

Reyes Habsburgos y Borbones y la Música de México

Dr. Thomas Stanford

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA-INAH

En últimas fechas los cuestionamientos respecto a las administraciones de los reyes borbónicos de finales del siglo XVIII, en lo tocante a México, se han puesto de moda. Citaré tan sólo dos ejemplos de una bibliografía más extensa sobre este tema: el artículo "Economía y poder..." de Pedro Pérez Herrero (en José Francisco Román Gutiérrez (ed.), *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, INAH, 1998, en el cual asimismo aparece una bibliografía más extensa), donde se cuestiona la productividad de la economía novohispana de fines de la colonia, y un artículo inédito de Jean Meyer: "La Iglesia mexicana en el siglo XVIII",¹ donde afirma, respecto a aquellos gobiernos: "Por eso un Hidalgo, por eso un Morelos".

En mis propios trabajos con los manuscritos coloniales de los archivos de música de las catedrales de México y Puebla, tengo tiempo ponderando ciertos fenómenos que me parecen muy a propósito de las consideraciones presentes. En los siglos XVI y XVII –periodo de reyes Habsburgos– hubo dos estilos musicales manifiestos entre las obras que se encuentran: los que en Italia se referían como *stile antica* y *stile nuovo*.

El primero marca una continuación con las tradiciones del Medievo y Renacimiento en los *motetes* –obras con texto en latín, basadas en melodías del canto llano–, universales en el siglo XVI. El otro, para las presentes consideraciones más al propósito, parte de tradiciones populares y se integra a prácticas catedralicias hispanas hacia finales del XVI.

En particular es el villancico la forma musical característica de este estilo, género que, conviene recordar, desde su propio nombre se entiende como la música, canto y baile de un villano,² o sea, que imita la música del habitante de una villa. Éste viene constituyendo la *música folklórica* de aquellas épocas, en imitación de los *sones*³ de los campesinos e indios de los reinos de Castilla.

He transcrito a notación moderna los seis ciclos completos de villancicos navideños de Juan Gutiérrez de Padilla, compositor lumbrera de mediados del siglo XVII en la Catedral de Puebla –¡plena época de Juan de Palafox y Mendoza! En estos ciclos cada villancico emula el estilo de los *sones* de los habitantes de algún reino particular: de Irlanda (el *irlandés*), las islas Canarias (el *canario*), de Galicia (el *gallego*), de Andalucía (de la morisma o jaques: la *jácara*), del África (de gente negra, la *negrilla*), etc. La diversidad de naciones aquí representada nos recuerda la historia bíblica de cómo desde todos los rincones del mundo llegaron peregrinos al pesebre a rendir homenaje al Santo Niño. ¡Padilla, aquí, es un folclorista imitando los estilos de los *villanos* de cada una de estos grupos étnicos!

En estos manuscritos frecuentemente aparecen los nombres de los músicos que los interpretaban; por ejemplo, Sr. Nicolás Griñón, que tocaba arpa. Aparecen, también, los nombres de monjas –parece que algunos de los villancicos se cantaron en el vecino Convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Futuras investigaciones habrán de revelar más respecto a estos músicos, algunos de los cuales probablemente no pertenecían a las capillas, y acaso eran aún campesinos, como sucedía en la Catedral de Granada hacia finales del siglo anterior.⁴

Hacia mediados del siglo XVIII ya predomina un estilo que yo diría es "de conservatorio". Ejemplos de éste aparecen a finales del siglo anterior, cuando los encontramos entre las obras de maestros tales como Antonio de Salazar –alumno de Padilla– y Manuel de Sumaya –el primer maestro catedralicio de México que sabemos nació en este hemisferio. Pero la mayor parte de la producción de los maestros de la época sigue dedicada a emulaciones de los *sones* mestizos



contemporáneos, con compás sesquiáltero: el compás casi exclusivo de los sones, y de los villancicos en su imitación.

A veces obras en el nuevo estilo con textos en el español se denominan *cantadas*, es decir, equivalentes de la *cantatas* napolitanas, y marcan el arribo de nuevas influencias procedentes de aquel virreinato.

