



**ACERCAMIENTO A LAS RELACIONES Y PRÁCTICAS DE LA MÚSICA
RELIGIOSA ESPAÑOLA EN AMÉRICA COLONIAL (SIGLOS XVI-XVIII)**

Los hombres siempre han cantado

Sara Pulgarín Zapata

Trabajo de grado para optar al título de historiadora

Asesor

**Ernesto Sánchez Duque
Magister en estudios latinoamericanos**

**Universidad de Antioquia, Medellín
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Departamento de Historia
Medellín
2021**

Colaboración especial del
Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, MUUA

Agradecimientos

A mi madre y padre, por la paciencia, comprensión, compañía y motivación durante el largo proceso; por ser mi ejemplo a lo largo del camino, la guía y el principal motivo que me llevó a culminar este extenso y complejo paso.

A mi hermana Daniela, por ser mi principal ejemplo desde siempre, por mostrarme el camino a seguir, por invitarme espontáneamente a enfrentar los retos y a seguir mis sueños por más imposible que parecieran y por mostrarme que, con trabajo y paciencia, se logran.

A mi abuelo, Fabio, por el amor, cuidado y complicidad con la que me ha acompañado desde niña.

A mi abuela Marleny, por el amor, cuidado y paciencia que me brindó desde niña, por los besos y el cariño demostrados siempre; los mismos que me siguen acompañando después de su partida.

A María Paula, por el acompañamiento firme y constante, además de la búsqueda y hallazgo de los dos pilares más importantes en la creación intelectual de este escrito.

A Ernesto, por ser el compañero y consejero académico y personal durante el último año, convirtiéndose en referente intelectual y personal para mi vida.

A María Mercedes, por el amor con el que leyó cada letra de este escrito para moldearlo y culminarlo de la mejor manera posible.

A mis tíos y tías maternas, por la ayuda y motivación a lo largo de los retos que representó la creación de este significativo trabajo.

A Demian, por ser el pequeño compañero que, con su amistad distraída y silenciosa, me invitó a seguir.

Y, por último, e igual de importante, a Valentina, por escucharme y el ánimo que siempre me dio cuando más lo necesité.

Contenido

Agradecimientos	3
Introducción	7
CAPÍTULO 1.	16
CONTEXTO MUSICAL EN ESPAÑA Y LAS INDIAS.	16
El sonido antes del encuentro entre dos mundos	16
CAPÍTULO 2.	44
TRASLADO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES ESPAÑOLAS.....	44
AL NUEVO MUNDO	44
2.1 Migración de músicos peninsulares al territorio americano	52
2.2 Partituras	57
2.3 Instrumentos.....	61
2.4 A manera de reflexión.....	65
CAPÍTULO 3.	67
ESPAÑA Y AMÉRICA COLONIAL: MIXTURA MUSICAL	67
3.1 Villancico español en transición: de tradición popular a canción sacra	67
3.2 El villancico en Latinoamérica	78
Conclusiones.....	88
Referencias bibliográficas.....	90
Archivos.....	97

Tablas

Tabla 1 Estudio de las composiciones.....	21
Tabla 2 Canciones villanescas.....	68
Tabla 3 Formas vocales musicales de la lírica tradicional peninsular.....	72
Tabla 4 Villancicos Siglos XV-XVI.....	73
Tabla 5 Villancicos apropiados y adaptados por los negros de su propia música.....	86

Imágenes

Imagen 1 Amazonía colombiana, etnografía indígena	32
Imagen 2 Dibujo de la función pública y cortejo organizado y sufragado por Felipe Bartolomé Ramírez Hernández de la Mota	35
Imagen 3 Dibujo de una cabeza masculina junto a una partitura	45
Imagen 4 Representaciones hispánicas de la cultura indígena	46
Imagen 5 Flauta. Ceibal, Magangué, Bolívar	49
Imagen 6 Indio mojo, tocando un instrumento musical	81

Resumen

La presente investigación ilustra el desarrollo de un diálogo entre la música de España y las Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII, haciendo una comparación de los escasos recursos disponibles desarrollados en ambos contextos culturales, recursos tales como los manuales españoles y las Crónicas de Indias, entablando entre ellos un paralelismo a través de la música desarrollada en España, su transposición en el Nuevo Mundo, las creaciones autóctonas de los nativos de Indias y los cambios que estas últimas vivenciaron.

Palabras claves

Música; Villancicos; España; América; Música colonial.

Abstract

This research illustrates the development of a relationship between the music of Spain and the Indies during the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, making a comparison of the scarce available resources developed in both cultural contexts, resources such as Spanish manuals and the Chronicles of Indias, establishing a parallel between them through the music developed in Spain, its transposition in the New World, the autochthonous creations of the natives of the Indies and the changes that the latter experienced.

Keywords

Music; Carol; Spain; America; Colonial music.

Introducción

La historiografía colombiana que hace alusión a la herencia musical recibida desde la etapa temprana de la Colonia y el consiguiente desarrollo de su discurso musical, a lo largo del período del dominio español es mínima, tomando como referente dos regiones del continente americano: México y Perú. Países donde aún se hace hincapié en el permanente fortalecimiento de su respectiva memoria musical, en su carácter de patrimonio cultural nacional, a través de procesos de investigación propios de la musicología como apoyo para el estudio y comprensión del fenómeno musical español y su desenvolvimiento en medio de las músicas propias de sus pueblos autóctonos.

De tal manera que, en nuestro país, es evidente la escasez de análisis de aquellas músicas traídas por los españoles y de los resultados de aquella musicalidad, reflejo del mestizaje cultural. No se poseen suficientes herramientas documentales musicales propias y de fuentes que integren la dinámica cultural del país, en relación con las influencias externas, ni al papel que jugaron estas en el desarrollo musical natural durante el proceso de Conquista y Colonización.

En la primera mitad del siglo XX la escasez de estudios del asunto musical en el territorio colombiano, fue resultado de la carencia de una ciencia que se centrara en el análisis de temas culturales; y, en este caso, que se abocara concretamente en la música. Así mismo, la falta de un método y aparato crítico específico que accediera obtener la información que las fuentes musicales proponían, permitiendo con ello, entender una de las razones de la escasez de producción musical académica colombiana en relación con la producción musical de otros países latinoamericanos.

En cuanto a la formación de las personas que de una u otra forma han trabajado lo colonial, cabe destacar que desde los inicios de la historiografía musical hispanoamericana ha predominado la participación de músicos y compositores, quienes a lo largo de sus vidas se adentraron en la investigación histórica guiados más por su intuición que por una formación académica en la disciplina; sin embargo, desde mediados del siglo XX la historiografía musical ha venido siendo desarrollada por musicólogos, que a su vez vienen de una formación básica en música y han entrado en contacto con las ciencias humanas a lo largo de su formación musicológica.¹

¹ Juliana Pérez González, “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”, *Fronteras de la Historia*, núm. 9 (2004): 281-321.

La escasez de fuentes para el estudio de documentos musicales del período del Virreinato de Nueva Granada ha llevado a centralizar los procesos de investigación en la Catedral de Santafé de Bogotá, ciudad capital² de la Nueva Granada, como el sitio de mayor soporte para las investigaciones a las que actualmente se tiene acceso directo al rastreo de documentos relacionados con las reglas y formas de composición musical y las respectivas partituras.

Acerca de esta centralización de los análisis académicos-musicales, en la Historia Extensa de Colombia, se hace una breve referencia que reconoce y deja prever lo preocupante de la situación.

Este conocimiento, sin embargo, es incompleto y fragmentario, porque –con la sola excepción de lo relativo a Santafé de Bogotá– no se han realizado estudios de investigación documental en otras ciudades coloniales de tanta importancia como Cartagena, Santa Marta, Popayán y Santafé de Antioquia. Tarea que necesariamente debe cumplirse en los respectivos archivos catedralicios, si es que siquiera en parte se conservan.³

Egberto Bermúdez⁴ es el historiador colombiano con mayor producción historiográfica en el tema de la música colonial de su país. Sus investigaciones desarrolladas acerca de las fases de los procesos musicales durante los siglos XVI, XVII y XVIII, permiten entrever la influencia de la música y el arte español en los virreinos y territorios colonizados por los peninsulares; no obstante, sus trabajos no se centran específicamente en dicha influencia, este poco profundizar no niega su importancia, además, de presentar un campo abierto a futuras investigaciones lo que, precisamente, habrá de realizarse en el presente escrito.

² Conforme a la real cédula del 29 de abril del año 1717. Gonzalo Hernández de Alba, “El Virreinato de la Nueva Granada”, *Credencial Historia*, No. 20 (1991), <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-20> (consultado el 10 de agosto de 2019).

³ Andrés Pardo Tovar, “La cultura musical en Colombia”, en *Historia Extensa de Colombia*, Academia Colombiana de Historia (Bogotá: Edición Lerner, 1965).

⁴ Bermúdez Cujar, Egberto, “El archivo de la catedral de Bogotá: historia y repertorio”. En: *Revista musical de Venezuela*, 53-64. “El diccionario de música española e hispanoamericana: un proyecto discriminatorio” en *A contratiempo: Música y danza* (Bogotá) Vol. 04, No. 07, oct. 1990. Elementos musicales hispánicos (estructuras, géneros e instrumentos) en la música de América Latina: un examen histórico, parte de: *Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos. Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938. Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales. Departamento de Ciencia Política, 1985. *La música en el arte colonial de Colombia*. Santafé de Bogotá: Fundación de Música, 1994. *La música en las misiones jesuitas en los Llanos orientales colombianos 1725-1810*. En: *Ensayos* (Bogotá), Vol. 05, No. 05, 1998-1999.

