

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

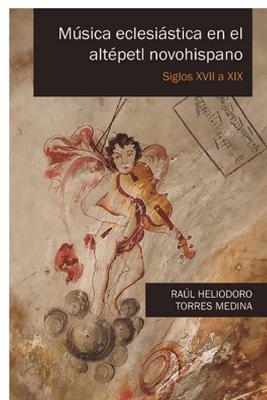
Raúl Heliodoro Torres Medina. *Música eclesiástica en el altépetl novohispano. Siglos XVII a XIX*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021. 325 pp.

Este libro, con un enfoque marcadamente histórico, tiene como punto de partida un problema conocido: el escaso protagonismo de cantores e instrumentistas indios en la bibliografía acerca de música colonial hispanoamericana, a pesar de su destacado rol en la mantención de las prácticas musicales hispanas en el vasto imperio español entre los siglos XVI y XIX. Los indios músicos son aquí estudiados en función de su inserción en el sistema de trabajo novohispano en el *altépetl*—ese tradicional espacio geográfico y cultural mesoamericano— entendido por el autor en sus circunstancias relacionales y puesto al centro de la discusión. Destaca así la importancia de los vínculos territoriales y de la permanencia de la esencia de los *altepeme* en la instalación de los modelos musicales europeos. Para ello, se toma como eje territorial la zona central del virreinato de Nueva España, que comprende Ciudad de México, Puebla, Tlaxcala, Hidalgo y Estado de México, pero en diálogo permanente con lugares más alejados como Oaxaca, Guerrero, Michoacán y Veracruz.

El énfasis de Torres Medina en plantear la necesidad de comprender a los indios músicos como parte de un complejo sistema laboral es acertado. Poniendo al repertorio en un segundo plano—aunque se mencionan algunas hibridaciones en lo musical que cristalizaron en el siglo XVIII en soncitos de la tierra y jarabes, prohibidos por la Inquisición—, el autor enfatiza en los componentes locales de las condiciones del trabajo de los músicos indígenas, evitando generalizaciones. De esta manera, logra tomar en consideración la informalidad de ciertas prácticas y constatar la relevancia de músicos que eran, en cierta medida, liminales, pero que conectaban los mundos religioso y profano por medio de la música.

Los indios músicos en los *altepeme* formaban parte de un núcleo de “gente de la iglesia”: fiscales, sacristanes y músicos desempeñaban oficios de gran relevancia para el culto divino, con mayor o menor autonomía dependiendo del *altépetl*. En cada una de estas comunidades coexistieron capillas musicales, más y mejor nutridas, con ternos (conformados por solo tres sujetos) y con agrupaciones informales. Es importante destacar que existe escasa información en otros lugares de Hispanoamérica colonial acerca de estos dos últimos tipos de conjuntos, por lo que los aportes de Torres Medina son sustanciales para poder realizar nuevas aproximaciones a la materia. A esto se suman las conexiones evidenciadas por el autor entre capillas de los *altepeme* y catedrales como la de Valladolid, vínculo que se configura como una tarea pendiente de profundización a la luz de fuentes inéditas como aquellas trabajadas por el autor.

En términos identitarios, el autor releva cómo los indios músicos estaban profundamente conectados con la percepción del *altépetl* al que pertenecían: podían llenar de orgullo a su comunidad, pero si la capilla no era capaz de entregar privilegios, o alguna ganancia, el oficio de cantor podía también ser despreciado en algunos *altepeme*. Lo anterior es claramente iluminado con ejemplos puntuales y estudios de caso acerca de los matices en la percepción del estatus de los indios músicos: el prestigio social, si bien fue importante, no habría sido el único factor relevante para seguir el oficio de músico por parte de los indios. Con frecuencia indios que ostentaban un estatus mayor como principales y caciques se dedicaron a la música, sin embargo, algunos desdeñaron el oficio. En línea con los planteamientos provenientes de la musicología—con los que este texto no dialoga de forma tan fluida—, el autor ratifica la distinción interna de jerarquías entre los indios músicos de acuerdo con su pertenencia a alguna agrupación más formal, como una capilla. Las menciones en los documentos a



cantores y músicos, por un lado, y sujetos que tocaban tambor, caja, chirimías, por otro, fue frecuente y transversal en Hispanoamérica colonial. Estos últimos destacaban, según el autor, en recibimientos de autoridades como alcaldes mayores, que se realizaban a distancia cercana de los *altepeme* con instrumentos musicales asociados a eventos cívicos –trompetas, tambores y flautas, chirimías–. Aquí se realiza una práctica común en los pueblos de indios de Hispanoamérica colonial, en los que se realizaban recibimientos que emulaban aquellos de virreyes o gobernadores en las grandes ciudades, adaptando la escala y alcance del ceremonial.

