

Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*. México. Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, 2013, 325 pp. ISBN 978-607-16-1477-3.

Este libro es resultado de la investigación de Doctorado en Historia que realizó Lourdes Turrent, quien combina su actividad de historiadora con la de música, ya que es ejecutante del fagot, lo que le permite aproximarse al tema con la sensibilidad que la práctica musical otorga. Consta de una introducción, siete capítulos, conclusiones y anexos. El objetivo del texto es vincular la actividad musical realizada en la Catedral con los rituales religiosos que en ella se celebraban, para lo cual la autora crea el concepto de «rituales sonoros», subrayando así la importancia que tenía la música con su poder de conmover e impactar al oyente para darle más significación a los ritos religiosos. La autora decidió no realizar un trabajo de musicología tradicional centrado solamente en la música (partituras, instrumentos, obras), sino retomar las propuestas de la «nueva musicología», la cual se pregunta para qué se hizo determinada música, en qué ocasiones se tocaba y cuál era la función que desempeñaba.

Rito, música y poder en la Catedral de México es el segundo libro en el que Turrent aborda el tema musical en el marco de la historia del país. Este se suma a *La conquista musical de México* que fue publicado en 1993 y en la que tocó el trabajo de conversión que los misioneros franciscanos lograron a través de la música con los indígenas. Tras más de 20 años la autora volvió a incursionar en el binomio religioso-musical, encontrando los vínculos que la actividad musical tiene con las costumbres sociales en un contexto determinado. Para el texto que nos ocupa, como señala Turrent, la pauta la encontró en el libro *Guillaume de Machaut in Reims* de Anne Robertson, profesora del Departamento de Música de la Universidad de Chicago, quien también comparte con Turrent la profesión musical, por su condición de ejecutante del piano. Robertson realizó una investigación sobre la función de la música de Machaut del siglo xiv en la catedral de Reims, donde se coronaba a los reyes de Francia, por lo cual podemos trazar un paralelo histórico con la Catedral Metropolitana de México, pues en ella se recibía a los virreyes y se entronizó al emperador Agustín de Iturbide.

El primer capítulo se titula «La formación del espacio de la catedral en la ciudad de México». Encuentro este apartado como necesario para ubicarse en el espacio físico, ya que describe cómo se fue definiendo el lugar y las características de la Catedral como templo principal de la Nueva España, lo cual sirve para destacar la importancia que sus rituales sonoros tuvieron en la sociedad novohispana. Ya ubicados en el recinto religioso, el segundo capítulo, «La música y el recinto catedralicio», describe el papel central que tenía la música en los oficios que se realizaban en la Catedral. Por una parte, a lo largo del día con los distintos rezos y cantos que se entonaban, y por otra, durante el año litúrgico, o sea las fechas y periodos religiosos relacionados con la vida de Jesús. Cada hora y cada día tenía un rito especial que requería del acompañamiento del canto, lo que explica la gran demanda de música que tenía el recinto catedralicio.

El tercer capítulo es «Las voces del ritual y su ámbito de autoridad» en el cual podemos encontrar a los personajes religiosos que actuaban en la Catedral y sus grados de autoridad. Todo ritual implica un orden y una asignación de funciones que son descritas por Turrent en este capítulo. Debemos considerar que la Catedral era el templo sede del arzobispo primado de México, la máxima figura religiosa de la Nueva España, por lo que se convirtió en un lugar para el ascenso eclesiástico de los sacerdotes y religiosos que buscaban ocupar los distintos puestos y desempeñarlos adecuadamente, ya que, además, les representaba beneficios económicos. Los prelados extendían su influencia fuera del ámbito catedralicio hacia otras instituciones religiosas como eran la Universidad y la Inquisición.

El cuarto capítulo es «Actores profesionales de lo sonoro» y en éste la autora centra su atención en lo específicamente musical. Inicia describiendo la gran variedad de instrumentos que se utilizaban y que no estaban limitados al órgano, sino que se extendían a toda la orquesta. En este mismo capítulo se habla de la llamada Capilla Musical que era el principal conjunto de la Catedral, aunque había otros como los diversos coros, los tañedores de campanas y los solistas. Como parte de los conjuntos

musicales, el capítulo también aborda el tema del Colegio de Infantes y de los Acólitos que ejecutaban música coral. Una investigación de índole meramente musical se podía haber limitado a este capítulo, en el que a mi juicio, existe información relevante sobre los instrumentos y las prácticas musicales coloniales. Es notable la utilidad que ofrecieron las actas de cabildo consultadas por Turrent, las cuales le permitieron hacer una relación de la plantilla de músicos de la Catedral entre 1802 y 1810, lo que nos da un panorama no solo de los cantantes e instrumentistas que había, sino de las condiciones de contratación que tuvieron.

