la Table Ronde de Rome, décembre 1995*, E. Rébillard y C. Sotinel, eds. (Roma: Colloque de l’Ecole Française de Rome, 1998), 248.

2 Lepelley, “Le patronat episcopal aux IV et Ve siècles, continuités et ruptures avec le patronat classique”, 17.

episcopal. Poco a poco se dio una aristocratización de la función episcopal, un fenómeno que es general en todo Occidente. Recordemos como también en el mundo americano los obispos tienen escudo propio y mantienen a su alrededor una corte. Los palacios episcopales son edificios importantes en la estructura urbana y forman parte del poder simbólico de los prelados. La literatura los denomina príncipes desde épocas muy remotas y en los primitivos Pontificales se los representa sentados en un trono. Este trono, o cátedra, representa su función educadora pero también es un símbolo de poderío y de rango superior.

Los obispos medievales llegaron a adquirir un gran poder, pero era frecuente que el crecimiento del poder político se acompañara de una disminución de su autoridad espiritual. Es por esto que el Concilio de Trento tuvo que reformar la institución, definiendo los derechos de los obispos y remediando abusos en la administración de las diócesis y en la propia conducta de los obispos. Si bien el concilio les dio el derecho de publicar indulgencias, por otro lado los obligó a residir en sus diócesis, algo que hasta el Concilio de Trento no se consideraba estrictamente obligatorio. Recordemos que el primer obispo de Tlaxcala, fray Julián Garcés, no residía en su sede episcopal. De acuerdo con Trento, ahora los obispos tenían que recibir la consagración episcopal a más tardar tres meses después del nombramiento, estaban obligados a fundar seminarios, a convocar sínodos diocesanos anuales y a asistir a los sínodos provinciales, así como a realizar las visitas a sus diócesis.

En el caso de América, los obispos, desde finales del siglo XVI, tuvieron que someterse a estas disposiciones trentinas; la mayoría de es-

tas disposiciones ya estaban contempladas en el Tercer Concilio Mexicano (1585). Pero además, la situación de conquista y evangelización los llevó también a desempeñar un papel de primer orden en el proceso de organización del territorio. Aun cuando, ciertamente, no podemos hablar de poderes señoriales como en el caso de Europa (sobre todo en el caso germánico), no es posible desconocer el papel que los prelados hispanos desempeñaron en la palestra política de los siglos XVI y XVII. Por lo mismo resulta extraño el que no se haya estudiado el tema de las ciudades episcopales en la historiografía hispanoamericana, limitándose la investigación de los hispanistas a las *episcopólis* medievales. En Galicia y Aragón, así como en Cataluña, la institución episcopal y las ciudades episcopales medievales se han estudiado con mucho interés, publicándose trabajos muy acuciosos, pero las investigaciones se detienen al llegar al siglo XVI. El interés de la historiografía catalana se explica por el papel que obispos como Oliva de Ripoll tuvieron en el nacimiento mismo de la nación, cuando en la franja del año mil, el obispo y abad Oliva, hijo de nobles, acudió a Roma para que se reconociera la iglesia catalana como independiente de los francos. Señalamos este caso porque es un buen ejemplo del papel que estos obispos tuvieron en la construcción política y cultural de Europa.

La ciudad episcopal según la historiografía alemana

Antes de avanzar en el tema de los obispos americanos, queremos referirnos a la historiografía alemana y de manera puntual a un autor que me ha facilitado algunas herramientas para establecer los conceptos fundamentales de la ciudad episcopal. Me refiero a Steffen Patzold, quien

acuñó el término “espacio conmemorativo”, término que hemos aplicado al caso de la ciudad de Puebla: La idea del “espacio conmemorativo” es de gran utilidad para poner en contexto y entender la acción e impronta de los obispos sobre la catedral, los espacios del ritual y la fiesta, y sobre la ciudad en general.³

Estos “espacios conmemorativos” están ligados a las celebraciones episcopales propias (entradas, funerales y entierro, fundaciones y consagraciones), pero también a sus propias devociones, a su política de patrocinios (hospicios, colegios, bibliotecas), y a sus iniciativas sobre el urbanismo y la arquitectura (trojes y puentes, por ejemplo). De esta manera, nos dice Patzold, una ciudad puede convertirse en el “espacio conmemorativo” de uno o más obispos. El caso de Juan de Palafox en Puebla es paradigmático.

Tal y como señala Orozco Pardo para el caso de Granada y otras ciudades hispanas, Roma y Jerusalén fueron referencia y modelo para las ciudades episcopales medievales europeas.⁴ Pero muchas ciudades episcopales eran consideradas también “lugar de reunión de los santos”, según expresión de Patzold, y asiento para las reliquias de mártires y hombres y mujeres santos. De hecho tener un santo propio era motivo suficiente para legitimar la erección de una iglesia o colegiata, y más todavía para decidir el emplazamiento de una catedral. Pensemos en Santiago de Compostela o en San Martín de Tours, cuyas catedrales se asientan en el lugar que según la

tradición está enterrado el santo. De esta manera el lugar de la reliquia determina los aspectos topográficos, urbanísticos y litúrgicos de la ciudad.

