

MÚSICA COLONIAL MESOAMERICANA: RICA FUENTE DE REPERTORIO NOVEDOSO

COLONIAL MESOAMERICAN MUSIC: A RICH AND INNOVATIVE REPERTOIRE SOURCE

Vargas Cullell, María Clara*

Escuela de Artes Musicales. Universidad de Costa Rica

maria.vargascullell@gmail.com

Resumen

La llamada música antigua ha sido parte del repertorio interpretado por las agrupaciones de diversas épocas. Sin embargo, a inicios del siglo XX inicia el interés de algunas agrupaciones por especializarse en este repertorio compuesto en la Edad Media, el Renacimiento o la época barroca. En las décadas posteriores, gran cantidad de intérpretes se dedicaron a este repertorio. El surgimiento de ediciones *urtext* (fieles al texto original) y facsimiles, la reedición de tratados antiguos de ornamentación, la publicación de múltiples libros de interpretación, la construcción de instrumentos basados en modelos antiguos e infinidad de grabaciones dieron un impulso importante al movimiento. En la búsqueda por la novedad, uno de los aportes importantes de esta tendencia fue el descubrimiento de compositores y repertorio que habían sido olvidados por siglos. En este contexto, algunos musicólogos volvieron su mirada a los archivos eclesiásticos latinoamericanos, y con ello dan inicio a estudios y ediciones de partituras completamente novedosos. En síntesis, durante la época colonial, la música fue fundamental. Inicialmente, porque fue parte del proceso de adoctrinamiento religioso.

Palabras claves: Música colonial, Mesoamérica, adoctrinamiento religioso.

Abstract

The so-called old music has been part of the repertoire performed by groups from different eras. However, in the early twentieth century it begins the interest of some groups to specialize in this repertoire composed in the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque period. In subsequent decades, large numbers of interpreters were devoted to this repertoire. The emergence of Urtext editions (faithful to the original text) and facsimiles, the reissue of old treaties ornamentation, publishing numerous books of interpretation, building on old models based tools and countless recordings gave an important impetus to the movement. In the search for novelty, one of the important contributions of this trend was the discovery of composers and repertoire that had been forgotten for centuries. In this context, some musicologists turned their gaze to the Latin American church archives, and thus they begin studies and editions of completely new scores. In short, during the colonial era, music was fundamental. Initially, because it was part of the process of religious indoctrination.

Keywords: colonial music, Mesoamerica, religious indoctrination.

Recibido: 05/06/2016 - **Aceptado:** 22/07/2016

*Catedrática de la Universidad de Costa Rica, realiza una intensa actividad como cembalista tanto como solista, con orquestas y con los grupos de cámara *Syntagma Musicum*, Cuarteto de fagotes Phoenix y Ganassi (Premio Nacional de Música 2009), tanto a nivel nacional como internacional. En su faceta de investigadora, ha publicado varios artículos en revistas como Herencia, Escena, Revista de Historia y Káñina, así como el libro *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)* (Premio Nacional Aquileo Echeverría en Historia (2004). Vargas es bachiller en música de la Universidad de Costa Rica, recibió la Licence d'Enseignement de la Musique en la Universidad de París VIII, el Diplôme Supérieur de Clavecin en la Schola Cantorum de París y la Maestría en Historia en la Universidad de Costa Rica. Desde 1987 ha sido docente en la Escuela de Artes Musicales, donde ocupó el cargo de directora por ocho años (2003-2011). En el 2011 recibió una beca Fulbright Scholar para realizar investigación en la Universidad de Indiana y la Universidad de Texas en Austin. Es además organizadora del Festival de Música Antigua y del Concurso Internacional de Piano María Clara Cullell.

Introducción

La llamada música antigua ha sido parte del repertorio interpretado por las agrupaciones de diversas épocas. Sin embargo, a inicios del siglo XX inicia el interés de algunas agrupaciones por especializarse en este repertorio compuesto en la Edad Media, el Renacimiento o la época barroca. Algunos personajes claves de este movimiento de ejecución histórica fueron el teórico y musicólogo alemán Hugo Riemann, quien fundó el *Collegium Musicum* en 1908, la pianista polaca Wanda Landowska, quien empezó a tocar el repertorio barroco que le interesaba en el clavecín (instrumento de teclado antiguo), y el violinista inglés Arnold Dolmetsch, quién con sus investigaciones, reconstrucción de instrumentos antiguos y ejecuciones que trataban de reproducir la sonoridad antigua, inicia el "culto a la autenticidad" (Mayer Brown, 1996, p. 39).