Los análisis musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII han sido desarrollados desde perspectivas individuales, tanto para el caso español como para el caso de la Hispanoamérica colonial; lo que implica la escasez de registros testimoniales de lo acontecido en el proceso de convergencia de fenómenos sonoros y del desconocimiento de influencias y complementos mutuos entre ambos territorios.

Tal coyuntura anima a entablar y fortalecer un diálogo entre los procesos culturales y musicales de ambas y complejas culturas territoriales, procurando evitar circunscribirse exclusivamente al estudio aislado de esos espacios geográficos, estrechamente vinculados desde circunstancias económicas, políticas, religiosas e implícitos aspectos culturales.

Acerca de esto, el historiador británico J. H. Elliott afirma que “España, Europa y las Américas eran comunidades entrelazadas y sus historias no deberían mantenerse separadas”.⁵ Es innegable que los estudios trasatlánticos se han enfocado principalmente en aspectos como la economía y el contrabando, dejando de lado las influencias y aspectos culturales que, como la mercadería, arribaban a los puertos americanos. Sin embargo, es loable reconocer que se ha visto en los últimos años un aumento notorio del interés por los análisis que conecten ambos mundos desde una perspectiva cultural-musical.

En las últimas décadas, sin embargo, el interés por la circulación musical ha crecido al punto de convertirlo en un tópico central de diversas monografías. Ateniéndome al ámbito español e hispanoamericano, cabe mencionar el tomo sobre “La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea” editado por Juan José Carreras y José Máximo Leza en 1997.⁶

Es de considerar que esas limitadas investigaciones incentivan y encaminan este trabajo al interés por ver el Nuevo Mundo no como un territorio aislado, sino más bien como un espacio geográfico donde las dinámicas musicales –en este caso coloniales– tenían una función igual de importante al del territorio metropolitano, España, con sus correspondientes características diferenciadoras.

⁵ John H. Elliott, *España Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)* (Madrid: Taurus, 2010), 21.

⁶ A. Vera, “La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (Siglo XVIII)”, en *Simposio Brasileiro de pós-graduandos em música*. (Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014), 2.

Así mismo, en su desarrollo se procurará mostrar la manera cómo las relaciones sociales y culturales gestadas a través de la colonización, dieron como resultado un estilo musical que sí habría de partir de la base europea, pero que también estaba envuelta en un contexto cultural endógeno, el cual se filtraba a través de las creaciones musicales e interpretaciones de los naturales habitantes de lo que, actualmente, denominamos América Latina, en especial, Colombia.

María Gambero y Emilio Ros, en su obra *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, lo relacionan de la siguiente manera:

Desde la perspectiva de la historiografía postcolonial, por otra parte, no tiene sentido seguir considerando a Europa occidental como el principal foco de atención, que incorpora al mundo americano solo como objeto periférico y exótico. Un conocimiento más ajustado de la realidad histórica pasa por “provincializar Europa” (*provincializing Europe*, en expresión de Dipesh Chajrabarty). Conceptos opuestos y tradicionalmente admitidos en la historiografía occidental, como centro/ periferia, metrópoli/ colonias, Europa occidental/ Latinoamérica, son desde hace algunos años cuestionados y han comenzado a ser revisados desde una perspectiva descentralizadora en un mundo cada vez más globalizado.⁷

La finalidad de Gambero y Ros fue proponer un estudio globalizado que condujera a un diálogo en el cual se reflejaran las influencias que dan un entorno al otro, pudiendo detectar las similitudes y las diferencias; es decir, si la música permaneció con las mismas dinámicas o, por el contrario, se transformó al llegar a un territorio con un desarrollo social y cultural totalmente diferente.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el acrecentamiento del interés manifestado por el análisis de los temas musicales, no se centró únicamente en el estudio de la música colonial a través de la relación y diálogo surgidos con el viejo continente, sino que también se refleja en el crecimiento de investigaciones que giraron sobre los aspectos culturales –centrándonos puntualmente en la música– que se desarrollaron debido a varios fenómenos externos que a continuación se mencionan.

⁷ María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas, *La Música y el Atlántico: Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007).

Observo con alguna preocupación la actual tendencia de los estudios históricos en Colombia: se trata de la exclusividad dada a los análisis que se centran en investigaciones de carácter económico (social), unidas a otras pocas de carácter propiamente político y a la ausencia casi total de aquellas que tienen que ver con las manifestaciones culturales de nuestra nacionalidad. Dentro de todo esto, la situación es más deprimente en lo que respecta a la Historia de la Música; este desequilibrio se comprueba no solo a nivel colombiano sino también a nivel latinoamericano.⁸

Para la década de los años ochenta, período en el cual fue escrito el artículo “Recuento historiográfico de la música colonial” –del que se tomó la reflexión arriba citada– los estudios culturales no eran propiamente los que predominaban en el contexto intelectual de Colombia; sin embargo, es una realidad no muy alejada a la actual, toda vez que los estudios históricos y sociales, en la mayoría de casos, se centran en realidades muy diferentes a la cultura, índole de gran importancia en la sociedad.

En realidad, no son pocos los ejemplos que servirían para ilustrar estas cuestiones. Entre ellos, probablemente los más conocidos pueden ser el texto de Jorge Orlando Melo escrito bajo la premisa de “lo que hay que leer para conocer la historia de Colombia”, o los ensayos sobre historiografía colombiana compilados por Bernardo Tovar “al final del milenio”. Tanto en uno como en otro, los convidados temáticos son los de siempre: el trío emblemático que conforman lo político, lo económico y lo social, y al que eventualmente se añaden algunas subcategorías relacionadas con la historia de las ciencias, de las ideas, de la educación o, grandes rasgos, de la cultura. Ni la música, ni los músicos, ni los historiadores interesados en la música suelen ser invitados a tales bufetes historiográficos.

La limitada producción historiográfica que hace referencia a aquella música, en Colombia, responde al manifiesto desinterés por la investigación; sin embargo, no todo ha de ser queja, toda vez que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se manifiesta una notoria apertura hacia la inclinación por las temáticas culturales que incluye la música.

Esta tendencia tuvo entre otras manifestaciones, la llegada del movimiento *Early Music*, interesado en la reconstrucción del repertorio musical de los siglos XVI, XVII y XVIII europeo, amplio acervo musical que, al ser trasladado al continente americano, viaja impregnado de la estética del viejo continente de los citados siglos, generando

⁸ Carlos A. Sterling, “Recuento historiográfico de la música colonial”, *Revista de estudios históricos regionales* Cali, No 1, vol. III (1984): 213.

interés y curiosidad sobre cómo tal característica y autenticidad musical, podría haber sido aplicada en América Latina.⁹

Cuando este movimiento hace presencia en territorio latinoamericano, ciencias como la historia, antropología y sociología, habían realizado pequeños pasos hacia la investigación musical en Colombia. Sin embargo, no fue sino hasta los primeros años de la segunda parte del siglo XX cuando, con la presencia de la musicología, comienza a originarse la ampliación de los aspectos metodológicos investigativos, lo cual deviene en el aumento aún más acelerado de la producción historiográfica musical.

En la década de 1960 los enfoques variaron y se empezaron a dejar de lado los proyectos titánicos anteriores, remplazándolos por la especialización en temas más puntuales; este giro fue causado por la llegada de la musicología y, con ella, de nuevos parámetros a los países de habla hispana.¹⁰

Del surgimiento de nuevos parámetros para la investigación metodológica, se resalta también el compromiso que anterior a esto, habían tenido los músicos, quienes movidos por su interés, se esforzaron por realizar análisis sobre el pasado musical, aun teniendo poco o nada que ver con las ciencias sociales.¹¹ En breve, la investigación musical en América latina y en especial en Colombia, ha tenido avances lentos, pero bastante notorios, que han ayudado al aumento de bibliografía referente al tema, no obstante, reconociendo que de la mano del desinterés sobre estos temas, se suma también la escasez de fuentes, reconocida por muchos de los historiadores que trabajan el tema.

En realidad, en comparación con otras disciplinas, el panorama bibliográfico todavía dista mucho de ser abundante o diverso, ya que a la escasa tradición en materia de musicología histórica en Colombia y al reducido listado de investigadores interesados en el pasado musical de la nación, se suma el limitado arsenal en términos de fuentes históricas.¹²

⁹ Juliana Pérez González, “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”, *Fronteras de la Historia*, No. 9 (2004): 281-321.

¹⁰ Pérez González, “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico,” *Fronteras de la Historia*, núm. 9 (2004): 281-321.

¹¹ *Ibíd.*

¹² Sergio Ospina Romero, “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 302, No. 1 (2013).

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772> (Consultado el 16 de agosto de 2019).

En términos generales, teniendo en cuenta algunos de los procesos investigativos respecto a la historia de la música que se han tenido en Colombia, es menester reconocer el esfuerzo por registrar la importancia del pasado musical y, sobre todo, el mejoramiento notorio que han tenido los aspectos metodológicos tanto musicológicos como históricos, dando como resultado un aumento notorio en la producción bibliográfica respecto al pasado musical, tal como lo afirma Sergio Ospina Romero en el texto *Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario*.