Steffen Patzold pone el acento en otros aspectos que están presentes en las ciudades episcopales, y desde luego en Puebla de los Ángeles, que agrupa alrededor de otro término que me parece muy adecuado, que es el de “equipamiento sacral” como indicador de calidad urbana.⁵ Este equipamiento va de las fundaciones monásticas y parroquiales, los hospitales, escuelas y orfanatorios, hasta las ciudades como centros de producción literaria e intelectual; centros promotores en el campo de la liturgia y la música, pero también ciudades en donde se producen novedades y quiebres en el derecho y las condiciones de vida. En el caso de Puebla, en la época de Palafox, la ciudad se convierte también en sede de la imprenta y a partir de allí se constata la existencia de impresores episcopales, de la misma manera que podemos hablar de pintores, músicos y arquitectos episcopales.

Para terminar con estas consideraciones generales sobre la génesis de la imagen de los obispos y de sus ciudades, queremos referirnos a Eric Palazzo, un medievalista que ha trabajado de manera particular el tema de la imagen del obispo a través de los pontificales medievales. La referencia a los pontificales es importante porque en sus investigaciones no sólo sigue la evolución de la liturgia alrededor del obispo, sino que el autor analiza las expresiones rituales del poder episcopal y las relaciona con su poder político, que fue el tema de su tesis doctoral.

3 Steffen Patzold, “Die Bischofsstadt als Gedächtnisraum. Überlegungen zur bischöflichen Stadtplanung in der Karolingerzeit am Beispiel von Le Mans”, *Das Mittelalter*, 7, (2002): 105-123.

4 José Luis Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y Contrarreforma en la Granada del seiscientos* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985).

5 Steffen Patzold, *Bischofsstädte als Kultur- und Innovationszentren* (Berlín: Akademie Verlag, 2002).

Eric Palazzo señala un primer momento, que sitúa alrededor del año mil, en el que ubica el nacimiento del ritual episcopal, por lo menos por lo que se refiere a sus textos litúrgicos, fundamentalmente el Pontifical; en un segundo nivel sitúa la diversidad de formas que toma la liturgia episcopal a través de varios textos y sus imágenes (principalmente de la época otónida); finalmente analiza el ritual de la dedicación de una iglesia, un ritual episcopal por excelencia, que a nosotros nos interesa en particular por su relación estrecha con la ciudad episcopal. Para Eric Palazzo este ritual es el que mejor condensa la significación teológica y política del obispo y su ciudad.⁶ En una perspectiva similar es que hemos realizado algunos trabajos sobre la dedicación de la catedral de Puebla por Juan de Palafox, en donde se constata cómo se siguió el Pontifical al pie de la letra, al tiempo que dicho evento marcaba el carácter de la ciudad de manera indeleble.⁷ Me parece significativo que en el caso de Puebla, la ciudad episcopal novohispana por excelencia, todas sus crónicas tengan como tema principal la catedral, su consagración, la historia del edificio y de sus obispos.

La tesis de Eric Palazzo es que si bien hasta el año 1000 los obispos celebraban de acuerdo con rituales propios —más o menos codificados en el caso de algunas regiones cristianas, verbigracia ritos ambrosiano, galicano, céltico, mozárabe (hispano), diversos ritos orientales (copto, maronita, armenio) y del norte de África, etc.—, la tendencia

a la unificación alrededor del año mil coincide con la instalación del obispo en el corazón de la sociedad medieval. La época carolingia había propiciado la creación de monasterios y parroquias, en detrimento del desarrollo episcopal. Serán sus descendientes, los emperadores otónidas (siglo IX), quienes promuevan el episcopado, que se convierte en muchos casos en el eje de la organización religiosa del Imperio. En este sentido, para algunos historiadores, el Pontifical era un libro destinado a favorecer la unificación política del Imperio. Dicho de otro modo, la liturgia episcopal fue objeto de una codificación oficial sin precedentes que desembocaría en el libro litúrgico conocido como Pontifical. Este libro contiene y fija las principales liturgias del obispo: fiestas solemnes en la catedral, consagración de iglesias, pastoral litúrgica en las parroquias de su diócesis, procesiones, ritos funerarios de los obispos, ritos oficiales itinerantes (por ejemplo la confirmación), etc. Es importante señalar, como lo hace Palazzo, que a este texto de la liturgia episcopal deberán adaptarse la mayoría de los demás libros que traten del culto (es decir, primacía de la liturgia episcopal), como son los manuales de sacramentos y los ceremoniales o costumbreros. En el caso de la Germania, el poder del episcopado fue tal que en aquella época la ciudad de Maguncia (Mainz) se convirtió en la capital religiosa del Imperio Romano Germánico, siendo además que su arzobispo ostentaba el cargo de archicanciller del Imperio.⁸

Siguiendo a Palazzo, a partir del año mil es cuando los obispos manifiestan la conciencia de que la arquitectura (espacio conmemorativo por excelencia) constituye también, junto con el ri-

6 Eric Palazzo, “La liturgie épiscopale au Moyen Âge. Réflexions sur sa signification théologique et politique”, *Das Mittelalter*, 7 (2002): 71-78.