En las décadas posteriores, gran cantidad de intérpretes se dedicaron a este repertorio. El surgimiento de ediciones *urtext* (fieles al texto original) y facsímiles, la reedición de tratados antiguos de ornamentación, la publicación de múltiples libros de interpretación, la construcción de instrumentos basados en modelos antiguos e infinidad de grabaciones dieron un impulso importante al movimiento. A finales de la década de 1970 el movimiento de la ejecución histórica de la música antigua estaba consolidado en Europa y Estados Unidos.

En la búsqueda por la novedad, uno de los aportes importantes de esta tendencia fue el descubrimiento de compositores y repertorio que habían sido olvidados por siglos. En este contexto, algunos musicólogos volvieron su mirada a los archivos eclesiásticos latinoamericanos, y con ello dan inicio a estudios y ediciones de

partituras completamente novedosos. Como señala la musicóloga colombiana Julieta Pérez González (2004), este interés surge no sólo por el fuerte movimiento de la música antigua que se daba en Europa y Estados Unidos, sino también por el surgimiento de la musicología en América Latina, y por el valor que tiene la música colonial latinoamericana para la comprensión del período.

Dos autores pioneros para el descubrimiento de la música colonial latinoamericana fueron el musicólogo norteamericano Robert Stevenson y el chileno Samuel Claro Valdés. A partir de sus múltiples libros, artículos y partituras, todo un mundo sonoro se abrió para las agrupaciones de música antigua. Actualmente, la bibliografía es abundante y la sostenida edición de partituras pone a disposición de estudiosos e intérpretes este rico y variado repertorio. Los documentos también indican que la práctica musical también se desarrolló en otros espacios de sociabilidad de la época: cofradías, fiestas profanas, fiestas cívicas, entre otros. Sin embargo, para efectos de las agrupaciones de música antigua, la fuente de textos musicales son los archivos eclesiásticos que conservaron música compuesta en las catedrales.

Música en el adoctrinamiento religioso

En el siglo XVI—época de la conquista y colonización de América— la música en España se hallaba en un período de esplendor. En las iglesias y los palacios la actividad musical era frecuente, por lo que usualmente contaban con su propia "capilla", o sea grupo de músicos y compositores a su servicio. En las calles, la música también estaba presente en los rituales religiosos y políticos, pero también en la fiesta popular. Por otro lado, en las sociedades indígenas pre-hispánicas, el hallazgo de numerosos instrumentos musicales, así como los códices

y crónicas de la época, permiten vislumbrar el mundo sonoro de esas sociedades, rico y variado.

En el proceso de conquista que dio inicio poco después, el continente fue recorrido por hombres a caballo, con armaduras y letales armas y por religiosos quienes pretendían convertir a los indígenas predicando en lenguas desconocidas. Como señala Van Oss (1986), a partir de 1493 y hasta la Independencia, más de 15.000 misioneros cruzaron el Atlántico y se establecieron en alrededor de 65 destinos, desde lo que actualmente conocemos como Florida y California hasta el Estrecho de Magallanes, al sur del continente. En esta caótica situación, los cánticos que entonaban los sacerdotes y los misioneros, al efectuar los oficios religiosos, fueron una especie de oasis sonoro en este panorama de violencia.

Numerosos cronistas de la época, pertenecientes a las órdenes mercedarias, franciscanas, dominicas, agustinas y jesuitas, permiten además vislumbrar la utilización y el éxito del nuevo lenguaje musical en el proceso de adoctrinamiento religioso del continente americano, aprovechando la importancia que tenía la música en la vida cotidiana y ceremonial de los indígenas. En el caso del Virreinato de Nueva España, por ejemplo, en 1524 fray Toribio de Benavente (1950), comentaba como –para hacer la instrucción religiosa atractiva– enseñaban las principales oraciones por medio de la música, así como “versiones métricas de los mandamientos, los artículos de fé y los sacramentos también puestos en música” (p. 190).

En las Gobernaciones de Chiapas y Guatemala, la crónica de fray Antonio de Remesal (1932), cuenta cómo Fray Bartolomé de las Casas y un grupo de dominicos lograron pacificar la “tierra de

guerra” con la ayuda de cánticos (p. 200). Unos años más tarde, en 1540, de las Casas solicitó a los franciscanos el préstamo de indígenas “que supiesen tañer ministriles altos é chirimías é sacabuches e flautas e algunos cantores” para atraer a los indígenas a la nueva fe (p. 229). Lo mismo apunta el misionero jesuita Joseph de Acosta, en 1589, destacando además que, debido al gusto por el canto, los indígenas “están días enteros oyendo y repitiendo sin cansarse” (Acosta 1940, p.507).