NÁPOLES AL PRINCIPIO DEL SIGLO XVIII

Desde los últimos años del siglo xvii había cuatro conservatorios de música en Nápoles,⁵ capital del virreinato del mismo nombre, gobernado por el hijo mayor del rey de España. Desde aquellos conservatorios se empezaron a surtir de maestros las catedrales e iglesias principales del Imperio, como se habían surtido las iglesias mexicanas a partir de la escuela fundada por Gutiérrez de Padilla en Puebla durante la última mitad del siglo xvii. Los musicólogos han tachado, injustificadamente pienso, de "italiano" el estilo de los maestros egresados de los citados conservatorios, e igualmente el de sus imitadores, cuando aún no existía una identidad política italiana. Además, el estilo provenía de un reino español. Una identidad italiana no se gestaría sino hasta la época de Garibaldi, más de siglo y medio después, o apenas se encuentra naciente en las primeras óperas de Giuseppe Verdi — óperas patrióticas— hacia mediados del siglo xix.

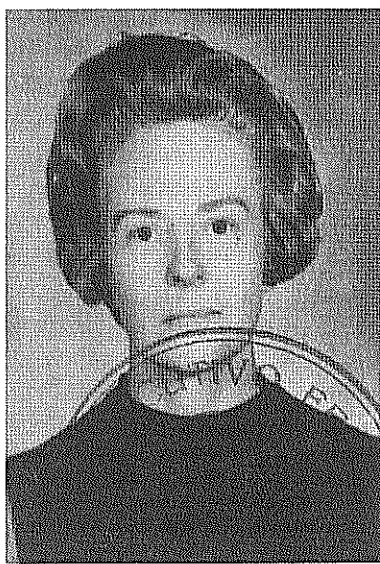
CAMBIO DE ESTILO

EN LA CATEDRAL DE MÉXICO

Con Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769) —egresado de uno de los citados conservatorios napolitanos y activo en la capilla de la Catedral de México desde el año de su arribo en México en 1742—, los hermosos villancicos ya no son folklóricos. Son *arias* prodigiosas, con o sin el acompañamiento de coro, e invariablemente con dos violines virtuosos⁶ y continuo.⁷ Con los nuevos "villancicos de conservatorio" de Jerusalem se tiene ya el complemento instrumental más común de la Europa de la época. El compás nunca es sesquiáltero, rasgo casi universal de los *sones* y, con estos, los *villancicos* que los imitaban.

Jerusalem es portador de un nuevo estilo, mismo que yo caracterizaría de *churrigüesco*, por el evidente paralelismo entre éste y los magníficos altares y fachadas de la época. Me parece que no es justo tildar

de barroco este estilo —por lo menos en cuanto al estilo de Jerusalem—, ya que, en esencia, está constituido por una algarabía de ornamentos, pero tendidos sobre un marco bastidor de diseño parco, dada la falta de la polifonía que sería general con un estilo musical barroco. Además, el estilo es obsesionado con cambios de dinámica, irasgo clásico de la música de Haydn, Mozart y sus contemporáneos, compositores de la siguiente generación! Hay obras en las cuales hay hasta dos cambios de dinámica por compás. También llama la atención la preocupación con el arqueo de los instrumentos de cuerda y



-150-

una notoria falta de simetría en sus líneas.⁸ No me es claro si Jerusalem trajo este estilo desde su nativo pueblo de Lecce, en el "talón" de la bota italiana, donde su padre era maestro de capilla en la catedral local —que era jesuita—, y era, además, maestro en un teatro local, pero me parece que es posible que lo haya evolucionado aquí en la Nueva España con inspiración en la arquitectura que halló a su arribo.⁹ Tampoco sé, a estas fechas, si su estilo halló alguna resonancia entre los compositores de la época, ya que tan sólo conozco algunas obras de un compositor solitario que parece darle eco: Tomás Ochando, organista, primero en la Catedral de Valladolid (hoy Morelia), y después, maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara.¹⁰ Su hijo, Pedro José Jerusalem, no evidencia nada parecido.