La historia de la música es un terreno que todavía aguarda por su consolidación como un campo consistente de investigación en Colombia. Sin embargo, se pueden constatar algunos avances importantes, no solo en el conocimiento histórico mismo, sino en cuanto a la modernización de las prácticas investigativas se refiere. A pesar de que muchos de los trabajos en este terreno exigen una revisión crítica de sus hallazgos, y muy a pesar de que la cantidad de interrogantes empíricos sigue siendo enorme y del manifiesto atraso con relación al progreso de la disciplina en otros países latinoamericanos, poco a poco los estudios histórico-musicales sobre Colombia han empezado a evidenciar innovaciones significativas a nivel metodológico y en sus esquemas de análisis e interpretación, en virtud de los aportes provenientes de la musicología y de otras disciplinas con mayor tradición investigativa en el país, como la historia, la antropología y la sociología.¹³

Para el desarrollo de un diálogo entre la música de España y las Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII, se hará una comparación de los escasos recursos disponibles desarrollados en ambos contextos culturales, recursos tales como los manuales españoles y las Crónicas de Indias, entablando entre ellos un paralelismo a través de la música desarrollada en España, su transposición en el Nuevo Mundo, las creaciones autóctonas de los nativos de Indias y los cambios que estas últimas vivenciaron. De igual manera, se tiene en cuenta la educación que recibieron los nativos cuando inician el conocimiento de las obras musicales que trajeron consigo los españoles, así como la influencia religiosa plasmadas en ellas, teniendo como base algunas Crónicas de la Conquista.¹⁴

¹³ Sergio Ospina Romero, “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario,” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 301, no. 1 (2013) <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772> (Consultado el 16 de agosto de 2019).

¹⁴ Las crónicas que se utilizaron para este análisis se escogieron en el lapso temporal acaecido entre los siglos XVI al XVIII, período en que el proceso de conquista y colonización dio pie a la escritura de acontecimientos cotidianos que dejaron en evidencia el momento en que España se superponía a unas

En primer lugar, se procede a estudiar y comprender el contexto musical español y la música que se desarrollaba en el viejo Continente antes de ese “Encuentro de dos Mundos” y los procesos de Conquista y Colonización, procurando describir con ello un panorama general de los modelos y estilos musicales trasladados al Nuevo Mundo, que incluye la música religiosa utilizada como elemento de acercamiento y sometimiento de los aborígenes a un credo advenedizo y que, posteriormente, hubo de ser aplicado a los “negros” traídos de algunas regiones de África.

Cuando los pensamientos musicales de estos dos mundos (actual América y África) comenzaron a entrecruzarse en sus características y particularidades, las dinámicas musicales de los pueblos invadidos empiezan a verse afectadas, se generan forzosos acomodamientos a los cambios impuestos por aquella cultura foránea; elaborándose poco a poco la adaptación de una nueva concepción musical, totalmente diferente a aquella que originalmente formaba parte del orden establecido de estos pueblos sometidos.

Una vez estudiado el fenómeno del contexto musical español y sus acciones de injerencia en el Nuevo Mundo, se aborda la situación general de la música litúrgica española durante los siglos XVI, XVII y con mayor amplitud la del siglo XVIII, incluyendo un previo y sucinto acercamiento al canto llano, se procederá a enfatizar en la importancia de los *villancicos*. De esta manera, se da pie a iniciar un diálogo entre los devenires musicales de España y Nueva Granada y, con base en ello, determinar algunos de los cambios y permanencia que la música tuvo al emigrar hacia el nuevo continente.

También en la realización de este trabajo se ha llevado a cabo un análisis de diversas fuentes primarias las cuales permiten abarcar brevemente la relación musical entre España y América colonial española, con base en la revisión de algunos de los manuales musicales más representativos del siglo XVIII español, tomando como soporte la evolución musical en el devenir de los siglos XVI y XVII.

Indias inexploradas y ajenas al imaginario europeo. Las crónicas de Bernal Díaz del Castillo *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España*, Bernardino de Sahagún *Historia general de las cosas de Nueva España*, Pedro Cieza de León *Crónica del Perú*, Gonzalo Jiménez de Quesada *Epítome de la Conquista del Nuevo Reino de Granada* y Joseph Gumilla *El Orinoco ilustrado*, fueron las crónicas utilizadas para las referencias musicales nativas en el proceso de conquista. Estos escritos conforman todo un género literario producto del asombro causado por las novedades que ofrecía el Nuevo Mundo y en las que se refleja la imparcialidad con la que los cronistas describían, desde sus preceptos, los regalos novedosos que ofrecía el recién descubierto continente.

Entre los autores de los manuales se destacan Fray Benito Feijoo (1676-1764) Antonio Roel del Río (s. XVIII)¹⁵ Juan Francisco Corominas (s. XVII- m. s. XVIII)¹⁶ Daniel Travería (s. XVIII- m. s. XIX)¹⁷ y Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787), recursos bibliográficos coadyuvantes en el análisis histórico de carácter musical, incluyendo la revisión de las Crónicas de Indias en las cuales está asentada la percepción de españoles –no músicos– sobre los sonidos americanos.

En el caso de la música en el territorio de la Nueva Granada, el análisis se desarrolla a partir de los *villancicos* compilados en la obra de José Ignacio Perdomo Escobar, el Archivo Musical de la Catedral de Bogotá, documento base para el conocimiento de las principales características de la música religiosa en el Virreinato.

En resumen, el primer capítulo está dedicado a la mirada de la condición general de la música española transitando desde las reglas principales, el gusto musical que se permitía, qué se prohibía tocar y la música que se escuchaba e interpretaba en las capillas y catedrales, pasando del canto llano al *villancico*; además de un panorama general de las condiciones musicales en el Nuevo Mundo, en el período del descubrimiento y Conquista, revisado –principalmente– desde las narrativas de los cronistas, toda vez que son la única fuente de época escrita sobre el citado tema.

En el segundo capítulo se efectúa una breve contextualización acerca de las relaciones trasatlánticas entre el imperio español y el continente americano en el marco de los procesos culturales. El tercer capítulo se centra en la relación entre la música española y la música de la Nueva Granada, estableciendo así, los cambios, permanencias y dinámicas que se lograron desarrollar.

¹⁵ Sin acceso a información que exponga la fecha de nacimiento y muerte de Antonio Ventura Roel del Río. “Las Actas Capitulares de Santiago de Compostela hablan de un Antonio Roel niño de coro, que tocaba el órgano en 1723”. Mariano Pérez, *Diccionario de Música y Músicos III (p-z)* (Madrid: ISTMO, 2000), 117.

¹⁶ Sin acceso a información que exponga la fecha de nacimiento y muerte de Juan Francisco de Corominas. “No se conocen los lugares y fechas de su nacimiento y fallecimiento. Era violinista en la capilla de la Universidad de Salamanca, y pretendió una plaza de violín vacante en la catedral de Ávila”. María Sanhuesa Fonseca, *Juan Francisco de Corominas*. Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/32484/juan-francisco-de-corominas>.

¹⁷ Sin acceso a información que exponga la fecha de nacimiento y muerte de Daniel Travería. “Capellan titular de la Emperatriz en las Descalzas Reales de esta Corte, Sochantre Músico y Racionero qué fue de la Santa Apostólica Iglesia Catedral de Astorga” Daniel Travería, *Ensayo gregoriano, o Estudio practico del canto llano y figurado en metodo facil ... [Música notada: dividido en tres partes, la primera contiene una simple explicacion del canto llano ... la segunda la nueva composición de las misas de los santos de España ... y la tercera la explicación teórica y práctica del canto figurado ...]* (Madrid: En la imprenta viuda de Don Joaquín Ibarra, 1794) folio 6.

CAPÍTULO 1.

CONTEXTO MUSICAL EN ESPAÑA Y LAS INDIAS.

El sonido antes del encuentro entre dos mundos

*La música del martillo
para arrullarme no es buena,
ni la bigornia es sirena,
que me aduerma sin oillo.*¹⁸

Categorícamente es de afirmar que la música es inherente al ser humano;¹⁹ expresada de distintas formas, sonidos, ritmos y melodías, entre otras características que hacen que se diferencie un estilo musical de una cultura a otra, dependiendo del desarrollo social e histórico de cada población. Ninguna sociedad, sea cual sea su ubicación geográfica, ha escapado de la influencia de la música, pues esta “es un aspecto [...] innegable e irremplazable que nos determina como tal”.²⁰

No estaban alejadas de esa sustantiva realidad tanto las Indias como España desde épocas previas a los períodos de descubrimiento y Conquista. Aquellas culturas tenían formas musicales discordantes, en tanto, procesos disímiles de ambas sociedades. De allí, la importancia de conocer el contexto musical de las poblaciones estudiadas a partir del análisis del encuentro entre los sonidos de dos mundos heterogéneos y las transformaciones que este proceso condujo en su desarrollo.

¹⁸ Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, *Francisco de Rojas Zorrilla, Obras completas Volumen VI: Segunda parte de comedias*. (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2017), 542.

¹⁹ La inherencia e importancias de la música en el hombre, es respaldada por intelectuales y filósofos que resaltan el valor de este arte en las sociedades desde la Antigüedad. Platón, por ejemplo, es uno de los más importantes filósofos de la Historia Universal, y a través de la República, expresa la razón natural de la música y la relación de esta con el alma y la esencia del hombre. “La educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente. trayendo consigo la gracia. y crea gracia si la persona está debidamente educada. no si e no lo está”. Platón, *La República*, (Madrid: Editorial Gredos, 1988), 176.

²⁰ Rolando Ángel Alvarado, “La música y su rol en la formación del ser humano,” <http://repositorio.uchile.cl/>

En el campo musical, el siglo XVIII representó para España un período de cambios y permanencias en cuanto a la música litúrgica; esto, debido a que las influencias de países cercanos que llegaban pronto y que gracias al alto flujo de información permitía que, en ese repertorio musical, llegaran nuevos estilos, llevando a la fluidez que caracterizó a la citada época.

A raíz de esta influencia externa, fueron muchos los debates que surgieron en torno a este fenómeno, pues muchos de los teóricos musicales españoles aceptaban el cambio y la transformación que la influencia italiana significaba; aunque otros, por el contrario, velaban por el *statu quo* que en ese momento prevalecía y se escuchaba en España. Dicho proceso de transculturación dio inicio al flujo migratorio de músicos y con ellos las partituras, además de los estilos en el marco temporal del siglo XVIII.