La difusión del lenguaje musical europeo

A medida que los centros urbanos se consolidaron, se inició la edificación de monasterios, iglesias y catedrales, y en ellos, emulando lo que ocurría en España, se constituyeron coros y agrupaciones musicales para apoyar los servicios religiosos. Inicialmente, estas capillas estaban constituidas por músicos españoles. Pero para poder contar con agrupaciones más grandes, se requirió alfabetizar musicalmente a jóvenes indígenas y criollos. En 1523 fray Pedro de Gante funda una primera escuela en Texcoco y en ella impartirá las primeras letras y también las bases del canto monofónico y polifónico.

Este modelo va a ser replicado en otras ciudades, entre ellas México, Tlaxcala, Huexotzinco y Tlatelolco (Pacquier, 1996, p. 47). Por otro lado, el fraile dominico Thomas Gage, comentaba, en 1625, que en la mayoría de los pueblos de Guatemala habían escuelas en las cuales “se aprende a leer, escribir y cantar por música” (Gage, 1958, p. 2). Por su parte, fray Juan de Torquemada (1615), en su monumental obra de veinte volúmenes, *Monarquía Indiana*, describe, en el capítulo III del volumen 17, una gran riqueza musical en las iglesias y hasta una práctica musical secular:

No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y vísperas en canto de órgano¹ y con sus ministriles² e instrumentos de música; ni hay aldehuela apenas, por pequeña que sea, que deje de tener siguiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia las horas de nuestra Señora, [...] Los primeros instrumentos de música que hicieron y usaron fueron flautas, luego chirimías, después orlos y tras ellos vihuelas de arco y tras ellas cornetas y bajones; finalmente no hay género de música que se use en la iglesia de Dios que los indios no lo tengan y usen en todos los pueblos principales, y aún en los no principales [...] Los demás instrumentos que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares, los indios los hacen todos y los tañen: rabeles, guitarras, discantes, vihuelas, arpas y monocordios; y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan; y lo que más es, que pocos años después que aprendieron el canto comenzaron ellos a componer de su ingenio, villancicos en canto de órgano a cuatro voces y algunas misas y otras obras que mostradas a diestros cantores españoles, decían ser de escogidos juicios y no poder ser de indios (p. 320).

Sin embargo, otros documentos revelan una situación menos brillante. El 17 de abril de 1540, por ejemplo, fray Juan de Zumárraga, obispo de la catedral de México, escribió una carta al emperador Carlos V, que permite vislumbrar varios problemas: desacuerdo con el Cabildo por la solemnidad de las misas, coro poco numeroso, integrantes obligados a trabajar en otras cosas, así como presupuesto insuficiente:

Asímismo yo les he declarado en Cabildo que las tres misas que la erección manda que digamos los primeros viernes de cada mes por los reyes nuestros, presentes y futuros y pasados, y los sábados por la salud de V.M. y manutención y prosperidad del estado Real, y los lunes por las ánimas del purgatorio, que han de ser cantadas todas tres. Y por que la erección de la última sola hace mención que se diga solenemente, han

entendido y entienden algunos de los de nuestro Cabildo que ésta solo ha de ser cantada y las otras no sino rezadas. [...] Y pues usamos el canto de órgano y todos habemos sido de parecer que se sustente, por los pocos que somos en el coro y porque no todos saben ni el canto llano y los medios están enfermos y ausentes [...] Y porque el canto de órgano suple el canto de los absentes, y la experiencia muestra cuánto se edifican de ello los naturales, que son muy dados a la música, y los religiosos que oyen sus confesiones nos lo dicen, que más que por la predicaciones se convierten por la música, y los vemos venir de partes remotas para la oír, y trabajan por la aprender y salen con ello, y pues las sustentamos no de las bolsas, es razón que las misas de V.M. se digan con toda la solemnidad pues se puede hacer buenamente y los que en el coro residen no se ocupen en otras cosas. (Cuevas, 1914, p. 91)

En todo caso, sea cual fuere la realidad, los documentos y crónicas muestran que había una práctica musical regular en las iglesias y monasterios mexicanos y guatemaltecos. Sin embargo, pocos son los vestigios de música escrita de siglo XVI: algunos misales y unos pocos manuscritos de obras corales. Entre los primeros, Stevenson (1996), cita el *Ordinarium sacri* de 1556, un *Sanctorale* de 1584, un *Antiphonarium* de 1589, un *Sacramentorum* de 1560 y el *Psalterim chorale*, de 1561. Pacquier (1996), por su parte indica que el manuscrito del primer *Libro de Misas* de Cristóbal de Morales, publicado en 1544, es uno de los testimonios más antiguos de la presencia del canto polifónico en México.

