

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

*La música en las catedrales
del México Independiente*



Universidad Nacional Autónoma de México

13/14

Nueva época
Marzo 2023

In memoriam
Montserrat Galí Boadella
(1947-2023)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 13/14, marzo de 2023**

Comité Editorial

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

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

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

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Col. Granjas Esmeralda, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo de 2023, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

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

Impreso en México
Distribución gratuita.

Contenido

El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás “Yami” Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UAM-Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música “corta y fácil”	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El <i>Requiem</i> de Mozart en las honras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846 a 1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analía Cherñavsky</i> <i>Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner: 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México independiente.

A manera de presentación

Lucero Enríquez Rubio

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

Este número doble de *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* es fruto de una efeméride: el segundo centenario de la consumación de la Independencia de México, celebrada los días 26 y 27 de septiembre de 2021 en sendos eventos internacionales patrocinados por la SRE, la Embajada de México en Indonesia, INAH TV y el IIE. En ellos presentamos las versiones acortadas de la mayoría de los artículos que contiene este número 13/14 de *Cuadernos*. Fueron el producto de un seminario que constituimos a principios de 2021 con el fin de desentrañar y comprender mejor la música que se encuentra en los archivos de catedrales de México que puede adscribirse al siglo XIX. En aquella ocasión empleamos materiales audiovisuales y textos siguiendo los principios metodológicos de la divulgación significativa en el marco del proyecto PAPIIT IT400221, en cuyo seminario transdisciplinar se concibió y diseñó la imagen para los eventos, la cual incluimos en este número; a ella me referiré un poco más adelante (véase fig. 1). Hoy, gracias a la “transmedia”, se puede acceder a esos materiales audiovisuales que complementan la mayoría de las versiones *in extenso* de aquellas presentaciones en: <http://musicat.unam.mx/suena-y-resuena/Sonoteca>.

Reflexión inicial

Las obras “del siglo XIX” que se encuentran en archivos de las catedrales de Puebla, México y Durango parecen reflejar con asombrosa precisión lo que aconteció fuera de sus muros a lo largo de un siglo bastante complicado de entender –por lo desarticulado y fragmentario que parece– y, sobre todo, de aceptar –por cuanto no somos conscientes de en qué medida hábitos, creencias, prejuicios y gustos atribuidos a ese siglo los vivimos hoy día. Esas obras y los documentos que las contienen patentizan que no es posible hacer una “historia de la música en México”, sino, más bien, descubrir muchas historias de muchas músicas. Nos muestran un tapiz caleidoscópico de microensamblajes armónicos, pero inverso: observarlas no se agota en nuestra mirada ni en una relación bilateral entre ellas y nosotros; por el contrario, nos propulsa a mirar fuera de la catedral (de ahí lo inverso) y, al hacerlo, descubrimos una realidad descoyuntada, un macrorrompecabezas fracturado en trozos incomprensiblemente adyacentes, tal y como se representa en el *Rompecabezas mexicano del siglo XIX* (fig.1).

Los temas a tratar en los artículos de este *Cuaderno* están representados en esta obra de Tomás Hernández:

- Los folios de libros de coro que se observan en el *Rompecabezas* corresponden a dos de los ejemplares de que se ocupan Silvia Salgado y Antonio Ruiz, cuyos textos abren y cierran este número 13/14 de *Cuadernos* a manera de capicúa. Ambos nos dicen que, más que frente a una historia lineal, nos encontramos frente a distintos tipos de procesos: unos circulares, otros continuos; unos más, discontinuos, incluso intermitentes.
- Los impresos con proclamas y decretos como los que adornan las torres del *Rompecabezas* son enunciados visuales que los hermanan con otros impresos que se tratan en este *Cuaderno*: excomuniones múltiples, como la referida en esta presentación, y crónicas o notas de prensa citadas por Analía Chernavsky y Olivia Moreno; misas llegadas del sur de la Alemania católica que estudia Drew Davies y una segunda edición del *Requiem* de Mozart, cuyo uso en Puebla detalla Luisa Vilar; escenas y personajes históricos, salidos de la imprenta de Manuel Murgía, que engalanan las portadas de partituras de música de vario tipo, descritas por María José Esparza. Todos patentizan el papel de la imprenta en el siglo XIX y su coexistencia con los enormes artefactos llamados cantorales o libros de coro, de tradición medieval, que a finales de esa moderna centuria registraron prácticas musicales del Renacimiento; prácticas que perviven en pueblos originarios del México de hoy, permitiéndonos escuchar una muestra de lo que Burke llama hibridación cultural y que Antonio Ruiz explicita mostrando una

posible ruta de cómo, en el proceso de cristianización, la música de las catedrales pudo haber llegado a las comunidades más remotas de la colonia.

- Las guerras civiles, coronaciones e invasiones plasmadas en lienzos y litografías como los que se observan en el *Rompecabezas* fueron eventos de la “gran historia” que las catedrales atestiguaron y documentaron. Luisa Vilar, en su artículo, y yo, en esta presentación, nos concentramos en algunas de esas evidencias, las sacamos a la luz y las hilvanamos con el hilo de la microhistoria y la aguja de la transdisciplina para acercarnos a ellas y tratar de entenderlas.
- El Parián, representado en la portada de una partitura colocada a la izquierda de la puerta catedralicia, alude a los gustos de una clase burguesa recién nacida que tocaba el piano y asistía a conciertos públicos, de acuerdo con lo que nos refieren Olivia Moreno y Analía Chernavsky.
- Para concluir con la fig.1: si los soldados de tres países que se llevan un pedazo del rompecabezas (la bandera del Ejército Trigarante, por cierto) constituyen una alegoría de las tres invasiones habidas en el siglo XIX y de la pérdida de la mitad del territorio, la Virgen de la Asunción volando a los cielos es, en cambio, un detalle posmoderno. En el seminario decidimos que eso es lo que debía hacer la patrona de la Catedral de México, tallada en su fachada principal: decir “adiós” al incomprensible desbarajuste de ese siglo convulso, como lo llama María José Esparza.

No sólo los archivos de música de las catedrales de Puebla, Durango y México son un paraíso para

la microhistoria que harían el deleite de cualquier alumno de Ginzburg; lo son la mayoría de los documentos que resguardan porque:

junto con los accidentes musicales añadidos, las colecciones históricamente construidas, las tachaduras y las evaluaciones escritas sobre los pentagramas, [relucen] las marcas de transformaciones en la vida musical catedralicia y en la sociedad novohispana [...] De la misma manera que en los comentarios, mensajes y pensamientos esbozados con lápiz o con tinta, [se dejan] ver fragmentos de la vida de las personas que participaron directamente de aquel mundo pasado.¹

En un primer acercamiento vemos una trama en la que hilos de grosor vario se entrelazan, se enciman, se rompen, se anudan, incluso surgen de la nada o súbitamente desaparecen, y donde la temporalidad, diacrónica y sincrónica, parece tener su propia ruta. Por ello, no es posible sacar conclusiones en algunos de los temas propuestos ni tampoco plantear marcos teóricos e hipótesis convencionales o, en mi caso, seguir el orden tradicional de una presentación. La continuidad-discontinuidad y la tradición no parecen admitir un ordenamiento a rajatabla ni tampoco conclusiones al término de un texto; más bien, propician azoros recurrentes que suelen llevar a preguntas sin respuesta. Ya con una mirada detallada, vemos aparecer una urdimbre conformada por la liturgia, la Corona, la política, la economía y la sociedad, que, como pilares, permiten el despliegue de esa desconcertante trama.

