

Javier Marín López: *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. (Jaén: Universidad de Jaén/Sociedad española de musicología, 2012). ISBN 9788484396321 (o. c.), 1278 p.

Javier Marín López: “Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (Siglos XVI-XVIII)”, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.

La publicación de la tesis de doctorado de Javier Marín viene a hacer accesible para el mundo académico un trabajo ejemplar y un repositorio de datos de primera importancia para el conocimiento de la música americana durante el dominio español. En gran medida, soslaya así el sistema “secreto” de las universidades españolas, que esconden muchas tesis de gran mérito y utilidad en los estantes más recónditos de sus depósitos, sustrayendo así a la circulación intelectual materiales e ideas que merecen mejor suerte. Desafortunadamente, el libro editado sólo incluye parte de la tesis doctoral (aunque “completamente revisada, corregida y ampliada”) de manera que algunas de las mayores contribuciones de Marín deberán aún esperar futuras publicaciones. Los respectivos títulos de tesis y libro reflejan claramente la selección operada para la versión impresa: mientras la tesis dedicaba su primer volumen, de 795 páginas, a establecer el contexto histórico, litúrgico, musical e institucional del repertorio, prestando especial atención a las relaciones con la metrópoli europea, el libro se limita a introducir el catálogo en 118 páginas, dedicadas fundamentalmente a esbozar la constitución y situación del repertorio en sus coordenadas históricas y litúrgicas.

Al catálogo publicado no se le podría pedir más. Incluye una cuidadosa y detallada especificación de los métodos de fichado e indización empleados, fundados principalmente en los utilizados para el clásico catálogo de Hamm y Kellman¹. Aunque no incluye un estudio sistemático de los rasgos caligráficos, estudia las diferentes grafías de los copistas intervinientes, identificando a algunos de ellos. Analiza la constitución de los volúmenes en secciones, a veces de distinta proveniencia y emplea esta información en la datación, que distingue cuidadosamente entre fechas de composición, copiado y recepción en la Catedral, y que se ayuda con el estudio de las escasas filigranas, y con cruzamientos con datos contables, con los inventarios históricos de la librería de coro, y con una amplia gama de otros documentos derivados de fuentes de primera y segunda mano (por sólo citar un ejemplo, papeles de la Inquisición en Sevilla [p. 640]). La búsqueda de concordancias es probablemente la de más amplio espectro dentro de la historiografía musical colonial a la fecha; se complementa con un estudio de las variantes entre fuentes que le permite a Marín elaborar hipótesis sobre la

1 Charles Hamm y Herbert Kellman, eds.: *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 vols. (Neuhausen y Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag, 1979-1988).

filiación de las copias.

El tratamiento incluye breves comentarios sobre obras y su contexto (por ejemplo, la tradición de las “misas batalla”, p. 364-65), a veces con útiles observaciones sobre las peculiaridades de algunos compositores. Se muestra el íncipit de todas las voces y de cada uno de los movimientos de obras multipartitas. Se citan ediciones y grabaciones modernas. En la atribución de obras anónimas el autor es cauteloso; sin embargo puede señalar autores probables basándose en un meticoloso trabajo con cada obra y en referencias cruzadas.

El estudio de este corpus de veintidós libros, con 563 obras, se basa en un manejo enciclopédico de una bibliografía muy actualizada y completa (España y América)², trayendo a colación datos muy dispersos para resolver o iluminar problemas puntuales. Se apoya, además, en observaciones sobre los más de 130 libros de canto llano de la Catedral, lo que le permite rastrear las versiones locales de las melodías empleadas en polifonía.

Casi cien páginas ocupan los múltiples índices, que aprovechan las facilidades del tratamiento informático de los datos. Permiten acceder al repertorio por compositor, por género, por advocación, por fecha, por número de voces y por título (este último índice incluye no sólo la música de los libros catalogados, sino todas las obras mencionadas en el texto). Hay además una lista de fuentes musicales, que incluye breves caracterizaciones útiles para orientar al lector.

La intención del autor de brindar “un instrumento bibliográfico integral para el estudio, a través de la colección mexicana, de la polifonía hispanoamericana” puede a primera vista parecer pretenciosa, pero lo cierto es que, a través del estudio intensivo del corpus y sus circunstancias, visibiliza de manera muy sugestiva tanto la inclusión en el mundo hispano como las variantes de la tradición local.

*

*

*

La tesis de Javier Marín, defendida cinco años antes, demuestra con amplitud la significación de la colección catalogada en el libro impreso. Más que ningún otro estudio sobre la música colonial americana, hace patente hasta dónde es posible “sacarle el jugo” a un repositorio para reconstruir el pasado musical.