7 Montserrat Galí Boadella, “La catedral palafoxiana: arte, liturgia y política en la catedral de Puebla (1649)”, *Efemérides Mexicana. Estudios filosóficos, teológicos e históricos* 30, núm. 89 (2012): 185-213.

8 Eric Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Âge* (Paris: Aubier, 2002).

tual, la expresión política de su poder y entienden que la catedral, de la misma manera que es el corazón de la ciudad, es el corazón de la sociedad, por el simbolismo mismo de la ciudad, a la que se visualiza como el lugar de la iglesia militante. La catedral unifica el espacio litúrgico y urbano. Es a partir del siglo XI cuando menudean los textos que ensalzan las construcciones catedralicias, en los que los paralelismos con la Jerusalén Celestial se convierten en un tópico, así como el deseo de emular a Roma. A ello se añaden las dotaciones para el ajuar litúrgico, joyas de gran valor que en muchos casos contienen reliquias y que son manifestaciones del mecenazgo o el patrocinio del obispo, con el objeto de establecer y perpetuar la memoria del prelado en turno. Ello, junto con las escenificaciones litúrgicas, contribuyó sin duda al reforzamiento de su poder, no sólo religioso sino político y temporal. Para Eric Palazzo la expresión teológica principal de la liturgia episcopal es la dedicación de una iglesia, afirmación con la que estamos totalmente de acuerdo, tomando en cuenta nuestros propios estudios sobre la ciudad de Puebla y su catedral.

Las ciudades episcopales en las Indias

Para entender la figura del obispo en el contexto de las ciudades episcopales americanas hay que tomar en cuenta tres elementos, tres cuerpos jurídicos, que son como los pilares sobre los cuales se asienta su papel como pastores de su grey y cabeza de una comunidad urbana en un momento en el que la cristiandad va adquirir su verdadero carácter universal. Estas instituciones hispanas son el Regio Patronato Indiano, las Leyes de Indias y los concilios provinciales.

Sin ánimo ni posibilidades de adentrarnos en ninguna de estas tres instituciones, debemos sin

embargo señalar algunos aspectos imprescindibles para entender el carácter de los obispos americanos. Respecto al Real Patronato es fundamental recordar el derecho de presentación por el cual el rey proponía el obispo, y el Papa lo ratificaba, enviando la bula sin la cual el obispo no podía tomar posesión de su sede.⁹ El Real Patronato establecía de manera general las jerarquías dentro de esta estructura de la organización en las Indias, pero no legislaba de manera directa sobre el carácter, virtudes, poderes o funciones del obispo. Aunque en la práctica ocurría que los obispos eran prácticamente funcionarios del rey, tal y como lo demostrarían las Leyes de Indias.

Como bien sabemos, las Leyes de Indias eran un cuerpo legal vivo, que se alimentaba y crecía constantemente. De hecho, la experiencia y la continua comunicación entre los obispos y el Consejo de Indias originó algunas de las decisiones y leyes que dicho consejo decretaba. Esta experiencia derivaba en gran medida del profundo conocimiento que los obispos tenían del territorio americano, a través de las visitas a su diócesis.

Pero fueron los concilios provinciales mexicanos, y en especial el tercero, ya inmerso de lleno en el espíritu de Trento, quienes se encargaron de la definición del perfil del perfecto obispo indiano. Así por ejemplo, en el Libro Tercero, dedicado a la institución episcopal, el título primero reza: “Del ministerio de los obispos y de la pureza de su vida.-Cualidades que miran a persona propia del obispo, [...] la vida de los obispos debe servir de regla a los demás”. En cuanto al título II, leemos: “Establezcan los obispos un género de vida que corresponda a la dignidad de los

⁹ Hay que señalar que España no era la única en tener este derecho; Francia lo tuvo antes que España y aún hasta épocas recientes lo ostentaba Austria.

sucesores de los Apóstoles”; en tanto que el título III trata de la “Elección y gobierno de los familiares”, un tema del que hablaremos brevemente al final de este ensayo.

La jurisdicción episcopal

El obispo posee los poderes del orden y la jurisdicción. El poder del orden viene a través de la consagración episcopal, pero el ejercicio episcopal depende de su poder de jurisdicción. Los obispos pueden ordenar sacerdotes y son los únicos que pueden confirmar. Otras funciones que sólo pueden ejercer los obispos, en virtud de su ordenamiento, son —entre otras— todas aquellas que se realizan con los santos óleos, la dedicación de un altar, de cálices y patenas y todos aquellos instrumentos que intervengan en la Misa, así como la reconciliación de una iglesia profanada y la bendición de campanas. En cuanto a la jurisdicción, se refiere a la capacidad de prescribir todas aquellas reglas o normas que considere necesarias para la salvación eterna. El poder de jurisdicción es de origen divino, mientras que el orden, según la mayoría de canonistas, deriva del Papa. En el caso de la jurisdicción se considera que a veces es aconsejable que el obispo reciba el consejo del capítulo catedral, de ahí la idea de que el cabildo funciona como una especie de senado. Sin embargo, jurídicamente son dos instituciones independientes y en no pocos momentos de la historia han escenificado agudas diferencias. Hay países católicos en donde no hay capítulos catedrales (Irlanda, Escocia), aunque puede haber consultores diocesanos (Estados Unidos). Algunas de las funciones o atribuciones del obispo se discuten si derivan del orden o de la jurisdicción, como es el caso de la autoridad docente (por ejemplo decretar los libros prohibidos).