Liturgia, Corona y sociedad²

Acerquémonos a los cantorales, adquiridos entre 1810 y 1818, que describe Silvia Salgado Ruelas en su artículo “Libros de coro en tiempos de guerra e independencia de México, 1810-1818” y a los cantorales con signatura M01 y M02³ (el primero, con varias unidades codicológicas de ca. 1700, ca. 1740 y ca. 1890; el segundo, homogéneo, de ca. 1895), referidos y ejemplificados por Antonio Ruiz en “Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua”. Analicemos la urdimbre que los sostiene, a más de unirlos a casi un siglo de distancia.

Son estos cantorales, como todos los llamados libros de coro, artefactos culturales complejos. Los encontramos en conventos, monasterios y catedrales del mundo católico a partir del siglo IX y, en la Catedral de México, a partir de ca. 1540 (folios aún existentes) y hasta ca. 1899, los de más reciente factura.

Un cantoral es paradigmático en cuanto que su diseño lógico y funcional, propio y característico, le confiere la apariencia de ser autónomo. Pero, de hecho, es interdependiente, ya que contiene tan sólo una pequeña parte de un complicado edificio conceptual e histórico que se manifiesta en textos para ser leídos, entonados, recitados o cantados; melodías para cantar algu-

1 Lucero Enríquez Rubio y Gabriel Lima Rezende, “Presentación: reflexiones acerca del catalogar”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 4 (septiembre de 2009): 3.

2 Lo referido a la Corona española en el siguiente apartado es una síntesis de la primera parte del artículo de mi autoría “Los actores ocultos del ritual sonoro catedralicio en los inicios de la Nueva España”, en *Actores del ritual en la Catedral de México*, coord. Marialba Pastor, ed. Lucero Enríquez Rubio (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016), 29-41.

3 Catedral de México (en adelante CM), *Librería de cantorales, Misa*, M01, M02. Pueden verse características generales en <http://musicat.unam.mx/nuevo/misa.html> (consultado el 8 de mayo de 2022).

nos de esos textos; elementos gráficos y visuales complementarios, e instrucciones –llamadas rúbricas– de qué, con qué, quién, cómo, dónde y cuándo realizar una ceremonia determinada. Ese edificio, del que un libro de coro proporciona apenas un atisbo, es la liturgia católica que abarca todas las manifestaciones del culto que han sido estructuradas y sancionadas en forma corporativa.

Entendida aquí la liturgia como sinónimo de rito, la ceremonia es su manifestación práctica, lo sensorialmente perceptible de ella, y el canto, quizá lo más atractivo de ésta. El canto, unión indisoluble entre palabra y música, cumple una función sagrada por cuanto es la expresión sonora de una actitud espiritual reflejada en los textos litúrgicos. El canto es y ha sido, en la tradición judeocristiana, el vehículo idóneo para alabar a Dios y solemnizar el rito.

La liturgia estuvo sujeta desde sus raíces (ancladas en las prácticas religiosas privadas de los judíos) y a partir de sus primeras manifestaciones orgánicas (generadas después de la muerte de Cristo) a múltiples influencias y transformaciones, a través de un largo y complejo proceso. La liturgia de la Iglesia latina como se practicaba en Roma fue impuesta por Carlomagno. Posteriormente, la curia romana la compiló en el Misal y el Breviario. Después, fue adoptada por la orden franciscana, y terminó por imponerse y difundirse en Europa occidental y en los dominios transoceánicos, como la Nueva España. En el Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1563, esa liturgia se corrigió y fortaleció, y así llegó a 1962, año de inicio del Concilio Vaticano II, cuando fue sometida a cambios sustanciales. Gracias a esa invariabilidad de la liturgia, en lo esencial, es posible comprender los hilos que

unen los cantorales de 1811-1818, que presenta Silvia Salgado, con los de 1895, de que se ocupa Antonio Ruiz, y con otros libros de coro de una catedral del otrora mundo hispánico. En el artículo de Ruiz podemos leer cómo se han apropiado de ella en una comunidad nahua de la costa-sierra de Michoacán y cómo la despliegan hoy día mediante prácticas de canto que tienen sus orígenes en el Renacimiento europeo y que quedaron plasmadas en el cantoral M02.

Voy más lejos: la liturgia es la urdimbre que sostiene la trama de las misas aludidas por Drew Davies y del *Requiem* que estudia Luisa Vilar. En todos los casos, los contenidos de los materiales estudiados provienen del Breviario y del Misal, y no han variado; lo que ha variado son las formas. Y eso, entre otras cosas, gracias a prescripciones y prohibiciones de carácter ceremonial que constan en las actas de los cabildos eclesiásticos; suelen estar sustentadas en la fórmula “según es uso y costumbre de esta Santa Iglesia”. Las particularidades de cada sede catedralicia se pueden considerar dentro del margen que brinda la noción litúrgica de “uso”, esto es, las pequeñas variantes locales y circunstanciales que incorporan al culto elementos derivados de costumbres y necesidades de la comunidad, siempre y cuando sean de carácter periférico y hayan sido sancionadas en forma corporativa.

Y aquí, por forma corporativa, me refiero a las decisiones tomadas por el cabildo de una catedral, émulo del colegio apostólico, y cuya obligación primordial era y sigue siendo cumplir con la liturgia católica, en la que el canto es un elemento sustantivo para su realización. Pero no sólo el canto, sino todo lo que tiene que ver con la música: construcción y afinación de órganos, adquisición y manufactura de libros de coro,

escritura y compra de nuevas obras, enseñanza y transmisión de conocimientos musicales para el ritual, contratación de cantores y ejecutantes de instrumento...

El cabildo de una catedral católica también era y sigue siendo parte del “cuerpo místico de Cristo”, teología política según la cual Cristo es la cabeza y esa cabeza es Dios, gobernando como emperador y sacerdote el resto del “cuerpo místico” formado por todos los hombres, siendo papas, emperadores y reyes sus vicarios y reproduciéndose en todas las estructuras del “cuerpo místico” ese principio constitutivo de jerarquía inamovible y obediencia obligada.

El cabildo catedral también fue y sigue siendo una corporación de carácter administrativo. Antes de la Independencia, sus miembros eran súbditos de la Corona: de ella dependían sus prebendas y canonjías, y era ella la que le donaba diezmos fluctuantes, “productos de la tierra”, para mantenerse y cubrir sus muchas y variadas obligaciones –que no eran fluctuantes, sino permanentes–, como las vinculadas a la música del ritual. En éstas, el cabildo buscaba pagar lo mínimo en salarios y en número de cantores e instrumentistas y obtener lo máximo en cantidad y calidad, completando su presupuesto con obvenções⁴ y generando así factores contrarios a un desarrollo musical vigoroso, productivo y original. Ya sin Corona de quien depender, el cabildo requirió cada vez más de la buena voluntad de los gobiernos y de las donaciones particulares, como las que hicieron posibles varios cantorales de los presentados por Salgado, ya fueran de dignidades y prebendados

de esos cabildos, o de miembros de la “nobleza novohispana” que se siguió comportando como tal aún después del 2 de mayo de 1826, cuando se firmó la ley que extinguió los títulos nobiliarios.

A todo lo anterior hay que agregar el carácter controlador de las conductas sociales y de los pensamientos y sentimientos individuales que a través de la liturgia ejerce un cabildo catedral en una comunidad católica. Al asumirse como guardianes de la norma para no afectar la *ecclesia* de la que forman parte, los gustos de sus miembros, por un lado, y las tendencias, prioridades y limitaciones de la corporación, por otro, influyeron e influyen en la parte externa del ritual, como lo deja ver la colorida y desconcertante trama antes mencionada.