El primer capítulo describe el aspecto institucional de la catedral, su erección, sus constituciones y las normas atinentes a los principales cargos de

2 Por la propia naturaleza comprensiva de la bibliografía (que inducirá sin duda a otros autores a tomarla como una referencia), me tomo la atribución de señalar la falta del buen trabajo de Evgenia Roubina: “El enigma de Juan de Ledesma: un músico español y la catedral metropolitana de México”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica* ↖Carlos Vega↗, 20/18 (2004), pp. 55-80.

músicos. El permanente ejercicio de comparación con otras catedrales americanas y peninsulares permite a Marín detectar influencias que exceden a Sevilla (según la historia corriente, modelo de todas las catedrales coloniales): hay inspiración en las disposiciones de los Concilios de Trento y Lima, y en las constituciones de Granada y Santiago de Compostela. El primer apartado incluye además datos sobre normativa y funcionamiento de los seises, del Colegio de Infantes y de la Congregación de Nuestra Señora la Antigua (de músicos y personal de la Catedral).

Se describe a continuación la disposición espacial de la catedral, su modelo original sevillano y sus modificaciones en el tiempo; la ocupación musical del espacio (dónde se cantaba y tocaba y con qué disposición). A este respecto, es interesante la determinación tomada para las exequias del Arzobispo Rubio Salinas en 1765, erigiendo un alto tablado frente al coro “para que el público pudiese gozar mejor de la música”. Más allá de la liturgia y la devoción, el cabildo claramente concebía a su capilla de música como una performance a ser disfrutada por un público. El ordenamiento temporal es abordado luego, con la valiosa ayuda del *Diario manual* de Juan de Peñaranda (1751) con detalladas precisiones sobre el calendario litúrgico y la utilización de la música en él. Marín también ha reunido información sobre cómo el cabildo se informaba (en el siglo XVIII) de las prácticas en diversos lugares de España para incorporarlas, con el objeto de realzar su condición de institución netamente española.

Un tercer apartado dentro del primer capítulo habla de los sistemas de acceso al puesto de músico. Aquí se confirma mi sospecha³ de que el cargo de maestro de capilla era muy raramente objeto de oposiciones regulares, como era costumbre en la España peninsular: la escasez de candidatos disponibles impedía un uso consuetudinario de ese sistema. Sin embargo, resulta interesante y novedoso el dato de que otros puestos de la capilla (sochantre, organista y otros músicos) sí se cubrieran a menudo por el sistema de edictos y oposición, en lugar de un simple examen ante el maestro de capilla o un tribunal presidido por él (único sistema del que hasta ahora tenía yo noticias).

En cuarto lugar, Marín aborda el espinoso tema de la participación de los indígenas en la vida musical de la Catedral, constatando que ésta era escasa. Aquí debo señalar lo que considero uno de los pocos puntos discutibles de este excelente trabajo. El autor dice, apoyándose en los textos de Geoffrey Baker⁴, que los indios *preferían* desarrollar sus carreras en las parroquias y cofradías de aborígenes, donde encontraban mejores oportunidades de progreso. Es cierto que los datos recogidos por Baker en Cuzco apuntan en la dirección de una mayor concentración de músicos indígenas en esos circuitos periféricos, pero no es menos cierto que Marín mismo cita varios casos de infructuosos intentos

3 Leonardo J. Waisman: “La música en la América española”, *Historia de la música española*, vol. 4 (S. XVIII). (Madrid: Fondo de Cultura Económica, en prensa).

4 Geoffrey Baker: *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco* (Durham: Duke University Press, 2008).

de indios por penetrar y trepar en la jerarquía de la capilla catedralicia. La sociedad no daba a los nativos y castas oportunidad de elegir libremente en qué campo competir: los relegaba a la periferia, y atribuirles la intencionalidad de mantenerse dentro de ella (sin elementos que nos permitan atisbar el funcionamiento de sus psiquis) es dulcificar injustificadamente el rigor de una sociedad injusta. A fuer de querer (como es la tendencia ahora) conferir agencia a los indios contra el papel pasivo que les asignaba la historiografía tradicional, se termina minimizando la opresividad de la sociedad de castas colonial. Quizás sea significativo que los estudios que participan de esta propensión provengan de ámbitos extra-latinoamericanos.