Según el derecho canónico, la autoridad para gobernar se reparte en cuatro partes: poder legislativo (que debe someterse o atenerse a las leyes generales de la Iglesia y a los concilios); el poder judicial o de impartir justicia; el poder coercitivo, es decir, el derecho a castigar, que deriva del anterior, que es el juzgar, y en último lugar, el poder administrativo. Estos poderes de los obispos en la actualidad están muy acotados, y no interfieren en un mundo en donde existe la separación entre la Iglesia y el Estado. Pero quisiera poner algunos ejemplos referidos a la época que nos ocupa —el Antiguo Régimen— y en una ciudad episcopal como Puebla. El poder administrativo, empezando por el último, podríamos encontrarlo en la administración de las trojes, es decir, en el cobro del diezmo, que como sabemos quedaba en manos de la corona española en virtud del Real Patronato. Y ello influía, como era de esperar, en los precios de los granos.

El poder judicial estaba claramente expresado en la inmunidad eclesiástica, que no quiere decir necesariamente impunidad, sino que las faltas de los miembros de la Iglesia sólo podían ser juzgadas y castigadas por la propia jerarquía eclesiástica. Pero este poder de juzgar y castigar, en una ciudad episcopal, iba más allá de lo aparentemente religioso. Nos gustaría poner un ejemplo muy ilustrativo: durante los levantamientos de 1692, que también se dieron en Puebla, los estudiantes tiraron el rollo del centro de la Plaza Mayor; la Audiencia amenazó con llevar a Puebla una compañía que impusiera el orden, sin embargo el obispo, a la sazón Manuel Fernández de Santa Cruz, recordó a la Audiencia de la Ciudad de México, que él, en tanto obispo, era la persona con jurisdicción para castigar a los es-

tudiantes revoltosos de los colegios poblanos, en tanto colegios religiosos.

Respecto al poder político de los obispos no-hispanos, es evidente que no puede compararse legalmente hablando con el caso de los alemanes y aun de otras regiones europeas, en donde el obispo tiene la jurisdicción señorial, pero es indudable que atendiendo a la estructura que el Real Patronato impuso en América, el obispo, de facto, tenía un rango igual al de los virreyes, y superior a otros funcionarios tales como el presidente de la Audiencia, el capitán general o los gobernadores e intendentes.

Un ejemplo que me parece muy ilustrativo del poder del obispo, y esto ocurre en un momento en que la autoridad episcopal ya estaba muy disminuida y a punto de fenecer, es la relación del obispo de Puebla y el ejército ocupante de la ciudad, con motivo de la invasión norteamericana de 1847. El general americano no se entrevistó con ninguna autoridad civil para establecer los términos de la ocupación, sino con el obispo, en aquel momento Francisco Pablo Vázquez.

La Corte episcopal en Puebla en el siglo XVII: modelo para los súbditos

Antes de exponerles los avances de una investigación en curso sobre la corte episcopal quiero referirme a cuatro autores que me ayudaron a pensar en el papel del palacio episcopal, corte o casa del obispo, como modelo: en primer lugar Norbert Elias, con sus conceptos de sociedad cortesana y proceso civilizatorio, en segundo lugar José Antonio Maravall, en su texto *La cultura del barroco*. Finalmente, por su relación con el tema, Werner Sombart y sus reflexiones sobre el uso y control del tiempo en *El burgués*, un libro que puso las bases de algunas de las considera-

ciones de Elías y Maravall, así como de la Escuela de los Anales. Pero mi inspiración más directa fue Pilar Latasa, quien trató por primera vez, y de manera comparativa, la casa del obispo Palafox en Puebla equiparándola con las cortes virreinales en América.¹⁰

El Concilio de Trento estableció las condiciones para ser elegido obispo: hijo legítimo, pureza de moral personal y buena reputación; tener 30 años cumplidos y recibir el nombramiento episcopal no antes de los seis meses después de recibir las Órdenes Sagradas. Además, de preferencia, tener grado de doctor o por lo menos ser licenciado en teología o derecho canónico. Por su parte el Tercer Concilio Provincial Mexicano, que tuvo lugar en la ciudad de México en 1585, también se mostró particularmente interesado en garantizar la capacidad de gobierno, pero sobre todo la calidad moral de los obispos americanos. Leamos estos fragmentos del título I:

Queriendo prevenirse con el auxilio del Señor el sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento, para restituir a su antiguo esplendor la disciplina eclesiástica en tanto grado decaída, y para poner en enmienda en las depravadas costumbres del clero y pueblo cristiano, puso toda la esperanza que le asistía a efecto de lograr sus santas intenciones en la integridad y pureza de los obispos, según significó con estas palabras: “La integridad de los que mandan en la salud de sus súbditos”, y el verdadero y principal fin de la jerarquía eclesiástica, consiste (siguiendo a San

10 Pilar Latasa Vasallo, “La casa del obispo- virrey Palafox: familia y patronazgo. Un análisis comparativo con la corte virreinal hispanoamericana”, en Ricardo Fernández Gracia (ed.), *Palafox. Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2001).

Dionisio Areopagita), “en formar un obispo perfecto”.¹¹

Y a juicio del Areopagita, vale la pena recordarlo, las virtudes de los obispos son la humildad, la benignidad, la mansedumbre y la caridad. Por su parte el Título II reclamaba un género de vida como dignos sucesores de los Apóstoles; mientras que el Título IV se refería a la elección y gobierno de sus familiares. Como sabemos, los familiares del obispo, una verdadera corte, vivían con el obispo, lo que exigía de ellos toda clase de virtudes, por muy modesta que fuera su posición en la estructura de la casa episcopal.

En 1646 Juan de Palafox redactó unas *Direcciones pastorales o Instrucción de la forma en que se debe gobernar el Prelado en orden a sí mismo, a su familia y súbditos*, que su biógrafa, sor Cristina de Arteaga y Folguera consideraba un “autorretrato” del obispo y de la organización de su familia.¹² Nosotros consideramos que este manual escrito por el obispo Palafox tenía un mayor alcance, ya que en dichas direcciones Juan de Palafox, cortesano experimentado, redactó un verdadero tratado de urbanidad que debería servir de modelo y espejo de todas las casas y familias poblanas, es decir de las ovejas de su rebaño. Unos años más tarde, el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz redactó y mandó imprimir (1683) un documento que complementa y modifica en algunos aspectos las normas dictadas por Palafox, con un espíritu menos rigorista que no esconde

el gusto por el lujo y los objetos bellos, algo rechazado de manera estricta por Juan de Palafox. Este documento del obispo Santa Cruz lleva el título de *Constituciones y ordenanzas para el gobierno de la familia y la casa del Ilustrísimo señor doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz*, y se imprimió en las prensas de Diego Fernández de León.

Juan de Palafox llegó de España con 50 familiares, para su casa personal. No conocemos el número de los que formaron la familia de Santa Cruz, pero muchos de ellos ya lo acompañaban desde su sede de Guadalajara, y otros se incorporaron en la Angelópolis, entre ellos un jovencito, Gaspar Isidro Martínez de Trillanes, quien llegaría a deán de la catedral y fuera autor del *Directorio que para las ceremonias de el Altar y de el Choro... debe observarse en esta Sancta Iglesia Cathedral de la Ciudad de los Ángeles* (1718).

Nuestra hipótesis sobre ambos textos episcopales es que la casa del obispo se constituye en el modelo y espejo para las familias poblanas (también para las congregaciones religiosas), baluarte de la moral y la religiosidad, pero también herramienta en el trabajo de construcción civilizatoria. No hay duda de que el siglo XVII, siguiendo la hipótesis de Maravall, vuelve a ser un siglo aristocratizante, al imponerse de nuevo los modelos cortesanos. Juan de Palafox ya lo había demostrado en los consejos a sus hermanos para organizar el palacio familiar de los Ariza: el futuro obispo estaba viviendo en la corte madrileña de Felipe IV y tiene por tanto conciencia de lo que es adecuado o no para el honor y el decoro de una familia noble.¹³ Pero ahora, una vez insta-

11 Tercer Concilio Provincial Mexicano, en *Concilios Provinciales Mexicanos. Época colonial*, coord. Pilar Martínez López-Cano (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), Título I, 173.

12 Sor Cristina de de la Cruz Arteaga y Falguera, *Una mitra sobre dos mundos. La del venerable Don Juan de Palafox y Mendoza* (Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1985), 252.

13 Ricardo Fernández Gracia, “Dotación del solar de Ariza por don Juan de Palafox. Un Buen Retiro en tierras aragonesas”, en Montserrat Galí Boadella ed., *La pluma y el*

lado en Puebla como obispo, sabe que su ejemplo debe darse en todos los niveles y que la vida familiar también debe reformarse. No por casualidad su texto se presenta como ejemplo también para sus súbditos, en un momento en que, siguiendo las ideas contrarreformistas del Conde Duque de Olivares, con las que se identificaba Juan de Palafox, toda la sociedad española debía reformarse y practicar la austeridad.

