

Polifonía en la América colonial. Música en lenguas indígenas (conferencia magistral)



En los tantos años que lleva la investigación musical en América Latina, cada vez descubrimos nuevas facetas y aristas que estudiar. Quizá la primera sorpresa que se llevó don Miguel Bernal Jiménez en 1939, cuando descubrió el archivo del Colegio de las Rosas de Morelia, fue tener la certeza o la evidencia de que había un conjunto de partituras que sobrevivían de la época colonial. Por lo menos, la certeza de que el pasado musical no estaba extinto, siendo que el siglo XIX había echado un velo muy grande sobre esa época, sobre esos trescientos años que llamamos la época virreinal o la época colonial, dependiendo del enfoque que se tenga.

Las permanentes visitas de investigadores como Alice Ray Catalyne o Robert Stevenson a América les permitieron descubrir vetas que estudiar: acervos, compositores, músicas, músicos, intérpretes, maestros de capilla, centros musicales, etcétera.

En el año último fui invitado al Kennedy Center de Washington para presentar un concierto en un programa que se llamaba *World of voices* (mundo de voces), que reunía diversos coros de todo el mundo: un coro de niñas de Checoslovaquia, Ladysmith Black Mambazo de Sudáfrica, Le Mystère des Voix Bulgares, un coro de mujeres búlgaras que canta música folclórica de su país, un coro de música negra, originario de Nueva York, que interpreta *gospel*.

El anfitrión era Bobby McFerrin. Creo que todos conocemos y admiramos a ese gran músico y gran artista, autor de una de las canciones más

* Es director y fundador de la Capilla Virreinal de la Nueva España, grupo vocal e instrumental con el que ha realizado, desde 1989, una intensa labor de difusión de la música virreinal de México y América Latina a través de numerosos conciertos y grabaciones. Es investigador del Cenidim-Cenart-INBA desde 1982, donde también tuvo el cargo de subdirector, y ha realizado diversos proyectos de investigación sobre la música virreinal y la música mexicana del siglo XX. Ha publicado varios volúmenes de la serie *Tesoros de la música polifónica en México*, con estudios y transcripciones de obras de compositores de las catedrales de Puebla y Oaxaca, en especial de Manuel de Sumaya y Gaspar Fernández. En 1999 obtuvo el premio de musicología *Casa de las Américas* de La Habana, y en el 2000 recibió el premio a la excelencia académica del INBA por su labor musicológica.

conocidas del siglo xx. Yo me pregunté sobre qué presentar desde México, desde América Latina, en ese marco donde venían coros que cantaban, digamos su voz propia, la música de Sudáfrica, la de Bulgaria, la contemporánea de Checoslovaquia, la de herencia afroamericana. Entonces se me ocurrió pensar en un programa que tuviera la voz de nuestro continente, la voz de nuestros pueblos, y como a lo que yo me dedico —con el conjunto que dirijo, *La Capilla Virreinal de la Nueva España*— es a hacer música de la época colonial, pensé entonces en un repertorio que pudiera encajar en ese concierto y descubrí una veta que había estado a la vista de todo el mundo, que incluso ya se había tocado, grabado e interpretado, pero que no lo había visto yo, por lo menos, en la perspectiva de unir una cosa con otra y encontrar cuáles eran los vasos comunicantes que unían a toda esta música; cuáles eran las influencias, cuáles las características que nos transmitía toda esa música, gestada de diversas manos, unas anónimas, otras de autores conocidos, a lo largo de trescientos años y que tenía como vertiente común y singular el que siempre estaba cantada en diversas lenguas propias de nuestro continente, en lenguas que podemos llamar indígenas, en tanto que indígena significa *lo propio de, lo peculiar de, lo original de*.

Reuní un repertorio que denominé “Polifonía en lenguas indígenas en la América colonial”. No ofreceré una visión exegética o hermenéutica del repertorio, ni profundizaré en la relación intrínseca entre lengua y música, o en la relación retórica que puede haber entre texto y sonido; lo que sí quiero tener presente es la existencia de un acervo de partituras proveniente de diversas canteras de nuestro continente, que nos confirma la aportación de América durante ese largo periodo que duró trescientos años en nuestro continente, que revela la participación de nuestra gente, de nuestros cantores, de nuestros músicos, quizá de nuestros compositores, porque algunos son anónimos y no sabemos bien a bien si fueron mestizos o indígenas, en la creación de nuestra música.

Creo que hoy no nos queda gran duda acerca de si los siglos coloniales fueron un largo periodo de convergencia de las culturas: de la europea, la africana o las aborígenes que ya estaban aquí, y que de ello ha resul-

tado un perfil cultural que ahora podemos llamar nuestro, sintético, sincrético, mestizo, como se le quiera decir. También creo que durante los sesenta o setenta años que llevamos de investigación en la música colonial hemos entendido que la inserción de la música polifónica en nuestro continente provocó la creación de un repertorio que recoge las lenguas de nuestras comunidades indígenas. Quizá en mínima proporción frente al hegemonismo de quien nos conquistó, pero siempre presente, sobre todo si tenemos en cuenta que todavía hay mucho por descubrir y que mucho se ha perdido.

