

la narrativa", *El contenido de la forma*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 31.

⁸ Quizá una versión elocuente de la construcción de ese "geométral" como elemento de verdad del relato histórico ha sido delineado por Marrou al denunciar las ilusiones del "perspectivismo": "como si bastara —escribe

Marrou—, para tener una imagen más completa y más íntegra del pasado, multiplicar las proyecciones y los puntos de vista". (H-I. Marrou, *De la connaissance historique*, París, Seuil, 1954, p. 222.

⁹ George Steiner, *Real Presences*, Londres, Faber and Faber, 1989, p. 61.

¹⁰ Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, París, Seuil, 1954, p. 222.

¹¹ Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, París, Seuil, 1955, pp. 24-25. (El énfasis es mío.)

¹² Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, París, Gallimard, 1988, p. 188.

Los usos del libro

Montserrat Gali

"El libro y su significado en el arte novohispano", de Ma. del Consuelo Maquívar; "La herencia medieval en la música de la Nueva España", de Juan José Escorza, y "Los libros de Euterpe en la Nueva España", de José Antonio Robles.

La importancia del arte y la música para el conocimiento de una época y para el estudio de sus mentalidades es evidente y las ponencias de esta mesa la confirman.

Iniciaremos nuestros comentarios con la comunicación de la maestra Consuelo Maquívar, ejemplo de lo que pueden aportar los estudios iconográficos e iconológicos. Este tipo de análisis es un buen camino para conocer y reconstruir no sólo el sentido de una pintura sino mucho del mundo que le dio origen.

Es bien sabido que el mundo del arte estuvo vigilado y sus prácticas reglamentadas. Es un lugar común decir que Concilios e Inquisición se preocuparon de las imágenes y de la iconografía, sin embargo sostenemos que el mundo de las imágenes se manifestó con mucha mayor li-

bertad que el de los textos y documentos escritos, en donde de antemano se pensaba en las lecturas posibles y sus efectos. La simulación y la adulteración son práctica común en el mundo de los textos; por el contrario la imagen —una vez cumplidos los requisitos políticos o religiosos que por lo demás eran bien explícitos— suele manifestarse con mayor soltura y riqueza.

Luego de destacar las representaciones de los libros, la maestra Maquívar distingue cinco apartados de acuerdo con el género y/o tema, como elementos iconográficos de importancia. A los cuatro primeros: libros de Jesús, libros de María, libros de los ángeles y libros de los santos, los aglutina bajo el rubro de pintura religiosa. El quinto apartado, de retratos, caería, según Maquívar, dentro de la temática profana. Desde nuestro punto de vista los retratos de obispos, aun siendo retratos, no entrarían dentro de lo profano, ya que la representación de los altos prelados de la Iglesia cumplía una función religiosa fundamental, aunque dichos personajes detenten un poder secular en la práctica y su efigie sea la de un mortal y no la de un santo o figu-

ra sagrada. Como obispos, por lo tanto ungidos, su estatus era sagrado.

Como muy bien ha mostrado la autora, en la pintura colonial el libro rara vez tiene un solo sentido, es decir, el de objeto que contiene en caracteres alfabéticos algún tipo de conocimiento o información. En todas sus representaciones este objeto llamado libro es polisémico. El libro asociado a las representaciones religiosas, aun en sus formas primitivas, tuvo un origen remoto y muy ligado a las tradiciones tanto judía y griega como a las culturas mesopotámicas que las precedieron e influyeron. Desde luego la influencia que tiene el Apocalipsis sobre la iconografía cristiana es directa y determinante, pero tampoco hay que olvidar los libros de los Muertos de Egipto y los libros de las Sibilas de la tradición romana. Todos estos elementos y precedentes los toma en cuenta Jean Chevalier al analizar el origen y simbolismo del libro en la tradición cristiana, llegando a análisis muy sutiles que Maquívar aplica a su propia investigación sobre la representación del libro en la pintura novohispana: así, por ejemplo, la significación del libro abierto y

del libro cerrado en temas como el de la Anunciación. El libro abierto es materia fecundada, y a otro nivel podemos decir que abre su secreto al que lo escruta. Por el contrario el libro cerrado es materia virgen y en el otro plano, el que conserva su secreto. También puede ocurrir que se compare el corazón a un libro: abierto ofrece sus pensamientos y sentimientos, cerrado los oculta.