La poca uniformidad en el proceso de elección de maestros de capillas en pueblos, a diferencia de lo que ocurría en las catedrales, es un tema trabajado por Torres Medina con el fin de mostrar y proyectar este reflejo imperfecto de lo que ocurría en las urbes. Asimismo, la existencia de capillas “ambulantes”, que no pertenecían a ninguna institución en específico, es un fenómeno de gran interés que responde a particularidades propias de las necesidades locales: contar con músicos solo en casos específicos, cuando la capilla local no daba abasto para cumplir con la demanda. En estos casos, el oficio de músico no habría sido una ocupación ni exclusiva ni excluyente. Al interior de las capillas, los motivos para los conflictos sobaban: luchas de poder, exceso de músicos, problemas económicos, el comportamiento inadecuado y, en ocasiones, los vicios de los músicos, como la embriaguez, y la búsqueda de privilegios, que suscitaban problemas internos que repercutían en el buen funcionamiento de las agrupaciones musicales. De gran riqueza resultan los estudios de caso de expedientes judiciales en los que afloran estas tensiones, así como la prevalencia de la costumbre inmemorial a la hora de dirimir.

Respecto de las fuentes documentales, la rigurosidad del autor no deja de lado la honestidad, pues las ausencias son frecuentes debido a la dificultad del trabajo con fuentes como los registros de cuentas de cofradías, cuyas series se encuentran incompletas. A pesar de ello, se presentan nutridos apéndices con listados de músicos y cuentas de pagos efectuados a músicos de diversas capillas por parte de parroquias y cofradías. A partir de la revisión pormenorizada de relatos de misioneros y viajeros, Torres Medina releva prácticas de movilidad en el ámbito de enseñanza jesuita, al señalar que jóvenes chichimecos eran enviados a colegios urbanos a aprender música, una usanza similar a la que hemos constatado para la región de Paraguay, donde los indios músicos se desplazaban grandes distancias, también con fines educativos (Fahrenkrog 2020). La incorporación de registros provenientes de muchos archivos parroquiales permite al autor aportar una gran cantidad de documentos inéditos, que pone a dialogar de forma muy elocuente y fluida con las obras más tradicionales que tocan esta temática en México (Saldívar 1987, Stevenson 1978, Turrent 1993). En este punto se echa de menos una bibliografía algo más actualizada¹. El trabajo se hubiese beneficiado, asimismo, de una mayor y más densa contextualización histórica para amortizar los frecuentes saltos temporales que, si bien son advertidos y, en cierta medida, “justificados” en la introducción, no siempre resultan bien integrados al relato.

Aunque podríamos caracterizar este trabajo como una obra más bien descriptiva, no hay que dejar de lado el enorme esfuerzo propositivo desplegado a partir de la documentación existente, que con frecuencia se muestra esquiva. El estudio de la sociedad colonial a través del prisma de los indios músicos reafirma una vez más, como bien señala el autor, la necesidad de diferenciar entre distintos momentos en los que la valoración de los músicos fue experimentando cambios, hecho relacionado de forma indiscutible con los aspectos laborales en cuestión: el superávit de cantores en el siglo XVI intentó ser controlado por varios medios legales que no siempre tuvieron buenos resultados, dándose un correlato entre leyes civiles y eclesiásticas (Concilios Provinciales) para ajustar las cifras de indios músicos en los *altepeme*. Es también un reflejo de la jerarquización de la sociedad: ser músico religioso era un oficio percibido por los propios indios, en buena parte de los casos, como una ocupación exigente y un aporte a la comunidad en las voces de los propios indios rescatadas por Torres Medina. Los miembros de las capillas, en tanto cuerpos “secundarios”, tuvieron privilegios que se fueron adaptando a las necesidades de un aparato administrativo mayor. Por lo mismo, y dependiendo del *altépetl* al que pertenecían, esta condición podía ser frágil e inestable. Normativas que indicaban la concesión de tierras y permitían la dedicación a su cultivo –o la obligatoriedad de su cuidado– coexistieron con la autorización para tener otras ocupaciones, de forma paralela a la música, para apoyar la subsistencia.