Un quinto apartado trata de la constitución y evolución de la capilla, apoyándose especialmente en la serie de catorce plantillas conservadas. Marín aquí trasciende los límites del localismo que ha caracterizado a estos estudios institucionales, efectuando una serie de comparaciones que ayudan a “situar a la catedral mexicana en el contexto de otras instituciones de perfil similar”, y a evaluar “su grado de modernidad” en distintos momentos. La utilidad de las discusiones se vería acrecentada si el autor hubiera incluido referencias, por una parte a índices de precios, y por otra a la evolución de los diezmos recibidos por la catedral durante el período. La presentación de la historia de cada uno de los instrumentos es excelente pero presenta algunos deslices o inexactitudes organológicas: al agrupar manicordio, clavicémbalo, clave y clavicordio sin más, ignora la diferencia del monocordio (con una cita mal interpretada del Diccionario de la música española e hispanoamericana); al no especificar cuál es el nombre que se utiliza en los documentos citados, no se sabe de qué instrumento se trata, o si (cosa que sería muy extraña) en México se llamaba clavicordio al manicordio. Las referencias al tololoche (p. I: 200) son insuficientes: no toma en cuenta las variedades actuales y da por sentado que se trata de una variante autóctona y no de un heredero de los violones europeos. La descripción del clarión o bugle “en forma de trompeta” (p. I: 220) es incompleta. Un enigma que queda en pie (en esta y en otras catedrales) es la aparente contradicción entre el uso comprobado de la guitarra y la ausencia de pagos a guitarristas: ¿quiénes tocaban esos instrumentos?

Como último apartado dentro de este extenso capítulo, el autor examina la vida musical desde el punto de vista del músico, calculando la frecuencia de las actuaciones y su remuneración. Los cómputos dan resultados impresionantes: 275 días al año para “días ordinarios” además de una cincuentena de aniversarios de patronazgo privado. A estos servicios deben sumarse las famosas y numerosas “zangonautlas”⁵, contrataciones por parte de terceros. En otro sentido, también llama la atención la crecida proporción (54%) de funciones en las que, no participando instrumentos, se puede suponer que se interpretaba sólo polifonía clásica. Es un llamado de atención para los que mantienen la visión de la historia

5 Marín escribe “sangonautlas”. Desconozco la grafía de los documentos originales.

de la música como historia de la composición (Dahlhaus), y en contra de la tesis de que la canonización de un repertorio musical es producto del siglo XIX.

En el segundo capítulo de la tesis, Marín estudia la procedencia y movilidad de los músicos. Es sin duda el más amplio tratamiento del tema en toda la literatura (casi 130 páginas). Discute las condiciones generales de la emigración desde España, las regiones de procedencia, las rutas de comunicación internas y externas, las causas y motivos para la emigración (se destacan los mejores sueldos que se pagaban en México a los maestros de capilla) y la reemigración. En una amplia sección de tipificación, construye “perfiles migratorios”. En cuanto a las migraciones dentro de América, destaca el caso especial de las relaciones entre Puebla y México y menciona los intercambios locales con parroquias, colegios, conventos y teatro.

La circulación de la música es el tema del Capítulo 3. Se trata del primer intento de estudiar en forma global (aunque focalizado sobre México) la importación de libros manuscritos y editados, que se constituye desde ahora en punto de partida indispensable para futuras investigaciones. Marín pone en relación información sobre envíos desde España con inventarios actuales de las catedrales americanas. Analiza los circuitos comerciales, los envíos por parte de compositores, el acarreo en equipajes personales, el Nuevo Rezo, los copistas que emigraban, los encargos a copistas españoles, las gestiones de los maestros de capilla americanos y el caso especial de la difusión de la música de Palestrina. El mercado americano aparecía interesante para los compositores españoles durante la “edad de oro” de la polifonía española; su posterior devaluación no impidió la “continuidad a lo largo de todo el siglo XVIII de un mercado de copia y venta de música en la Real Capilla de Madrid con destino a las Indias” (p. 495).

En el cuarto capítulo nos introducimos ya en la colección metropolitana mexicana, a través de la historia de su formación. Se informa sobre su ubicación física a lo largo de la historia (envidiable cantidad de datos) y sobre sus custodios. Se tipifica la adquisición de repertorio a través de cuatro canales: producción propia, préstamo para copia, donación (de obispos y otros dignatarios) y compra. En cuanto a la primera, la complicada cuestión de si los papeles de música eran del maestro de capilla/compositor o de la catedral (legalmente ésta era la dueña) es tratada a través de varios casos, cuyas variantes sugieren los riesgos de afirmar que tal o cual compositor “se dedicó a tal repertorio”, ya que era común que su legado se dividiera, quedando a veces algunos géneros en la catedral y otros en manos de otros herederos.