No haré hincapié en lo que representó el trabajo de los misioneros. Sólo señalaré que ellos fueron quizá los primeros en darse cuenta del papel que la música podía cumplir en el proceso de adoctrinamiento de nuestras comunidades americanas. Usaron el canto llano como vehículo para facilitar una comunicación que estaba bloqueada por la imposibilidad lingüística de entenderse. Los primeros misioneros llegados a México eran belgas que no hablaban ninguna de nuestras lenguas, no conocían el náhuatl ni ninguna de las lenguas de herencia maya y los naturales americanos tampoco podían entender el latín, el flamenco o el español. Fue entonces el canto ese medio que tendió puentes entre unos y otros.

No es este un repertorio que pudiéramos llamar vernáculo, digamos, folclórico, en el sentido de los estudios de las expresiones populares. La autenticidad del mismo radica en que son muestras representativas de las corrientes e influencias, tanto metropolitanas como regionales, que modelaban la vida cotidiana de nuestros pueblos, de las culturas locales.

El dominio de los instrumentos musicales y del canto, y eventualmente de las técnicas de composición musical, fue principalmente producto de las estrategias de penetración de los frailes o sacerdotes doctrineros, misioneros o incluso los de *propaganda fide* en las comunidades locales. A la música, lo sabemos por las numerosas crónicas que hablan de ello, se le otorgó un énfasis especial debido al interés que la misma despertaba en los habitantes del Nuevo Mundo; un testimonio de ese énfasis fue la traducción a lenguas indígenas de manuales de teoría musical, lo que facilitó el acceso



de las poblaciones locales al conocimiento de las técnicas europeas de composición y ejecución, que facilitó el desarrollo de sus habilidades para copiar y por último para componer música, así como para la interpretación de diversos instrumentos. Por ejemplo, el manuscrito teórico musical en lengua náhuatl de la Misión de Santa Eulalia, Guatemala, o el cuaderno en poconchí para enseñar la música y el arte de cantar, escrito en San Cristóbal de la Verapaz por el padre Dionisio de Zúñiga, respaldan la afirmación de que las órdenes religiosas tuvieron alguna preocupación por la formación musical de los indígenas.

De otra parte, textos como el *Símbolo Católico Indiano*, de fray Jerónimo de Oré; el *Ritual Formulario e Institución de Curas*, de Juan Pérez de Bocanegra, misionero en la cordillera de los Andes peruanos, o el *Vocabulario Quiché*, de Tomás Calvo, generado en el pueblo de San Sebastián Lemoa, en Guatemala, revelan el peso que tenía la música en la vida de las comunidades indígenas y el papel que jugó en la vinculación de estas poblaciones con el sistema mundial emergente.

Aunque pocas, existen algunas fuentes que dan testimonio sobre la existencia de un repertorio que se cantó en las lenguas americanas. Me referiré paso a paso a cada una de ellas, o por lo menos a las más importantes. En México tenemos el denominado *Códice Valdés*, encontrado en 1931 por el canónigo Octaviano Valdés, en el poblado de Cacalomacán, Estado de México. Es un libro de 139 folios copiados a mano. Está asimismo un códice fechado en 1599, que refleja la labor de los misioneros franciscanos en las cercanías de Tenochtitlan. Fue estudiado por primera vez en 1954 por el doctor Robert Stevenson. Contiene obras de autores como Palestrina, Juan Esquivel, Alonso Lobo, maestro de capilla en Sevilla, y Pierre Colin. En los folios 121v, 122 y 122v 123 se hallan dos piezas en lengua náhuatl, una que empieza por *Santa Mariaé* y otra por *Dios itlazo nantziné*. Ambas piezas han sido objeto de numerosos estudios por parte de investigadores de diversa procedencia.

El doctor Gabriel Saldívar incluyó la reproducción facsimilar de los manuscritos en su *Historia de la música en México* (1934), y más tarde el doctor Stevenson se ocupó de transcribir y publicar estas piezas. Las lla-

maron plegarias, himnos, motetes, oraciones, las calificaron con diversos apelativos, quizás por no tener clara la relación de la música, de corte netamente polifónico, a cuatro voces una, a cinco voces la otra, con el texto en la lengua indígena que sirvió de lengua franca para el proceso de catequización en la Nueva España. Se dijo que eran arreglos de la "Salve Regina", la antífona mariana, una de las más importantes de la liturgia católica, o que en su defecto eran más bien paráfrasis de esta antífona. Se ha querido ver también en estas piezas un cierto sello indígena por la presencia de unas quintas paralelas que algunos musicólogos han interpretado como un color indígena. En el lado opuesto, hay musicólogos como Jesús Estrada o Juan Manuel Lara que dicen claramente que esas quintas paralelas son errores de aprendiz, que hay que corregirlas, lo que ha dado pie a numerosas discrepancias en torno a cómo deben interpretarse estas obras.

La primera plegaria —así le denomina el maestro Juan Manuel Lara, porque en el fondo son dos invocaciones, dos oraciones a la Virgen María— dice:

Santa Maríaé
In ilhuicac cihuapillé
tinantzin Dios
in titotepantlahtocatzin.
Ma huel tehuanzin topan ximotlahtolli
In titlatlaço huanime

que en español, en el español del maestro Juan Manuel Lara, un musicólogo que yo aprecio y respeto mucho, sobre todo porque es un gran conocedor de las lenguas indígenas, dice:

Oh, Santa María
Oh, noble señora celestial
Tú eres la madrecita de Dios
que reina sobre todos nosotros.
Ojalá tu digna persona interceda por nosotros,
que somos grandes pecadores.

