

*Jaime Enrique
Cornelio Chaparro**

A N T R O P O L O G Í A

Mestizaje musical novohispano

H El Renacimiento

Hay ciertas características que tipifican a la música del Renacimiento y una de ellas es el auge de la polifonía, la cual consiste en la creación de un estilo de composición, de una técnica basada en el equilibrio de las voces. Se componía a varias voces pero ninguna de ellas era más importante que la otra, sino todas iguales; no existía la primera, la segunda, tercera o cuarta voz. La soprano, la contralto, el tenor y el bajo tenían la misma importancia, todas cantaban una melodía, lo que se conoce como “contrapunto imitativo”. Ese rasgo dominó a buena parte de la música religiosa o profana del Renacimiento y la encontramos en todos los países de Europa.

Cuando los misioneros llegan a la Nueva España, y con ellos los compositores a las catedrales, traen esa sólida técnica y esa capacidad de crear, que se refleja en el repertorio que se utilizaba en la época renacentista.

Es importante señalar que las capillas musicales que se fundan en las catedrales americanas, y de esto no está exenta la Nueva España, se fundan siguiendo el modelo de organización de las catedrales de Sevilla y de Toledo. Por lo tanto, la música de los maestros de estas catedrales se conoció en la Nueva España.

Este estilo de desarrollo en la ejecución de música polifónica implicaba no solamente la parte vocal, que era sustancial porque se decían los textos de la liturgia, sino también la parte instrumental.

Estilos y compositores de la Colonia

Como ejemplo de lo anterior tenemos al compositor novohispano Francisco López y Capillas, heredero de esa tradición llamada “Prima

* Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (2007) y Miembro del Registro Conacyt de Evaluadores Acreditados en el Área de Ciencias Sociales y Económicas. [jccuam@yahoo.com.mx]



práctica”,¹ aceptada por el Concilio de Trento en 1569. Nació en la ciudad de México alrededor de 1608 y murió en 1674, en pleno corazón del siglo XVII.

De este compositor se conoce el salmo *Dixit Dominus* una obra en polifonía coral a ocho voces, donde se maneja el contrapunto y todas las voces funcionan con igualdad de importancia, lo que constituye el eje de la polifonía. Este salmo forma parte de un juego de salmos a doble coro para el oficio de vísperas, que López y Capillas habría compuesto para la fiesta de San Pedro y San Pablo, entre los años 1641 y 1648. La obra pertenece al archivo de la Catedral de Puebla, donde López y Capillas fue organista, cantor y bajonero.

De la misma manera, en el archivo musical de la Catedral de Oaxaca se han conservado tres misas de un compositor llamado Manuel de Sumaya, quien sigue la perspectiva de composición establecida durante el siglo XVI, aprobada también por el Concilio de Trento. Estas misas son a ocho voces y van acompañadas de violines, que pueden considerarse como un modelo de perfección de la composición polifónica de este estilo de contrapunto imitativo y del uso de las consonancias en la música litúrgica.

Al escuchar estas obras es importante poner atención en el efecto tan interesante que da como resultado. La utilización de los instrumentos le otorgan profundidad, una especie de perspectiva a la música. En este sentido, no hay que olvidar que la perspectiva es un descubrimiento del Renacimiento, y si hay algo que caracteriza y diferencia a la pintura renacentista de la medieval, es justamente el uso de la perspectiva.

El Barroco

Se ha señalado en los diferentes tratados y textos de historia de la música, que lo que marca la diferencia entre la época renacentista y la época barroca es el abandono de la polifonía; es decir, de la música cuyas voces están tratadas en igualdad de condiciones para

¹ Es un término musical que describe una manera de componer desde el siglo XVI, en el que la música imita el estilo compositivo del último Renacimiento. Se contrapone al estilo moderno, también llamado *seconda pratica*. Un ejemplo de *stilo antiquo* es el “Stabat Mater” de Domenico Scarlatti.



jerarquizar una de ellas, la voz superior; destacar la voz más grave y reducir las voces intermedias de la polifonía a la armonía.

En la época del canto llano, del canto gregoriano en la Edad Media, la música monódica era sola, el canto llano era solo; en cambio, durante el barroco, con el nacimiento de la monodia acompañada se asiste al surgimiento de un nuevo género: al nacimiento de la ópera.

En el caso del mundo hispanoamericano, ese tránsito del renacimiento al barroco fue más sutil, más difuminado, menos violento, pues como no había una gran actividad músico dramática en España, entonces el cambio de estilo del Renacimiento al Barroco se da en las catedrales, en la música religiosa, mediante varios recursos. Uno de ellos es la inserción de una sola voz que comienza cantando un pasaje, que luego es desarrollado polifónicamente. Esto se da a principios del siglo XVII, principalmente en los villancicos.