Frente a un panorama donde cada vez se hace más evidente la intensa circulación de los repertorios (en parte acelerada por el despegue de la imprenta y los mercados de venta de partituras), la movilidad de los músicos presenta algunos rasgos particulares [...], la red de capillas catedralicias y de colegiatas favorecerá la circulación interna de los distintos maestros en busca de destinos profesionales más apetecibles y mejor remunerados.²¹

Esas nuevas corrientes y músicos que llegaban a la península Ibérica tuvieron gran influencia en España, toda vez que muchos de sus géneros musicales surgieron gracias a este influjo de conocimiento. Con todo, son frecuentes las anotaciones que los tratadistas de dicha época hacen respecto a la música de sus días, desde los cuales es posible realizar un análisis que permita entender la calidad y estado de estas, según los ejecutores del período estudiado.

Aquellas producciones permiten visualizar las generalidades y preocupaciones que surgían sobre esta; así mismo, es común encontrar anotaciones sobre la buena calidad musical que ostentaba alguna catedral, la influencia exterior, explicaciones teóricas sobre armonía, anotaciones sobre el gusto musical; documentos que resultan interesantes para el análisis musicológico de dicho período.

Entre los compositores italianos avecindados y con eminente protagonismo por sus novedosos estilos musicales, a más de manifestarse con vigoroso grado de

²¹ José Máximo Leza, *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en el siglo XVIII*, Tomo IV (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), 39.

influencia en la composición musical española, surgieron los nombres de Farnelli,²² Corselli,²³ Coradini,²⁴ cuyas óperas y obras musicales de alto impacto eran muy diferentes a las formas que usualmente caracterizaban a la música española del citado período, dadas a aplicar armonías y estilos más sencillos.

El barroco italiano y la generación de composiciones derivadas de esa forma musical eran bastante escuchados en el territorio español, implicando esto que en muchas esferas sociomusicales eran bien aceptadas; sin embargo, no habría de faltar las consabidas oposiciones de parte de tratadistas ortodoxos que generaban críticas y recelo sobre tales novedades y que expresaban de la siguiente manera:

La Música de Latín con instrumentos conserva en la pluma de los buenos Autores mucho de aquel gusto de los coreos antiguos; así como también las imitaciones y lleno de armonía sencilla; pero en mucha, y aun en la mayor parte há adoptado la corrupción del gusto De Italia, y es el que tiene más partido.²⁵

De esta referencia, queda expuesto que la influencia de la música italiana no era bien recibida entre algunos músicos de aquella contemporaneidad; de igual manera, el hecho de que fuera “el que tiene más partido”²⁶ implica que era la que más resonaba en el territorio español. A lo que no estuvieron exentas la música religiosa ni el género operístico, también conocido como música de teatro.

Es a la clase noble a la cual se abocará el análisis, para conocer qué se escuchaba y cuál era la música más sonada y famosa entre ellos. Con la locución “noble” se hace referencia específicamente a uno de los significados que para el siglo XVIII tenía este término: “principal en qualquier línea, excelente o ventajoso en ella”.²⁷ En este caso, nos referimos a los hombres ventajosos en el campo musical, precisamente a los maestros de capilla, quienes eran los principales tratadistas para la época.

²² Carlo Broschi (1705-1782).

²³ Francisco Courcelle. Corselli. (1705-1778).

²⁴ Francesco Coradini. (1700-1769).

²⁵ Antonio Rodríguez de Hita, *Noticia del gusto español en la música, según está en el día* (Biblioteca Nacional de España: Antonio Rodríguez de Hita, Maestro de capilla de la Encarnación, 1777), folio 5.

²⁶ Rodríguez, *Noticia del gusto español*, folio 6.

²⁷ Diccionario de Autoridades, Real Academia de la Lengua Española, Tomo IV (1734).

Como fuente que responde a las necesidades y propósitos de esta investigación, se ha trabajado sobre una carta que Antonio Roel del Río²⁸ escribió a Antonio Rodríguez de Hita,²⁹ en 1760, titulada, *Razon natural i científica de la música, en muchas de sus mas importantes materias: carta a D. Antonio Rodriguez de Hita [...]* sobre su breve, i facil methodo de estudiar la composición/ por don Antonio Roel del Río, donde expone –aparte de la explicación teórica de la música y la armonía– las anotaciones sobre el gusto musical, qué se escuchaba y qué se componía en su época; carta en la cual Roel del Río dejó expuestas las inconformidades y diferencias respecto a la teoría musical de Antonio Rodríguez de Hita.

Aparte de los documentos ya mencionados, el análisis también gira en torno al comentario de Antonio Rodríguez de Hita titulado *Noticia del gusto español en la música, según está en el día/ Antonio Rodríguez de Hita, Maestro de capilla de la Encarnación*, donde indica la calidad y condición de la música en el siglo XVIII y otros tratados importantes elaborados por músicos como Fray Benito Feijoo, Pedro de Ulloa, Sebastián López de Velasco y Daniel Travería, entre otros.

Si la influencia exterior y los cambios musicales que se estaban desarrollando en España, fueron motivo de una polarización de pensamientos entre los tratadistas de la época, –las conformidades y desconformidades con dichas influencias quedaron en evidencia en los tratados revisados–, también es válido afirmar que la música popular tuvo varios cambios bastante significativos,³⁰ los que se conocieron al revisar el progreso de la música religiosa en España, pues algunos de estos estilos que, en un principio, fueron rechazados por ciertos teóricos, tal como ocurrió con el *villancico*, más

²⁸ Teórico y compositor español nacido, al parecer, en Santiago de Compostela. Maestro de capilla en la encarnación de Madrid y en la Catedral de Mondoñedo. Escritor de tratados y comentarios como: *Institución armónica o doctrina musical teórica y práctica y razón natural y científica de la música*. Mariano Pérez, *Diccionario de Música y Músicos III (p-z)* (Madrid: ISTMO, 2000).

²⁹ De la villa de Valverde, colegial del colegio de Alcalá, donde aprendió latín, solfeo, canto llano, órgano y composición, bajo la dirección del maestro de capilla. Tuvo diversos cargos eclesiásticos. Teórico y compositor español, especialmente de música vocal. Protagonista de la renovación de la zarzuela en la segunda mitad del siglo XVIII. Valverde de Alcalá, “Antonio Rodríguez de Hiita,” Valverde de Alcalá, <http://www.valverdedealcala.es/>.

³⁰ La influencia italiana que se dio en España, enriqueció y amplió el panorama musical en la península, el cual generó estilos musicales de las mixturas culturales antes mencionadas. Ejemplo de esto es el villancico, un poema musicalizado propio de la península ibérica y que tuvo acogida tanto en los reinos peninsulares, como en las colonias americanas. El termino villancico, que en castellano significa “canto villano o canto del pueblo” sirvió para las celebraciones navideñas católicas. Este género español fue uno de los que surgió y se desarrolló, gracias a los cambios musicales que se dieron en la península en el siglo XVIII. José Néstor Valencia Zuluaga, “Panorámica del Villancico,” *THESAURUS* 3 (1998): 628- 642.

adelante hicieron parte de un avance importante para la música catedralicia, pues fueron muchas las composiciones que comenzaron a desarrollarse en este estilo.

En particular, la música culta fue protagonista en el avance de la composición e interpretación de la música española del siglo XVIII, especialmente en medio de aquella comunidad que pertenecía a los religiosos y a la élite del momento. De allí, no fue gratuito que –para tal época– se hubiese publicado el primer Tratado sobre Violín en España, escrito en 1757 por José Herrando (1680-1763), además de varios compendios sobre el canto llano, ensayos sobre armonía, instructivos para la educación musical, amén de otros escritos realizados por maestros de capilla y hombres con influencia eclesiástica.

Tabla 1 Estudio de las composiciones

Las composiciones, así de las consonantes, como de las disonantes, son por siete, que es el numero, y parte principal de la Música y para que se vea demostración práctica de ello, pongo esta Tabla.

	S.	C.	D.C.	T.C.	Q.C.
Consonantes perfectas. }	1. ^a	8. ^a	15. ^a	22. ^a	29. ^a
Disonantes falsas. }	2. ^a	9. ^a	16. ^a	23. ^a	30. ^a
Consonantes imperfectas. }	3. ^a	10. ^a	17. ^a	24. ^a	31. ^a
Consonantes mixtas. }	4. ^a	11. ^a	18. ^a	25. ^a	32. ^a
Consonantes perfectas. }	5. ^a	12. ^a	19. ^a	26. ^a	33. ^a
Consonantes imperfectas. }	6. ^a	13. ^a	20. ^a	27. ^a	34. ^a
Disonantes falsas. }	7. ^a	14. ^a	21. ^a	28. ^a	35. ^a

Consonancia es semul sonancia, ò agregado de dos voces en proporcion sonora, y es perfecta, è imperfecta.

Disonancia es agregado, ò mixturas de dos voces en pro-

© Biblioteca Nacional de España

Fuente: Antonio Rodríguez de Hita, *Diapason instructivo: consonancias musicas y morales, documentos a los profesores de musica, carta á sus discipulos, de don Antonio Rodriguez de Hita [...] sobre un breve y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo* (Madrid: En la imprenta de la viuda de Juan Muñoz, 1757) folio 73.

Era notable el interés por realizar con la mayor pulcritud la interpretación de las composiciones musicales, hecho que nos permite dilucidar el valor que se daba a la música, tanto en la creatividad musical como la exigencia a los músicos en ser lo más limpios posibles en el momento de llevar las melodías y acordes a sus instrumentos; ello, conforme los criterios de la época.³¹ Estos manuales, en su mayoría, contienen una suma de reglas y explicaciones sobre cómo se debía componer, además, la forma correcta de cantar o tocar un instrumento, según cual fuera su necesidad inicial.