Quisiera compartir con ustedes una de las más recientes versiones que se ha hecho de esta pieza, la que grabó el grupo Ex Cathedra de Londres, que dirige Jeffrey Skidmore, en su disco *Moon, Sun & all Things*.

En el manuscrito, el acorde con el cual termina esta

pieza, es un acorde menor y muchos intérpretes literalmente han hecho ese final en el acorde menor para indicar una cierta sensibilidad indígena, pero esta versión retoma la práctica común del siglo XVI que consiste en que todos los finales se hacían con el acorde mayor, y no creemos hoy en día que nuestros cantores del siglo XVI indígena hayan sido ajenos a esa práctica, introducida por los misioneros en su momento.

La segunda de las plegarias dice:

Dios itlaçonantziné
 cemicac ichpochtlé
 cenca timitztotlauhtilía
 ma topan xhimotlahtolti
 in ilhuicatl ixpantzinco
 in motlaçoconetzin Jesucristo
 Ca ompa timoyeztica
 In inahuatzinco
 in motlaçoconetzin Jesucristo.

Que sería:

Oh amada madrecita de Dios
 siempre virgen,
 mucho te rogamos respetuosamente
 que intercedas por nosotros
 en la presencia celestial
 de tu querido hijo Jesucristo,
 ya que tú te encuentras
 en la digna presencia
 de tu querido hijo Jesucristo.

Esta es la que tiene un parentesco con la oración del “Ave María”, la que se reza en el Rosario y en cierto momento de la misa, y que ha causado mucha dificultad para identificarla en su aspecto formal: se le ha dicho motete, himno, plegaria, etcétera. Pero esta pieza está atendida a una de las prácticas ya comunes en 1599, que consistía en una introducción con una de las voces del conjunto vocal, seguida de un juego polifónico a cuatro voces que retoma en su parte central la idea expuesta en una voz sola; esto es lo que hace Gaspar Fernández en su manuscrito de 1609; esto es lo que hacían los compositores como Francisco Guerrero en la Catedral de Sevilla o Juan Bautista Comes en la Cate-



dral de Valencia ya entrado el siglo XVII. El musicólogo Juan Manuel Lara dice que esta pieza es un villancico dedicado a la Virgen, sobre todo por esa introducción a solo, que en una pieza polifónica está expresando una nueva sensibilidad, muy distinta a la que había prevalecido durante el Renacimiento. Por otra parte, hay una sección central cuando el texto dice: “Ca ompa timoyeztica In inahuatzinco, in motlaçoconetzin Jesucristo”, que también se canta a solo, y es el momento que se le concede a las coplas de un villancico, en la alternancia de estribillo y coplas; de esa copla viene un *ritornello* a la parte polifónica a cuatro voces. Así que hoy estamos casi con la certeza de que esta pieza es un villancico, no catedralicio, sino misional, un villancico que se cantó en el mundo indígena.

La autoría de estas piezas es otro asunto controversial. El doctor Stevenson mencionó que el autor de ambas piezas era don Hernando Franco y le puso el don —ciertamente así está en el manuscrito— para diferenciarlo de aquel Hernando Franco de origen malagueño que fue maestro de capilla de la Catedral de México entre 1575 y 1585. El estilo de estas piezas no corresponde en lo absoluto con lo que conocemos de producción musical del Hernando Franco catedralicio, pero a falta de documentos, a falta de pruebas, la fecunda imaginación del doctor Stevenson le hizo tejer una historia. Este Hernando Franco, dice, habría sido

un discípulo del maestro español, quizá su ahijado de bautizo y habría tomado el nombre de su padrino.

Ya revisando con detenimiento el manuscrito —el *Códice Valdés* se conserva en la Biblioteca del Seminario Conciliar de México— vemos que no dice “Hernando Franco” en lo absoluto, sino algo así como “Hernandón”, y “Fr.co”. El “co” es la abreviatura de Francisco, lo que ha hecho que otros insistan en que el autor es Francisco Hernández. Como quiera que se llamara, nos dejó esta pieza que está mucho mejor elaborada que la anterior en su tratamiento polifónico, en su tratamiento contrapuntístico, y que se acerca en mucho al repertorio de villancicos que estaba vigente a finales del siglo XVI; vamos a escucharla con este mismo grupo.

Se había considerado que estas eran las únicas piezas que existían en esta lengua en el repertorio colonial novohispano y americano. En 1967 el doctor Robert Stevenson visitó la Catedral de Oaxaca y dio cuenta de un cancionero, de un cuaderno que reúne trescientas composiciones polifónicas, escritas por un músico de origen portugués que radicó en Puebla entre 1606 y 1629, llamado Gaspar Fernánides.