La médula del capítulo está constituida por el análisis de la serie de inventarios, suplementada por la transcripción completa de varios de ellos en apéndices, incluidos algunos de Puebla. Son fuentes preciosas y su ponderada discusión pone de relieve la utilidad de los inventarios de época para reconstruir qué música se ejecutaba, en lugar de los catálogos actuales de las catedrales. La lista de 1589 es especialmente interesante, con su colección de dos centenas de obras en romance (desafortunadamente anónimas): esto certifica la gran

presencia de estas en la vida musical de la catedral ya en el siglo XVI, supliendo a la escasez de composiciones conservadas, que ha dado a entender que los compositores de la época sólo se dedicaban al repertorio litúrgico en latín. Llama la atención en este mismo inventario la gran proporción de obras compuestas para ocasiones especiales, como profesiones de monjas, consagración de obispos, etc. (ver tabla en p. I: 614). También es interesante el análisis del inventario de 1793, que muestra que en pocos años (desde el anterior de ca. 1786) se había dejado de usar la polifonía a cappella (registrada anteriormente en sección especial para los días en que se canta sin instrumentos) y los villancicos (“sustituidos” por responsorios).

El capítulo final, que coincide parcialmente con la Primera Parte de la versión impresa, está dedicado a la descripción de los libros y el repertorio. Los párrafos introductorios señalan su significación:

Muchos de los estudios sobre la música en las catedrales durante los siglos XVII y XVIII presentan un panorama distorsionado, ya que se centran únicamente en la música “a papeles”, olvidando la larga tradición del repertorio de facistol.

... la mitad, aproximadamente, de las intervenciones ordinarias de la capilla catedralicia a mediados del siglo XVIII requerían polifonía de facistol, y a ellas deben añadirse las funciones de aniversario, en muchas de las cuales únicamente se interpretaba polifonía. Estas fuentes polifónicas tardías no han recibido demasiada atención hasta la fecha; desde la perspectiva del editor de *opera omnia* estos manuscritos son poco interesantes por su escasa originalidad, ya que raramente incluyen obras nuevas.

Por tanto, la atención que la historiografía moderna ha prestado al estudio del villancico y la modernización de la música española a principios del siglo XVIII sólo muestra una cara de lo que ocurría realmente en las catedrales (pp. I: 655-56).

Es notable que las fuentes metodológicas a las que se remite Marín sean preponderantemente referidas a manuscritos medievales y renacentistas (Strohm, Bent); esto revela lo poco que se han trabajado las fuentes manuscritas de los siglos XVII y XVIII (excepto desde el punto de vista de las *opera omnia*).

Acertadamente, Marín vincula como copias parciales del repertorio de la Catedral a fuentes conventuales de cuyo contexto poco sabíamos hasta ahora (Códices Valdés y del Carmen, manuscritos mexicanos de la Newberry Library de Chicago). El tratamiento incluye la cronología de los volúmenes, el miniado, los copistas. En cuanto al repertorio en sí, es notable el predominio de la escritura a 4 (con pocas variaciones incluso entre versículos de salmos y magníficats), y la ausencia de música policoral, quizás explicable por la copia de esas obras en papeles sueltos (la capilla era demasiado numerosa para permitir la lectura desde el facistol). Otras observaciones interesantes incluyen la antigüedad del

repertorio (aunque copiados mayoritariamente en el siglo XVIII, predomina la música compuesta cien o doscientos años antes), y la escasa circulación de las obras escritas en América (frente a la difusión de las peninsulares) que revela el estudio de concordancias.

El examen se desagrega por categorías litúrgicas y géneros: el repertorio de Semana Santa (que incluye prácticas diferenciadas en cuánto a qué textos se cantan con polifonía dentro de las pasiones), de Vísperas (particularmente numeroso), Misas (diferencias en la estructura del Réquiem entre México y Puebla, presencia de cantos llanos propios y únicos de México en misas feriales de Hernando Franco), Motetes. Marín incluye un estudio especial del himnario (cómo fue respondiendo a los cambios litúrgicos ordenados por Roma) y una reconstrucción del Oficio de difuntos, con partitura y performance en DVD.

