

Música novohispana de los siglos XVI y XVII: manifestación sincrética de lo europeo e indígena

El inicio del siglo XVI trajo a las tierras del nuevo continente una nueva religión, junto con una nueva cultura en todas sus manifestaciones. Los procesos de la evangelización y colonización iniciados inmediatamente después de la Conquista abrieron las puertas del Nuevo Mundo a las importaciones culturales europeas dentro de las cuales la música se ubicó en un lugar privilegiado.

Como lo confirman las crónicas de la época, el proceso de la evangelización se realizaba en una estrecha relación con el proceso educativo en todos sus aspectos. Los frailes de las órdenes enviadas a estas tierras estuvieron:

[...] enseñando a los indios no solo la Doctrina Evangélica, que era el principal intento, sino policía: enseñándoles no solo vivir bien, sino a vivir absolutamente. Formaron sus pueblos en tan buena disposición, que hoy son hermosísimas ciudades [...] les enseñaron las costumbres morales y políticas [...] porque la gente estaba tan inculta, que ni comer sabía, ni vestirse, ni hablarse a lo menos con cortesía, y humanidad: y todo lo han enseñado las tres religiones en esta tierra con tanta perfección, que hoy compete en religión, y policía con toda Europa.¹

Los indios de la Nueva España resultaron ser muy hábiles y talentosos y sin mayores problemas aprendieron los nuevos oficios y artes: “El que enseña a el hombre la ciencia, ese mismo proveyó y dio a estos indios naturales grande ingenio y habilidad para aprender todas las ciencias, artes y oficios que les han enseñado [...] En los oficios mecánicos, así los que de

* Maestra en Musicología por el Instituto de Musicología de la Universidad de Varsovia. Radica en Toluca, Estado de México, y está realizando la investigación para su tesis de doctorado sobre la forma y técnicas de composición del villancico novohispano del siglo XVII, bajo la dirección de la doctora Anna Gruszczynska-Ziolkowska de la Universidad de Varsovia. [ajn7@hotmail.com]

¹ Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España en cuatro edades desde el año 1533 hasta el de 1592*, México, Porrúa, 1985, p. 42.

antes los indios tenían, como los que de nuevo han aprendido de los españoles, se han perfeccionado mucho [...] son buenos zapateros [...] hay indios herreros y tejedores, y canteros, y carpinteros y entalladores [...]”, afirmaba Motolinía con gran admiración.²

Así se realizaba la primera etapa de la formación de lo que sería —dentro de poco— una nueva cultura. Una cultura sincrética donde los elementos propios indígenas y los europeos importados lograron una fusión y una vida propia e independiente.

Desde el principio de esta etapa la música formaba parte de los procesos educativos y didácticos. El repertorio religiosos traído por los frailes fue inmediatamente incluido en todo el proyecto para apoyar la enseñanza de la doctrina cristiana. En las culturas indígenas la música era el elemento indispensable en todas las manifestaciones religiosas. Los cantos, bailes e instrumentos musicales no podían faltar en ninguno de los múltiples festejos, como afirma Bernardino de Sahagún: “los cantares [...] que se hiciesen y usasen en su servicio, y como su culto divino y psalmus de su loor, ansí en los templos como fuera de ellos [...]”,³ quien al mismo tiempo reconoce la fuerza que tenía el elemento musical en los cultos idolátricos. La nueva religión, el nuevo dios y su doctrina tenían que venir apoyados con el mismo elemento. Como lo subraya Lourdes Tourrent, los frailes al declararle la guerra a la idolatría muy sabiamente no incluyeron en ella la música, sino por el contrario, la aprovecharon para atraer a los indígenas hacía las ceremonias católicas.⁴



Las barreras lingüísticas fueron superadas gracias a las traducciones hechas por los mismos frailes, quienes utilizaron la lengua náhuatl como vehículo de la doctrina cristiana,⁵ obteniendo así la primera manifestación sincrética: las principales doctrinas y plegarias cristianas traducidas del latín y cantadas en lenguas indígenas. Así lo narra Motolinía: “En este tiempo se comenzó a encender otro fuego de devoción en los corazones de los indios que se bautizaban, cuando dependían el *Ave María*, y el *Pater Noster*, y la doctrina cristiana; y para que mejor lo tomasen y sintiesen algún sabor, diéronles cantado el *Per signum Crucis*, *Pater Noster* y *Ave María*, *Credo* y *Salve*, con los mandamientos en su lengua, de un canto llano gracioso”; y lo confirma también Vasco de Quiroga, quien en

su testamento dejó una clara indicación a los presbíteros y capellanes para que cada uno: “predique el santo Evangelio a los indios pobres [...] en la lengua de dichos indios [...] y diga misa cantada y oficiada con canto”.⁶