Por otra parte, la voz del bajo y la voz grave, como una conformación vocal típica, está formada por soprano contralto, tenor y bajo, pero la voz del bajo deja de ser un bajo melódico, como en estas piezas polifónicas que hemos señalado, para convertirse en el bajo fundamental de los acordes que sostiene a la melodía, dando origen a lo que se denominó como “bajo continuo”, es decir, la línea grave de acompañamiento que luego es trasladada a un instrumento de cuerda grave como el violonchelo, o a un instrumento de aliento como el fagot o a un teclado, donde lo que va tocando la mano izquierda es la voz grave. Entonces se sustituye la voz cantada por una voz instrumental, y eso deja a la voz de arriba cantando como un instrumento.



Pero también en el caso de la música religiosa se desarrolla un estilo de canto, de respuesta de coros que es el estilo policoral, es decir, composiciones de música a dos coros, a tres coros, a cuatro coros, y esto es concordante con la experiencia que desarrollan Andrea y Giovanni Gabrielli (tío y sobrino) en la catedral de San Marcos en Venecia. Giovanni Gabrielli escribe música para conformaciones vocales e instrumentales, las cuales son distribuidas en diferentes puntos de la catedral buscando una especie de sonoridad “estereofónica”; las fuentes sonoras están diseminadas y todas convergen en un punto, por ello los feligreses que iba a oír la misa se sentían envueltos por la música, una experiencia increíble que podemos imaginar y que también se desarrolla en todas las catedrales americanas. El contrapunto deja de ser un contrapunto entre voces para volverse un contrapunto entre coros.

En este sentido, en Oaxaca se localizó un villancico de Antonio de Salazar que data de 1704 y está compuesto a once voces, distribuidas en tres coros.

Uno de los rasgos interesantes de la música barroca de este periodo, que llamaríamos el barroco español, es la incorporación de los pasajes a “solo”, que algunas veces aparecen en la introducción del villancico y luego se desarrolla polifónicamente.

Todo villancico opera sobre la alternancia de una sección llamada estribillo y otra llamada copla. A veces sucede que las coplas se cantan a solo o a dúo.

Este abandono del contrapunto imitativo para preferir la llamada homofonía se puede constatar en un códice localizado en Oaxaca pero que es oriundo de Puebla, como parte del cancionero musical de Gaspar Fernández. Es un códice que reúne 300 composiciones. Este documento es muy importante porque señala cómo se da en la Nueva España el mestizaje musical en América Latina; cómo asimilamos la herencia renacentista de los compositores europeos.

Gaspar Fernández era portugués y llegó a Guatemala en 1599, en 1606 fue llamado a la catedral de Puebla para ser maestro de capilla, y en esos 25 años (por que vivió hasta 1629) dejó un producto original y único.

Los villancicos de Gaspar Fernández, si bien es cierto que comparten toda una serie de elementos típicos

con los villancicos españoles y con los villancicos portugueses, aportan elementos novedosos.

Uno de ellos es la composición de versos en lengua náhuatl, para indios, pero además con la incorporación de los ritmos llamados yámbicos, característicos de los ritmos de las danzas indígenas de concheros.

El villancico en el siglo XVII tiene una importancia enorme en toda la cultura hispanoamericana, es el elemento tolerado, incorporado a la liturgia, pero únicamente en el ámbito hispanoamericano, ya que esto no ocurre en Francia, ni ocurre en otros países católicos.

Aparecieron varias formas del villancico, y una de esas formas típicas fue el llamado negro, que capturaba los elementos rítmicos de las músicas que cultivaban las comunidades negras traídas de África durante el siglo XVI.

Estos villancicos negros lo que hacían era recuperar las formas de expresión de las comunidades negras, entre ellas la parte rítmica y el canto responsorial, es decir, el canto antifonal, el cual consiste en que un coro le respondía a una sola voz, práctica que perdura hasta el día de hoy.

Estos villancicos polifónicos no eran villancicos para que los cantaran los negros, eran villancicos para interesar a los negros a venir al templo, encontrar un elemento de conexión de identidad. A estos villancicos se les llamó negros, guineos, negrillos, negritos, negritas, etcétera, donde se incorporaban términos que solamente tenían valor fonético. Términos como: burumbé, burunba, usia, usie, zumbacate, etc., no tienen significado pero dan color, digamos que “negrean la pieza”.