La música realmente importante para los teóricos y la élite musical era la que se elaboraba debido a las normas armónicas; es decir, que todo tipo de composición popular con un fin meramente recreativo hacia el vulgo, realizado sin el menor conocimiento teórico, quedaba excluida de ser considerada música, debido a que no estaba elaborada con referencia a las normas establecidas. Ello implica que las razones y normas protagonizaron gran parte de los escritos de este período, ya fueran tratados, notas o simples comentarios del tema.

La razón Musica, o harmonica, sin embargo, que precisa a lo mejor, i pide lo más sublime para la perfeccion de su todo, admite no obstante, [...] que para dicha perfeccion conducen, aunque en sí separadas nada bueno tengan: como sucede [...] con las Especies dissonantes; i al modo (v; g.) que la Architectura de un magnifico Palacio admite la cal, o betún, que liga sus preciosas piedras, para el todo de su hermosura.³²

Todo este bagaje de reglas generales sobre el sonar bien de la música, estaba muy interiorizada en la cultura española del período dieciochesco, no solo en los maestros de capilla o músicos, sino también en la población en general. Esto implicaba que esa costumbre auditiva del buen sonido musical para las gentes comunes, que llegaban desde España al territorio americano, los dejaba sorprendidos al enfrentarse con las características musicales de los nativos del Nuevo Mundo, pues en muchas de

³¹ Sobre la importancia de la música, Román de la Calle en el texto “La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia Ilustrada”, anunció de manera sucinta cómo la élite musical consolidaba como pilar de las misas y las celebraciones religiosas, las intervenciones musicales, ya fueran de canto o de órgano. Así, en las principales capillas y catedrales de la España dieciochesca, específicamente en Valencia, los grandes y suntuosos órganos que se construyeron dejaban en evidencia el prestigio y poder de la Iglesia, tanto en las manifestaciones artísticas, como en las musicales. Román de la Calle, *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia Ilustrada* (Valencia: Universidad de Valencia, 2009), 216.

³² Antonio Roel del Río, *Razón natural y científica de la música en muchas de sus más importantes materias: Carta a D. Antonio Rodríguez de Hita. Sobre su breve y fácil método de estudiar la composición por don Antonio Roel del Río* (Santiago: Ignacio Aguayo Aldemunde, 1760), folio 30.

las crónicas que datan, incluso, antes del siglo XVIII dejan en evidencia el sesgo con el cual describían las costumbres musicales indígenas.

El estado musical del Nuevo Mundo, específicamente lo que más adelante habría de considerarse como la América Hispánica, era notoriamente desemejante a la música que predominaba en España, partiendo incluso de las diferencias melódicas e instrumental en su conjunto. Claramente, los procesos culturales en ambos continentes eran totalmente diferentes antes del período de la Conquista, hasta que en lento proceso de imposición/adaptación los españoles asimilaron las costumbres nativas a las suyas.

La mayoría de relatos se realizaron partiendo de la percepción conjunta que tenían los españoles sobre la música diferente a lo que en la península se tenía permitido, es por esto que, en la mayoría de las Crónicas de Indias, se encuentran detalladas descripciones que dan cuenta del asombro que tuvieron los españoles ante el sonido del Nuevo Mundo. Son varios los cronistas, que dan a conocer a grandes rasgos, qué se tocaba en estas tierras durante el descubrimiento.

Gran cantidad de las crónicas que se pueden revisar se centraban en temas diferentes a lo cultural, siendo en la mayoría de los casos la guerra o los aspectos religiosos. Era tan notoria la diferencia musical que se percibía, que en muchos de estos relatos se escapan descripciones burlescas, despectivas o también algunas que daban cuenta de la curiosidad que les generaba la música nativa.

Y luego tendían esteras de juncos, y también hojas de juncias, empolvorizadas con incienso; luego sobre las esteras ponían cuatro *chalchihuites* redondos, a manera de bolillas y luego daban al sátrapa un garabatillo teñido con azul; con este garabato tocaba a cada una de las bolillas, y en tocando hacía un ademán como retrayendo la mano, y daba una vuelta, y luego iba a tocar la otra y hacía lo mismo, y así tocaba a todas cuatro, con sus voltezuelas; hecho esto sembraba incienso sobre las esteras, de aquello que llaman *yiauhtli*; sembrado el incienso, dábanle luego la tabla de las sonajas y comenzaba a hacer sonido con ella, menéandola para que sonasen los palillos que en medio estaban incorporados o atados.³³

Queda claro que los conquistadores tenían un estilo musical muy enmarcado, con el cual comparaban lo que escuchaban en el Nuevo Mundo. Las descripciones que realizaban, en su mayoría relatos negativos, cobran sentido si se entra a analizar las características musicales que imperaban en el territorio del cual procedían,

³³ Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España* (Ciudad de México: Editorial Pedro Robredo, 1938), 243.

características que divergían notoriamente no solo por los ritmos y melodías, sino partiendo desde los elementos con los cuales se desarrollaba la práctica musical.

De hecho, la música indígena se diferenciaba de la europea, música “cultura” y eclesiástica de la época de la Conquista, porque se generaba a partir de instrumentos de viento y de percusión, se cantaba y su sistema armónico era, básicamente, monódico. Estas características aún se conservan en las sociedades indígenas actuales y explican la manera como los oyentes españoles y europeos describían la música de los indígenas – descripción que en la actualidad persiste-: “ruido”, “alboroto”. “bulla”, “estolidez” y otros calificativos similares que referían las expresiones musicales que encontraron en el continente americano.³⁴

En todo caso, la perfección que requieren las obras realizadas en España era –en cierta medida– de conocimiento popular; si bien no se puede afirmar que también se conocía desde lo teórico, sí es evidente que los conquistadores llegaron al territorio americano con una estructura musical interiorizada. La música para los españoles iba ligada a la función principal que, según Roel del Río, era:

Suponiendo, pues, con Vm. esta innegable verdad es; la Musica, de que *el sonar bien es su razón: natural*, como (v. g.) en la Jurisprudencia fue razon natural hacer Justicia, o dar a cada uno lo suyo; resta lo que en todas Facultades es disputable: quiero decir, tratar sobre las Leyes, o Reglas, que mas, o menos conducen al assunto de esta Proposición, o a la mejor armonía, i hacer demonstracion de que estas son en ella sus subalternas razones. Iré reflexionando en seguimiento de Vm, por todo su Paragrafo IV., i según trata las Materias.³⁵

Al ser pues la razón natural de la música el sonar bien, cualquier composición se obligaba a estar adscrita a estos parámetros para ser aceptada, como bien queda explícito en el párrafo antes citado y, si por el contrario, no se cumplían dichos parámetros era de someterse a ser fuertemente criticada.³⁶ La razón del sonar bien y

³⁴ José Agustín Cárdenas Bedoya et al., *Bulla endiablada* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014) 31.

³⁵ Roel del Río, *Razón natural y científica*, folio 25.

³⁶ La crítica a las composiciones que no cumplían con la razón natural de la música, sonar bien, fueron criticadas ampliamente en diferentes tratados, manuales y notas del siglo XVIII. Sin embargo, entró otro factor que permitía que estas obras con las disonancias mal utilizadas fueran aceptadas, y era el “renombre común práctica, i verdadera armonía, golpes de 9a., i 3a menor: de 2a i 4a. mayor, i 6a. sonando juntas por medios compases, con pausas después, i subiendo las voces”, Roel del Río, *Razón natural y científica*, folio 36.

³⁶ Roel del Río, *Razón natural y científica*, folio 12.

³⁶ *Diccionario de Autoridades*, Tomo III (1732), de quién las componía. Sin embargo, las críticas de los teóricos estaban vigentes. “I cómo podrá? la práctica, a quien Vm. cita absoluta, sin distinguir la buena de la mala, trahe entendida también absoluta la proposicion para dicha libertad en las dissonantes; pongase

hacer uso de las leyes armónicas pertenece, pues, a los criterios que tenían los españoles para clasificar la música del buen o del mal gusto, es por esto que los tratadistas –aparte de escribir manuales sobre composición–, dedicaban el tiempo a hacer críticas sobre los músicos y obras que a su parecer, no cumplían los estándares.

Siendo las consonantes, (como propias de la Musica) grátas, o sonóras al oído; i las Dissonantes (como introducidas por accidente) insufribles, e ingrátas. Todas las reglas de *la composicion*, tantas como son, resultan del verdadero conocimiento de dicha Especie, materia suya; unas veces para hacer de lo bueno mejor, i otras de lo malo bueno, o menos malo en cuanto a la *harmonía*.³⁷

Teniendo en cuenta que quienes emigraban a las Indias eran –en su mayoría– gentes comunes, viajeros que se enrutaban al Nuevo Mundo con la esperanza de mejorar sus ingresos económicos, pues “por lo general los motivos más reiterados que se expresaban en estas solicitudes, –peticiones por escrito realizadas al Rey– eran la pobreza [...]”;³⁸ es interesante entender cómo la gente del común que llegaba al territorio americano, comprendía la diferencia entre “la buenas música” y la no tan buena; por aquello de los lineamientos musicales españoles que se enmarcaban para y desde todas las esferas sociales de España y no únicamente de la élite.