Uno de los significados más ricos, proporcionado por el Apocalipsis a la iconografía cristiana, es el del libro como símbolo del Universo. El Apocalipsis a su vez lo tomó de la tradición oriental ("El Universo es un inmenso libro"). En el Apocalipsis, en el centro del Paraíso, hay un Libro de Vida, en lugar del árbol, y sus hojas se comparan a las del árbol. "Las hojas del árbol, como los caracteres del libro, representan la totalidad de los seres, pero también la totalidad de los decretos divinos."

Sin embargo, a pesar de que, en efecto, las interpretaciones de tipo teológico y religioso son las más adecuadas para abordar el estudio del libro en la pintura religiosa novohispana, no hay que olvidar la afición exacerbada por las alegorías, mitos, emblemas, empresas y jeroglifos de la cultura española del Siglo de Oro. Julián Gállego, en su libro *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro* (de la cual nuestra pintura novohispana forma parte), alerta sobre el peligro de pasar por alto otros significados ocultos que, como charadas, estarían incluidos en todo tipo de representaciones y conjuntos iconográficos. En un capítulo por demás sugerente del libro ya citado, "Interpretación simbólica del objeto real", Julián Gállego señala el ejercicio, tan frecuente en los siglos XVI y XVII, de pasar del objeto cotidiano al mundo de las ideas

abstractas: "En España, en una época de agudeza como el Siglo de Oro, con su manía de las adivinanzas, nada impide al pintor que nos indique su intención, al mismo tiempo que la esconde, por medio de un objeto cualquiera, que parecerá realista a quien no esté en el secreto."¹

No nos dejemos engañar pensando que porque era pintura religiosa no participaba de estos juegos de ingenio y agudeza; si no atentaban contra el dogma estaban perfectamente admitidos. Un tratadista estrictamente religioso, como el famoso padre Eusebio Nieremberg (amigo y admirador de Juan de Palafox, por cierto), escribió un tratado muy conocido en su época que lleva el título revelador de *Occulta filosofía de la sympatía y antipatía de las cosas*.

Así, creemos que no es ir demasiado lejos cuando decimos que el libro en la pintura religiosa pudiera tener otros significados, añadidos a los que tan atinadamente ha expuesto Consuelo Maquívar. Para ello tendremos que recurrir no sólo a los tratados de pintura e iconografía de la época sino sobre todo a la literatura, en especial a la poesía, para descubrir otros significados del libro. Desde luego la extensa literatura esotérica de la época, la permitida y la perseguida, serán una fuente imprescindible en esta tarea. El conocimiento de los usos y funciones del libro en la época así como los caracteres que revestía su producción y circulación, también deberán ser tomados en cuenta en el momento de concluir acerca de la representación del libro en la pintura novohispana.

En efecto, el primer nivel de la simbología religiosa ha sido exhaustivamente estudiado por Consuelo Maquívar en los ejemplos que acabamos de ver; sin embargo, desde el punto de vista de la historia de

las mentalidades dicho análisis deberá de completarse tomando en cuenta el papel que el libro cumplió en la sociedad novohispana, en sus aspectos sociales (estatus), políticos, académicos y hasta ornamentales. La justificación a esta exigencia es bastante simple: al margen de los significados y los símbolos determinados por la tradición iconográfica cristiana, es evidente que los pintores novohispanos, al pintar personajes y escenas en las que aparecen libros, estaban plasmando las formas de lectura y los usos y significados del libro en su propia sociedad, en su propia realidad. Para poner un ejemplo muy simple: en algunas épocas la lectura se ha hecho de pie, y en otras sentado. La pregunta sería ¿qué pasaba al respecto en la Nueva España?

En suma, pensamos que el trabajo sobre la representación del libro en la Nueva España, por lo que a la historia de las mentalidades se refiere, es susceptible de ampliación, cotejando las imágenes de la época con aquellos textos que nos hablan de las prácticas de lectura y usos del libro en nuestra sociedad colonial.