Paralelamente los frailes realizaban una fuerte campaña de enseñanza cuyo programa incluía conocimiento del castellano, gramática, latín, canto y manejo de instrumentos musicales. A poco tiempo se dieron los buenos resultados: cantores indígenas ejecutando sin dificultad alguna tanto el repertorio europeo en latín como el nuevo repertorio “mestizo”. La calidad de estas ejecuciones llenaba de admiración a los contemporáneos: “En Ocotelulco está el convento de religiosos de San Francisco [...]: su iglesia es hermosísima, y los sirven unos cincuenta indios que desempeñan los oficios de cantores, organistas, músicos, trompeteros y atabaleros. No hay mayor delicia que oír una misa, asistida

² Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 2007, pp. 241-246.

³ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Madrid, Promo Libro, 2003, p. 271.

⁴ Lourdes Tourrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996, p. 120.

⁵ Jacques Lefaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 2006, p. 53.

⁶ Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *op. cit.*, p. 32; Vasco de Quiroga, *La utopía en América*, Madrid, Promo Libro, 2003, p. 290.

por esa capilla, cuyas maravillosas sinfonías llenan de admiración a todo el mundo”, dejó escrito en su relato Thomas Gage.⁷ La misma opinión expresó Bartolomé de las Casas describiendo la misa que ofició en Tlaxcala en 1538, en la cual cantaron: “tres capillas de indios cantores, por canto de órgano, y doce tañedores de flautas con harta melodía y solemnidad, y por cierto dijo allí persona harto prudente y discreta que en la capilla del rey no se pudiera mejor oficiar”.⁸

La música europea en su versión original o mestiza encontró en el pueblo indígena una respuesta muy favorable, un público interesado en escucharla y ejecutarla, dispuesto a incluirla en los festejos y abierto a todo tipo de simbiosis entre lo nuevo y lo tradicional. El claro ejemplo de ello son las procesiones y festejos del tipo representativo-teatral.

Ambas culturas, la indígena y la europea, conocían y practicaban la procesión como forma del festejo religioso. Sin embargo, en la tradición europea la participación de la música en las procesiones era una experiencia relativamente nueva. Como afirma Klaus Pietschmann, durante la segunda mitad del siglo XV las procesiones de *Corpus Christi* en Roma se convirtieron en el evento religioso más suntuoso y caro del año; sin embargo, la participación de los músicos se confirma por primera vez hasta la última década del siglo.⁹ En la cultura indígena las procesiones han sido siempre una principal forma de celebración y la música —en todas sus manifestaciones— era su parte esencial. La



fusión de ambas tradiciones no tardó en manifestarse. Las coloridas procesiones indígenas, llenas de flores, trajes típicos, bailes, cantos e instrumentos se mezclaron con las imágenes de los santos cristianos, con el crucifijo y figuras sagradas, y sobre todo con los cantos religiosos, cuyo acompañamiento también vivió el rápido proceso de mestizaje: junto con los instrumentos europeos iban las conchas y flautas, los atabales y tambores. Las procesiones, bailes y festejos indígenas influyeron en la manera de llevar a cabo los festejos del calendario religioso, no solamente hablando de *Corpus Christi*, sino también de los santos patronos de los pueblos, Santísimo Sacramento etc. En su repertorio musical convivían en una perfecta simbiosis bailes y cantos europeos e indígenas.

Un ejemplo de este fenómeno proporciona Thomas Gage en su relación de las fiestas, afirmando que el tocotin se bailaba y cantaba “alrededor del tepanabad (y) con las plumas que llevan en la mano [...] y en tiempos de paganismo (...) se utilizaban) para cantar alabanzas a su rey y emperador; pero hoy día se aplican estas canciones al rey de la gloria y al santo sacramento [...] de esta manera bailan en círculo tocando sus guitarras”.¹⁰ Los mismos bailarines: “además de estas danzas [tocotines] bailan también nuestras zarabandas y las de los negros con castañuelas”.¹¹ Una descripción parecida, que confirma la armónica convivencia de ambas culturas en un evento religioso, nos la proporciona Motolinía, relatando los festejos del domingo de pascua del año 1539:

Han estos tlaxcaltecas regocijado mucho los divinos oficios con cantos y músicas de canto de órgano; [tenían] dos capillas; cada una de más de veinte cantores, y otros dos de flautas, con las cuales también tañían rabel y jabe-

⁷ Thomas Gage, *Viajes en la Nueva España*, La Habana, Casa de las Américas, 1980, p. 50.