Para hacer la música española se tenía por deber el cumplimiento de las condiciones armónicas de la época, las cuales consistían, de manera concisa, en disimular las disonancias y resaltar más las consonancias. Las primeras eran, según el diccionario de autoridades:

Dissonancia. s. f. el sonido desagradable y que ofende al oído: como el que resulta de instrumentos mal concertados, que se oyen a un tiempo. Es voz puramente Latina *Dissonantia*. SOLIS, Hist. de Nuev. esp. lib. 5. cap. 23. Se percebían sus instrumentos militares, en diferentes choros de menos importuna dissonancia. ULLOA, Poes. Sonet. que empieza, Juzgaba Celia la ignorancia mia. *Estrechándose a músicos preceptos, ninguna dissonancia permitía*.³⁹

como se quiera, aun quando Vm. suponga esta distincion por la buena; porque, a la verdad, hai practica de ellas mala, i malisima, que por ser de grandes maestros se recibe, i supone como primorosa. Explicareme. No hay mucho tiempo, que, haviendose notado en obra de cierto maestro algunas posturas de dissonantes, en que se oían, i veían, ¿contra la comun práctica, i verdadera harmonía, golpes de 9a., i 3a menor: de 2a i 4a. mayor, i 6a. sonando juntas por medios compases, con pausas despues, i subiendo las voces”, Roel del Rio. *Razón natural y científica*, folio 36.

³⁷ Roel del Rio, *Razón natural y científica*, folio 14.

³⁸ F. J. Gutiérrez Núñez, “La vinculación Americana de fuentes de cantos: Pasajeros a indias (Siglos XVI-XVII)”, En actas de la *II Jornada de Historia de Fuente Cantos*. (Badaoz: Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, 2002).

³⁹ Diccionario de Autoridades, Tomo III (1732).

Era este sonido desagradable el que debía evitarse a toda costa para poder entrar en el ámbito de la buena música o composición, o si se utilizaban, debían ser moderadamente disimuladas, a través de una serie de reglas expuestas en los mismos manuales y comentarios. Insistiendo así en que la buena música era la que cumplía con dichas reglas armónicas, utilizando ampliamente las consonancias e, igualmente, evitando o disimulando las disonancias.

Para los tratadistas especializados en asuntos musicales, las composiciones que cumplían con las normas establecidas y que podían hacer parte de un repertorio selecto por su “perfección”, solamente podían ser aquellas que específicamente cubrían los requisitos demandados por las autoridades de la Iglesia; esto es: armonías, melodías y textos destinados a los ritos de la fe cristiana.

La creación de un repertorio que llegara a cumplir con tales directrices merecía el honor de ser llamada “Música”; lo contrario era someterse al rechazo de los expertos en el área de la composición musical.

Y assí llamo religioso con generosidad à todo aquello, que tiene en sí lo sociable, lo modesto, lo arreglado, y lo más expresivo á la veneracion de la deydad. Esto supuesto, verémos como la Musica es, y ha sido instrumento de el culto de Dios verdadero, quando catholicos pechos la ofrecieron; y de el de los Dioses falsos, quando razones alucinadas la dedicaron; que es de qualquier modo sociable, modesta, y muy conforme à razon, sin meternos a escudriñar cosas ajenas.⁴⁰

Es por esto que, en muchos de los casos, las descripciones encontradas en las crónicas sobre la música van relacionadas a los festejos y ritos que desde su apreciación consideraban profanos y en contra de cualquier autoridad cristiana.

Y luego a la noche comenzaban la fiesta, tocaban sus *teponaztles* y sus caracoles, y los otros instrumentos musicales, sobre el *cu* de *Tláloc*, y cantaban en los monasterios y tocaban las sonajas que suelen traer en los areitos; de todos estos instrumentos se hacía una música muy festiva y hacían velar toda aquella noche a los cautivos que habían de matar el día siguiente, que los llamaban imágenes de los *Tlaloque*; llegados a la medianoche, que ellos llamaban *yoallixeliui*, comenzaban luego a matar a los cautivos.⁴¹

⁴⁰ Rodríguez de Hita, *Diapason instructivo: consonancias músicas...*, folio 18.

⁴¹ Bernardino de Sahagún, *Historia General de Las cosas de Nueva España* (Ciudad de México: Editorial Pedro Robredo, 1938), 243.

El siglo XVI fue marco temporal de leyes que regulaban el quehacer musical religioso español. ¿Cómo eran y cómo se creaban? De ellas se tiene conocimiento de que cumplían un papel importante hasta bien entrado el siglo XVIII. Reglas establecidas para la música litúrgica principalmente durante el siglo XVI, mientras se desarrollaban los concilios, especialmente el de Trento, el cual se llevó a cabo en varias sesiones entre 1545 y 1563.

En el Concilio de Trento fueron muy específicas las determinaciones que se tomaron respecto a la música, como bien lo afirma Francisco Rodilla en *Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVIII*:

Realmente los decretos conciliares hicieron mención al papel de la música en tan solo tres ocasiones y de manera muy concisa. La primera de ellas corresponde al brevísimo decreto referente a lo que “se ha de observar y evitar durante la celebración de la Misa”. En este decreto tan solo se puso de manifiesto la conveniencia de apartar del templo aquellas músicas en las se “mezclan cosas impuras y lascivas”. En una segunda referencia se indica además que se debe alabar “con himnos y cánticos el nombre del Señor de manera diferenciada y devota” Finaliza este capítulo dejando en manos de los sínodos provinciales una regulación más concreta respecto a la manera de proceder en el coro durante los oficios.⁴²

Sin embargo, el panorama se complicó debido a que hubo concilios más pequeños, denominados Provinciales, en los cuales, de igual manera, se trataban asuntos musicales. No obstante, los aspectos musicales estaban revestidos de un papel secundario en aquellos. Las determinaciones dadas tuvieron repercusiones directas en la música religiosa que se elaboraba en los siglos posteriores. Alguno de los concilios en los que se trataron aspectos musicales fueron:

Recibida la carta de Felipe II los arzobispos convocaron concilios en las diferentes provincias. Parece que el primer concilio provincial pos-tridentino que tuvo lugar en la península fue el de Tarragona, en octubre de 1564, aunque fue suspendido temporalmente y reiniciado al año siguiente. Los celebrados a continuación fueron el Concilio provincial segundo de México del año 1565, el Concilio provincial de Toledo (primera sesión: 8 de septiembre; segunda sesión: 13 de enero de 1566 y tercera sesión: 25 de marzo de 1566), el Concilio provincial de Valencia (celebrado el 11 de noviembre de 1565, aunque

⁴² Francisco Rodilla, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII,” *Revista de Musicología* XXXV (2012), 106.

convocado en un principio para el 18 de agosto de ese mismo año; segunda sesión, 9 de diciembre; tercera, el 21 de este mismo mes; cuarta, el 22 de enero de 1566 y quinta y última, el 24 de febrero), el Concilio provincial compostelano, celebrado en Salamanca (primera sesión, 8 de septiembre de 1565; la segunda el 25 de abril de 1566 y la tercera y última, el 28 de abril de ese mismo año y mes), el Concilio provincial de Zaragoza de 1565 y el Concilio provincial de Granada, del mismo año.⁴³

La cuestión musical no fue exclusiva de los concilios provinciales, los tribunales inquisitoriales también tomaron partido en todo lo relacionado con las normas. A manera de crítica, Juan Francisco Corominas dejó prever cómo la práctica musical religiosa –en dicha época– estaba siendo limitada por las normas que daban, igualmente, los tribunales de la Inquisición, como ocurrió en el caso de Toledo.

Aun no havia cumplido con aquellas cortes es ceremonias, que introduxo la política, y trato racional, y yá havian descargado sobre mi en afable zumba un abismo de sentencia critica, un ensarte de vituperios contra el Violin, y una cadena de proscripciones de la pobre Musica moderna, que por cierto les pregunté, si havian [...] alguna Paulina en Nunciatura del mal gusto, y se ensayavan à recitarla por las reglas del Tribunal de Toledo? Como qué; respondieron mas sossegados, à fe, que puede buscar Vmd.⁴⁴

Así, la música religiosa se vio regida por bastante cantidad de anuncios que se desarrollaban en estos concilios y en los tribunales, los cuales prohibían y permitían prácticas y armonías que encaminaban el curso de las composiciones y la ejecución musical en general. La Inquisición y los juicios inquisitoriales en contra de músicos fueron considerablemente numerosos tanto en España como en el Nuevo Mundo⁴⁵ a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, lo cual deja en evidencia la importancia del cumplimiento de la norma que iba ligada de la mano de la cristiandad. “El estrecho sistema de control se efectuó a todos los niveles, siendo perceptible incluso en el mundo

⁴³ Rodilla, “Algunas precisiones sobre la influencia”, (2012), 108.

⁴⁴ Juan Francisco Corominas, *Aposento anticrítico, desde donde se ve representar la gran Comedia, que en su Theatro Crítico regalò al pueblo el RR. P.M. Feijoó, contra la musica moderna, y uso de los violines en los templos, ò Carta, que, en defensa de uno, y de otro escribió D. Juan Francisco de Corominas, musico, primer violin de la Grande Universidad de Salamanca* (Salamanca: Editorial de la Santa Cruz, 1726), folio 15.

⁴⁵ Ver Sergio Ángel Sandoval Antúnez, “Sociedad y vida musical en la Nueva España y la Intendencia de Guadalajara, en las postrimerías del siglo XVIII”, *Revista Vínculos, Sociología, Análisis y Opinión* 4 (2015): 99-119.

de la producción artística. La Inquisición ejerció su actividad censora sobre la producción intelectual, no escapando la música a su control”.⁴⁶

Cabe mencionar que la Inquisición que operaba en muchos ámbitos, no fue tan fuerte en el campo musical, como sí lo fue, por ejemplo, en la persecución de obras de carácter literario, ello permite percibir, en este contexto, la fuerte relación del oficio de la música con el de la religión, de allí que sea válido concluir que, en ese entonces, la única y verdadera función de la música era estar al servicio del mundo católico.