LA SITUACIÓN ACTUAL EN PROVINCIA

Ahora, lo que me llama la atención particularmente —y es uno de los prin-

cipales motivos que me han llevado a escribir las presentes líneas—, es que la música de provincia del siglo xx parece seguir manifestando los mismos rasgos que se observan en los villancicos de Padilla y Sumaya. La *jácara*, género que se encuentra con frecuencia en los maitines de Navidad de Padilla, tenía un estilo de acompañamiento probablemente tocado por una "guitarra española", como se les denominaba entonces a las de cinco órdenes (de ocho cuerdas, frecuentemente), en un estilo que se denominaba *corrido*,¹¹ con giro melódico característico de escala ascendiente y



-151-

luego descendiente —y que hasta el día de hoy es común en los corridos mexicanos. Las guitarras que se encuentran en la actualidad han evolucionado de estas "españolas", que ahora reciben nombres distintivos entre las diversas tradiciones regionales de la República: jaranas (nombradas, al parecer, por las fiestas en las cuales intervenían), vihuelas (nombre de un instrumento de maestros renombrados que pasó de moda en el siglo xvi), rabeles (instrumento popular de derivación mora que perdió vigencia en España durante el siglo xvi), cuatros, guitarras quintas, huapangueras, guitarrones, etcétera.

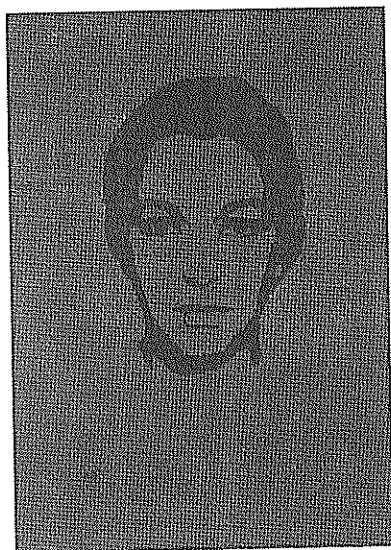
Para entrar en materia, me parece que estas últimas afirmaciones nos están demostrando que los gobiernos borbónicos no tuvieron acogida entre la gente común a finales de la colonia, ya que no prevalecieron sus gustos artísticos musicales entre los pueblos.

Por otro lado, en España se había prohibido el villancico desde finales del siglo xvi en la capilla de

Felipe II, aun cuando siguió vigente en el Imperio Español durante todo el siglo XVII, y hasta la década de los años sesenta del siguiente, cuando, al parecer, su prohibición dentro de la Iglesia fue definitiva.

CAMBIOS EN EL GOBIERNO

Esa misma década vio la expulsión de los jesuitas y la confiscación de las cajas de comunidad de las repúblicas de indias, entre otros muchos sucesos, los cuales seguramente fueron poco populares entre los pueblos. En Yucatán, las referidas cajas habían servido como una garantía contra las



-152-

frecuentes hambrunas a causa de las peripecias del tiempo al fallar las cosechas, y contra las pestes. Se constituían principalmente de ganado, y su confiscación se volvió uno de las principales causas que contribuyeron al estallido de la Guerra de Castas más de medio siglo después.

Volviendo a la Ciudad de México, después de la muerte de Jerusalem, acaecida en 1769, la Catedral no volvió a contar con un maestro de capilla de la calidad de los de antes. El que siguió fue, aparentemente, un protegido de la virreina, la Marquesa de las Amarillas: don Matheo Tollis de la Rocca (*sic.*). Durante su gestión los músicos de la capilla se quejaban de que fusilaba las obras de otros. Don Antonio Juanas, que sucedió al maestro Rocca, fue un compositor poco capaz, si de alguna inspiración.

En la Catedral de Puebla, el último maestro de capilla de la colonia fue Manuel de Arenzana, compositor de cierta capacidad, recomendado al puesto por Fray Martín Francisco de

Cruzelaegui (maestro de música en el Colegio de San Fernando de México a los frailes franciscanos que se dirigían a la Alta California).¹² Tiene un estilo parecido al de la *opera bufa*.

