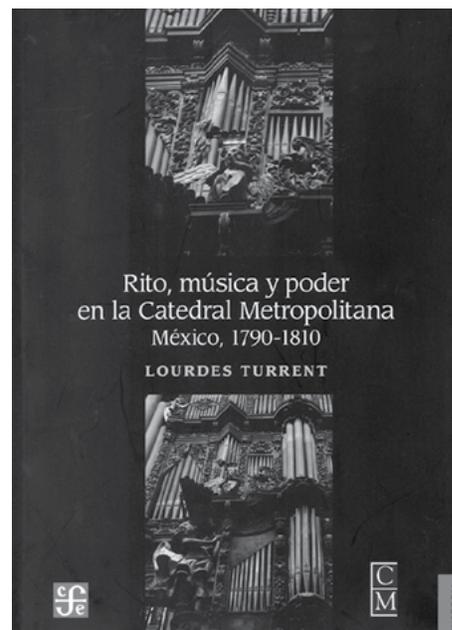


Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, México, FCE/El Colegio de México, 2013

María del Carmen León García*



134 |

En marzo de 2014 fue presentado el libro *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, que publicó el Fondo de Cultura Económica (FCE) en coedición con El Colegio de México. Se trata de una segunda gran investigación histórica de Lourdes Turrent acerca de la música en México. La primera, publicada en 1993, también por el FCE, fue *La conquista musical de México*. En esta ocasión Lourdes Turrent Díaz recompone su tesis doctoral en un estupendo libro para desplegar el estudio de la música catedralicia a través de las actas de cabildo de los últimos

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

años del periodo virreinal que resguarda la Biblioteca Turriana de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México.

Doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con estudios previos en Sociología en la misma Universidad, y en música como ejecutante de fagot en el Conservatorio Nacional de Música, además de su práctica como atrilista en la Orquesta Filarmónica de la UNAM y diversas orquestas de la ciudad de México, su perspectiva de la historia de la música en nuestro país ofrece al lector una visión amplia, compleja y fascinante.

Si bien el objetivo principal de la autora es estudiar mú-

sica, en esta investigación se adentra en la relación entre dos espacios: el de la ciudad y el de la catedral al finalizar el siglo XVIII novohispano. Con ello llega a los entresijos del cabildo catedralicio metropolitano de México, logra el análisis del gobierno eclesiástico para demostrar que en la catedral la música expresaba tres ámbitos de autoridad: el eclesiástico, el imperial y el local; y evidencia que la sociedad novohispana oscilaba entre el espacio laico y el religioso. Efectivamente, el ritual sonoro era un arma fundamental de poder porque poseía dos cualidades: placer y adoctrinamiento, de ahí que la autora se propusiera estudiar el fenómeno sonoro desde el

punto de vista de los grupos sociales que lo hacían posible en los momentos de la interpretación e interacción del ritual. Su punto de partida teórico, el ámbito de autoridad, la llevó necesariamente a incluir fuentes primarias originales, así como a considerar al derecho indiano. La revisión y análisis de los cedularios permitió comprender que las prácticas musicales estaban contempladas dentro de un marco legal en estrecha relación con diversas autoridades.

En el proceso de investigación, el examen exhaustivo de las actas de cabildo derivó en un desglose de datos, organizando y jerarquizando la información en grandes cuadros que permitieron a Lourdes Turrent identificar ocho tópicos: 1) la capilla musical; 2) órganos y campanas; 3) ministros de coro; 4) capellanes de coro; 5) cantores y sochantres; 6) libros de coro, libreros y sacristanes; 7) colegio de infantes, y 8) celebraciones especiales.

Si bien estos tópicos no determinan el nombre ni el orden del capitulado del libro, permiten a la autora identificar dos

líneas temáticas para desarrollar su exposición: por un lado la explicación del ritual y, por otro, la función del ritual y de los actores sociales en acontecimientos especiales.

Desde esta perspectiva, Lourdes Turrent ofrece un estudio cuidadoso y bien cimentado de la práctica del ritual católico en la sede mayor de esta religión en México; ciertamente su trabajo ilumina el conocimiento de una práctica mal conocida —muchas veces confusa y otras tantas ignorada por las mismas razones— en los estudios sobre historia del arte, historia urbana o historia social de la época virreinal.

Una de las cualidades en el estilo de la autora es su interés por explicar. El lector percibe el cuidado con que expone y precisa datos y conceptos que en otras lecturas se pasan por alto al considerarlos obviedades que no son tales para muchos de los interesados en la historia. Por ejemplo, desde las primeras páginas se detiene para revelar lo que son los cabildos o capítulos de las iglesias catedrales, así como expresar la importancia que se le daba al canto,

porque cantar no era sinónimo de recitar o de leer en voz alta, sino que se debía entonar con solemnidad. De tal manera era importante, que a todos los miembros del cabildo se les sometía a un examen de voz, y cuando había una vacante, se escogía a tres de los candidatos más destacados para enviarlos a España donde se elegía al de mayor prestigio y buena voz (pp. 27-31).