Habiendo destacado repetidamente la excelencia de ambas versiones del trabajo de Javier Marín, me permito ahora señalar alguna de sus limitaciones. Se puede reprochar justamente a la musicología latinoamericana que la mayoría de los estudios que han marcado nuestra visión de la música colonial sean obra de no-latinoamericanos (Stevenson, Baker, éste de Marín). Las consecuencias han sido que los textos modélicos manifiesten una distancia de su objeto de estudio que afecta su modo de exposición y los conceptos fundamentales que éste connota. Los textos de Marín no son una excepción. Por un lado, se deslizan pequeños errores que delatan esa distancia: la expresión “las misiones bolivianas” (p. I: 211), en lugar de “altoperuanas” o “de la Audiencia de Charcas”, o el desliz de suponer que Juan de Araujo se trasladaba entre dos virreinos al ir de Panamá (que dependía del Perú) a Lima (p. I: 382).

Por otra parte, la visión europea se exterioriza en un eurocentrismo benévolo, que se maravilla por los logros y méritos de instituciones “periféricas”:

En cuanto a la introducción de los instrumentos, hay que advertir igualmente la temprana evolución tímbrica de la capilla no sólo en el contexto hispanoamericano sino, lo que resulta más asombroso, en relación con otras catedrales peninsulares (p. I: 224).

y que no tiene plena conciencia de lo que significa una sociedad escindida entre dominadores y dominados:

Aunque el término “español” se aplicó tanto a los emigrantes peninsulares (gachupines) como a los “blancos” nacidos de padres peninsulares en suelo americano (criollos), en la práctica estos últimos tenían fama de gente relajada que, por su convivencia con los indios, habían adquirido sus mismos defectos, por lo que acabaron siendo excluidos de los cargos de responsabilidad. Los peninsulares en México tenían más derechos y privilegios que en la propia Península (p. I: 302).

“Más derechos y privilegios” minimiza la posición de una pseudo-aristocracia cuya preeminencia con respecto al resto de la población era incomparable con su situación en la España europea. No tenían “más derechos y privilegios”: eran amos y señores.

La falta de familiaridad con una perspectiva latinoamericana se deja ver, por ejemplo, en los párrafos introductorios (pp. 9-12) sobre la escasez de estudios que enlacen las diversas regiones del imperio español. Si la visión de los musicólogos españoles se limitaba a los territorios europeos, la de los estudiosos americanos estaba condicionada por la política cultural de la región. Hasta la mitad del siglo XX, y aún después, el hispanismo militante de los sectores conservadores, “aristocráticos” y archicatólicos era un fuerte elemento disuasorio para los intelectuales americanos que buscaban fundar las diversas historias nacionales en ideales libertarios, la pasada grandeza indígena, o cualquier cosa que los diferenciara del oscurantismo y el atraso que percibían como dominantes en España. Durante los decenios constitutivos de la musicología, ensalzar el patrimonio colonial, compartido con España, era ser reaccionario⁶. Es en ese contexto donde se debe evaluar el escaso interés de los intelectuales americanos por el patrimonio colonial.

Es cierto que Marín no incursiona en el terreno de las explicaciones contextuales y políticas, ni en esos párrafos ni en el resto de sus textos. Y esa conducta es elemento fundamental para definir los límites de su estudio: el autor trabaja en una tradición positivista reuniendo una ingente masa de documentación y trazando inteligentes líneas de conexión entre los datos hallados. La música es el dato principal y todas las demás informaciones son puestas a su servicio. Dentro de ese marco, no es razonable pedirle interpretaciones políticas, buceo en los significados culturales de las prácticas, elucidaciones de cómo la música construía la sociedad. No es razonable, pero al menos para el latinoamericano que esto escribe, resulta apabullante leer más de tres mil páginas de texto sin dejar volar su imaginación interpretativa con alguno de estos “condimentos”.

Salvando el tema de esos límites, el libro y la tesis de Javier Marín nos muestran el camino a seguir: ya no es suficiente con sentarse a examinar las actas capitulares. El cruzamiento con datos de las más insospechadas o difíciles clases de documentos y con la abundante información ya publicada en fuentes secundarias genera hoy la posibilidad de multiplicar nuestro conocimiento de detalles sobre la vida musical, el quehacer de los músicos y aún la historia de la composición en la Colonia (que, como ha demostrado ampliamente Marín, era parte integrante de España).

Leonardo J. Waisman

6 Hasta tal punto era fuerte esta idea, que cuando, a fines del siglo XX, el crecimiento económico de España indujo a empresas españolas a invertir en Latinoamérica y a estudiosos españoles a iniciar investigaciones sobre América, muchos latinoamericanos lo percibieron como una renovación de los vínculos coloniales de desigualdad.