En 1970 Robert Stevenson publicó un listado del contenido de acervos musicales diseminados a lo largo de todo el continente. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* se llama el volumen, y es la síntesis de todos los viajes de investigación que hizo el doctor Stevenson por el continente. Ahí hay información de los principales centros catedralicios de nuestro continente: México, Puebla, Oaxaca, Guatemala, Bogotá, Lima, Cuzco, Charcas, incluso Santiago de Chile, Río de Janeiro, Buenos Aires, etcétera. Y de manera colateral, también se refirió a colecciones de música que existen en los países del área que visitó.

En relación a la Catedral de Oaxaca hizo un apartado para los dos cuerpos que forman el acervo musical de la catedral de la antigua Antequera: uno es el “Cancionero Musical de Gaspar Fernánides” —yo lo he denominado así— y el otro es el conjunto de partituras de papeles sueltos que están en el mismo archivo.

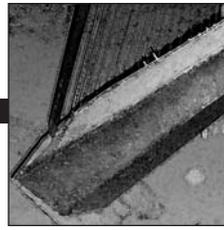
En el listado que hizo el doctor Stevenson aparecieron las primeras referencias a villancicos catedralicios compuestos en una lengua indígena americana, quizá

los únicos villancicos catedralicios que existen en todo el orbe iberoamericano. ¿Por qué hago el énfasis en villancicos catedralicios? Porque a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, después que se consolidó la liturgia católica posconciliar, postridentina, la corona española permitió una suerte de liturgia de excepción, digamos, donde las canciones en lengua vernácula fueron alcanzando un lugar preponderante, sobre todo en los oficios de maitines.

A lo largo del siglo XVII casi no hubo catedral que no tuviera un compositor de villancicos o un maestro encargado de ponerle música a los textos de los villanciqueros, de los poetas que escribían letras para ser cantadas. Sor Juana Inés de la Cruz fue una de esas villanciqueras que escribieron textos para los maestros de capilla.

En el mundo religioso, las catedrales tuvieron un papel muy distinguido, muy singular, porque fueron las que permitieron el desarrollo de una gran actividad musical. Tenían una capilla musical, con un maestro de capilla que era a la vez compositor, organista y director. El repertorio que se generaba en una catedral corría hacia otra, se difundía con amplitud y cada fiesta importante del calendario litúrgico que tuviera unos maitines, implicaba el estreno de un juego de villancicos. No era así en las iglesias parroquiales, en los conventos, en los colegios, donde las posibilidades económicas eran menores y a veces dependían del repertorio que les proporcionaban las catedrales; la música que ya no se usaba en una catedral iba a una iglesia de menor rango o a un convento.

Acabamos de catalogar la colección de música del convento de la Santísima Trinidad de Puebla y podemos darnos cuenta, por ejemplo, de cómo mucha de la música generada en la Catedral de Puebla —y ésta fue una de las más importante de toda la América colonial— pasó a manos de la monjas de este convento, sobre todo durante el siglo XVII y buena parte del XVIII. Cuando Gaspar Fernánides se instaló en Puebla en 1606, llegó con el encargo de componer la música que le demandaba el ámbito catedralicio; por un lado, la música litúrgica, la música en latín, los salmos, los misereres, las antífonas, las misas y, por otro, los villancicos que inevitablemente iban a estar en esas fiestas



importantes que demandaban ese repertorio: *Corpus Christi*, Navidad, las fiestas marianas, las fiestas de los santos patronos, etcétera.

Entre 1610 y 1614 Gaspar Fernández escribió cinco villancicos en lengua indígena, concretamente en náhuatl. Alguno de estos villancicos —dice el encabezado de la partitura— están “en mestizo”, es decir, en un texto que mezcla la lengua española y la lengua indígena. De los cinco, dos son una especie de rorro para acuñar al niño: “*Xicochi xicochi conetzintlé*”.

Una de ella está a cuatro voces y la otra es un *contrafactum* de la primera a cinco voces. Hay otra pieza dedicada a la virgen: “*Ximoyolali siñola*”, y una más: “Tios mío, mi corazón” que está “en mestizo”; y la más famosa de las cinco, publicada por el doctor Stevenson como “*Tleycantimo choquilía*”, pero que en realidad empieza por un verso que dice “Jesús de mi corazón”. Ésta es la que, de manera explícita, tiene en su encabezado la frase “en mestizo e indio”. Lo que es interesante ver de esta pieza es cómo el compositor cruza los textos en náhuatl y español:

Jesús de mi corazón
no lloréis mi fantasía
tleicantimo choquilía
mis pracedes mi apisión
aleloya
Dejalto el llanto crecida
miralto el mulo y el buey
ximoyolali mi rey
tlein mistolinia mi vida
no sé por qué deneis pena
tan linto cara de rosa
nopioltzint niño hermosa,
nochalchiunoasojena

El maestro Juan Manuel Lara hizo una normalización del texto porque dice que éste se ajusta a lo que el doctor Querol llama los villancicos “de remedo”, es decir, que estos villancicos lo que intentan es, más que reproducir la lengua original, hacer una imitación de ella. En el siglo XVII ya se había vuelto una práctica consuetudinaria escribir estos villancicos. Los habían en gallego, en vizcaíno, en valenciano o villancicos de gitanos que recogían la jerga de éstos, y aún los villan-

cicos de jácara, que absorbían el caló popular de los jácaros, es decir, de la gente del estrato social más bajo de la sociedad de ese tiempo.