Insistiendo en aquello de las constantes prohibiciones y rigurosidad con que se determinaban las composiciones musicales, era bastante común que en los tratados del siglo XVIII se anunciaran algunas de ellas, haciendo énfasis en cuáles eran las mejores formas de componer y de ejecutar la música, respetando así la norma y rigiéndose a la manera en que más se acercara a la cristiandad, requisito *sine qua non* para que una obra fuera bien aceptada y se pudiese ser ejecutada en las múltiples celebraciones religiosas.

Supuesto quedan explicados prácticamente los Intervalos de que consta el Diapason, debe saber todo Sochantre, que intervalos son los que no estan admitidos en la composicion Gregoriana, para su mayor perfeccion y melodía, arreglándose en las mas seguras y ciertas reglas de su composicion. El Semidiathesaron, el Semidiapente, la Sexta mayor, Séptima mayor, y la menor no estan admitidos; porque nunca se hallan en un solo movimiento, ó de salto en buen Canto-Llano; pero el Trítano siempre se ha de evitar, venga como quisiere.⁴⁷

Había quienes se adaptaban a la norma y escribían en función de ella, pero, y como en cualquier otra ciencia, había quienes manifestaban su inconformidad ante las normas y lo manifestaban en los manuales, defendiendo una manera libre de hacer las composiciones musicales, en este caso, las religiosas.

¿No es esto cerrar los ojos á la verdadera especulacion?, Atar las manos á los Discípulos? ¿Y negarse á los adelantamientos de la facultad? Assi lo decia mi Abuela; assi lo digo yo. De aqui resulta parecerse mucho unas obras à otras la

⁴⁶ Miguel Ángel Picó Pascual, “Música, músicos e inquisición en la Valencia postridentina e ilustrada. Revista de la inquisición,” *Revista de la Inquisición* 8 (1999):193- 213.

⁴⁷ Daniel Travería, *Ensayo gregoriano, ó estudio practico del canto llano y figurado en metodo facil [...] dividido en tres partes, la primera contiene una simple explicación del canto llano la nueva composición de las Misas de los Santos de España ... y la tercera la explicación teórica y práctica del canto figurado* (Madrid: En la imprenta viuda de Don Joaquín Ibarra, 1794), folio 104.

falta de libertad, y que á muchos ingenios, que sin duda los hay grandes en la Musica, se les prive de producir obras libres, hijas legítimas suyas, y manifestar los espíritus de su fantasía, abriendo Cada día nuevos caminos; unos para que caminasen otros, y acaso encontrasen thesoros que repartir á los demás. No se han hecho cargo de los efectos generosos de la libertad discreta.⁴⁸

Si bien la práctica musical estuvo asociada al conocimiento y buen uso de las normas —en su mayoría— dadas en el Concilio de Trento, hubo ciertos tratadistas que asociaban la buena música no solo al conocimiento teórico; también incluían el gusto personal y todo lo que ello implicaba, el reconocimiento de la individualidad y la cultura de quienes escucharan y desarrollaran la música. Sobre esto, Fray Benito Feijoo, quien protagonizó varios debates musicales con otros teóricos, expuso que:

Los africanos gustan del canto de los grillos, mas que de qualquiera otra musica. Athéas, Rey de los Scythas, queria mas oír los relinchos de su caballo, que al famoso Musico Ismenias. ¿Diráse, que aquellos tienen mal gusto, y éste le tenía peor? No sino bueno, asi éste, como aquellos. Quien percibe deleyte en oír esos sonidos, tiene el gusto bueno con la bondad que le corresponde; esto es, bondad delectable. Muchos Pueblos Septentrionales comen las carnes del Oso, del Lobo, y del Zorro: los Tártaros la del Caballo, los Arabes la del Camello. En partes de la Africa se comen Cocodrilos, y Serpientes. ¿Tienen todos estos malos gustos? No sino bueno. Sabenles bien esas carnes, y es imposible saberles bien, y que el gusto sea malo; ó por mejor decir, ser gusto, y ser malo, es implicacion manifiesta, porque sería lo mismo, que tener bondad delectable, y carecer de ella.⁴⁹

Benito Feijoo se mostró pues bastante discreto al momento de defender la postura del gusto musical, teniendo en cuenta que muchos de los tratadistas eran bastante radicales respecto a cuál música era la buena y cuál la mala. Así, Feijoo dispuso de una postura que contradecía toda regla armónica, pues se puede leer entre líneas que no hay música buena o mala, sino más bien diferenciaciones entre gustos. La manera en que Feijoo explicaba esta teoría era resaltando, precisamente, las particularidades de cada individuo, defendiendo la postura del gusto antes de poner sobre esta cualquier ley armónica, lo cual era bastante común en el siglo XVIII, como lo podemos apreciar en el siguiente apartado.

A determinado temperamento, se siguen determinadas inclinaciones: *Mores sequuntur temperamentum*; y á las inclinaciones se sigue el gusto, ó deleyte en

⁴⁸ Rodríguez, *Diapason instructivo: consonancias*, folio 62.

⁴⁹ Benito J. Feijoo, *Teatro crítico universal*. (Madrid: En la Imprenta de Don Antonio De Sancha, 1773), 354.

el ejercicio de ellas: de modo, que de la variedad de temperamentos nace la diversidad de inclinaciones, y gustos. Este gusta de un manjar, aquel de otro; este de una bebida, aquel de otra; este de la musica alegre, aquel de la triste, y assi de todo lo demás, segun la varia disposicion natural de los órganos, en quienes hacen impresion estos objetos; como tambien en un mismo sugeto se varían á veces los gustos segun la varia disposicion accidental de los organos. Assi, el que tiene las manos muy frias, se deleyta en tocar cosas calientes; y el que las tiene muy calientes, se deleyta en tocar cosas frias: en estado de salud gusta de un alimento, en el de enfermedad de otro, ó acaso le desplacen todos. Esta es materia, en que no debemos detenernos mas, porque á la simple propuesta se hace clarissima.⁵⁰

Con el certero criterio expresado por Feijoo, es de pensar que no hay música ni buena ni mala e, igualmente, de manera tácita defiende la diversidad de los gustos conforme al carácter de cada ser humano en su respectivo temperamento. Como se expuso anteriormente, el escrito más común que aparece en estos tratados es la radical diferenciación de las mismas.

Es bastante común, en el siglo XVIII, leer en los manuales la importancia del buen uso de la música, teniendo en cuenta sus leyes para poder responder a la principal función de esta; “el sonar bien” con todo, resulta bastante curioso que otros tratadistas, como Feijoo,⁵¹ reconociera y defendiera el sentido del buen gusto sin hacer diferenciación de la música apta y no apta, tan común en la época. Sin embargo, las normas y las reglas protagonizaron el escenario musical dieciochesco y se dio bastante importancia a estas, pues era la música de las catedrales la que mayor cuidado requería y a la que mayor atención se le prestó.

Respecto a la cuestión de la música apta y no apta, así como del buen gusto, en muchas de las Crónicas de Indias, desde el siglo XVI, quedaban expuestas algunas

⁵⁰ Benito J. Feijoo, *Teatro crítico universal*. (Madrid: En la Imprenta de Don Antonio De Sancha, 1773), 355.

⁵¹ Feijoo, en alguno de los apartados referenciados en el presente escrito, deja a la vista el pensamiento aventajado en comparación a los tratadistas contemporáneos a él. En los manuales de época consultados para el presente escrito, era notorio el factor común entre la separación del buen y mal gusto, así como del sonar bien y del no hacerlo, siendo el pensamiento latente y fuertemente implantado en los músicos del período trabajado. Sin embargo, Feijoo –no solo en los aspectos musicales– ha sido reconocido por llevar afirmaciones anticipadas a su época, lo cual es importante resaltar. Tal como lo afirma María Rosso: “Siguiendo las simplificaciones esquemáticas de los manuales histórico-literarios, la figura del P. Benito Jerónimo Feijoo salta a la vista como representativa del intelectual de frontera, situado en los confines de dos épocas culturales, en un punto de convergencia ideal entre las fuerzas de una tradición cuyo legado recoge y las de la nueva ciencia que se propone divulgar, proyectándose hacia el futuro” María Rosso, “Feijoo y las fronteras del saber,” en *Frontiere: Soglie e Interazioni i Linguaggi Ispanici Nella Tradizione e Nella Contemporaneità*, ed. Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gheradi y Pietro Taravacci (Trento: Università Degli Studi di Milano, 2010), 1.

descripciones sobre la música que realizaban los indios; por lo general, estas descripciones eran, por obvias razones, bastante negativas:

Digamos ahora lo que los mejicanos hacían de noche en sus grandes y altos cues, y es que tañían el maldito atambor, que digo otra vez que era el más maldito sonido y más triste que se podía inventar, y sonaba lejos tierras, y tañían otros peores instrumentos y cosas diabólicas, y tenían grandes lumbres, y daban grandísimos gritos e silbos; y en aquel instante estaban sacrificando nuestros compañeros.⁵²

Imagen 1 Amazonía colombiana, etnografía indígena



Fuente: Fondo Id. MATP 103389, Colección de Antropología, Museo Universitario de la Universidad de Antioquia-MUUA. Foto de Fabio Hernán Arboleda Echeverri.

⁵² Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (Madrid: Espasa Calpe, 1968). Citado por: Alejandro Mora Bustillo, “El testimonio musical de los cronistas del siglo XVI”, *Estudios: Filosofía, Historia, Letras* 86 (2008): 113-120.

En este caso, es evidente el hecho de que al ser música profana⁵³ las interpretaciones musicales de los “indios” no contaban con la aceptación y el interés de los europeos hacia dichas prácticas, toda vez que no cumplían con las características establecidas para la adoración cristiana, que era para todos los tratadistas –en pocas palabras– la adoración a la divinidad católica.