Al iniciar sus *Direcciones* Juan de Palafox escribió: “Entre las virtudes que deseó San Pablo en los Prelados, una de las más sustanciales es el buen gobierno de su casa [...] porque quien no sabe gobernar su casa, cómo gobernará las ajenas?”¹⁴ Juan de Palafox divide el texto en dos partes, la primera dedicada al obispo, que es el principal ejemplo y la segunda dedicada a la familia. Las horas y el uso y distribución del tiempo se divide de manera estricta y, en términos de la época, se busca la racionalidad. La capilla de Palacio capaz y “el aliño, compostura y ornamentos muy decentes”, pero en todo caso Juan de Palafox rechaza los excesos de lujo y riqueza: “antes las reliquias que los diamantes”, escribe. Es por esto que “las Imágenes que tuviere en su casa sean de buena mano, aunque no exquisito precio [...]”. “Que haya imágenes, una en cada aposento, pero tampoco tantas que sirvan para adorno superfluo”.¹⁵

báculo. Juan de Palafox y el mundo hispánico del siglo XVII (Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004), 297-355.

14 “Direcciones Pastorales o Instrucción de la forma en que se ha de gobernar el Prelado en orden a si mismo a su familia y a sus súbditos”, en *Obras del Ilustrísimo, excellentísimo y venerable Siervo de Dios don Juan de Palafox y Mendoza* (Madrid: Imprenta de Gabriel Ramírez, 1762), vol. 4, f.1.

15 “Direcciones Pastorales o Instrucción de la forma en que se ha de gobernar el Prelado en orden a si mismo a su fa-

Del alcance de su texto es muestra el hecho de que termine dichas “Direcciones” reglamentando el trato con los eclesiásticos, las órdenes religiosas y los seglares: y de entre éstos, los que más le preocupan son los niños, señalando la necesidad de promover escuelas como en Italia y Alemania, para que no anden perdidos en las calles. Además promueve casas en donde se junten niños para que aprendan oficios.

El texto de Manuel Fernández de Santa Cruz, publicado casi cuarenta años después, corresponde al momento culminante del barroco, cuando se están construyendo el Ochavo de la catedral y la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo, y es evidente que su autor es un amante de lo “perfecto, insigne y hermoso”, tal y como proclamaba uno de sus panegiristas. Santa Cruz repite la idea inicial de Palafox en sus *Constituciones* pero lo hace de manera más explícita:

Por quanto a la familia del obispo, viviendo ordenada y regularmente, sirve al aprovechamiento Espiritual de todos los súbditos, como quien estando mas a la vista de todos ha de ser regla, y forma de toda virtud a los demás, habemos determinado dar ciertas reglas y constituciones a Nuestra Familia, para que gobernada por ellas vivan todos mas atentos a la buena dirección, y execucion de lo que les toca a cada uno, conforme la obligacion y ministerio del oficio y puesto en que lo tuviéremos ocupado, las cuales son las siguientes.¹⁶

milia y a sus súbditos”, ff. 4 y 5.

16 Manuel Fernández de Santa Cruz, *Constituciones y ordenanzas para el gobierno de la familia, y la casa del Ilustrísimo señor Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz* (Puebla: en la imprenta de Diego Fernández de León, 1683), 126.

Sin entrar en el detalle, enunciaremos los capítulos y a quien se dedican para tener una idea del personal que conformaba la familia: prepósito (aspectos espirituales); maestro de ceremonias, secretario, mayordomo, camarero, limosnero, caballero(s), maestro de pajes (con un anexo con las reglas de los pajes), capillar. Además estaba todo el personal de limpieza y de cocina (aunque la limpieza de las habitaciones privadas del obispo la realizaban los pajes). Muy interesante me pareció el capítulo XIII, titulado “Ejercicio de Letras”, porque demuestra que en el palacio episcopal tres veces por semana tenía lugar una academia en donde se tenían conferencias de escolástica, teología y filosofía así como moral, y en la que tenemos la hipótesis de que asistían colegiales de los colegios de San Juan, San Pedro y San Pablo y otros posibles invitados, incluidas señoras de la sociedad poblana.

Las reglas y formas de vida que nos muestran estos dos textos permiten tomar la casa o palacio episcopal como un modelo que va más allá de los aspectos religiosos o morales. Colocado en un lugar prominente del entramado urbano de Puebla, en el corazón mismo de la ciudad, junto a la catedral y los colegios y a unos pasos de la Plaza Mayor, la casa del obispo era, por su autoridad moral y por razones de su rango social, un modelo a seguir en este largo camino que fue lo que Norbert Elias llama el proceso civilizatorio. En este proceso el uso y control del tiempo, el orden y la limpieza, la división de los espacios, la especialización de las funciones, el respeto por el rango y las jerarquías, el apego a etiquetas que suponen un control del cuerpo y del gesto, la corte episcopal fue el gran modelo civilizatorio. Los obispos en su ciudad episcopal eran los verdaderos príncipes (los primeros y principales, que eso

significa príncipe), encargados de proponer los modelos de vida ejemplar.