⁸ Fray Bartolomé de las Casas, *Los indios de México y Nueva España. Antología*, México, Porrúa, 2004, p. 41.

⁹ Klaus Pietschmann, “La música del *Corpus Christi* en la Roma del siglo XVI”, en Montserrat Galí Boadella (ed.), *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi. III Coloquio Musicat*, México, IIE-UNAM, 2008, pp. 128-129.

¹⁰ Thomas Gage, *op. cit.*, pp. 189-190.

¹¹ *Ibidem*, p. 190





bas, y muy buenos maestros de atabales concordados con campanas pequeñas que sonaban sabrosamente.¹²

De igual forma lo hace Bernal Díaz del Castillo al describir las procesiones realizadas en Guatemala:

[...] cuando es el día de *Corpus Christi* o de Nuestra Señora, u otras fiestas solemnes [...] salen todos los más pueblos cercanos de esta ciudad de Guatemala en procesión con sus cruces y con candelas de cera encendidas [...] y vienen cantando las letanías y otras oraciones, y tañen sus flautas y trompetas”.¹³

Siguiendo este curso de compenetración de las culturas, con el tiempo Nueva España contaba no solamente con buenos ejecutantes de la música religiosa europea (constantemente actualizada), sino con su propio repertorio y sus compositores de origen indígena. Muchos de ellos anónimos, como el que menciona Motolinía hablando de los cantores indios de Tlaxcala: “un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcala, ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto”,¹⁴ otros conocidos de nombre

y algunas obras que lograron llegar a nuestras manos, como es el caso de Tomás Pascual y Juan Matías.

La presencia de lenguas indígenas, sobre todo el náhuatl, en las composiciones novohispanas no se limitó a ser el vehículo de la doctrina cristiana. Después de la etapa de enseñanza seguía siendo utilizada por los compositores de motetes, himnos y, sobre todo, villancicos.

La plena aceptación de la música europea por parte de los nativos de la Nueva España se documenta también con los instrumentos musicales nuevos para la cultura indígena. Como en los demás oficios, también en lo relacionado con la fabricación de éstos, los nativos no tuvieron ningún problema. Tratándose de flautas, chirimías, sacabuches y otros instrumentos de viento no parece tan sorprendente, ya que sus homólogos formaban parte de su propia cultura. Sin embargo, los instrumentos de cuerda les eran desconocidos, lo que tampoco impidió su rápida asimilación y producción propia. Motolinía confirma que “labran bandurrias, vihuelas y arpas”,¹⁵ lo mismo que Bartolomé de las Casas: “ninguna cosa ven, de cualquier oficio que sea, que luego no la hagan y contrahagan. Luego como vieron las flautas, las chirimías, los sacabuches, sin que maestro ninguno se lo enseñase, perfectamente los hicieron”. Continúa narrando con admiración sobre unas vihuelas que encontró en el mercado de la ciudad: “muy buenas y grandes, y señaladamente los lazos dellas eran polidos y muy delocados, y eran tan artificialmente hechos que me paré a miralles [...] quedé admirado”.¹⁶ Lo que le sorprendió no fue nada más la calidad de los instrumentos, sino principalmente el hecho de que fueron fabricadas por un indio.

Las opiniones expresadas por los cronistas reafirma la iconografía musical relacionada con el tema, de la cual la más significativa se encuentra en las iglesias de Acatepec y Tonantzintla cerca de Cholula, Puebla.

Viendo los esplendorosos ornamentos que cubren las paredes y techos de la iglesia de San Francisco de Acatepec, no se notan a primera vista elementos relacionados con la música. Sin embargo, al subir al coro nos encontramos con los relieves musicales adornando

¹² Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *op. cit.*, p. 190.

¹³ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 2007, p. 581.

¹⁴ Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *op. cit.*, p. 240.

¹⁵ *Ibidem*, p. 246.