No hay que olvidar que la cabeza de la Iglesia novohispana fue el rey de España y no el papa. La base jurídica, ética, económica e incluso teológica del Real Patronato la proporcionó el papa Alejandro VI al otorgar en 1493 las bulas conocidas como alejandrinas, concediendo a los Reyes Católicos “la plenitud de dominio y autoridad” (“*cum plena, libera et omnimoda potestate, auctoritate et iurisdictione*”) de todas las tierras que caían dentro de la zona reservada a España, delegando en ellos la propia autoridad pontificia en lo que a la Iglesia, como institución en esos territorios, se refería.

El Real Patronato fue un verdadero artefacto intelectual y cultural de gran trascendencia y efectividad porque legitimó la acción directa de la Corona en la Iglesia novohispana. Sus brazos ejecutores fueron el Consejo de Indias y los cabildos catedrales, y Fernando V, el rey católico, el constructor de la institución eclesiástica indiana.

4 Ingresos provenientes de entidades externas por concepto de servicios musicales prestados a éstas por los miembros de la capilla de músicos de la catedral.

Con gran habilidad obtuvo primero todas las islas y tierras descubiertas, mediante “graciosa concesión *motu proprio*”, sustrayéndolas de la esfera del poder político papal, con la obligación de predicar el evangelio y cristianizar. Después, vía “piadosa concesión” papal, consiguió hacerse de las llamadas sisas (tributo a manera de impuestos), vistos los elevados gastos de la exploración marítima. Posteriormente, obtuvo la donación de los diezmos para cumplir con la obligación de convertir infieles. A continuación, sustrajo de esos diezmos lo más valioso (metales, perlas, piedras preciosas) y “redonó” a la Iglesia el resto: los diezmos de la tierra, “como en Castilla”. O sea, “donó” lo que menos redituaba en la empresa descubridora-conquistadora-colonizadora, con el pretexto de que lo donado era el producto “de la tierra” agradable a Dios. Con esta llamada “concordia” entre el rey y los obispos, el hábil monarca desembarazó a la Corona de la responsabilidad de sostener económicamente a la Iglesia india; de paso, conservó para sí los metales y las piedras preciosas; finalmente, y por si fuera poco, al recaudar el diezmo de “los productos de la tierra”, los empleados de la Corona tenían control sobre esos recursos para ejercerlos u otorgarlos. De esta forma el rey católico fue tejiendo la urdimbre, poco a poco, para que la Corona controlase todo lo eclesiástico, dejando fuera al papado.

Una vez concluida la conquista, la Corona no aceptó mestizaje alguno en ámbitos muy específicos: el jurídico, el escolástico, el teológico, el médico y el litúrgico. Fueron los ámbitos a través de los cuales controló a la sociedad de las tierras conquistadas. Los productos generados en estas instituciones fueron “impermeables al mestizaje” en el proceso de “globalización ibérica” y

resultaron “clones” de los peninsulares, a decir de Serge Gruzinsky.⁵ Eso lo vemos con claridad en los libros de coro y en el repertorio musical de la Catedral de México. En mi apreciación, la calidad y cantidad de la música producida en ésta fue producto de esa acción directa de la Corona y de sus secuelas.

Obras y hombres nos llegaron durante trescientos años a través del filtro monopólico, tanto comercial como ideológico, de Sevilla, capital de las Indias, primero, y del imperio español, después. El cabildo catedral metropolitano de México, al nutrir su horizonte musical exclusivamente con música proveniente de un ámbito muy restringido y conservador, y al ser uno de los brazos ejecutores de la política global de un imperio católico, tendió al anquilosamiento, como otras instituciones en el virreinato, empobreciéndose a sí mismo y, paulatinamente, empobreciendo la vida cultural de la ciudad por ser la catedral un centro civilizatorio, como aclararé más adelante.

Su multicitado Colegio de Infantes se ocupó en formar futuros “ministros” –servidores para el altar, digamos– y “ministriles” –servidores para la música–, pero no músicos profesionales, como sucedía con los conservatorios de Nápoles.⁶ Los primeros podían continuar sus estudios en los seminarios conciliares, los colegios jesuitas y, después, en la Real y Pontificia Universidad, pero los segundos no tenían más

5 Serge Gruzinsky, “Juegos de espejos. Biombos, plumas y porcelanas girando alrededor del mundo”, conferencia magistral inédita, México, 18 de junio de 2011 (Coloquio Internacional *Luces y sombras en las artes: la plumaría en diálogo*).

6 Ruth Lizbeth Santa Cruz Castillo, “¿Formando músicos?: la educación de los niños en la Catedral de México durante el siglo XVIII”, tesis de licenciatura en Historia (Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 168-169.

futuro que continuar haciendo lo que habían aprendido a hacer como infantes, primero, y colegiales, después. Sochantres como Vicente Gómez (ca. 1754-1830), mencionado en los artículos de Salgado y Ruiz, dedicaron su vida al servicio de la catedral y escribieron obras de canto monofónico en notación cuadrada o en notación mensural (llamada también canto figurado o mixto) desde mediados del siglo XVIII y a todo lo largo del siglo XIX, dentro de una tradición ininterrumpida y que puede datarse a partir de 1534, aparentemente ajena a los cambios estilísticos ocurridos en ese mismo periodo, si bien incorporando elementos que Ruiz hace notar y que invitan a investigaciones ulteriores. Los personajes que encargaron y pagaron esos libros de coro (representantes de la cúspide del poder eclesiástico), y quienes crearon su contenido y los manufacturaron (pertenecientes al estrato inferior de esa élite), aprendieron y conservaron una tradición europea con más de quinientos años de existencia, y lo hicieron sin mayores innovaciones.

En plena guerra de Independencia y después, ya consumada ésta, los cantorales se encargaron, se utilizaron y se siguieron haciendo como si nada hubiera pasado en México. Y su contenido siguió intercalándose con las composiciones polifónicas o concertadas “de autor”. El ritual no se alteró.

La siguiente cita, tomada de un acta de cabildo fechada el 13 de octubre de 1810, da cuenta de una decisión corporativa relacionada con la liturgia y el “uso” de esa catedral. En este caso, se transmuta un género litúrgico en otro, atendiendo a su función en el ritual según las necesidades del momento:

En el mismo día por la mañana, después del coro, se juntaron los señores a *pelicano* en el chocolatero de esta Santa Iglesia y, unánimemente, convinieron en que para la solemnidad de mañana se ilumine completamente la iglesia; que se cante una misa tan excelente que sorprenda; que entre a cantar en ella el músico nuevo; que desde las doce de este día se echen las esquilas a vuelo; que se adorne la iglesia con la mayor magnificencia. Y también, el señor que presidió, posteriormente previno que al tiempo del poscomunio [*sic*] se cantase en el coro el *Non fecit taliter* de Jerusalem que se canta en los *laudes* del día de Nuestra Señora de Guadalupe.⁷

Esto es, un verso salmódico (usado como comentario de carácter laudatorio en honor de la aparición de la Virgen de Guadalupe) es transmutado en canto de agradecimiento (¿eucarístico-real?), a propuesta de un miembro del cabildo y en atención a las circunstancias del momento. La solemnidad era para celebrar al día siguiente, domingo 14 de octubre, el cumpleaños de Fernando VII, prisionero en Valençay, pero reconocido y jurado como monarca del imperio. Ese mismo día 13 en la tarde, hubo otro *pelicano*⁸ para tratar sobre el edicto de excomunión en contra de los

7 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 65, ff. 23-23v, 13 de octubre de 1810. La obra escogida, fechada en 1756, es un versículo (ACCMM, *Archivo de música*, A0527.01) para dos coros de SSAT y SATB, 2vl., 2clno., org. y acomp.) del maestro de capilla de la Catedral de México Ignacio Jerusalem (1707-1769), nacido en Nápoles y muerto en la Ciudad de México. Las cursivas son mías. En las transcripciones documentales, he desatado abreviaturas y actualizado ortografía y puntuación.