El quinto capítulo tiene el título de «Corporaciones, autoridades, culto y música profana», donde se presenta el tema del público al cual estaba destinado el ritual sonoro y sin cuyo concurso no tendría sentido todo el esfuerzo que implicaba hacer música. En primer lugar se encontraba el virrey cuya visita a la Catedral implicaba el cumplimiento de un protocolo, con un ritual muy preciso; lo mismo pasaba cuando acudían los miembros de la Audiencia. El público principal, por otro lado, pertenecía a diversas cofradías que tenían sus capillas dentro de la Catedral y la autora señala que no eran solamente público asistente, sino que participaban en el mantenimiento del templo a cambio de lo cual recibían ciertos honores y prerrogativas. A estos personajes se suma el pueblo llano que acudía a los oficios religiosos y cuya numerosa presencia realizaba los rituales sonoros.

«La catedral en el espacio urbano ilustrado: la ciudad y los toques de campana» es el título del capítulo sexto y en él Turrent trata el tema de cómo la Catedral extendía su influencia hacia la ciudad a través de los toques de campana que marcaban las horas y llamaban a los oficios religiosos. Podemos imaginarnos, ya que esas campanas siguen funcionando en el siglo XXI, los repiques que llamaban la atención de los capitalinos marcando la rutina de su día o advirtiendo sobre acontecimientos importantes, haciendo así evidente la centralidad e importancia del templo.

El séptimo y último capítulo se llama «En busca de la debida compostura» el cual supuse inicialmente que se referiría al comportamiento de los feligreses en la Catedral, pero en realidad alude a las repercusiones que tuvieron en la ciudad y en su templo principal algunos acontecimientos políticos ocurridos en el siglo XIX, como la llegada de un virrey, las noticias de la renuncia del rey en España y la presencia cercana de las tropas insurgentes en 1810. La autora solo enuncia la importancia final que tuvo la Catedral en la consumación de la Independencia como lugar de coronación del emperador Agustín de Iturbide lo cual queda fuera de la delimitación temporal que se planteó en la investigación.

En el apartado de conclusiones la autora primero señala la diferencia que hubo en la Nueva España en los espacios religiosos, y por lo tanto musicales, reservados para los indígenas, atendidos por clérigos regulares y ubicados en los pueblos y capillas periféricas; los reservados a las mujeres en los conventos de clausura; y el principal, destinado a la población citadina que era regido por los clérigos seculares que administraban las diócesis y estaban más vinculados al poder monárquico. Más que conclusiones se trata de una correlación social entre los grupos que habitaban la Nueva España y los recintos religiosos, sobre los cuales estaba en primer lugar la Catedral.

Al final del libro hay siete anexos de documentos que sirvieron como fuente de la investigación realizada; se trata de fuentes primarias de gran interés como el «Orden que debe observarse en el coro prescrito por el Ilustrísimo Señor Don Fray Alfonso de Montúfar» quien fue arzobispo de México, y que pueden ser consultados con diversos propósitos para subsecuentes investigaciones de índole religiosa, musical o social.

La música es una actividad humana que tiene su propio ámbito y especificidades para ser estudiada profesionalmente. Sin embargo, nunca se da en forma aislada de un contexto histórico, artístico, social y político. La mayoría de los estudios sobre música se han limitado a lo propiamente musical, mientras que, en contrapartida, en estudios de tipo cultural y de vida cotidiana se llega a abordar lo musical pero tangencialmente. El propósito de la investigación emprendida por Lourdes Turrent pretende adherirse a la nueva musicología para abordar la creación musical en el marco religioso de un templo que estaba destinado a tener un papel central en la Nueva España. Al incursionar en lo religioso, la autora se enfrenta a otro mundo que tiene también muchas especificidades como la jerarquización de los cargos, la particularidad de cada oficio, etc. Conocer los rituales religiosos y a quienes los dirigen y practican requiere de investigaciones y explicaciones diversas por lo que la historiografía se enfrenta

al problema de cómo entrelazar el mundo religioso con el musical y todo, a su vez, en el contexto histórico novohispano.