Por otra parte, gracias a la pintura muchos aspectos de la vida novohispana nos resultan, si no familiares, por lo menos imaginables. Gracias a los libros de música conservados podemos, hasta cierto punto, recuperar también la "banda sonora" de aquellos siglos pretéritos. Sin embargo, en términos de la cultura de aquellas tres centurias, la música cumplía un papel muchísimo más importante que la pintura. A pesar de que el barroco se preocupó muchísimo de las artes visuales como medio para conmovir a los fieles, la música siguió siendo el mejor camino para llegar a la divinidad y desde luego la mejor forma de darle culto. Pero además, como se verá, la música den-

tro de la teoría estética, y también dentro de consideraciones teológicas y filosóficas, tenía un papel y un valor enormes.

La música virreinal todavía no ha sido suficientemente estudiada, por lo que ponencias como las de los maestros Robles y Escorza resultan de gran valor porque están sustentadas en estudios puntuales, de archivo, de análisis riguroso. La del maestro Robles se ubica más en el contexto histórico y atiende más el objetivo de esta mesa, que es el de los usos. La del maestro Escorza ahonda más en el carácter de cada uno de estos trece libros publicados en el siglo XVI (14 si contamos el impreso en 1604, antes de que se interrumpa la producción novohispana).

Ambas ponencias proponen preguntas, abren interrogantes, provocan inquietudes. La más importante se refiere al hecho de que en el siglo XVI la Nueva España tiene una producción verdaderamente notable de libros musicales, mientras que entre 1604 y 1725 no se registra una sola impresión. Dejaremos este punto para el final.

Antes, quisiéramos llamar la atención sobre otros aspectos de ambas ponencias, mismos que nos ayudarán a reforzar nuestro argumento final. El primero es el que se refiere a los coros. Dichos coros estaban constituidos al parecer exclusivamente por jóvenes indígenas. El maestro Escorza calcula que en todo el territorio novohispano tendríamos unos mil coros activos, cifra nada despreciable en verdad y que por sí sola justificaría la producción novohispana (estamos pensando aquí en términos de demanda, de mercado, que no era en sí tan determinante como ahora pudiéramos pensar). La existencia de estos coros redundaba en un aspecto que se retomará más adelante y es el de la enseñanza temprana

de la música religiosa y occidental a los indios.

Así, la música, como muy bien dice el maestro Robles, fue "el lugar de encuentro de las culturas". Desde luego es poco probable que los frailes y religiosos permitieran que la música indígena se infiltrara en la música religiosa, ya que, como sabemos, a partir de la reforma musical hecha por el papa Gregorio, en general la Iglesia romana fue poco permisiva y cuidó de la ortodoxia musical, autorizando muy pocos ritos locales o nacionales (estamos pensando en ritos como el visigodo en España o el ambrosiano en el norte de Italia).

Sin embargo, en algunos géneros hubo mestizaje: cuando los autores americanos utilizaron el quechua o el náhuatl, como muy atinadamente lo recuerda José Antonio Robles. Algunos religiosos veían con desagrado este sincretismo, aunque en el siglo XVI otros no sólo lo permitieron sino que lo alentaron, precisamente porque en la fascinación que los indígenas mostraron por la música religiosa occidental vieron una forma segura y pacífica de integrarlos a la grey cristiana. Un capítulo difícil de reconstruir, pero sin duda el más fascinante de todos, es el de la paulatina fusión de la música indígena con la occidental, producida al amparo, sobre todo, de la participación de los grupos indígenas en las procesiones, festividades, autos sacramentales, recibimientos de autoridades virreinales, etcétera. Las fuentes a este respecto son abundantes, pero en este caso, lamentablemente, la banda sonora se ha perdido para siempre porque estas músicas no se imprimían sino que sus ejecutantes transmitían el repertorio sin mediar notación musical, es decir, de oídas.

Todas las crónicas que descri-

ben festividades y entradas llaman la atención sobre la presencia de los danzantes y músicos indígenas con sus mitotes y exhibiciones. Es casi seguro que fue en este terreno en donde se produjo, poco a poco, el mestizaje musical: reconstruirlo es casi imposible, aunque podemos aquilatar su resultado en el acervo musical actual. De la ponencia del maestro Escorza podemos deducir, no obstante, que este mestizaje se vio facilitado por una cierta afinidad entre el sistema modal del gregoriano y el diatonismo y pentatonismo de las músicas prehispánicas.