Entonces, estos villancicos se componían retomando el modo de hablar de ciertos segmentos de la sociedad colonial y, entonces aquí se remeda el náhuatl. El compositor recoge elementos musicales que expresan ambos universos: cuando el texto se canta en español va en un metro ternario, en un metro en compás de tres tiempos con juegos de cambio de métrica, de ternario a binario, que era característico del villancico español, pero cuando tiene que cantarse un texto en la lengua indígena, cuando dice:

Tleican-timo choqui-lía
mis pra-cedes mía-pisión

entonces el compositor hace lo mismo que en el villancico de arrullo:

xicochi conexintlé

saca el ritmo del texto:

xico-chi xico-chi
xico-chi co-netzin-tle
cao-mis hui-hui jo-co
in-an que-los me

es decir, como rememorando un aire de música indígena, un aire de danza indígena, tejido en el juego polifónico de las cinco voces que cantan estas piezas.

En todo el universo de villancicos compuestos entre la segunda mitad del XVI y más o menos los primeros veinte años del siglo XIX solamente conocemos estas cinco piezas en lengua náhuatl que están en este códice conservado en la Catedral de Oaxaca y que el año 2007 fue declarado por la UNESCO como parte de la Memoria del Mundo. Entre otras cosas, uno de mis argumentos para definir este documento como Memoria del Mundo fue que se encontró entre los miles de pliegos, entre los miles de partituras de villancicos que existen, sólo cinco en la lengua de los indígenas mexicanos, y hoy ese documento forma parte efectivamente de la Memoria del Mundo, como lo es

por ejemplo la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Quisiera hacerles oír esta pieza: *Jesús de mi corazón*, que se ajusta en todo a la estructura del villancico tradicional del siglo XVII o de principios del siglo XVIII. Fue compuesto para la navidad del año 1610 y lo vamos a escuchar interpretado por el conjunto Ars Longa de La Habana, de un disco dedicado a la música de Gaspar Fernández en el año 2003, y que obtuvo el premio Cuba Disco de ese año.

El maestro Lara hizo un estudio morfológico del texto, lo normalizó, y a partir de ese trabajo yo me permití hacer, no digo una traducción porque esa es una pretensión lejos de mis posibilidades, sino un posible acercamiento al texto en español que iría más o menos así:

Jesús de mi corazón
no llores que eso me asusta
¿Por qué lloras?
¿Mis placeres? ¿mi aflicción?
Aleluya

Deja tú el llanto que crece,
mira tú el mulo y el buey
Consuélate mi rey
¿Qué te acongoja? mi vida
no sé porqué tienes pena,
tan lindo cara de rosa
Noble señor, niño hermoso
mi perla, mi ave de albas plumas.

La otra pieza de las cinco que quisiera compartir esta noche con ustedes es este arrullo —se llamaban villancicos de rorro en la tradición de los villancicos catedralicios— que dice:

Xicochi, xicochi
conetzintlé
caomis hui hui joco
in anquelos me
Aleloya

El breve texto se refiere a

Niñito, niñito
porqué lloras,
duérmete que los ángeles,

cuidan de ti.
Aleluya

Y esta pieza también me parece interesante, en el sentido de que la rítmica del villancico recoge la rítmica del texto, y el texto está reflejando no solamente un pensamiento o una sensación, sino también un modo de entender el ritmo.

xico-chi xico-chi
xico-chi co-netzin-tle
cao-mis hui-hui jo-co
in-an que-los me

Esto es interesante como rítmica, porque una de ese tipo no la encontramos en los miles de villancicos que han sobrevivido de esa época de ambos lados del Atlántico.

En tiempos muy recientes se dio a la luz la existencia de unos libros resguardados por el pueblo de San Bartolomé Yauhtepec, Oaxaca. A raíz del proyecto de restauración de órganos que ha impulsado el Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, hemos ido conociendo una serie de aspectos de la rica vida musical de ese estado. La cantidad de órganos que sobreviven, ya registrados ahora de tipo histórico, superan los setenta, y muchos han empezado a restaurarse con miras a convertirlos en instrumentos vivos. Creo que es importante la restauración de órganos para recuperar parte de la memoria histórico-musical de estos pueblos. Conscientes de esto, las autoridades de San Bartolomé Yauhtepec sacaron unos libros que habían guardado por siglos, y el más importante de ellos es un cuaderno copiado por un señor llamado Domingo Flores a principios del siglo XVIII, que por un lado reúne música litúrgica, música polifónica en latín, misas, salmos principalmente, y por otro lado villancicos, unos en lengua española y otros en la lengua de ellos, el zapoteco; así que el año pasado me llegó un disco fotografiado con los materiales de este cuaderno, del que copió este señor Domingo Flores, y pude hacer un inventario de todo el material que contiene. Están, por ejemplo, una que se llama: “Achana beJuanono dios capana chinachono”, a 4 voces (f. 21v-22), otra denominada