¹ Entre las ausencias destacamos Díaz 2017 y Dutcher Mann 2010. La consideración de este último trabajo habría permitido establecer un interesante contrapunto con espacios de carácter más bien fronterizo.

La forma de adquisición de instrumentos musicales también variaba: se podía realizar por medio de bienes de la comunidad o ser un gasto individual por iniciativa de los propios músicos.

Respecto de las formas de pago, es interesante la diferenciación entre el siglo XVI y XVII: en un primer momento, los salarios habrían correspondido únicamente a las “sobras” de tributos provenientes de las tasaciones de los mismos, destinados al pago de oficiales e indios que cumplían roles administrativos o del cabildo. Sin embargo, el sistema tenía inconvenientes y, así como en otros lugares de Hispanoamérica, donde el pago se debía extraer de los bienes de la comunidad, los músicos dependían de su salario para poder sustentarse. Luego se abrieron varias posibilidades para las remuneraciones a la par que la participación de indios músicos se diversificaba en las comunidades: el pago en especies y los salarios extraídos de las cajas de comunidad corrieron de forma paralela al carácter móvil de las remuneraciones, asociadas a la participación de estos músicos en eventos y celebraciones específicas, es decir, de acuerdo con los servicios prestados, lo que marca una distancia con las formas establecidas entre catedrales y *altepeme*. El peso de la costumbre seguida en un *altépetl* era gravitacional a la hora de establecer estos pagos. No podemos dejar de insistir en la gran importancia de este examen local y pormenorizado, ya que la tendencia ha sido homogeneizar a nivel hispanoamericano la liberación de la mita y la exención del pago de tasas como las principales formas de retribución otorgadas a los indios músicos.

De gran valor es la mención a esa generación de músicos indios que, luego de las modificaciones impuestas por el Primer Concilio Provincial de México (1555), quedaron “a la deriva” al no ser necesitados más en los templos. Excluidos de las capillas musicales, encontraron en cofradías y celebraciones públicas un espacio de actuación. En este sentido, el autor destaca a los entierros como la actividad que constituyó el ingreso más importante, aunque fluctuante, de los indios músicos. En el contexto de la contratación de músicos por parte de las cofradías, las costumbres seguidas en las formas de pago también implicaban acomodaciones a la conveniencia de los casos, marcados por acuerdos no escritos.

Este libro amplifica la densidad de las circunstancias laborales asociadas a la práctica musical de los músicos indígenas y da cuenta de la obligatoriedad, en el día a día, del pago de tributo y de la asistencia a trabajos forzosos –a pesar de los mandatos que, en principio, los liberaban de estos–. En concreto, los indios músicos fueron tributarios en Nueva España desde el último tercio del siglo XVI hasta 1618, quebrándose la continuidad del privilegio asociado a tiempos anteriores a la conquista. En la práctica, la “reserva” no fue una generalidad para los indios músicos, sino que debía ser gestionada y solicitada por ellos mismos o por intermediarios, como los religiosos a los que servían durante los siglos XVII y XVIII. La respuesta a estas peticiones no siempre fue favorable, pues los pueblos excedían los dos o tres cantores que mandataban las leyes. Otro tanto ocurría con los repartimientos forzosos o cuatequiles, que eran llamados realizados por las autoridades para conseguir mano de obra de los *altepeme*, que debía ser pagada, para asistir a trabajos públicos. Músicos y cantores estaban, en principio, exonerados de acudir a estos llamados, pero esto no siempre se cumplía. Este es, a mi juicio, un punto de inflexión para la musicología desde el conocimiento histórico, pues estas tensiones se proyectan a toda Hispanoamérica, a la espera de ser revisadas en perspectiva comparada.