8 Reunión rápida para decidir sobre asuntos operativos urgentes que se celebraba o en el coro o en el “chocolatero”, sala que en su apelativo define su función y que usualmente estaba presidida por un cuadro representando a un pelicano sacándose la sangre del pecho, alegoría de Cristo.

insurgentes que había enviado el obispo Abad y Queipo con la urgente súplica de que se fijase cuanto antes en todas las catedrales e iglesias del reino, cosa que sucedió también ese domingo 14: la Corona y la insurgencia entrecruzándose entre rituales al compás de una música de excelente factura en estilo galante, escrita por un napolitano cincuenta años antes.

No sólo en 1810 sino en los años subsiguientes, en la Catedral de México se celebraron misas cantadas, culminándolas con un *Te Deum* (de los varios autores de que disponía su archivo), ya fuera en honor de los diputados a Cortes o para celebrar la firma de los Tratados de Córdoba (preludiados por el “Abrazo de Acatempan”, que nunca existió, y el Plan de Iguala, que sí existió: véase fig. 1) o para festejar la entrada del Ejército Trigarante. En esa catedral se coronó a Iturbide en 1822 y, seis meses después, al abdicar éste, se reconoció y con gran solemnidad se festejó al Supremo Poder Ejecutivo, constituido por el triunvirato Negrete-Victoria-Bravo. Es decir, se celebraron misas y oficios como antes, sin importar qué tipo de gobierno había ni quien lo ejercía: todos necesitaron de las ceremonias de la catedral para legitimarse. Y, a su vez, esa institución cada vez más anquilosada que era el cabil-do catedral, preocupada por mantener a costa de todo sus ya mermados privilegios individuales y corporativos, se legitimaba a sí misma ante otros haciendo necesaria su permanencia mediante la repetición formal de esos rituales legitimadores para ambas partes: gobiernos e Iglesia. El cabil-do catedral se había quedado sin patrono real y sin cabeza; es más, hasta sin arzobispo, porque Pedro José de Fonte, que había tomado posesión canónica el 30 junio 1816, salió el 22 febrero de 1823, cuando vio perdida la posibilidad de que

México volviera a ser colonia. Se fue a España, pero sin renunciar, dejando a la catedral y a su cabildo en el peor de los escenarios posibles: una sede vacante, *de facto*, pero sin posibilidad de que su cabeza fuera sustituida. Y así quedó hasta 1837, año en que finalmente renunció. El sucesor, Manuel Posada y Garduño, “fue electo de una terna por el presidente interino Antonio López de Santa Anna, que le presentó el cabil-do”,⁹ en el marco de la ley del 24 de mayo de 1839; fue “preconizado en consistorio el 23 de diciembre de 1839” y consagrado el 31 de mayo de 1840. El vuelco jurídico no podía ser mayor; los retruécanos discursivos en las actas de cabil-do para poder siquiera enunciarlo lo certifican.

La siguiente cita me parece que permite ver un trasfondo colapsado, pero encubierto por el formalismo esclerótico de una tradición litúrgico-ceremonial. Ésta pareciera repetirse dentro de una burbuja del tiempo donde lo que ha pasado extramuros a lo largo de casi treinta años ni se asoma, salvo por el colapso que representan el proceso mismo y sus actores: un cabildo, una terna de clérigos y un presidente interino en lugar de la voluntad soberana del rey de España y algún prohombre (aunque no siempre) de su elección para presentar al papa, a quien debía consagrar como arzobispo de México:

Se leyó este capítulo, y enseguida se trató de las rogaciones que para el acierto de la elección debían hacerse en esta Santa Iglesia [...] y se acordó que el viernes 7 que sigue a la Octava de Corpus se cante una misa a las nueve, a la Santísima Virgen, con la

9 Carmen Saucedo, “Cronología de los arzobispos de México”, *Historias*, núm. 44 (1999): 124 n76, disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:17980>.

letanía lauretana, y, el sábado 8, sea la del Espíritu Santo, cantándose antes la letanía de Santos para la cual se entre a coro a las ocho y media. Y que, inmediatamente después de la misa, se celebre el cabildo para hacer la elección de los individuos que han de componer la terna.¹⁰

Más sorprendente, pero entendible, es la coincidencia, casi a la letra, del lapso transcurrido en esa diócesis sin cabeza con lo acontecido en su capilla musical. Después de la jubilación, en febrero de 1815, de Antonio Juanas (1762-*ca.* 1821), su último maestro de capilla –que se caracterizó por veinticuatro años de labor constante, profesional, metódica y muy prolífica–, quedó bajo la “regencia” de un egresado del Colegio de Infantes, Mateo Manterola (1780-?), de muy limitados alcances y escasa autoridad, que nunca recibió el nombramiento de maestro de capilla y que sobrellevó como pudo el camino conducente a la extinción de la capilla en diciembre de 1837.¹¹

Política, economía y sociedad

El imperio español se había constituido usando la religión como ideología legitimadora de conquistas y la Iglesia como aparato instrumentador de dominio: el poder secular y el poder espiritual unidos en la figura del rey, vicario de Cristo

en la tierra. ¿Cómo separar los dos poderes y, además, hacerlo cuando ya no hay cabeza o, más bien, cuando muchos se pelean por serlo? ¿Podrá haber un desconcierto más grande que ése en el tránsito de colonia a país independiente? ¿De súbdito que calla y obedece a ciudadano dueño de su libre albedrío y constructor de su propio destino?

Incluir la religión como la primera de las tres garantías que anhelaban y por las que luchaban los habitantes de una colonia en búsqueda de independencia da cuenta del valor social de aquella. Su impronta permeó en todos los ámbitos del quehacer y el pensar público y privado a lo largo del siglo XIX. La Iglesia, como institución, había logrado estampar en los habitantes de la antigua colonia un sello que los unía y les daba identidad: la religión. Brian Connaughton nos dice: “La recia cualidad polivalente de la religión hace que ésta signifique cosas y valores diferentes para distintos grupos, y permite que religiosidades de signos contrarios se combinen con posturas políticas encontradas, según la necesidad de diversos grupos de la sociedad”.¹²

Precisamente, las convicciones políticas encontradas y la diversidad de grupos e intereses que empezaron a manifestarse a raíz de las reformas borbónicas, impulsadas por el visitador José de Gálvez entre 1765 y 1771, se profundizaron con la llamada consolidación de vales reales, llevada a cabo entre 1804 y 1808, y se hicieron insalvables después de 1810. En una misma familia podía haber realistas e independentistas, a favor o en contra del clero, defensores del libre comercio o detentadores de monopolios, odia-

10 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, ff. 183-183v, 29 de mayo de 1839, registro 40000944, en *Musicat-Actas de cabildo* y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango, en proceso de publicación.

11 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 351v, 5 de diciembre de 1837, registro 40000811, en *Musicat-Actas de cabildo* y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango, en proceso de publicación.