Uno de los capítulos que más llama mi atención es el sexto, dedicado a la extensión del ámbito de la autoridad de la Catedral a la ciudad. Esto ocurría gracias al toque de campanas. La autora muestra que si bien el ritual sonoro tenía como principal intención glorificar a Dios y comunicarse con él, también eran evidentes los intereses del cabildo catedralicio, su relación con la autoridad civil y los eventos políticos y sociales de la ciudad. Para ello aborda los sucesos registrados en las actas de cabildo a partir de 1791. Esto se torna relevante si recordamos que para 1780 todavía no se terminaban de construir las torres y la fachada de la catedral, y por tanto las

campanas no estaban colocadas. Sin embargo, en la torre oriente —que desde 1667 lucía sólo su primer cuerpo— pendían cinco campaniles. Hacia el último tercio del siglo XVIII se hizo políticamente imperativo concluir las torres y campanarios de la catedral para asentar definitivamente la preponderancia del clero secular sobre el clero regular en el reino de Nueva España. Bien apunta la doctora Turrent que el proyecto de construcción se convocó en concurso, el cual ganó Isidoro Vicente de Valvás, quien lo trabajó entre 1787 y 1791, pero su muerte repentina colocó a Manuel Tolsá como responsable final de la construcción.

Pero en este capítulo también observo la relación de la ciudad y la autoridad civil con el ámbito de la catedral. La conclusión de la catedral respondía a las reformas urbanísticas propias de este periodo histórico, y en particular las promovidas por el virrey Revillagigedo, quien puso especial interés en la reestructuración, empedrado y saneamiento de la Plaza Mayor y su fuente de agua. Dichas reformas también afectarían

al predio de la Catedral, pues entonces se planeaba quitar la barda que rodeaba la iglesia, así como reducir el cementerio “con proporción a la fachada”. Para lograr el acuerdo, en mayo de 1791 el virrey Revillagigedo envió al ingeniero Miguel Constanzó a dialogar con el arcidiacono de la catedral. Finalmente, el cabildo de Catedral decidió ceder las 16 varas del cementerio y tirar su barda. Con esta obra se lograba que la fachada de la iglesia quedase con “más esplendor y más lucida”.

En cuanto a las campanas, nos dice la doctora Turrent que antes de ser colocadas fueron examinadas para comprobar su calidad sonora, así como los armónicos que emitían. En agosto de 1791 don Domingo Millán, músico profesional —señala la autora—, por órdenes del cabildo de catedral fue al pueblo de Tacubaya para reconocer una de las campanas que se fabricaban,

y ver si corresponde la voz al tamaño, y habiéndola reconocido con el mayor cuidado y esmero, certifico que la voz de dicha campana se halla puesto en

tono Re sol ut [*sic*], en el que está con la diferencia de dos comas menos, que viene a ser de un signo más bajo que la campana doña María¹ que se halla puesta en el tono de Alamirre. Así mismo certifico que no siendo el badajo con que me la tocaron el suyo sino el de doña María que no corresponde a lo grande de la campana lo chico de éste, el no corresponder tampoco la voz de esta a lo grande de su caja, pero que puesta y tocada con una lengua correspondiente precisamente corresponderá el tamaño a la voz [...].

Un mes después, en septiembre de 1791, dos violinistas de la capilla de la catedral y también de la orquesta del Coliseo, reportaban que habían examinado en tres ocasiones la proporción armónica de la nueva campana.

Y habiéndola hecho tocar a nuestra satisfacción [...] halla-

¹ “Doña María” es el sobrenombre de la campana más antigua de la catedral, fundida en 1578; su nombre completo es Santa María de la Asunción, y pesa casi siete toneladas; su tañido se escucha aún en el Centro Histórico de la ciudad.

mos que forma con vehemen-
cia una cuarta de tono más
debajo de la de la iglesia (doña
María). Y que hallándose ésta
respecto del tono del coro en
Alamirre, forma aquella en
Elamí, una cuarta bajo, con
admirable distinción y hermo-
sura. Como estos dos signos
heridos a un mismo tiempo
componen entre sí una especie
perfecta, resulta que, aunque
considerando el Alamirre como
bajo, vemos a su quinta en el
lugar aún más bajo que él [...] no por esto faltará un efecto
armónico [...].

Sin embargo, los campane-
ros no sabían música aprendían
por experiencia.

Poco a poco, a lo largo de su
vida iban escuchando y viendo
desarrollarse un oficio que
se transmitía de campaneros
experimentados a aprendices,
hasta que conocían todas las
estrofas de los toques. Éstos
eran tantos que llevaba mucho
tiempo conocerlos y ejecutarlos
adecuadamente (p. 231).