Laura Fahrenkrog Cianelli

Departamento de Historia y Ciencias Sociales, Facultad de Artes Liberales,
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
laura.fahrenkrog@uai.cl

BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ, MONICA (ED.)

2017 *To Be Indio in Colonial Spanish America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

DUTCHER MANN, KRISTIN

2010 *The power of song: music and dance in the mission communities of northern New Spain, 1590-1810*. Stanford, California: Stanford University Press; Academy of American Franciscan History.

FAHRENKROG, LAURA

2020 *Los “indios cantores” del Paraguay. Prácticas musicales y dinámicas de movilidad en Asunción colonial (Paraguay, siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Editorial SB.

SALDÍVAR, GABRIEL

1987 *Historia de la música en México*. México: Gernika / SEP, CONAFE.

STEVENSON, ROBERT

1978 "El más notable de los maestros indígenas", *Heterofonía*, 51 (julio-agosto), pp. 3-9.

TURRENT, LOURDES

1993 *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Francisco Parralejo Masa. *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019, 484 pp.

La historia de la música tradicionalmente ha centrado sus análisis en dos grandes ejes: obra y autor. Para el estudio de la obra, en el caso de música docta, la principal fuente de estudio es la partitura. Adicionalmente, se revisan los antecedentes del compositor considerando su trabajo como creador y datos biográficos que nos aportan información en forma tangencial a la obra. De este modo, podemos encontrar una variedad de documentos tales como correspondencia, fotografías, contratos, libretas personales, entre muchos otros, que nos permiten reconstruir parcialmente la vida del compositor.

Una vez obtenidos todos estos datos, tanto autor como obra son situados en un marco espacial y temporal que nos permite agregar un contexto. No obstante, la obra, al tener como único soporte la partitura, nos entrega poca información respecto de la música. Tradicionalmente se ha suplido la ambigüedad de la partitura con un mayor énfasis en el contexto del autor, asumiendo que existe un vínculo inseparable entre autor y obra. Actualmente la investigación musical ha explorado nuevos modelos de análisis, ampliando así las perspectivas y fuentes primarias para el estudio del fenómeno musical.

El libro de Francisco Parralejo nos da una mirada detallada de la figura de Adolfo Salazar, crítico musical español que trabajó en distintos medios periodísticos como formador de opinión a principios del siglo XX. En su monografía, el autor nos sumerge en el panorama musical de España, considerando principalmente los ideales que configuraron el pensamiento de Salazar y cómo este ocupó un privilegiado lugar en la escena musical española.

Para esto, el autor centra su análisis en una minuciosa lectura de fuentes periodísticas y escritos de opinión, los que nos aportan valiosa información acerca de aquello que la partitura no nos puede decir: las subjetividades de la obra. Es importante destacar que esta subjetividad no puede ser analizada a simple vista en la partitura, pues la notación musical nunca podrá ser un lenguaje capaz de representar el carácter efímero de la música.

Es por esta razón que a lo largo de la lectura el autor nos presenta la forma en la que los actores no musicales transforman la música de forma directa e indirecta. Para cumplir con este objetivo, se modela un panorama en red, en el que se deja de manifiesto las ideas que movilizan las acciones del crítico y, al mismo tiempo, se evidencia cómo estas repercuten en los distintos agentes que configuran el tejido musical de la época.

El resultado de Parralejo es indudablemente notable. El autor nos introduce en un panorama del pensamiento musical predominante en España a principios de siglo XX para adentrarnos poco a poco en la mente del crítico, desde lo general a lo particular, revelando su lado humano sin pretensión de posicionarlo en el lugar correcto o incorrecto de la historia. Se detalla el pensamiento de Salazar y cómo este incidió directamente en la producción musical española tanto antes como después de la Guerra Civil.

El libro se divide en cuatro secciones, en las que profundiza desde distintas perspectivas en las ideas y desarrollo profesional del crítico musical. Cada apartado del libro se estructura de forma coherente y minuciosa, identificando los distintos factores que, de forma sincrónica, colaboraron en posicionar