“Anachiritelina San Bartolomé apastro” (f. 26v-27); el villancico “Anachinaca lanastilitono” (f. 65v-66) y el villancico dedicado a la Virgen “Yobina sacramento ninaca xiquela huacotono yobisa tona chono quirali catono veni sabime” (f. 67v-68). Este es un repertorio muy nuevo, no ha sido todavía llevado al disco, y creo que haberme acercado a este acervo abre una perspectiva diferente en las líneas de estudio dispuestas para el conocimiento de la música colonial. Habíamos creído durante muchos años que los principales acervos eran los catedralicios, pues éstos eran los que se habían mantenido más o menos organizados y preservados, en algunos casos con índices, listas o inventarios, pero raras veces encontramos acervos en ámbitos que no sean los catedralicios. Por ejemplo, del mundo secular no sabemos nada acerca de la música que usaban los virreyes. De la música popular nos falta encontrar las evidencias sobre lo que se bailaba y se cantaba en la vida cotidiana. Una vuelta de tuerca al *Códice Saldivar* ha llevado a encontrar el parentesco que tienen las danzas barrocas con los sones jarochos. Esto me parece un dato muy importante, porque establece un vínculo entre el hecho vivo que tenemos ahí en la música, que se canta y se baila en Veracruz, y sus antecedentes, sus abuelitos, que son estos sones que están en el *Códice de Santiago de Murcia*.

De los colegios no tenemos más que dos acervos: el Colegio de las Rosas de Morelia y el Colegio de las Vizcaínas de la ciudad de México; de conventos, casi nada, exceptuando el de la Santísima Trinidad de Puebla y el de Santa Mónica de Puebla; de los teatros, se quemó el Coliseo y se acabó la música, desapareció el Nuevo Coliseo y también se perdió la música. Entonces cualquier documento que encontremos nos dará siempre luces y evidencias; rastros muy importantes para seguir en el conocimiento de cómo fue la música de esos trescientos años. En San Bartolomé Yauatepec estaban estos libros que nos dicen qué música cantaban los abuelos y tatarabuelos de la gente que en la actualidad vive en dicho poblado.

Bajaremos un poquito a Guatemala, un país rico en materia de música. En 1963 se hallaron nueve libros en el poblado de San Miguel Acatán, uno de canto llano y los otros ocho de polifonía, que habían pertenecido a

las misiones de Santa Eulalia, de San Juan Ixcoi, de San Mateo Ixtatán y de Jacaltenango. Fueron los padres de la orden de Maryknoll, Daniel P. Jensen y Edward Moore, quienes dieron a conocer la existencia de estos libros, pero después los compró un coleccionista en Estados Unidos. Éste, al morir, los donó a la Lilly Library de la Universidad de Bloomington (Indiana), que es donde ahora se conservan y donde se han realizado estudios acerca de su contenido, incluyendo los que hizo el doctor Stevenson cuando publicó *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, pero también las tesis que realizaron Sheila Bird y Paul Borg acerca de los villancicos, también Robert Snow publicó un estudio sobre este material.

Estos libros, como el *Códice Valdés*, dan testimonio sobre el tipo de repertorio que se cantó en la Guatemala del siglo XVI y principios del siglo XVII; el libro más antiguo lo copió un músico llamado Mateo Hernández, que era maestro del pueblo de Santa Eulalia en 1570. Es un libro de canto llano. Los dos primeros libros de Santa Eulalia, de música polifónica, los copió en 1582 y ahí encontramos obras de autores de la escuela franco-flamenca de Heinrich Isaac, Loyset Compere, Jean Mouton y Claudin de Sermisy; de autores hispanos como Alonso de Ávila, Francisco de Peñalosa, Pedro Escobar, Cristóbal de Morales, Rodrigo de Ceballos, que eran la crema y nata de la composición polifónica de la España del siglo XVI.

Por lo mismo, parte del repertorio, gran parte del repertorio está en latín —como música religiosa que era—, y uno que otro madrigal en francés, pero lo que sí me parece importante señalar es que un número pequeño, pero significativo, está en las lenguas indígenas que se hablaban en ese momento en dicha región. Hay una, por ejemplo, que se encuentra en el folio 18 del libro primero de Santa Eulalia que dice: “*Nican amatl y tuca ando*”; otra que dice: “Y tenechpa sacramento dios on cacama val tic tlatlaltuca” (f. 8v-9) del libro VII de Santa Eulalia; la pieza “*Bay maghali tzet yechel maghali*” (f. 30v-31 del mismo libro); el cántico “*Dios nimahau schu seca nimahau al chicha chinla manave*”, quizá en lengua canjobal (f. 39v-40) del ms. 5 de Santa Eulalia, y una pieza que se llama “*Tenexpa Sacramento*”, del libro tercero, que recoge las composi-



ciones de un maestro de capilla del poblado de San Juan Ixcoy llamado Tomás Pascual, probablemente un músico indígena que aprendió composición y escritura musical con los misioneros dominicos que estuvieron en esa región. De este repertorio de San Miguel Acatán ya se han hecho muchos estudios musicológicos, culturales e históricos. Ha llamado la atención de mucha gente. Incluso el *Vocabulario quiché* de San Sebastián Lemoa ya ha sido grabado y publicado.