El presupuesto de las capillas se había retirado del de la fábrica, y ya no permitía la contratación de maestros de la calidad de antes.

LA MAGNIFICENCIA

Desde el siglo XVII, los arquitectos, en la construcción de las iglesias, buscaban lo que se describía como *la magnificencia*. Esta era parte de una estrategia por parte de la Iglesia Cató-



-153-

lica para contrarrestar los movimientos protestantes que se presentaban en el norte de Europa. Con esto se procuraba crear en los interiores de las iglesias un paraíso terrenal, de tal suerte que el feligrés, al ingresar, se sintiera transportado a otra dimensión. Para tal efecto había presupuestos considerables consignados al rubro de *la fábrica*. De esta fábrica salían los fondos para la construcción de los templos, la compra de imágenes, óleos, ornamentos varios, incienso y, —lo que nos interesa aquí— los fondos para la capilla de música, sus papeles y sus instrumentos.¹³ De este modo se creaba en los interiores de las iglesias un *Gestalt*, una experiencia totalizadora de esa *magnificencia* que derivaba de todos los sentidos: de la vista, el olfato y el oído. Los reyes borbónicos, empeñados en guerras contra el Gran Turco en el este del Mediterráneo como defensores de la Fe, despojaron a la Iglesia de este esplendor. La música ya no dependería de los fondos de la fábrica, como decía-

mos; pero también ya no se construían los altares de madera con incrustaciones de oro, sino de yeso y mezcla pintados.

FINALES DE LA COLONIA

Después del maestro Antonio Juanas en México, no volvió a haber más maestros de capilla, si bien Mateo Manterola fue nombrado *regente de la capilla*, entrado el siglo XIX. Las capillas habían perdido su presupuesto y su gloria, y el pueblo no se identificó nunca con el nuevo estilo musical que allí se encontraba. Evidencia de esto puede inferirse del hecho que los músicos mexicanos no siguieron estos vaivenes políticos, sino que siguieron con su misma identidad, tal como la marcaba su música desde tiempo atrás. Esto nos demuestra que tampoco se identificaron jamás con el gobierno virreinal durante el gobierno de Carlos III.

Parece que cualquier movimiento o cambio político aceptado popularmente por un grupo se refleja mediante un cambio de estilo en su música.¹⁴

Respecto a los gobiernos del siglo XVI en España, recordemos que estos se instalaron después de siglos de guerras de reconquista. Creo que casi podría decirse que la nobleza ibérica era, en esas épocas y para los efectos prácticos, recién salida de las filas de su pueblo, y evidencia de esta cercanía entre los reyes y los gobernados puede verse, por ejemplo, en el hecho de que el rey salía en las procesiones religiosas populares en la España de la época¹⁵ que encontramos entre los villancicos del siglo XVII.

Así, se puede llegar a la conclusión de que los gobiernos de la última mitad del siglo XVIII no fueron jamás populares entre la gente común de la Nueva España, cuya música sigue exhibiendo muchos de los mismos rasgos¹⁶ que encontramos entre los villancicos del siglo XVII. Esto no parecería una conclusión muy trascendental tal vez, pero al lector acaso le parecerá novedoso observar cómo la música puede revelarnos datos políticos de tiempos pasados —y de actuales! Universalmente marca identidades, así que, a partir de ella, podemos desprender las afiliaciones de un pueblo.

Notas:

¹ En: Thomas Stanford, "Catálogo de los Archivos Musicales de las Catedrales de México y Puebla...", manuscrito inédito.

² Covarrubias Horozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana* (1611): "Villanescas, las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los Cortesanos remedándolas, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Este mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Cristo." *Diccionario de Autoridades* (Madrid, 1726-1739): "Villano. Tañido de la danza Española, llamado así, porque sus movimientos son a semejanza de los bailes de loa Aldeanos."

³ Una revisión del empleo del término *son* en la literatura colonial revela el sentido que tiene, ya que las definiciones de diccionario resultan muy ambiguas. Véase: Thomas Stanford, *El son mexicano*, México, FCE/SEP 80, 1984.