12 Brian Connaughton, *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010), 83.

dores de indios o protectores de ellos, esclavistas o libertarios. Por ello, una vez estallada la revolución, fue muy difícil convencer a realistas e insurgentes de que lo mejor para todos era que se acabase la guerra. Se hicieron toda clase de intentos para reconciliar los intereses en conflicto y alcanzar la paz después de once años de luchas; de ahí la segunda garantía, la de la unión. Si bien en el terreno militar se obtuvo momentáneamente, lo cierto es que la unión fue y sigue siendo hoy día una utopía en la nación mexicana, y la polarización de entonces no difiere de la de hoy, aunque sus habitantes de ayer y hoy compartan, mayoritariamente, una religión (si bien al modo de cada quien) y participen en las principales celebraciones del año litúrgico, como Navidad, Semana Santa, la Asunción, la Purísima Concepción, el *Corpus Christi* y la Virgen de Guadalupe.

En cuanto a la tercera garantía, la independencia de España, el Estado mexicano pudo nacer en 1821, pero débil, endeudado, con una sociedad dividida y en una completa desorganización. La lucha independentista lo había desangrado, dejándolo con una gran deuda externa que pagar. Hubiese podido financiarlo la Iglesia –como antes lo había hecho con la Corona–, pero había sido despojada, mediante la consolidación de vales reales, del capital líquido con el que refaccionaba a mineros, comerciantes y hacendados y con el que sostenía parroquias, escuelas, hospitales y obras de beneficencia. En las actas del cabildo de la Catedral de México se observa una inercia con innegable tendencia al decremento en todos los órdenes de su vida institucional: cada vez más peticiones denegadas de aumentos salariales a músicos por falta de dinero, cada vez más ausencias por enfermedad o vejez de

capitulares y capellanes de coro, cada vez más escasez de recursos humanos y materiales en el contexto de una vida institucional formalista que se repite casi mecánicamente, cambiando sólo los destinatarios de fidelidades y juramentaciones de sus servidores. ¿Y sus repertorios de música para solemnizar ceremonias? Según mi apreciación, casi estáticos, en una especie de atonía creadora.

Haciendo uso de las obras de archivo (como vimos con la obra de Jerusalem), alternando siempre con el canto monofónico litúrgico (llamado canto llano), intercalando esporádicamente las pocas obras de nueva creación, sin poder nutrirse de obras y hombres venidos de la Península –como antaño– y sin recursos locales propios que hubiesen podido atenuar ese ayuno, la música en la Catedral de México queda exánime después de la firma del acta de Independencia en 1824.

Las obras de los “filarmonicos” –en su mayoría autodidactas contratados con cuentagotas por la catedral, como José María Bustamante (1777-1861) y José Antonio Gómez (1805-1876)– y las que escribe el “regente” de la capilla de música son escasas, de poco interés y se repiten mediante el recurso compositivo llamado contrafacto, que consiste en usar una misma melodía para distintos textos y/o funciones litúrgicas. ¡En ese periodo, los propios autores llegan a “contrafactarse” a sí mismos!¹³ Misas, responsorios,

13 ACCMM, *Archivo de música*, A1455, colección de colecciones integrada por: Bustamante / [arr.] Triujeque / [arr.] Carrillo, *Tu es Petrus*, responsorio, A1455a.01; Bustamante / [arr.] Triujeque, *Ego sum panis vitae / Quae est ista quae processit*, responsorio, A1455a.02; Bustamante / [arr.] Carrillo, *Quem dicunt homines*, motete, A1455a.03; Bustamante / [arr.] Triujeque, *Beata es Virgo Maria Dei Genitrix*, motete, A1455b.01; Bustamante / [arr.] Triujeque, *Motete en B fa*, A1455b.02; Bustamante / [arr.] Triujeque, *Veni Sancte*

una que otra antífona o himno..., nada que siquiera pueda compararse con el repertorio heredado. Hoy, ese mudo testigo nos interpela. Son muy esporádicas las menciones en las actas de cabildo o las anotaciones en los papeles de música para conocer cuándo y cómo se interpretaron (si es que se interpretaron) las obras de Diabelli, Galuppi, Nebra, Bellini, Schubert (dos misas) y el *Requiem* de Mozart que hay en el archivo, de las que sobresalen (por su número) varias sinfonías de Haydn, compositor bastante conocido en el México independiente (“el señor Ayden”, le llamaban), probablemente por su relación con miembros de la nobleza española. De él hay una copia manuscrita (de muy buena y puntual factura) de la edición príncipe, versión para orquesta (1801), de las *Siete palabras*. Pero no sabemos, por ejemplo, cómo y cuándo ingresaron al archivo ni qué uso se les dio a las partituras y partes instrumentales de sus sinfonías: algunas muestran signos de uso, otras parecen casi nuevas. ¿Se adquirieron ya en el siglo xx o en algún momento del xix? ¿Con qué orquesta se tocaron? Por eso son relevantes el estudio que hace Luisa Vilar de la versión del *Requiem* de Mozart usada en la Catedral de Puebla en 1846 y la aproximación que ofrece Olivia Moreno en su texto del repertorio clásico vienés y el público mexicano de finales del siglo xix.

Y si consideramos que, extramuros, tanto las instituciones como los individuos con dinero se

habían valido de los músicos de la catedral colonial para satisfacer sus necesidades musicales, ya fuera dentro de la normatividad impuesta por el cabildo (obvenciones) o violándola impunemente (zangonautlas), tendremos un panorama posindependiente desolador cuyo marasmo y atonía contrastan con la vorágine de los cambios de régimen político (gobiernos provisionales, triunviratos, regencias, imperio, república federal, república central), los pronunciamientos beligerantes habidos en la primera mitad del siglo (1821, 1822, 1823, 1824, 1836, 1846, 1853), las cruentas luchas de facciones (yorkinos vs. escoceses, federalistas vs. centralistas, liberales vs. conservadores), las injustificables invasiones (1829, 1838, 1846) y las traumáticas pérdidas territoriales (1845, 1847, 1848).

Como un incomprensible laberinto, un verdadero rompecabezas como el representado en la fig. 1, se ve ahora el paisaje de las dos primeras décadas después de la consumación de la Independencia, laberinto formado por ideologías, agrupaciones políticas, intereses económicos y todo tipo de privilegios que la independencia de España no pudo abolir.

Un laberinto tan confuso que a doscientos años de distancia no podemos ver cuál hubiese podido ser la mejor salida. Menos la veían quienes ahí se encontraban. Lucas Alamán escribió:

En medio de un trastorno tan completo de todos los elementos de la sociedad, lo único que ha permanecido inalterado es la Iglesia, y esto se debe a que ni el Congreso ni el gobierno han podido poner las manos en su administración o en la elección de sus ministros.¹⁴

Spiritus, motete, A1455c.01; Bustamante / [arr.] Anónimo, *Illuminare Jerusalem*, motete, A1455c.02. Véase Lucero Enríquez Rubio, “Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabildo Catedral Metropolitano de México”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 8 (marzo de 2017): 32-46, disponible en <http://www.musicat.unam.mx/Cuadernos/pdf/C8-4.pdf>.

14 Lucas Alamán, *Historia de México*, t. V (México: Jus), 568.

La apreciación de Alamán es relativa porque, en realidad, al consumarse la Independencia la Iglesia quedó literalmente en la orfandad, tanto espiritual como material, y poco a poco se fue desdibujando. Si el rey había sido su cabeza y su patrono, una vez “muerto el rey”, ¿quién le diría por dónde ir? ¿Adónde pondría sus lealtades? ¿De quién serían ahora sus bienes? Éstos los reclamaba la Santa Sede para sí; el naciente y endeudado Estado, también. La Iglesia, sin el poder espiritual que le daban la Inquisición y la excomunión, y sin el poder civil proveniente del patronato para salvaguardar a la sociedad, buscó un concordato con el Estado, se erigió como mediadora entre éste y “el pueblo”, y al haber fracasado en sus intentos de conducción y poder, buscó el de los gobiernos conservadores y, en última instancia, el del papado, reviviendo el nacionalismo providencialista y la oposición al “poder arbitrario del Estado”, desechando el constitucionalismo republicano.¹⁵ No vio que su verdadero poder provendría de su separación del Estado, dejando a éste la política y reservándose para sí la religión, ahorrándole al naciente Estado mexicano y a sus habitantes la disputa por su lealtad y conducción.