La consolidación de las capillas musicales

A medida que las iglesias fueron creciendo, las capillas también fueron volviéndose más complejas. Dos figuras claves eran el maestro de capilla y el organista. Inicialmente, los mismos clérigos cantaban el canto llano o el canto de órgano.

1 Canto polifónico o sea, a varias voces.

2 Instrumentistas de cuerda y de viento.

Sin embargo, poco a poco, las agrupaciones fueron creciendo. Los coros incluían voces agudas (tiples y niños seises), medias (altos y tenores) y bajos. En cuanto al grupo instrumental, las partituras de la época muestran gran diversidad de instrumentos agudos –flautas, oboes, trompetas, violines– y el usual bajo continuo del barroco, que incluía instrumentos de teclado –órgano o clavecín–, reforzado por instrumentos graves –bajones, violas da gamba, violoncellos y violones.

En 1546 la diócesis de la ciudad de México fue elevada a arquidiócesis y Zumárraga fue nombrado arzobispo. A partir de ese momento, la Catedral de México va a contar con diversos maestros de capilla, encargados de organizar y supervisar el desempeño de las agrupaciones musicales, pero también de componer repertorio apropiado para las agrupaciones existentes en la iglesia. Entre los numerosos personajes que se suceden, sobresalen algunos: Lázaro del Álamo, proveniente de Salamanca, quién, de 1556 hasta su muerte, en 1570, además de las labores usuales, organiza una biblioteca; el magnífico compositor Hernando Franco, proveniente de la catedral de Sevilla, quien primero será maestro de capilla en la catedral de Guatemala (1573-1575) y posteriormente en la de México (1575-1585); Fabián Pérez Ximeno, organista y primer maestro de capilla nacido en el territorio mexicano, a cargo a partir de 1648, hasta su muerte en 1654; Antonio de Salazar, prolífico compositor mexicano de villancicos, quien se desempeño primero en Puebla (1679-1688) y luego en la catedral de México (1688-1710), Manuel de Sumaya, maestro de capilla de 1715 a 1739 y el italiano Ignacion Jerusalem, quien asumió el puesto en 1749, hasta su muerte en 1769, entre otros.

Otras catedrales del Virreinato de Nueva España que sobresalieron por su actividad musical fueron la de Puebla y la de Oaxaca. Gracias a la abundante riqueza de la ciudad, por la catedral de Puebla pasaron maestros de capilla tan importantes como los españoles Pedro Bermúdez y Juan Gutiérrez de Padilla, el portugués Gaspar Fernandes y los mexicanos Francisco López Capillas, Juan García de Zéspedes y Antonio de Salazar. En la catedral de Oaxaca sobresa Manuel de Zumaya, quien dejó su puesto de muchos años en la catedral de México para asumir el de Oaxaca, a partir de 1739, hasta su muerte en 1756.

En el caso de Guatemala, el primer obispo de la diócesis será Francisco Marroquín, consagrado en 1537. En los primeros años nombra a Juan Pérez como maestro de capilla. Sin embargo, debido a que la ciudad fue arrasada por una avalancha de agua y lodo, debió ser reubicada. El inventario de los documentos que debían ser trasladados, señala el musicólogo guatemalteco Dieter Lehnhoff (1986), es una fuente invaluable para la "reconstrucción de la vida musical de la primitiva catedral" (p. 40). Una vez reconstruida la ciudad y erigida la catedral en su nueva ubicación, la actividad musical se pudo reactivar y consolidar.

El paso de maestros de capilla de gran experiencia dieron brillo a la actividad musical. Algunos de ellos son: Hernando Franco, entre 1573 y 1575; Pedro Bermudez, que provenía de Granada, España y de Cusco, quién asumió la capilla guatemalteca probablemente en 1598 y hasta su partida para Puebla, en 1603; Gaspar Fernandes, quien llega en 1599, hasta 1606, que parte para Puebla. Más de un siglo después, en 1738, asume Manuel José de Quiroz, nativo de Guatemala, quien servirá como maestro de capilla hasta su muerte, en 1765. Ese mismo año, Rafael Antonio Castellanos, su

alumno y sobrino asumió el puesto hasta su muerte, en 1791.