Quiero que oigamos un pequeño villancico que está en la lengua indígena que usaba Tomás Pascual, probablemente es el canjobero. Estos villancicos se ajustan en su estructura, en su manera de armarse y componerse, al estilo de villancicos que se cantaban en el siglo XVI; si ustedes han oído música del *Cancionero de Palacio*, del *Cancionero de Upsala*, van a encontrar un parentesco muy grande con este tipo de piezas. Vamos a escuchar un tríptico que forma parte del disco *El repertorio de San Miguel Acatán*, integrado por los villancicos “Hoy nace la nueva estrella”, “Esta es cena de amor llena” y la última que dice: “*Y tenexpa sacramento dios on cacama val tic tlautaul tica*”.

Quisiera referirme al *Ritual formulario e institución de curas*, del franciscano Juan Pérez Bocanegra, del Perú. En 1631 Pérez Bocanegra publicó un ritual formulario, es decir, un libro que contiene las instrucciones de cómo deben comportarse los curas a la hora de aplicar los sacramentos, de ejercer las ceremonias, etcétera. Inspirado en un ritual romano de 1620, lo imprimió Gerónimo de Contreras en Lima y contiene impresa la primera pieza en lengua indígena. Toda la música de la que hemos hablado hasta ahora, la de Gaspar Fernández, la del *Códice Valdés*, las piezas de Guatemala, están en copias manuscritas, son ejemplares únicos; el libro de Bocanegra se imprimió en 1631. Pérez Bocanegra era cura y beneficiario del pueblo de San Pedro de Antahuaylla, luego fue párroco de Belén en el Cuzco y examinador en las lenguas quechua y aymara. Fue durante doce años cantor de la catedral del Cuzco (1599-1611) y sirvió como corrector de los libros de coro. En las páginas 707-709 introduce un canto en lengua quechua, el “*Hanac Pachap cusi cuinin*” que “va compuesta en música a 4 voces para que la canten los cantores en las procesiones, al entrar en la iglesia” (p. 707). Parte del ritual formulario tiene traducciones de los textos latinos al español y otras al quechua; los contemporáneos de Pérez Bocanegra insisten en que era un experto traductor al quechua. Esta pieza está en esa lengua. El primero que dio noticia de su existencia fue el doctor Robert Stevenson en su libro *Music of Peru, Prehispanic and Viceroyal Epochs* que apareció en 1960, editado por la Organización de Estados Americanos. En él dio a conocer una gran cantidad de cosas de la época colonial. Contiene veinte estrofas y un amén, de las cuales no se cantan más que dos o tres. Siguen los cánones de la polifonía del siglo XVI. Les leeré dos de las letras que son las que publicó Stevenson, que dicen:

Hanacpachap cusicuinin,
 huaran cacta muchas caiqui.
 Yupayruru pucocmallqui
 runa cunap suya cuinin
 callpannacpa quemicuinin.
 Huacyascaita.
 Uyarihuay muchascaita

Diospa rampan Diospa maman.
 Yuractocto hamancaiman
 Yupas calla collpas caita.
 Huahuarquiman suyuscaita.
 Ricuchillai.

Stevenson la publicó de nuevo en su *Latin American Colonial Music Anthology*, y casi todos los grupos dedicados a la música colonial la han tocado y la han grabado. Es una de las piezas más conocidas y difundidas, pero nadie se había preocupado de averiguar si tenía más de dos estrofas. Así que la primera versión completa de esta canción procesional la hizo el año pasado Jeffrey Skidmore con su grupo Ex Cathedra de Londres, un músico que se tomó la molestia de no tomar referencias de segunda mano, sino de averiguar en las fuentes primarias y encontrar las veinte estrofas originales. Las grabó en partes, en cuatro pistas distintas, en último disco que se llama *Fire Burning is Snow*. Escucharemos la primera pista de este disco que contiene las primeras cinco estrofas del famoso "*Hanacpachap cusicuinin*".

Como no existe todavía un estudio profundo sobre esta canción, más allá de lo que se ha hecho hasta ahora, a casi medio siglo de estar circulando, sólo tengo aquí conmigo la traducción de las dos primeras letras que publicó Stevenson:

De los cielos, mi alegría
 miles de gracia te daré
 y te honraré en lo profundo
 por la abundancia de los frutos;
 el hombre encomienda en su espera
 su fuerza por el poder apoyado
 en tu nombre.

Escúchanos este ruego,
 adorado y reverenciado
 poderoso Dios y madre de Dios,
 que lo oscuro quede claro;
 contado esté el alimento de sal
 para nuestro ganado;
 confiamos y esperamos
 que tu hijo haga su aparición.

Seguramente la grabación de las veinte estrofas de esta pieza despertará la inquietud de algún musicólogo que quiera ahondar en el estudio de todos los demás textos, o de algún lingüista, que quiera hacer una edición completa de esta partitura.

Si nos vamos todavía más al sur del Cuzco, en los últimos veinte años el gran *boom* de la música colonial lo ha dado el descubrimiento de los acervos musicales de la Chiquitanía, es decir, de los pueblos que fueron fundados por la Compañía de Jesús en 1691 y crecieron musicalmente con ellos hasta el periodo de expulsión en 1767. Fue la música que sobrevivió en los nueve pueblos que formaban la Chiquitanía en el oriente boliviano y lo que hoy queda de la antigua Misión de San Ignacio de Mojos, en el Departamento de Beni, en el nororiente boliviano.