Ciertamente el aprendizaje
de los distintos toques debió

ser complejo, puesto que
eran muchos. Por ejemplo,
en ocasión del fallecimiento
de adultos se tocaban cuatro
dobles o clamores que duraban
15 minutos; por fallecimiento
de párvulos sólo replicar de
campana durante la procesión.
Cuando eran aniversarios de
difuntos, honras o misas votivas
y novenarios se tocaban tres
clamores al anochecer anterior,
al comenzar la misa y al tiempo
de responsos. Y en fiestas de las
ánimas se tocaba llamada en la
víspera, al anochecer, luego al
toque de ánimas, al inicio de la
misa y finalmente en el respon-
so. Había toques que también
hacían las demás iglesias de la
ciudad: el Ave María a las 6 de
la mañana, a las 12 horas, y a
las 6 de la tarde, mientras que
la pasión de Cristo se anuncia-
ba a las 3 de la tarde. Asimismo
había toques de campanas per-
mitidos a la ciudad; por ejem-
plo, toque a vuelta de esquila
por la salud del rey, por fiestas
reales o por la entrada de virreyes
y arzobispos. O el repique
general de esquilas cuando
llegaba el correo de España o el
repique o doblar de campanas
en la queda (para que los veci-

nos se recogiesen en casa de las
9:30 de la noche a las
9 de la mañana), o en los gra-
dos de la universidad. Sólo menciono algunos
de los toques de campana
a los que estaban acostumbra-
dos diariamente los habitantes
de la ciudad, porque también
eran tocadas cuando había
epidemias, incendios o
desastres por fenómenos
naturales, etcétera, y nos per-
mite imaginar este sonar de
campanas constante, regidor
de las horas cotidianas,
referencia de acontecimien-
tos sociales, del tiempo y las
distancias.

Cabe resaltar que la
autora distingue bien los tipos
de campanas:

[...] una [...], el gran medio cír-
culo construido con aleaciones
de metal, que se sostiene de las
bóvedas de los campanarios y
vibra con el golpe de un badajo
que cuelga de su centro [...] la
esquila, la segunda, está sujeta
a una pieza de madera que
se perfora a todo lo largo para
introducir en ella una vigueta
cuyos extremos se detienen en
las paredes que flanquean los

arcos de los campanarios. La esquila (pequeña) y el esquilón (de mayor tamaño) cuelgan en el claro del arco [...] giran sobre su eje para dar toques continuos sin un gran esfuerzo [...] (p. 228).

Bien deja explicado este capítulo que los toques de campana en catedral respondían a una tradición añeja de la Iglesia, a la que se le reconocían “útiles propiedades”. La autora recurre a un decreto del arzobispo Núñez de Haro, del año 1791, para explicar que las campanas eran la voz de la Iglesia, las que anunciaban su presencia; eran consideradas “las Trompetas de la Iglesia Militante”. Por tanto, cada campana era bendecida por los obispos que las ungían con el santo óleo y crisma, de allí que sus repiques eran considerados como una bendición de útiles funciones y prodigiosos efectos: “llamar al pueblo a los templos a oír la palabra de Dios”; “para que por su sonido se alienten los fieles a la oración y crezca en ellos la devoción y la fe”; “llamar al clero para que anuncie la misericordia y verdad del Señor de día y de noche”; “para que,

aterrados con su sonido, huyan los demonios”; “suspendían los ímpetus de las tempestades, de los rayos, centellas, piedra, granizo y otras exhalaciones, y se aseguraban las cosechas”; “para rogar a Dios por los difuntos”; “honrar las festividades”; “anunciar los eventos especiales”; “señalar las principales horas del día”; “toque de queda”.

La autora muestra la participación de la Iglesia en el esfuerzo ilustrado por regular y controlar el espacio urbano de la ciudad. Es importante señalar que a lo largo de toda la obra se desentrañan otros aspectos en torno a la catedral, su ámbito de autoridad y la música que en ella se practicaba, por lo que es importante señalar aquí el orden de los capítulos que se desarrollan enseguida de una importante introducción y son completados con sus conclusiones y la presentación final de siete documentos anexos interesantes: I.- La formación del espacio de la catedral de la Ciudad de México; II.- La música y el recinto catedralicios; III.- Las voces del ritual y su ámbito de autoridad; IV.- Actores profesionales de lo sonoro;

V.- Corporaciones, autoridades, culto y música profana; VI.- La catedral en el espacio urbano ilustrado; la ciudad y los toques de campana, y VII.- En busca de la debida compostura.

Concluir su investigación, permite a Lourdes Turrent afirmar que el sistema imperial español era concebido como Iglesia.

Se trataba de un modelo hispánico cristiano, que contaba con un ámbito de autoridad compartido: el religioso y el secular, ambos normados por medio de derechos, pero que estaban regidos por el orden sacramental [...]. Dentro de este sistema las catedrales desempeñaban un papel primordial, porque las funciones catedralicias (en las que lo sonoro era de gran relevancia) se constituía en el espacio simbólico central de la alta jerarquía del sistema.

Con la complejidad en el análisis que abordó la doctora Turrent en *Rito, música y poder, en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, podemos encontrar la historia viva al interior de un edificio religioso,

monumento artístico e histórico, representativo de nuestra ciudad capital. Lectura obligada para los estudiosos de la

historia cultural de México, así como para los interesados en la historia urbana, en la historia política y de la Iglesia en la

Nueva España, pero también para quienes les incumbe la historia del derecho en nuestro país.