Como toda catedral del mundo hispánico, la de México había sido tanto un centro civilizatorio como un centro cultural, en el sentido que Norbert Elias da a ambos conceptos.¹⁶ Por lo primero, quiero decir que era un ámbito en el que se aprendían y ejercitaban los códigos de un comportamiento social estamentario, corporativo y formalista, característico de la civili-

zación hispana, y por lo segundo, que era el espacio donde se inculcaban e imponían los valores religiosos, morales y estéticos de la que Bourdieu llama “cultura legítima” y Ginzburg, “cultura de las clases dominantes”.¹⁷ En el caso que nos ocupa, se trata de la cultura impuesta por la Corona y caracterizada por un dogmatismo tal, que hizo imposible la “circularidad, la influencia recíproca [...] entre cultura alterna y cultura hegemónica”, entendiéndose la primera como la “producida por las masas populares”.¹⁸

Siendo las catedrales novohispanas centros civilizatorios y culturales, los mejores pintores de la colonia alcanzaron el estatus de lo que he denominado “pintor episcopal”,¹⁹ al serles encomendados los lienzos de las sacristías catedralicias y no sólo los retratos de los obispos en turno. De la misma manera, los mejores músicos que había en el virreinato eran los maestros de capilla de las catedrales. Éstos, a diferencia de aquéllos, no hicieron escuela y, en general, no dejaron más legado que sus propias obras. Si las catedrales se convertían *de facto* en salas de concierto en las grandes festividades litúrgicas como la Navidad, la Asunción o el *Corpus*, lamentablemente no fueron escuelas de música; proveyeron modelos estéticos, pero no la infraestructura para enriquecerlos y transmitirlos.

17 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira (Madrid: Taurus Humanidades, 1988), 20; Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, trads. Francisco Martín y Francisco Cuartero (Barcelona: Muchnik, 1997), 12.

18 Ginzburg, *El queso*, 13.

19 Lucero Enríquez Rubio, *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, ilustración: Puebla, 1797* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 160-163.

15 Connaughton, *Entre la voz de Dios*, 38-39.

16 Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, primera edición electrónica (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 118-123.

Por ello, los optimistas balbuceos para crear sociedades de “filarmónicos”, como la de 1825, iniciada por Mariano Elizaga –músico todavía formado dentro de los muros catedralicios preindependientes–, no bien nacían, morían, imposibilitados para germinar en campo yermo. Por ello también sus múltiples esfuerzos por crear escuelas y escribir métodos. Todo parece indicar que la música, en comparación con las artes visuales, literarias, arquitectónicas y suntuarias, había tenido un valor cultural inferior en la sociedad colonial.²⁰ A diferencia de la metrópoli imperial, en la que, desde tiempos inmemoriales y hasta principios del siglo XIX, reyes y reinas habían disfrutado y patrocinado la música en la corte y en la iglesia, en ésta su colonia parece haber sido todo lo contrario. Veamos: la Catedral de México nunca pudo pagar la nómina completa de sus músicos, como sí lo hacían las catedrales peninsulares; tuvo que compartir a sus músicos, de siempre, con el teatro, los “nobles”, los conventos y las instituciones virreinales que requerían servicios de música. No hay evidencias de una capilla virreinal estable, a imitación de la Capilla Real de Madrid, ni de que los “nobles” novohispanos hubiesen tenido sus capillas de música sostenidas por su propio peculio ni de que formaran conjuntos de cámara para tocar ellos mismos en conciertos caseros, a la manera de algunos nobles de la España ilustrada. Trasplan-

tar esa realidad en la búsqueda de una “nobleza novohispana ilustrada” es mera prenoción,²¹ ya que abundan, en contrario, constancias de las malas prácticas que abarataban la fuerza de trabajo y empobrecían la calidad de éste, como cuando los “nobles” sonsacaban a los músicos de la catedral para ir a tocar a sus fiestas y entierros, como lo refieren las actas de cabildo. Más aún: no hubo un gremio de músicos que supervisara el desempeño de sus miembros y exigiera calidad y competencia entre pares, como sí lo hubo en las artes antes mencionadas. Entonces, ¿de dónde iban a salir los “filarmónicos” del México independiente para emular y dar vida a los intentos que se hacían en círculos literarios y entre los artistas del pincel y del cincel en pos de una identidad nacional, por ejemplo? La Real y Pontificia Universidad y la Real Academia de San Carlos nunca tuvieron ni tendrían su equivalencia en la música. El mito del “esplendor catedralicio” de la música en la Nueva España es eso, un mito.²²

Si a esto agregamos la inestabilidad política y económica del recién nacido Estado independiente, entenderemos porqué cualquier intento de historiar la música en México en el periodo 1821-1838 es, parafraseando el antiguo cantar, bordar sobre una red de agujeros. Roto el monopolio colonial, la declarada aversión

20 Da cuenta de ello la nómina de creadores, así como la cantidad y calidad de pinturas, esculturas, tallas, obras arquitectónicas, piezas de orfebrería y muestras de artes suntuarias de todo tipo que se podría hacer por generación y por localidad, en comparación con la de compositores y obras de música. No es exagerado decir que por cada cinco afamados pintores de calidad, en una generación, hubo un músico, si acaso. Véase Enríquez, “Pasado sonoro, enigma presente”, 44.

21 Véase Javier Marín, “Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México Ilustrado: Miguel de Berrio y Zaldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716-1779)”, *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 39, núm. 1 (junio de 2018): 1-29, disponible en <https://www.researchgate.net/publication/326451998>.

22 Véase Lucero Enríquez Rubio, “Cantidad-calidad-género: ¿esplendores y óperas?”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 9 (marzo de 2018): 36-47, disponible en <http://www.musicat.unam.mx/Cuadernos/pdf/C9-6.pdf>.

por lo español de las élites liberales y la apertura del comercio exterior con Inglaterra, Francia y Alemania trajeron consigo un conspicuo aire renovador, a través de pianos y otros instrumentos de teclado del tipo casi experimental que se construyeron en Europa a lo largo del siglo XIX. Con ellos llegaron también partituras impresas que podían adquirirse o encargarse en las tiendas que rodeaban la catedral y que vendían todo tipo de artículos, desde betún para calzado y productos para la calvicie, hasta instrumentos de música y suscripciones a folletines de moda, como anunciaba *La Gaceta de México*.

Sociedad sin liturgia, sin Corona, con deuda, pero con buen gusto

El espacio civilizatorio poco a poco salió de los muros catedralicios: comenzó a pluralizarse, a domesticarse y a hacerse a imagen y semejanza de quien lo habitaba. A su vez, en la circularidad posible entre cultura hegemónica y cultura alterna, una vez rota la hegemonía controladora de la Iglesia, los espacios civilizatorios y culturales de salones domésticos y recintos corporativos civiles empezaron a permear con sus gustos, usos y costumbres el antes sacrosanto recinto catedralicio. De tal suerte que una vigilia de Navidad celebrada en el Sagrario Metropolitano en la “Noche Buena” de 1840 fue una “verdadera solemnidad filarmónica”, según Olavarria y Ferrari.²³ Se trató de una misa en la que “profesores y aficionados” interpretaron la obertura de *Fausta*, de Donizzetti, la de *Emma de Rizburgo*, de Mercadante, concluyendo con una tercera, la del *Caballo de bronce*, de Auber. La música

para las partes del Ordinario y del Propio de la Misa fue de diferentes autores: Rossini, Espinosa de los Monteros y un tal Wallace.