Parte del trabajo de recuperación de ese acervo se le debe a un grupo de músicos argentinos, Leonardo Waisman, Bernardo Illary, Gerardo Huseby e Irma Ruiz, quines fueron a catalogar en la década de 1980 el acervo de música, sobre todo de Chiquitos, pero la publicación de las partituras se debe a la labor de un musicólogo polaco, el padre Pior Navrok, que empezó haciendo trabajo pastoral y después hizo su tesis sobre la música de vísperas de las misiones jesuíticas. Más tarde se encontró dirigiendo y organizando uno de los festivales más importantes de música de este periodo, el denominado "Misiones de Chiquitos", que se realiza de forma bienal en Santa Cruz de la Sierra y cada dos años ha venido presentando trabajos que recuperan este acervo y lo ponen a disposición de la comunidad internacional de músicos.

En esa línea, el ensamble Elyma y otros grupos han grabado mucha de la música que ha salido de este riquísimo acervo. Cerca de cinco mil obras se conservan en el archivo de Chiquitos, que se formó reuniendo los acervos separados de las misiones de Santa Ana y San Rafael, lugares donde se había conservado la música desde el siglo XVIII; pero todo este acervo se concentró en el pueblo de Concepción, que fue la misión más grande, y ahora ahí existe un centro de documentación y restauración que ha preservado muchos de los papeles, que por el clima tan húmedo estaban prácticamente ya deshaciéndose.



Del repertorio chiquitano quiero compartir con ustedes algunas, sólo algunas de esas cosas, pero quizás también decirles que la última revelación de este acervo fue que la música que se había compuesto en la lengua guaraní, que fue la de los indígenas que vivieron en el Paraguay y que es la cultura que prácticamente se borró cuando el rey Carlos III decidió cerrar esas misiones y devolver a los indígenas a la selva, apareció en algunos de los libros que se habían conservado en la Chiquitanía. En las tapas de los libros estaban pegadas las canciones, las partes vocales de las canciones en lengua guaraní y por lo menos cinco de ellas fueron recuperadas por el padre Navrot en estas investigaciones que viene haciendo desde 1993.

Vamos a conocer algunas piezas de Chiquitos. Quiero presentarles una pieza dedicada a la Virgen que se llama “*Zuipaki Santa María*”, un canto para voz, violín y órgano que refleja la inserción del barroco dieciochesco temprano en el mundo jesuítico de la amazonía, que dice:

Zuipaqui Santa Maria
Napoquinu nauuxica
Zuipaqui Santa Maria
Napoquinu nauuxica
asataizo zuichacu.
Zumucanti aemo
caïma zupanquiquia
aibi zuiñemo moquimana
zuichacu.

Y significa:

Nuestra Madre Santa María
Alégrate llena de gracia
nuestra Madre Santa María
alégrate llena de gracia
cuida por nosotros.
Nuestra esperanza eres tú
hoy te rogamos
estés con nosotros
cuídanos.

Una especie de plegaria en chiquitano, similar a lo que habían hecho los indígenas de Cacalomacán en el

siglo XVI. Vamos a escucharla de este disco que se titula *Zípoli en Chiquitos*.

Hay otra tanda de música de la cual podría hablar, pero no puedo por la brevedad del tiempo, que no permite agotar todo el universo de la música en lengua indígena que existe. Solamente quiero hacer una rápida mención de que, por ejemplo, en el *Códice de don Baltazar Martínez de Compañón*, obispo de Trujillo del Perú, en 1799, está la única canción que conocemos en lengua chimú, la “Tonada del Chimo”, una lengua ya perdida. La cultura chimú fue una de las culturas prehispánicas y preincaicas. También están estas canciones guaraníes de las que les hablaba, y que sólo hace muy pocos años que se han recuperado.

En el año 1790, después de la expulsión de los jesuitas, los indios canichanas de Moxos enviaron nueve canciones en su lengua al rey Carlos IV y a su esposa la reina María Luisa de Borbón, saludándolos. Este documento se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla. Junto con esas nueve canciones de los indios canichanas, había un conjunto de arias y coros que escribieron tres músicos de la comunidad de San Ignacio Mojos: Marcelino Icho, Juan José Nosa y Francisco Semo, una “*Loa a la reina María Luisa de Borbón*”. También existe un cancionero que apareció publicado en 1771 en Alemania, escrito por el misionero jesuita Bernardo de Havestadt, quien realizó un viaje por la cordillera de los Andes chilenos, predicando y convirtiendo gente al cristianismo. Escribió un catecismo con 19 canciones en mapudungun —la lengua de los mapuches de Chile—, que no pudo ver impreso porque llegó la expulsión de la Compañía de Jesús. Este documento no se conoció sino hasta muy recientemente, cuando el musicólogo chileno Víctor Rondón hizo una grabación y un estudio sobre ese cancionero. Y estoy seguro que el día que yo llegue a estudiar el archivo de música del pueblo de San Pedro Huamelula, en la zona del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, es probable que encuentre algunas canciones en la lengua indígena de la región. Creo que estamos ante una veta sugerente, atractiva, para continuar estudios e investigaciones acerca de la música de nuestro pasado. Esto es lo que pude traerles por ahora y he querido compartirles. Gracias.