¹⁶ Fray Bartolomé de las Casas, *op. cit.*, p. 34.



su techo: los angelitos-músicos tocando diferentes instrumentos musicales europeos. Podemos ver flautas, violas (*da gamba* y *da braccio*), arpas, dulzainas, sacabuches, bandurria, guitarra, vihuela, fagot y órgano de coro —el único instrumento a cargo no de un angelito, sino de santa Cecilia, patrona de los músicos—. Las imágenes de los instrumentos son lo suficientemente fieles para confirmar el contacto de los entalladores con los originales. No hay duda de que, para poder realizar los relieves, los artistas tenían que tener contacto con los instrumentos en cuestión; conocían los detalles de su construcción y la técnica necesaria para su uso (aunque fuera nada más por observación). Llama atención también la formación de los mismos angelitos-músicos. En su mayoría están formados en parejas ubicadas en semicírculo sin seguir, aparentemente, una determinada regla de instrumentación. De la misma manera aparece una pareja de instrumentos de viento (dulzaina y corno), que una de instrumentos mixtos (flauta y viola *da braccio*, o flauta y guitarra). Esta libre formación de los “músicos” se podría comparar con la utilizada en las procesiones del pueblo: sin reglas fijas ni formaciones rigurosas. Resulta significativa la colocación de los grandes instrumentos de cuerda, como arpa y viola *da gamba*, y del órgano. Los tres aparecen como instrumentos solos y en una visible distancia de los demás, lo que tal vez era el resultado de la consciencia de que ninguno (por su tamaño y técnica) pudo formar parte de una procesión, pero de todas maneras estaban presentes en las ejecuciones realizadas dentro de la iglesia.

La iconografía musical de la iglesia de Santa María de Tonantzintla temáticamente se acerca a la de Acatepec, con la diferencia de que los instrumentos se encuentran en las manos de músicos indígenas. Este peculiar conjunto musical recibe a los fieles en la puerta de la iglesia: todos los relieves se encuentran en el arco de la entrada. Los instrumentos en las manos de los músicos indígenas nada tienen que ver con los instrumentos típicos de su cultura. Igual que en la iglesia de Acatepec, tampoco en la de Tonantzintla encontraremos imágenes de conchas, silbatos, sonajas o tambores. El conjunto está compuesto por los instrumentos europeos: violas *da gamba* y *da braccio*, bandurria, fagot, corno y flauta. Las imágenes de los músicos están

mezcladas con las del pueblo asistente. Aparecen libremente entre las plumas que adornan las cabezas de los nobles y guerreros y la multitud de la gente ordinaria de su comunidad indígena. Tomando en cuenta este entorno, la presencia de los instrumentos musicales europeos tiene un especial significado. Confirma los relatos de los cronistas, afirma la gran aceptación de la música europea por parte de los nativos de la Nueva España y su activa participación en el proceso de la formación de esta nueva y sincrética cultura musical novohispana.

Esta afirmación se podría debatir con el argumento de que ambas iglesias fueron adornadas bajo la supervisión de los religiosos, cuya influencia y decisión eran fundamentales y los artesanos indígenas se limitaron a realizarlas. Sin embargo, me atrevería a decir que si las imágenes de los instrumentos musicales incluidas en ambas iglesias hubieran sido impuestas sin ser conocidas y plenamente aceptadas por los artistas entalladores, seguramente éstos no se habrían esmerado en plasmarlas tan detalladamente. Es posible que tampoco hubieran dejado fuera las imágenes de sus propios instrumentos; alguna concha, un pequeño *teponatzli*, una sonaja fácilmente tendrían cabida dentro de la variedad y extensión del proyecto decorativo. Tal vez en la iglesia de Acatepec hubieran sido más visibles, pero en la de Tonantzintla su presencia podría pasar desapercibida y no obstante tampoco se encuentran allí.



Las imágenes de los ángeles tocando los instrumentos europeos aparecen en las pinturas que adornan las catedrales de la ciudad de México y de Puebla. Las esculturas del mismo tipo se encuentran en forma de ornamentos de las cajas de los órganos de las mismas catedrales. Sin embargo todas fueron pintadas o talladas por los artistas europeos. Los entalladores indígenas dejaron el testimonio de la presencia de los instrumentos europeos en las iglesias de Acatepec y Tonantzintla, pero sólo en esta última incluyeron las imágenes de los músicos de su propio pueblo usándolos. De esta manera dejaron una valiosa muestra del funcionamiento de lo europeo sobre el suelo indígena.