Volviendo al punto que a nuestro entender más destaca en las dos ponencias de esta tarde sobre música proponemos las siguientes reflexiones: la ausencia de música impresa en el siglo XVII deberá investigarse con profundidad; falta, antes que nada, la opinión de los expertos en la imprenta novohispana, quienes podrían responder a las siguientes preguntas: ¿hubo alguna prohibición especial? ¿se importaron muchos libros de música de la España peninsular? ¿los fondos de los impresos realmente no reportan ediciones musicales o, simplemente, se han perdido las ediciones que se hicieron?

En tanto los expertos responden a estas preguntas nosotros adelantamos la siguiente hipótesis: el Concilio de Trento también se encargó de revisar la música para el culto, es decir la música oficial de la Iglesia romana. ¿En qué forma esto pudo afectar la producción de libros musicales? Quizás la respuesta a la laguna del siglo XVII venga por este lado.

Por lo que se refiere a la producción asombrosa del siglo XVI nosotros nos inclinamos a explicarla a partir del papel tan destacado que la música tuvo, ya no solamente a nivel de las prácticas rituales, de la

vida cotidiana y de las festividades y diversiones, sino a otro nivel: el de la teoría estética y filosófica. Hagamos un poco de historia.

En el siglo XVI la música se concebía en el marco de la teoría escolástica medieval, heredada a su vez —con algunas diferencias, claro está— de la teoría clásica griega. La música era una de las artes liberales del llamado *Quadrivium*, formado por la aritmética, la geometría, la astrología y la música. Arte liberal, teórica y especulativa.

Para los frailes evangelizadores, empeñados en mostrar la dignidad y capacidades intelectuales del indígena, el hecho de que los aborígenes americanos fueran no sólo grandes aficionados a ella, sino capaces de cultivarla con habilidad y maestría (cantaban, leían notas, copiaban partituras, tocaban instrumentos y aun inventaban y componían) era un argumento poderoso en su empeño de demostrar al mundo que los indios eran personas con alma y voluntad, dignos de ser libres y de recibir la “buena nueva”.

Se entiende entonces, dentro de la lógica de la época, que la música, arte liberal, fuera superior a la pintura, considerada arte mecánica todavía; y que los primeros cronistas se explayen a la hora de narrar las habilidades musicales de los indígenas. Así Motolinía, al describir un auto representado en lengua indígena, se complace recordando el efecto causado por la representación, en la que los cantos jugaron un gran papel:

llevaban a Adán tres ángeles y a Eva otros tres, iban cantando en canto de órgano *Circumdederunt me*. Esto fue tan bien representado, que nadie lo vio que no llorase muy recio [...] y consolando a los que quedaban muy des-

consolados, se fueron cantando por derechas en canto de órgano un villancico [...] Este Auto fue representado por los Indios en su propia lengua, y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento...²

Motolonía nos explica con detalle cómo fueron enseñando a los jóvenes indígenas en las escuelas conventuales a leer en castellano y latín, a escribir, a copiar imágenes, y sobre todo la música

...ansí canto llano como canto de órgano, y de éstos que apuntan hay hartos en cada casa, y han hecho grandes libros de canto llano y de canto de órgano, con sus letras grandes en los principios, y no van a buscar quien se los encuadernen, que también han deprendido a encuadernar [...] El tercero año les pusieron en el canto, e algunos se reían e burlaban, y otros lo estorbaban a los que los comenzaron a enseñar, porque decían que no saldrían con el canto, ansí porque parecían desentonados, como porque mostraban tener flacas voces; [...] y creo que la principal causa es andar descalzos y mal arropados los pechos, y las comidas tan pobres y flacas, pero como hay muchos en que escoger, siempre hay buenas capillas.³

Y después de contar algunas anécdotas del viejo fraile que empezó a enseñarles canto nos dice Motolonía que, pasado un tiempo, y a pesar de que el fraile no sabía la lengua de los indios

...en poco tiempo le entendieron de tal manera, que no sólo deprendieron y salieron con el canto llano, mas también con todo el canto de órgano, e agora hay mu-

chas capillas e muchos cantores, de ellos diestros, que las rigen y entonan; y como son de vivo ingenio y gran memoria, lo más de lo que cantan saben de coro, tanto, que si estando cantando vuelven dos o tres hojas, como acontece muchas veces, o se les cae el libro, no dejan por eso el canto, mas van diciendo de coro con su compás hasta que levantan el libro; y ponen el libro en una mesa o con las manos, y tan bien cantan los que están al revés del libro o a los lados, como los que están derechos del libro.