La invitación recibida por parte del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente —*Muscat*— para la elaboración de este ensayo contempla que se aborden tres aspectos: alcances del término ciudad episcopal, jurisdicción, cultura y educación. Insistiremos sobre el concepto de ciudad episcopal. Como ya se expuso, los hispanistas sólo se han ocupado de la ciudad episcopal medieval. No se ha tocado el tema a partir de Trento y mucho menos para el caso de las ciudades americanas. Con todo lo dicho creo que no quedan dudas de la pertinencia del concepto y de la riqueza de temas que se pueden abordar desde esta perspectiva. Me encontré con el tema de la ciudad episcopal porque dicho concepto estaba en mi horizonte académico a raíz de mi estancia de estudios en Alemania, en los años en que cursaba mis estudios de música y mi licenciatura en historia del arte. Por otro lado no me satisfacía en absoluto el concepto de “ciudad de españoles” que de manera reiterada se ha utilizado para definir la ciudad de Puebla. Sabía, por mi experiencia de vida en una sociedad de mayoría indígena (Bolivia), que la ciudad de Puebla durante el periodo novohispano era una ciudad multicultural, con una mayoría indígena y mestiza y una minoría de españoles. Es así como a raíz de la publicación de los Anales de San Juan del Río por parte de unas talentosas alumnas del ICSYH, caí en la cuenta de que por encima de la República de Españoles y de la República de Indios se encontraba una instancia de poder —el obispo— que daba unidad y coherencia a toda la población de la Angelópolis y a sus dos repúblicas. El calificativo de “ciudad de españoles” encorsetaba la variopinta realidad

étnica, cultural y lingüística de Puebla, en tanto que el concepto de ciudad episcopal responde a una realidad social más precisa y a la vez más acorde con las estructuras legales y mentales del antiguo régimen. Para entender este fenómeno social me resultaron de gran utilidad los estudios desarrollados por la historiografía alemana sobre la ciudad episcopal, adecuándolos, claro está, a las características de una ciudad novohispana.

La invitación a exponer mi trabajo ante un grupo dedicado a la música de las catedrales me obliga a cerrar este ensayo con una breve reflexión en torno a la ciudad y la música. En primer lugar, tener presente que los obispos indios eran ante todo funcionarios de la corona, designados por el rey y encargados de que se cumplieran las disposiciones reales. En segundo lugar recordar que las ciudades episcopales estaban determinadas por la presencia de la catedral; ésta, que es la sede del obispo, desarrolla una actividad litúrgica, ritual y musical de primer orden, actividad que permeaba y determinaba la vida pública y social de la ciudad. En las ciudades episcopales, para servir a esta actividad litúrgica y ritual, tenían asiento capillas musicales catedralicias que determinaban la vida musical de toda la ciudad. Para los musicólogos que estudian la música novohispana los archivos catedralicios son el principal repositorio disponible, cuando no el único. El estudio de las prácticas musicales novohispanas se centran en gran medida en las informaciones que nos proporcionan los archivos catedralicios. Vemos pues que se cumple, como la afirmaba Stefen Patzold para el caso de las ciudades episcopales alemanas, la función de las ciudades episcopales novohispanas como centros de desarrollo cultural y artístico y centros también de cambios tecnológicos

y de paradigma intelectual. Las investigaciones sobre la ciudad episcopal americana apenas han comenzado, sin embargo el seminario en torno al proyecto Rituales Sonoros Catedralicios dio frutos suficientemente prometedores como para perseverar. Cada ciudad episcopal tiene características propias, pero en la Nueva España la ciudad de Puebla de los Ángeles es la que mejor condensa todos los rasgos de esta tipología social y urbana. Consideramos que su estudio permitirá construir un modelo aplicable a otras ciudades episcopales del mundo hispano.

Fuentes impresas

- Arteaga y Falguera, Sor Cristina de la Cruz. *Una mitra sobre dos mundos. La del venerable Don Juan de Palafox y Mendoza*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1985.
- Fernández de Santa Cruz, Manuel. *Constituciones y ordenanzas para el gobierno de la familia, y la casa del Ilustrísimo señor Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz*. Puebla: imprenta de Diego Fernández de León, 1683.
- Fernández Gracia, Ricardo. "Dotación del solar de Ariza por don Juan de Palafox. Un Buen Retiro en tierras aragonesas", en Montserrat Galí Boadella ed., *La pluma y el báculo. Juan de Palafox y el mundo hispánico del siglo XVII*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.
- Galí Boadella, Montserrat. "La catedral palafoxiana: arte, liturgia y política en la catedral de Puebla (1649)", *Efemérides Mexicana. Estudios filosóficos, teológicos e históricos* 30, núm 89 (2012).