Géneros musicales coloniales

El acervo de los archivos de las catedrales de México y de Guatemala está integrado esencialmente por géneros vocales. Muchas obras eran traídas de España, pero también una gran cantidad fue compuesta por los maestros de capilla que se iban sucediendo. Una parte importante son obras polifónicas, compuestas para uno o dos coros. Entre ellas destacan misas, himnos y motetes, cuyos textos son en latín. Otra cantidad igualmente importante está compuesta por villancicos y chanzonetas. Los villancicos son piezas musicales en las que el estribillo se alterna con coplas. Aunque son obras religiosas, el texto está en español.

Lehnhoff (1994), en su libro *Rafael Antonio Castellanos*, clasifica diversos tipos de villancicos: los navideños, los de tipo dramático con identidades no hispanas (villancico de indios o de negros), los que incluyen diálogos entre personajes, y los compuestos para festividades específicas (al Santísimo, a la Divina Concepción, entre otros). Por último se encuentran las cantadas y arias. En ellas la forma es de *aria da capo* precedida por un recitativo, de clara influencia italiana. En muchas de las obras, los instrumentos musicales están presentes, pero siempre en el papel de orquesta acompañante.

Conclusión

En síntesis, durante la época colonial, la música fue fundamental. Inicialmente, porque fue parte del proceso de adoctrinamiento religioso. Una vez iniciado el proceso de colonización, porque era parte fundamental del enriquecimiento del ritual religioso, tan necesario para consolidar la imagen de la

Iglesia y de la Corona. Las agrupaciones musicales de la milicia también apoyaron el ceremonial cívico, íntimamente relacionado con el religioso, mientras que en los salones de personalidades importantes y acaudaladas se organizaron agrupaciones de cámara. Por último, en las calles, los ritmos españoles, con seguridad, se mezclaron con elementos indígenas y africanos.

Es gracias a los archivos eclesiásticos que, en la actualidad, las agrupaciones de música antigua cuentan con un repertorio muy amplio, novedoso, que poco a poco ha sido descubierto, transcrito y editado. Las interpretaciones y grabaciones del repertorio compuesto –a partir de la segunda mitad del siglo XVI y hasta la Independencia– permiten vislumbrar el rico paisaje sonoro de esa época. Un mundo sonoro de gran diversidad musical y estilística, en el que se pueden detectar rasgos conservadores en himnos, motetes y villancicos, hasta el estilo concertante con clara influencia italiana. Pero sobre todo, un repertorio de gran belleza y que permite explorar sonoridades y en el que se percibe un sutil hilo conductor entre la música de esas épocas y la actual música tradicional latinoamericana. En este sentido, un repertorio que invita a la exploración e investigación sonora.

Referencias bibliográficas:

- Acosta, J. de. 1940. *Historia natural y moral de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benavente, F. T. de. 1950. *History of the Indians of New Spain*. California: The Cortés Society.
- Cuevas, M. 1914. *Documentos inéditos del Siglo XVI para la historia de México*. México: Talleres del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Disponible en: <https://archive.org/stream/ajl4375.0001.001.umich.edu#page/98>

- Gage, T. 1958. Thomas Gage's travels in the New World. 1648. Oklahoma: Oklahoma University Press.
- Lehnhoff, D. 1986. Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Lehnhoff, D. 1994. Rafael Antonio Castellanos. Vida y obra de un músico guatemalteco. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Mayer Brown, H. 1996. Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement. En: Kenyon, N. (Ed.). Authenticity and Early Music. Ed: Nicholas. New York: Oxford University Press, pp. 27-56.
- Pacquier, Al. 1996. Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde. De la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent. Paris: Fayard.
- Pérez González, J. 2004. Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico. *Fronteras de la Historia* 9: 281-321.
- Remesal, A. de. 1932. Historia general de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala. Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia.
- Stevenson, R. 1996. A Newly Discovered Mexican Sixteenth-Century Musical Imprint. *Anuario*. 2: 91-94.
- Torquemada, J de. 1615. Monarquía Indiana. Disponible en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/mi_vol05.html
- Van Oss, A. 1986. Catholic Colonialism. A parish history of Guatemala 1524-1821. Cambridge: Cambridge University Press,