Algunas interpretaciones modernas han incorporado las “pailas” o percusiones. En este sentido, hay muchas dudas en cuanto a que las percusiones hayan sido aceptadas en un ámbito catedralicio, ya que no se ha encontrado ninguna referencia de músicos ejecutando percusiones en estos espacios religiosos.

Podemos imaginar lo festivo que resultaban estos villancicos en el seno de la catedral, lo que provocó incluso las protestas y la censura del Santo Oficio. El caso es que a lo largo de ese siglo todas las catedrales tuvieron sus villancicos.

Para componer los villancicos se contrataba un poeta que escribía los textos, los cuales eran entregados



al maestro de capilla para que escribiera la música. Cabe recordar los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz. Se sabe que esta monja y poeta compuso muchos juegos de villancicos que no fueron escritos como poesía pura, sino letras de canciones que no se compusieron para ser leídas.

En 1700 llega Felipe V al trono español, al que asciende con una educación versallesca por ser nieto de Luis XVI de Francia, en cuya corte había sido educado (ni siquiera hablaba español). Así, a los 17 años llegó a Madrid como rey de España hablando francés, bailando minué y con un gusto enorme por las italianas, ya que sus dos esposas fueron italianas: María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio, quien llevó a Farinelli a la corte española.

Pero al casarse con Felipe V, lo primero que pidió María Luisa de Saboya fue su orquesta, donde la mitad de los músicos eran italianos, sobre todo violinistas, porque durante el siglo XVII ya había una desarrolladísima tradición violinística en Italia, una tradición que incluye a Boncini, Vitali, Torelli y al mismo Vivaldi.

Esta escuela se introduce no sólo en la corte de España sino también en las catedrales españolas y, en consecuencia en América, con lo que de pronto la música se moderniza, pues con la entrada del barroco franco-italiano entran no sólo las formas de la música italiana, ingresan también el mundo de la ópera, las arias, los recitativos; así como los instrumentos modernos abiertamente aceptados.

En México y en toda la Nueva España, el último compositor que representa el estilo barroco del siglo XVII es Antonio de Salazar. Nació en Sevilla alrededor de 1650, en 1679 se hallaba en Puebla como maestro de capilla, y en 1688 se presentó para concursar por el mismo puesto en la Catedral de México.

Tanto su música litúrgica como sus villancicos revelan a un músico de gran formación técnica, con profundo conocimiento del contrapunto y gran sensibilidad. Su gestión al frente de la Catedral de México fue una de las más brillantes. En su época se hizo el contrato para la construcción de uno de los órganos catedralicios, se da impulso a la formación de instrumentistas, se acrecentó la capilla musical con nuevos instrumentos y se reordenó todo el acervo musical

anterior. A su muerte, ocurrida en 1715, su obra fue conocida no sólo en México y Puebla, sino también en Oaxaca y Guatemala.

Le sucedió en el cargo su discípulo-alumno Manuel de Zumaya, nacido en México alrededor de 1680, niño de coro desde 1690. En 1715 es elegido maestro de capilla en la Catedral de México; en 1739 se mudó a Oaxaca, donde fue maestro de capilla hasta su muerte en 1755.

De este autor es recomendable escuchar un villancico policoral llamado “Celebren, publiquen, entonen y canten”, escrito para dos coros, tres violines, clarín y bajo continuo. Es interesante cómo el conjunto de instrumentos funciona como un tercer coro. Aquí hay un elemento nuevo: si en la música policoral los coros dialogaban entre sí, ahora los coros dialogan con los instrumentos. Ya estamos en el siglo XVIII, en el estilo barroco franco-italiano.

Detrás de Manuel de Zumaya hay un músico italiano que llega justamente para el Coliseo en 1742, es Ignacio Jerusalem, quien traía consigo la gran tradición musical italiana. Era un gran violinista que había sido formado y educado en Italia, nació en la ciudad de Lecce. Al llegar lo contrataron para que dirigiera la vida operística, pues cuando Zumaya se fue en 1739, se creó un vacío enorme en la ciudad de México. Jerusalem es invitado a la Catedral de México, donde se quedó hasta su muerte. Dejó escrita mucha música sacra e instrumental, la cual está a medio camino entre el estilo barroco del siglo XVIII y el rococó, el nuevo estilo clásico.

Por otra parte, en el Colegio de las Niñas de Morelia apareció una sinfonía de Antonio Salieri, junto a otra obertura de otro músico desconocido llamado Antonio Rodín. Lo interesante de esta música es que nos ubica en un contexto en el cual estaba en desarrollo el concepto de la orquesta sinfónica. No debemos olvidar que a lo largo del siglo XVIII la orquesta sinfónica se va conformando con el gran instrumental expresivo de la sociedad europea, que es básicamente la familia de cuerdas: dos oboes, dos trompas y timbales. Esta plantilla orquestal alimentó el nacimiento de muchísima música.