⁴ Dato derivado de una edición en tres volúmenes sobre las capillas de música de aquella catedral en la biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Texas en Austin, cuya ficha no poseo.

⁵ Comunicación personal del Dr. Craig Russell, investigador de la California State Polytechnical University en San Luis Obispo.

⁶ Hay que recordar que Jerusalem fue un virtuoso del violín. Fue contratado en España al elenco del Coliseo de México como tal en 1742.

⁷ Consistiría en un violón, probablemente – ancestro inmediato del violonchelo moderno – secundado por un instrumento capaz de tocar armonías, como –lo más común, seguramente– un órgano o un arpa, guitarra o, excepcionalmente, un clavecín.

⁸ La notable violinista Beata Kukawska (concertino del Conjunto de Cámara de la Ciudad de México) me comentó alguna vez: "Tiene uno que permanecer bien despierto al tocar la música de Jerusalem, porque tan pronto crees que ha establecido un patrón, lo varía".

⁹ La mayoría de mis datos respecto a Jerusalem derivan del artículo biográfico de Robert Stevenson en *Inter-American Music Review*, Summer/Fall 1997, p. 57-61; revista que él edita. Los demás derivan de mis propias pesquisas.

¹⁰ Estos datos derivan de un manuscrito inédito y sin título de Aurelio Martínez Corona, director del Coro de Niños de la Catedral de Guadalajara.

¹¹ *Diccionario de Autoridades*, v. 2 (1729), p. 617: "Corrido. Usado como sustantivo. Es cierto tañido, que se toca en la guitarra u otro instrumento, á cuyo son se cantan las que llaman Xácaras. Diósele este nombre por la ligereza y velocidad con que se tañe."

¹² Dr. William Summer, de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, EU, «Música parroquial en la Alta California y el papel del Colegio Apostólico de San Fernando de la Ciudad de México», artículo inédito.

¹³ Estos datos son de un artículo inédito: «Escenarios barrocos de la música», de Mónica Martí, en *Catálogo de los Archivos de Música de las Catedrales de México y Puebla...*, de Thomas Stanford.

¹⁴ Durante años, cuando era activo en la *Society for Ethnomusicology* y los Estados Unidos, anduve preguntando entre colegas si, en su experiencia, no era cierto que todo movimiento político siempre se marca con una música particular, y todos me respondieron que sí, sin excepción. También, puede uno ver la historia de la música de Occidente desde este punto de vista, y observar cómo los cambios políticos siempre van mano a mano con los cambios en los estilos musicales.

¹⁵ Por ejemplo, el rey Carlos V salió en las procesiones conmemorando la victoria sobre los ejércitos de Suiza en Pavia y Milán. Pero, a manera de chisme sabroso, contrastemos esto con los casos de dos de los reyes borbónicos de finales del siglo XVIII: Fernando VII era un recluso. Enfermizo, dormía en una cama de la cual pendían los huesos de santos, y se nutría de la leche de una nodriza. A Carlos III le gustaba más la cacería que los asuntos de Estado. A estas luces, ¿será de sorprenderse que estos gobiernos borbónicos fueran poco eficientes y poco reconocidos por sus pueblos?

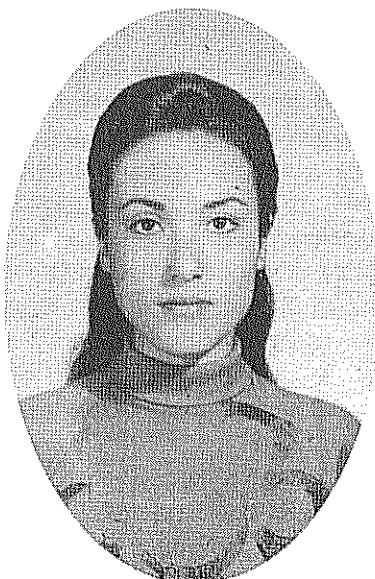
¹⁶ A este respecto, no hemos señalado las semejanzas entre las coplas octosilábicas y su contenido machista, ni de las formas estróficas, generalmente con estribillo.



-154-



-155-



-156-



-157-