En mi opinión, el pintoresco popurrí antes referido es muestra acabada de la cultura musical heredada y aprendida de la antigua sociedad colonial en ejercicio de su recién conquistada independencia. En él se patentiza, entre otras características, de qué manera se había empezado a convertir el gusto por la ópera en un verdadero gusto adquirido, a partir de las primeras funciones de la compañía de Filippo Galli en 1831,²⁴ gusto que aún pervive y que empezó primero en las élites y después trascendió al gran público.

La música “religiosa” impresa llegada de Alemania y Francia ofrecía novedades estilísticas que la cada vez más esclerótica catedral no podía generar. Los diseños melódicos, el uso de la armonía tonal y las instrumentaciones a que dieron lugar esas obras modificaron, aunque en forma modesta, el paisaje sonoro de la catedral. Todo parece indicar que su adquisición y/o encargo fue con la finalidad de hacer contrafactos que pudieran adaptarse a varias necesidades rituales (misas, *vísperas*, *maitines*), limitaciones musicales (voces y sólo alientos) y/o presupuestarias (“a grande orquesta” o sólo con órgano obligado). El artículo de Drew Davies “¿Augsburgo en México? Nueva música ‘corta y fácil’” profundiza en este repertorio.

Así, conforme se adelgaza la trama litúrgico-ceremonial de la catedral por no haber recursos para pagarla, empiezan a aparecer nuevas

23 Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 3ª ed., t. I (México: Porrúa, 1961), 346.

24 Áurea Maya, “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”, en *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, IV: *La música en los siglos XIX y XX*, coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México: Conaculta, 2013), 84.

manifestaciones musicales y nuevos personajes como José Ignacio Triujeque, prolífico “contrafactor” que, habiendo sido músico del Regimiento de Dragones de la Reina y posteriormente flautista-clarinetista de la capilla de la catedral, a su regreso de la lucha insurgente se mantuvo como músico *freelance*. Cuando en diciembre de 1837 el cabildo finiquitó (*de facto*) la capilla de música por falta de dinero, Triujeque se convirtió en el intermediario entre el cabildo y los músicos, proveyendo los servicios musicales mínimos según el presupuesto, adquiriendo, arreglando, catalogando y archivando música para tal efecto. Su mano aparece en muchas de las misas “cortas y fáciles” de las que habla Drew Davies: digamos que él mestizó obras de Augsburgo. Muerto él en 1850, vemos el caminar en declive y por inercia del ritual catedralicio y de la música litúrgica consustancial a él. Por ello, no parece ser casual el establecimiento en 1851 de la casa musical Wagner & Levien ni el éxito que tuvo su estrategia comercial, descrita por Olivia Moreno. Del paulatino incremento de ese éxito y del tamaño alcanzado calculo que fue el hueco dejado por José Ignacio Triujeque. Este modesto “empresario”, de manera discreta y práctica, había empezado a renovar el repertorio, atrayendo los oídos de los feligreses a la música misma, más allá de la acción litúrgica, estafeta que retomó ya fuera de la iglesia la casa Wagner & Levien.

En el artículo de Luisa Vilar “El *Requiem* de Mozart en las honras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846 a 1848”, la política, la música litúrgica y la sociedad se entrecruzan de manera peculiar y muy significativa. El precursor de este entrecruzamiento es de carácter económico. La economía del país al finalizar la lucha armada

no se movió, pero había que pagar salarios a empleados y militares. En consecuencia, el joven Estado mexicano, quebrado, se dirigió a Inglaterra, que le ofreció préstamos a tasas de interés muy altas a cambio de otorgarle reconocimiento internacional, algo de suma importancia ante el peligro de que España regresara. En realidad, si intentó volver cuando en 1829 una fuerza militar expedicionaria ordenada por el rey español y comandada por Isidro Barradas desembarcó en México.

La necesidad de reconocimiento internacional para prevenir esos eventos era tal, que el joven Estado nunca olvidó el otorgado en 1836 por el papa Gregorio XVI, quien por ello, al morir, fue honrado en la Catedral de Puebla en la forma y las circunstancias que relata Luisa Vilar: en plena invasión estadounidense. Así como una obra de Jerusalem salió del archivo de música de la Catedral de México para una ocasión particular, así la versión que Vilar analiza del *Requiem* de Mozart fue sacada de los anaqueles del archivo de la Catedral de Puebla para un servicio extraordinario.

Pero los reconocimientos internacionales no conjuraron las invasiones; antes, al contrario, de la mano de la siempre creciente deuda pública, Francia e Inglaterra, las grandes potencias de la época, y también los Estados Unidos, joven pero expansionista nación, intentaron reemplazar a España apoderándose de todo lo que había dejado. En especial, las minas de plata dentro del territorio y el libre comercio transatlántico fuera del país. Una vez que España fue expulsada, apenas podían esperar para iniciar actividades. Los insumos para la industria y la maquinaria empezaron a llegar de Inglaterra y los artículos de lujo, de Francia. Y de la “Confederación

Alemana”, el *Deutscher Bund*, llegaron otro tipo de productos, como hemos visto. De hecho, en algunos de los estados alemanes, la publicación de las numerosas obras sobre México, escritas por Alexander von Humboldt a lo largo de treinta años, había despertado un interés real en la naturaleza y las culturas antiguas de México, así como en la minería de plata mexicana.

¿Cómo y cuándo llegaron al *Archivo de música* de la Catedral de México polkas, jarabes, chotis, cuadrillas y vales, entre otras muchas danzas que ilustra Manuel Murguía en sus portadas? Hay una pequeña joya histórica en ese archivo, por cuanto está fechada en 1817: se trata de “Dos/ Valss p.a Fort.-Piano, con acompa/ ñam. to de violin, titulados el Canario, y el/ Magestuoso, composicion dedicada al/ S.r Lic.do D. Juan Franco Azcarate, por/ su autor D. Jose M.a Garmendia/ En.o 22 de/ 1817”.²⁵

Tenemos aquí a la sociedad presentándose en la catedral, en forma muy temprana, casi precursora, con un género de música que llegaría a ser, prácticamente, objeto de excomunión: el vals, si bien dentro de la tradición de música instrumental para acompañar danzas (como el Ms. 1560 de la Biblioteca Nacional de México y el conocido como manuscrito Eleanor Hague). Su autor: un músico del que poco se sabe, salvo que una composición suya fue propuesta para himno nacional. Pero su “dedicando” fue un jurista y literato, Juan Francisco Azcárate y Lezama (1767-1831), consiliario de la Real Universidad y regidor del Ayuntamiento de la Ciudad de México, considerado, junto con Primo de Verdad, como la cabeza del partido americano en contraposición

al partido europeo, miembro de la Junta Provisional y signatario del Acta de Independencia del imperio mexicano, nombrado también “ministro plenipotenciario de Inglaterra, adonde no llegó a ir porque el Gobierno no le proporcionó los fondos necesarios”.²⁶ ¡La pequeña biografía de este personaje nos proporciona un retrato del devenir nacional aquí tratado! Haber sido consiliario de la Real Universidad y maestro de la cátedra de Vísperas de Cánones lo vincula con el cabildo catedral, por lo que la presencia de esa partitura en el *Archivo de música* podría ser relativamente fácil de aclarar.