Para ahondar más en el objetivo de Turrent de realizar una investigación musical contextualizada, considero importante señalar que en el siglo XVIII en Europa la música culta se empezó a desarrollar cada vez más fuera de los ambientes religiosos y que se componían más obras destinadas al esparcimiento de la aristocracia y a la búsqueda de un arte sonoro que se bastaba a sí mismo. Es decir, en términos histórico-musicales, el periodo estudiado por Turrent se corresponde con el clasicismo, en el cual se establecieron las convenciones para definir las estructuras de la música absoluta, o sea, la música sin ninguna otra función más que la artística. Se estableció la estructura de sonata con la que una obra musical tenía una coherencia en sí misma, y se estandarizó un estilo más sobrio y elegante, diferente a la polifonía heredada del barroco. Estos cambios musicales se dieron en Europa sobre todo en la música instrumental y en la ópera, pero en el campo de la música religiosa se mantuvieron inercias de tiempos anteriores utilizando tipos de canto medievales como el llamado gregoriano y el polifónico que era solamente vocal sin instrumentos y apropiado para resonar en las grandes construcciones sacras.

A esta diferencia entre la música religiosa y la profana, la cual era cada vez más abundante, debemos añadir el desfase que España y sus colonias comenzaron a presentar en el siglo XVIII en términos musicales. Si bien en el Renacimiento hubo músicos españoles de gran importancia como Tomás Luis de Victoria y Cristóbal de Morales que estaban a la par de italianos como Palestrina y Monteverdi, en el Barroco ya no hubo músicos relevantes en el mundo hispano que estuvieran a la altura de los Vivaldi, Albinoni, Bach o Handel, y para fines del siglo XVIII tampoco hubo músicos que pudieran estar a la altura de los maestros clásicos como Haydn o Mozart. De hecho, es significativo que los músicos más importantes que trabajaron en España fueron los italianos Scarlatti en la primera mitad del siglo, y Bocherini en la segunda; lo cual se reflejó también en la Nueva España, donde el italiano Ignacio Jerusalem (c1710-1769) se convirtió en uno de los músicos más relevantes, e incluso fue maestro de capilla de la Catedral Metropolitana. Si esto ocurría fuera de los templos, dentro de ellos el estancamiento fue mayor y se seguían utilizando composiciones medievales, las cuales son descritas por Turrent.

A lo largo de los siglos, la Iglesia católica estableció una serie de rituales para sus oficios religiosos en los cuales la música, ciertamente, tenía un papel destacado. Es también importante para los propósitos de la obra el conocimiento de la centralidad que tenía el recinto religioso en la vida novohispana, ya que, dada la estrecha vinculación entre lo político y lo religioso, el virrey y otros funcionarios acudían al templo como parte de sus actividades protocolarias, sin abundar en el hecho de que algunos arzobispos fueron a su vez virreyes. La gran importancia que la Catedral tenía debe destacarse ya que ayuda a entender mejor la relevancia de los rituales que se desempeñaban en ella porque tenían un gran simbolismo que sobrepasaba los límites de su atrio. La vida musical de la Catedral tenía esa misma repercusión que el recinto donde se genera y por ello su importancia se incrementa. A la música propiamente dicha se añade el uso de las campanas, que en el caso de algunos templos europeos se convirtieron en instrumentos musicales, conocidos como carrillones, que no solo tenían la función sonora de convocar a los oficios sino que interpretaban melodías. Eso no ocurrió con la Catedral Metropolitana pero de igual forma los sonidos campanarios eran parte de los rituales sonoros.

Un tema que sería importante abordar en futuras investigaciones, para valorar mejor la música de la Catedral, es el de la música profana de la Ciudad de México en el mismo periodo estudiado. Las cortes monárquicas, a finales del siglo XVIII, solían tener también una «capilla musical» con su maestro y sus ejecutantes fijos, y es el caso de la corte virreinal novohispana. Además había actividad musical en casas de la nobleza y en lugares públicos. Mientras la música religiosa permaneció un tanto estancada en el tiempo, en el caso de la música profana hubo una mayor similitud con la compuesta en otras latitudes, al menos como la que se realizaba en Madrid, Sevilla y otras ciudades españolas.