...un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcallan ha compuesto una misa entera por puro ingenio, y la han oído españoles cantores, buenos cantantes, y dicen que no le falta nada, aunque es muy prima.⁴

El texto de Motolinía, que podríamos reforzar con otros cronistas, muestra el empeño de los buenos frailes en demostrar que los naturales estaban dotados para un arte liberal, prueba irrefutable de su inteligencia y humanidad.

La necesidad de proveer de libros a tanto coro y a tanto músico explicaría la abundancia de impresiones en aquel primer siglo de la colonia, en el que como es bien sabido dominaron las órdenes de frailes y la voluntad de integrar a los indígenas —la república de los indios— a todas las actividades religiosas y públicas.

Otro carácter tendría el siglo XVII, con un predominio de la república de los españoles y de las catedrales por encima de lo indígena y conventual. Quizás por ahí pudiéramos sacar deducciones para entender la ausencia de ediciones musicales en el siglo XVII novohispano.

Notas

¹ Véase Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

² Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *El libro perdido* (dirección de Edmundo O'Gorman), México, Conaculta, 1989, pp. 179-180.

³ *Ibid.*, p. 401.

⁴ *Ibidem.*

El mundo del libro, siglos XVI al XIX

Sergio Ortega*

“Lecturas religiosas y lectores libertinos”, de José Abel Ramos, y “El libro como medio necesario de evangelización-civilización en la Nueva España”, de Iván Darío Toro.

El libro como auxiliar de la conquista y de la emancipación

Hemos escuchado la lectura de dos trabajos que versan sobre la función social y primordial del libro, que es la conservación y difusión de las ideas; y en ambos los autores tratan también sobre la intervención de las autoridades para controlar esa delicada y ambivalente función del texto impreso.

Iván Darío Toro presentó al libro como un instrumento para la evangelización de los indios en los primeros tiempos de la colonización, pero de una evangelización que también fue conquista porque consiguió sujetar mejor a los indios al dominio de los españoles mediante la imposición de una nueva

cultura. José Abel Ramos trató del libro como agente subversivo —así calificado por las autoridades coloniales— en las postrimerías de la era colonial en Nueva España, quienes intentaron atajar la difusión de ciertas ideas que minaban la fortaleza del dominio de los españoles; un hecho histórico en el que se atribuyó al libro el papel de villano o al menos de objeto peligroso.

Desde el punto de vista de quienes ejercieron el poder del libro, fue considerado benéfico o pernicioso según contribuyera a afianzar o a socavar la dominación. De aquí que las autoridades vigilaran con cuidado extremo la impresión y circulación de los libros.

Lecturas peligrosas y lectores libertinos

Del grado de peligrosidad atribuido al libro portador de ideas *subversivas* nos da una idea la gravedad de las censuras con que el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición amenazaba a los lectores y a los difusores de los libros prohibidos. Tales personas incurrían en la “excomunión mayor”, que era una de las más drásticas

censuras con que la Iglesia reprimía a los remisos en acatar sus disposiciones.

Sin embargo, esta actitud amenazante contrasta con la benignidad del Tribunal a la hora de imponer penas a los delincuentes. En la mayor parte de los casos presentados por José Abel Ramos, los lectores desobedientes, convictos y confesos, recibieron la absolución de las censuras en que habían incurrido y unas penitencias mínimas. Para el libro, en cambio, estaba reservada la máxima pena de la incineración.

Esta incongruencia entre las severas amenazas y la levedad de las penas aplicadas a los “lectores libertinos” suscita muchas preguntas que planteo al autor de la ponencia: ¿quién era el delincuente perseguido, el libro o el lector? ¿o la benignidad del Tribunal se explica porque los delincuentes fueron personas de mucha calidad en el virreinato? Entre los procesados hubo altos oficiales del real ejército, funcionarios del gobierno virreinal, acaudalados comerciantes y otros personajes más. ¿O es que los lectores verdaderamente peligrosos para el régimen nunca cayeron en manos del Tribunal? ¿o es que los

* Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.