Analía Chernavsky, en su artículo “La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico”, se aproxima a la problemática que presentan los documentos con música escrita, su proveniencia, su carácter testimonial y la serie de cuestionamientos que despiertan. Si bien los vales que ella estudia pueden datarse en 1843, no eran ni para las masas ni de las masas, y aun cuando resulta difícil documentar la forma en que esas partituras llegaron al archivo del cabildo, sí es posible inferir que el gusto, como Bourdieu ha estudiado, se cuela por los resquicios del dogmatismo más férreo y puede transitar sin problema dentro de los estamentos de las élites hegemónicas. Los miembros del cabildo catedral eran hombres de carne y hueso, pertenecientes a una de esas élites en que los aires de secularización y modernización empezaban a causar escándalo y temor entre los más recalcitrantes de sus miembros, quienes, sin embargo, no podían impedir su flujo e influjo:

25 ACCMM, *Archivo de música*, A0770, Garmendía, José María (fl. 1800-1840), *Dos vales*.

26 Patricia Areal Torres-Murciano, “Juan Francisco Azcárate y Lezama”, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/10628/juan-francisco-azcarate-y-lezama> (consultado el 25 de abril de 2022).

[La disposición estética] es también una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social [...]. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones semejantes de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican [...].²⁷

¿Cómo se clasificaría a sí mismo Manuel Murguía, impresor? María José Esparza Liberal, en su artículo “Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos”, nos lo presenta como el complemento indispensable para mejor comprender el rompecabezas-laberinto de la primera mitad del siglo XIX en México. Su conocimiento del poder de la imagen, su gusto por la música, el estar en condiciones de observar y mostrar a la sociedad en su diversidad, sin compromiso ideológico aparente, sólo aparente, como nos demuestra María José Esparza, lo hacen un microscopio dentro del caleidoscopio inverso al que me referí en un principio: Esparza devela cómo la selección de imágenes lo traiciona en sus inclinaciones políticas.

El gusto también tiene el poder de hacer nugatorio cualquier sentimiento de nacionalismo: paradójicamente, a pesar de haber sido invadido el país dos veces por Francia, algunas élites se

decantaron por lo francés como sinónimo de buen gusto y modernidad. Incluso el Gobierno, que fluctuaba entre conservadores y liberales, en una etapa conservadora permitió, en 1844, la entrada y el establecimiento de una orden religiosa francesa, de monjas enfermeras, para llenar el hueco que había dejado la Iglesia en las obras de beneficencia.

Y también en razón del gusto, ya desde 1851 la Casa Wagner había empezado a satisfacer a esas élites cuando la catedral, debido a su precariedad, no podía ya ofrecer más que el canto litúrgico monofónico y una música de sencillez casi popular, interpretada por un par de cantores viejos y un organista-cantor, igualmente añoso, todo ello incompatible con el “gusto refinado” con el que las élites pretendían distinguirse de los mamarrachos liberales y del pueblo dizque soberano, pero lleno de léperos. Una verdadera sofisticación ha de haber sido, en 1896, escuchar cuartetos de cuerda de compositores extranjeros nunca antes oídos en México, como narra Olivia Moreno Gamboa en su artículo “Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio Nacional, 1896”: era como volver al paraíso perdido de los privilegios –en realidad, nunca perdidos; si acaso, medio lastimados–, y dentro de un espacio de naturaleza única y desconocida hasta entonces: la sala de conciertos. Durante todo el periodo colonial y hasta la Independencia de México, la catedral metropolitana había sido, además de haber cumplido muchas otras funciones, una sala de conciertos.

La música alcanza un poder simbólico más allá de sí misma a través de su capacidad de marcar el espacio funcional [...] también puede actuar

27 Bourdieu, *La distinción*, 53, 55.

como un localizador social y cultural con particulares estilos, medios y prácticas interpretativas apropiados para articular nociones de identidad civil.²⁸

Al parecer, ahora sí estaba naciendo una nueva sociedad. A diferencia de aquella que en la Nochebuena de 1840 había disfrutado en el Sagrario Metropolitano de un conspicuo popurrí filarmónico, apoderándose protagónicamente de un espacio al que antes había accedido meramente como espectadora, la sociedad de la sala de conciertos sí estaba creando una nueva ritualidad de carácter civil, ajena a la liturgia, reconociéndose a sí misma en un nuevo ropaje, aunque permaneciendo siempre élite, con gustos, ademanes y gestos algo diferentes, nada más. Estaba construyendo un espacio nuevo, para una función enteramente nueva, con una finalidad explícita y pública nueva: disfrutar sólo y enteramente de la música.

Abreviaturas

CM: Catedral de México

ACMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Fuentes documentales

CM, *Librería de cantorales*, libros M02, M03.

ACMM, *Actas de cabildo*, libros 65, 74, 75.

ACMM, *Archivo de música*, A0527.01, A0770, A1455.

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

Fuentes impresas

Alamán, Lucas. *Historia de México*, t. V. México: Jus, 1972.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus Humanidades, 1988.

Carter, Tim. “El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana”. En *Música y cultura urbana en la edad moderna*, coordinado por Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, 53-66. Valencia: Universitat de València, 2005.

Connaughton, Brian. *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

Enríquez Rubio, Lucero y Gabriel Lima Rezende. “Presentación: reflexiones acerca del cata-logar”. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 4 (septiembre de 2009): 2-4.

Enríquez Rubio, Lucero. *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, Ilustración: Puebla, 1797*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

———. “Los actores ocultos del ritual sonoro catedralicio en los inicios de la Nueva España”. En *Actores del ritual en la Catedral de México*, coordinado por Marialba Pastor, edición de Lucero Enríquez Rubio, 29-41. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.

———. “Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabil-

- do Catedral Metropolitano de México”. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 8 (marzo de 2017): 32-46.
- . “Cantidad-calidad-género: ¿esplendores y óperas?”. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 9 (marzo de 2018): 36-47.
- Ginzburg, Carl. *El queso y los gusanos*, traducción de Francisco Martín y Francisco Cuartero. Barcelona: Muchnik Editores, 1997 (Colección Atajos, 12).
- Marín, Javier. “Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México Ilustrado: Miguel de Berrio y Zaldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716–1779)”. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 39, núm. 1 (junio de 2018): 1-29.
- Maya, Áurea. “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”. En *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, IV: *La música en los siglos XIX y XX*, coordinación de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 81-111. México: Conaculta, 2013.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*, 3ª ed., t. I. México: Porrúa, 1961.
- Santa Cruz Castillo, Ruth Lizbeth. “¿Formando músicos?: la educación de los niños en la Catedral de México durante el Siglo XVIII”. Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Saucedo, Carmen. “Cronología de los arzobispos de México”. *Historias*, núm. 44 (1999): 117-124.

Fuentes electrónicas

- Areal Torres-Murciano, Patricia. “Juan Francisco Azcárate y Lezama”. Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/10628/juan-francisco-azcarate-y-lezama> (consultado el 25 de abril de 2022).
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, primera edición electrónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- <http://musicat.unam.mx/nuevo/misa.html>.
- <http://www.musicat.unam.mx/Cuadernos/pdf/C8-4.pdf>
- <http://www.musicat.unam.mx/Cuadernos/pdf/C9-6.pdf>.



El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás "Yami" Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UAM Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música "corta y fácil"	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El Réquiem de Mozart en las bonras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846-1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analia Chertavsky</i> <i>Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner. 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

ISSN 2395-8243