Si bien la Catedral marcaba el ritmo de las actividades y los rituales de la Nueva España, su influencia artística fue menos importante ante los cambios que la música secular experimentaba. Ya en la Ciudad de México existían orquestas como la del Coliseo que dirigía José Aldana y cuyas obras ahora han sido rescatadas de los propios archivos catedralicios. Esta veta que vincula al templo con la música profana

debe ser abordada para redondear el papel que la Catedral Metropolitana de México tuvo en la vida musical y social de las postrimerías del virreinato.

Ignacio Cuevas de la Garza
Instituto Cultural Helénico, México, D.F., México

Correo electrónico: ignacio.cuevas@prodigy.net.mx

<http://dx.doi.org/10.1016/j.ehn.2015.06.003>

Helga von Kügelgen (ed.), *Profecía y triunfo. La Casa del Deán Tomás de la Plaza. Facetas Plurivalentes*, España y México, Vervuert-Iberoamericana-Bonilla Artigas Editores, 2013, 496 pp, ilustraciones.

Este libro se enmarca dentro de los aportes que un grupo de investigación dejó para la historia de la ciudad de Puebla en particular, y la región Puebla-Tlaxcala, en general: el *Proyecto México* de la Fundación Alemana para la Investigación Científica (investigaciones regionales interdisciplinarias mexicano-alemanas realizadas en la cuenca de Puebla-Tlaxcala). La importante herencia de este grupo no tiene paralelo ya que hoy en día domina las interpretaciones historiográficas sobre toda la región, e incluso de una amplia zona denominada por esta escuela como «Mesoamérica». A partir de la Historia Tolteca-Chichimeca y los Mapas de Cuauhtinchan, este grupo conocido popularmente como «Fundación Alemana» interpretó la historia prehispánica y novohispana temprana de todo el valle (incluyendo Cholula, Tecali, Cuauhtinchan, Tepeaca, Huejotzingo, Tlaxcala, Huaquechula, Izúcar, Quecholac, Tecamachalco, la Mixteca, etc.). Sus estudios se centraron también en la historia novohispana de la ciudad de Puebla, abordando aspectos sobre la fundación como los de Julia Hirschberg, el cabildo de Puebla de Reinhard Liehr, o el impacto de las reformas borbónicas en la conformación de la intendencia de Puebla de Horst Pietschmann. Todos ellos continúan siendo hasta el día de hoy referencias obligatorias entre los historiadores, etnohistoriadores, geógrafos, arqueólogos, antropólogos, etc.

Imposible pensar en ese gran aporte, del cual se origina también el libro que aquí se reseña, sin entender la visión de quien lo promovió mediante la búsqueda de financiamientos, el doctor Paul Kirchoff. Su formación inicial en teología en Berlín, y después su paso por Leipzig, que en aquellos años constituía uno de los centros más importantes de la etnología alemana, le permitieron conformar un proyecto que conjuntara los aportes de los renombrados antropólogos Franz Boas y Bronislaw Malinowski, del historiador Friedrich Katz, y del geógrafo Gottfried Pfeifer. Llegado a México en 1936, Kirchoff cofundó en la década de los 60 la ENAH y promovió los estudios antropológicos. Fue en 1967, siendo ya ciudadano e investigador mexicano interesado en las migraciones de la Historia Tolteca-Chichimeca, cuando en un viaje a Alemania logró convencer a la Fundación Alemana para la Investigación Científica del apoyo para un proyecto en la zona Puebla-Tlaxcala, cuyo objetivo sería «la clarificación de la interpretación histórica, llevada a cabo por representantes de las más diversas ramas de la investigación, de los habitantes de la región de Puebla-Tlaxcala, inclusive sus relaciones con esta comarca.». De su rigor científico construido en la etnografía alemana y nutrido por Malinowsky, Boas y Pfeifer, definiría su concepto de Mesoamérica: «no como un hecho geográfico sino histórico, vale decir a la cultura [...] en una región.»

La metodología rigurosa de análisis del grupo de investigación incluía un estudio exhaustivo y crítico de fuentes que se encontrarán en todos los archivos –internacionales, nacionales y locales– y que tuvieran de manera directa o indirecta que ver con su objeto de estudio. El análisis de las fuentes, tanto de archivo como de trabajo de campo, muestran el impacto que la antropología inglesa (Malinowsky) tuvo en las investigaciones: empatar los enfoques interdisciplinarios utilizando fuentes