Podríamos imaginar eso mismo pero en Morelia, en el Colegio de las Rosas, donde se atendía a las niñas huérfanas, las niñas pobres. Parece ser que entonces la

educación musical que se impartía en este colegio era muy alta, porque si esta música era tocada con la orquesta de niñas de esta escuela, quiere decir que por lo menos este colegio tenía el mismo nivel que tenía el Hospedaje de la Pietà, un conservatorio en Venecia donde el maestro de música era nada menos que Antoni Vivaldi.

Pero volviendo a Antonio Salieri, en un trabajo de investigación realizado por el doctor Ricardo Miranda se logró saber bien a bien quién era este músico. Fue músico de la orquesta de Felipe V en la corte de Madrid, tocaba los timbales y era el clarinero. Se considera que en su música se muestra una transición que va del barroco, pasando por un estilo que en principio es rococó y se dirige al clasicismo.

La transición al clasicismo

Hacia finales del siglo XVIII, los ingenieros de México fundan el Palacio de la Minería, donde se presentaban los primeros conciertos (que en ese entonces se llamaban “academias”). Allí se interpretaban sinfonías y música instrumental, lo que coincide justamente con la secularización del arte a partir de las reformas borbónicas de Carlos III, donde la música ya no se circunscribe al ámbito de la catedral, sino que también sale a las nuevas salas de concierto.

Un minueto de Aldana, que revela el paso al clasicismo, fue encontrado en un cuaderno de 1804 perteneciente a doña María Guadalupe Mainer. Es una recopilación de piezas manuscritas que contiene, entre otros, música de Haydn, quien ya era conocido en la Nueva España. El minueto de Aldana es una pieza rococó típica de finales del siglo XVIII y fue escrita para piano.²

Para finales del siglo XVIII la música de género religioso inicia su decadencia, para ceder paulatinamente su preeminencia a la música profana. A partir de 1821 la práctica de la música se inclina hacia la ópera, usando procedimientos del romanticismo italiano.

² En 1804 ya había fábricas de pianos en la Nueva España: dos en la ciudad de México y una en Colima. Ello quiere decir que si había fábricas, había demanda. No debemos olvidar que en el siglo XIX el instrumento por excelencia era el piano, así como el violín lo fue de los siglos XVII y XVIII.

De manera simultánea, y como producto de la Independencia, se generalizaron los intentos por utilizar en el teatro la música local (sonecitos y bailables) zarzuelas y ópera, y poco más tarde algunas piezas de salón. En esta época varios ejecutantes y compositores extranjeros se radicaron en México o vivieron largas temporadas en nuestro país, como el español Jaime Nunó, autor de la música del Himno Nacional (1854).

En el México independiente se escuchaba la música de Mozart, Litz, Chopin, Beethoven y Schumann. Hacia 1911, y como resultado de un largo periodo de gestación, Manuel M. Ponce (1886-1948) inició su obra nacionalista. Tomó como fuente de inspiración el material que aportaba la música mestiza: los sonecitos regionales, el corrido, el huapango, la jarana y las romanzas, las danzas nacionales de uso más generalizado y los cantares recién aparecidos durante el movimiento revolucionario.

Ponce, secundado por José Rolón, recogió aquellas melodías y las convirtió en piezas más o menos breves y posteriormente en formas mayores, como el *Concierto para piano y orquesta*, el *Concierto para guitarra* y el tríptico *Chapultepec*.

Un segundo momento del movimiento nacionalista se da entre 1920 y 1940. Aquí se retoma el tema del indigenismo, literal o supuesto, que propició mayor libertad rítmica, amplitud de las percusiones y mezclas sonoras ásperas, agrias y disonantes con un carácter moderno. Este segundo momento del nacionalismo tuvo una enorme importancia, ya que esta música estuvo alejada de influencias extranjeras.

A manera de conclusión

Toda sociedad se expresa a través de los sonidos, que son un signo del estado en que vive, de su cultura, de lo que piensa, de lo que siente. Hablar de nuestras raíces musicales es darnos cuenta que son muchas y muy variadas. Esta suma de influencias determinaron en gran medida el perfil de lo que somos como país, porque no hay pueblo sin pasado, no hay pueblo sin historia. Con todos estos elementos es con lo que hemos conformado una cultura propia.