- Latasá Vasallo, Pilar. “La casa del obispo- virrey Palafox: familia y patronazgo. Un análisis comparativo con la corte virreinal hispanoamericana”, en Ricardo Fernández Gracia (ed.), *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001.
- Lepelley, Claude. “Le patronat épiscopal aux IV et Ve siècle: continuités et ruptures avec le patronat classique”, *Actes de la Table Ronde de Rome, décembre 1995*, E. Rébillard y C. Sotinel eds. Roma: Colloque de l’Ecole Française de Rome, 1998.
- Orozco Pardo, José Luis. *Christianópolis: urbanismo y Contrarreforma en la Granada del seiscientos*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985.
- Palafox y Mendoza, Juan de. “Direcciones Pastorales o Instrucción de la forma en que se ha de gobernar el Prelado en orden a sí mismo a su familia y a sus súbditos”, en *Obras del Ilustrísimo, excellentísimo y venerable Siervo de Dios don Juan de Palafox y Mendoza*. Madrid: Imprenta de Gabriel Ramírez, 1762.
- Palazzo, Eric. “La liturgie épiscopale au Moyen Âge. Réflexions sur sa signification théologique et politique”, *Das Mittelalter*, 7 (2002).
- Palazzo, Eric. *Liturgie et société au Moyen Âge*. Paris: Aubier, 2002.
- Patzold, Steffen. “Die Bischofsstadt als Gedächtnisraum. Überlegungen zur bischöflichen Stadtplanung in der Karolingerzeit am Beispiel von Le Mans”, *Das Mittelalter*, 7, (2002).
- Patzold, Steffen. *Bischofsstädte als Kultur- und Innovationszentren*. Berlín: Akademie Verlag, 2002.
- Tercer Concilio Provincial Mexicano, en *Concilios Provinciales Mexicanos. Época colonial*, coord. de Pilar Martínez López-Cano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Notas curriculares

BARBARA TITUS

Barbara Titus estudió musicología en la Universidad de Utrecht y obtuvo su doctorado en la Universidad de Oxford en 2005. Trabajó como profesora e investigadora en la Universidad de Utrecht en Holanda, la Universidad de KwaZulu-Natal en Durban, Sudáfrica, la Georg-August-Universität in Göttingen, Alemania y (como investigadora visitante Balzan) en la Universidad de Viena en Austria. En 2013, se le nombró profesora adjunta de musicología cultural en la Universidad de Ámsterdam. Barbara es miembro del Centro de Estudios Africanos de la Comunidad de Leiden (ASCL) y coeditora de la revista *The World of Music (New Series)*.

DREW EDWARD DAVIES

Associate Professor y Director of Graduate Music Studies en Northwestern University, en Chicago. Coordinador académico del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. PhD en musicología por la University of Chicago en 2006. Entre sus publicaciones se encuentran: *Santiago Billoni: Complete Works* (2011), *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (2013), así como ensayos en libros y en las revistas *Music in Urban Society in Colonial Latin America* y *Early Music*. En coautoría con Lucero Enríquez y Analía Chernavsky, publica el *Catálogo de las obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*: vol. I (2014), vol. II (2015) y vol. III (en prensa).

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO

Clavecínista solista (Amsterdamsch Conservatorium, Gustav Leonhardt), especializada en música barroca (Eduard van Beinum Stichting), doctora en Historia del Arte (FFYL-UNAM), investigadora T.C. definitiva (IIE-UNAM), maestra de clavecín y bajo continuo (ENM-UNAM). Coordina el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente y los proyectos *Musicat* (www.musicat.unam.mx). Su libro *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, Ilustración: Puebla, 1797* (México: IIE-UNAM, 2012), obtuvo en 2013 el primer premio de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexi-

cana en la categoría de libros de arte. La Universidad Nacional Autónoma de México le otorgó el reconocimiento Sor Juan Inés de la Cruz 2014 y en 2016 el premio Universidad Nacional en el área de Investigación en Artes.

LEONARDO WAISMAN

Investigador del CONICET, realizó sus estudios musicales en las universidades Nacional de Córdoba y de Chicago. Ha publicado sobre el madrigal italiano, la música colonial americana, la práctica de la ejecución de la música antigua, la música popular argentina, la inserción socio-cultural de los estilos musicales y las óperas de Vicente Martín y Soler. Sus más recientes trabajos son una historia de la música colonial iberoamericana y la edición del Ciclo de Ofertorios de las misiones jesuíticas de Chiquitos. Clavecinista y director especializado en música barroca, con actuaciones en América, Europa y el Lejano Oriente.

MONTSERRAT GALÍ BOADELLA

Historiadora del arte por las universidades de Barcelona, Zagreb y México, doctorada en la UNAM con una tesis sobre la introducción del romanticismo en México. Paralelamente estudió música en Barcelona y Múnich. Actualmente es investigadora del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP. Es coordinadora del Seminario permanente “Puebla ciudad episcopal”; pertenece al Cuerpo académico consolidado “México-Francia, Memoria de una sensibilidad común” así como al Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (nivel III).

Ha publicado más de 120 artículos y capítulos de libros en México y en el extranjero, y tiene en su haber 10 libros, entre ellos *Imatges de la memòria* (Barcelona: 1999); *Artistes catalans a Mèxic, segles XIX i XX* (Barcelona: 1992); *Historias del Bello Sexo: la introducción del romanticismo en México* (México: 2004); *La estampa popular novohispana* (México: 2008) y *Cultura y política en el México conservador* (Puebla: 2012).