Comparando esta descripción con el apunte que hacía Feijoo sobre el buen gusto, recordando que, en este, se menciona algo de los gustos africanos, vale la pena preguntarse si para este tipo de música, la teoría del buen gusto se aplica. De ser así, las descripciones de los cronistas no serían entonces tan afrentosas, y se representarían más bien –respetando la cultura– la individualidad de quien ejecutara la pieza, que es lo que proponía Fray Benito Feijoo.

Curiosamente, es escaso en las crónicas del Nuevo Mundo, encontrar descripciones positivas de las prácticas musicales de los nativos; pues hacen comparaciones desfavorables en relación con la sonoridad española.

Dançaban, y baylaban al compás de sus caracoles, y fotutos: cantaban jutamente algunos versos, ó canciones, que hazen en su idioma, y tienen cierta medida, y consonancia, a manera de Villancicos. y Endechas de los Españoles. En este genero de versos refieren los sucessos presentes, y passados, y en ellos vitupéran, ó engrandecen el honor, ó deshonor de las personas a quien los componen: en las materias graves mezclan muchas pausas, y en las alegres guardan proporcion; pero siempre parecen sus cantos tristes, y frios, y lo mismo sus bayles, y danças, mas tan compassadas, que no discrepan un solo punto en los visages , y movimientos, y de ordinario usan estos bayles en corro, asidos de las manos, y mezclados hombres y mugeres.⁵⁴

Con descripciones “ofensivas” asociándolas con sonidos diabólicos, queda muy claro que en el Nuevo Mundo el conocimiento de las leyes musicales, y el cumplimiento de estas, era la única manera de adorar a Dios, lo cual llegó con los primeros colonizadores europeos. Se puede decir que era tan marcada esta diferencia entre música buena y mala, que las descripciones se presentaron constantemente en muchas de las Crónicas de Indias.

⁵³ Diccionario de Autoridades, Tomo V (1737). *Profano*, na. adj. lo que no es sagrado, ni sirve a sus usos, sino al del común de la gente.

⁵⁴ Lucas Fernández de Piedrahita, *Historia General de la conquista del Nuevo Reino de Granada*. (Madrid: Amberes, 1688), 21.

Yo me acuerdo, estando en el Cuzco el año pasado de mill quinientos y cincuenta por el mes de agosto, después de haber cogido sus sementeras, entrar los indios con sus mugeres por la ciudad con gran ruido, trayendo los arados en las manos y algunas pajas y maíz, hacer fiesta en solamente cantar y decir cuanto en lo pasado solian festejar sus cosechas. E porque no consienten los apos (a) y sacerdotes questas fiestas gentílicas se hagan en público, como solian, ni en secreto lo consintirian, si lo supiesen; pero como haya tantos millares de indios sin se haber vuelto chripstianos, de creer es, que, en donde no los vean, harán lo que se les antojare.⁵⁵

Partiendo de la idea española de la perfección con la que se debía desarrollar el quehacer musical, en especial el religioso, era evidente que esta labor no debía quedar en manos de cualquier individuo; así que, durante un amplio período dicha función se le otorgó exclusivamente al personal que formaba parte del cuerpo eclesiástico, que claramente implicaba una fuerte connotación religiosa, que además de estar dirigida únicamente a los sagrados ritos de alabanza divina y otras celebraciones católicas en los templos de la peculiar arquitectura colonial, llegó a ser asociada únicamente a la élite eclesiástica.

Este fenómeno relacionado con los asuntos musicales tomó fuerza y fue haciendo presencia en otros territorios de lo que hoy se conoce como América Latina, asunto que se ampliará en los siguientes capítulos.

Ceróne, que el capítulo 53. de su libro I, assegurado, a este intento, que en *España son muy pocos los cavalleros, que gustan saber de música*; i que *muchos la aborrecen, como cosa dañosa*, i vil: añade, que solo parece fue *inventada para los Ecclesiasticos, i Religiosos*: en que noto la diferencia grande, que, aún en esto ultimo, ay desde el tiempo de Ceróne al presente. Entonces era la Musica inventada, a lo menos, *para los Ecclesiásticos, i Religiosos*: la estudiaban, i estimaban, como Facultad propia de unos, i otros, para rendir a Dios obligados alabanzas divinas. ¿I ahora? Ahora yá es otro el Theatro. Ya la Musica es solo para los Musicos de Profession, los mas seglares.⁵⁶

⁵⁵ Pedro Cieza de León, *Crónica del Perú* (Madrid: Imprenta de Manuel Ginés Hernández, 1880), 123.

⁵⁶ Roel del Rio. *Razón natural y científica*, folio 59.

Imagen 2 Dibujo de la función pública y cortejo organizado y sufragado por Felipe Bartolomé Ramírez Hernández de la Mota



Fuente: Archivo General de Indias, Felipe Bartolomé Ramírez Hernández de la Mota, cacique de la villa de San Miguel el Grande, con motivo de la proclamación del rey Carlos IV, el 7 de mayo de 1791.

Si bien en un principio se asoció el ejercicio musical al servicio eclesiástico, como se expresa en el anterior apartado, también es claro cómo se transformó y comenzó a hacer parte de una élite no solo religiosa sino musical; es decir, estos profesionales de la música, en un principio asociados únicamente al ámbito religioso, dejaron de estar asociados directamente a la Iglesia, para pasar a ser una élite netamente musical de mayor libertad. De igual manera, esto no implicó rechazo a seguir teniendo relación con la Iglesia –aunque ya no tan estrechas– toda vez que personajes, como Antonio Rodríguez de Hita, eran maestros de capilla⁵⁷ y servidores de las funciones eclesiásticas.

A la función religiosa de la música se le adhirió el papel de agente de discriminación social, hecho que se reflejaba en la existencia de la jerarquía interna clerical a través de la dotación a las iglesias y catedrales con grandes órganos, significando con ello el poder y riqueza que algunas comunidades religiosas o clérigos poseían.⁵⁸ Desde el siglo XVI y XVII la música se prestó a una estrecha relación de la nobleza con las familias de mayor renombre de la época. Asimismo, era común encontrar que para las celebraciones religiosas se realizaran festines extravagantes donde se presumía la riqueza y grandeza de las familias nobles. En estos festines el protagonismo musical estaba a cargo de la interpretación de las composiciones religiosas como las misas o los motetes,⁵⁹ bajo la dirección del maestro de capilla.

⁵⁷ El concepto maestro de capilla equivale a quien cumple todo tipo de función musical en la capilla o iglesia donde laboraban, es decir, coordinaban los coros, componían y hasta dirigían, como bien se describe en el diccionario de autoridades: “Maestro de Capilla. El que echa el compás a los Músicos, y compone muchas de las obras que se cantan, por lo que ordinariamente es empleo que se confiere por oposición: y porque es el que adiestra y guía a los demás en el canto, se le dio el nombre de Maestro. Latín. *Phonascus. Magister chori harmonici*. MUÑ. M. Marian. Lib. 4. Cap. 9. Forman una excelente Capilla otros trece Capellanes Músicos: dáseles a quatrocientos ducados, y quinientos al *Maestro de Capilla*”. Diccionario de Autoridades, Tomo IV (1734).

⁵⁸ “Este siglo va a seguir dando pruebas evidentes de una rica vitalidad en sus manifestaciones suntuarias; así, la creación de nuevas realizaciones artísticas, cuya ejecución externa más visible la podemos encontrar en la serie de órganos que se construyen en esta época y la existencia de una pléyade de organeros que van a dejar su impronta en toda la región valenciana, es una señal inequívoca del prestigio y poder, tanto en el orden musical como en el artístico de lo que por entonces gozaba la iglesia”. Así, la posesión de instrumentos majestuosos según Román de la Calle significaba, inequívocamente, prestigio y poder, algo parecido a lo que sucedió en las familias con la asistencia de uno de los suyos al quehacer musical. Román de la Calle, *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia Ilustrada*, (Valencia: Universidad de Valencia, 2009).

⁵⁹ *Motete*. s. m. Breve composición musical para cantar en las iglesias, que regularmente se forma sobre algunas cláusulas de la escritura. Diccionario de Autoridades, Tomo IV (1734).

Al igual que el resto de la alta nobleza, los titulares de la casa de Osuna y Benavente utilizaron las fiestas religiosas para mostrar públicamente su superioridad económica y cultural. Desde el punto de vista musical, esta superioridad se concretó en un especial interés por presentar en estos actos religiosos un repertorio de calidad, compuesto por misas, motetes y otras obras religiosas de los más destacados compositores del momento que se encargaban expresamente para ser estrenadas en las fiestas, o se adquirirían en distintos lugares de Europa para presentarse como primicia en España. La interpretación de las obras corría a cargo de las principales capillas musicales adscritas a instituciones religiosas de la ciudad, de los músicos que trabajaban al servicio de la familia o de grupos instrumentales y vocales que se formaban para la ocasión con destacados profesionales de otras formaciones.⁶⁰

La conexión música-nobleza venía ligada desde el siglo XVI, avanzando por el siglo XVII, tiempos estos donde también se evidenció el hecho de que la música apta y considerada buena, era la realizada por y para la élite.

A pesar de que la música no era una actividad exclusiva, es decir, que formaba parte de la cotidiana realidad de ciudades y cortes (tanto en ámbitos públicos como privados); la elección, composición y ejecución de ciertos géneros iban en función de cuestiones socioculturales, políticas o incluso económicas [...]. La música era un ejercicio, un producto en que el noble también se involucraba de un modo más o menos directo o activo. Se trata de un elemento que forma parte de la educación del noble: conocer y tocar un instrumento está también dentro del elenco de virtudes del buen cortesano y es parte del ‘saber estar’ del noble en la sociedad.⁶¹

Durante el siglo XVIII, era común ver en las familias de élite que alguno de sus miembros se encargaba del oficio musical, precisamente debido al prestigio que tenía su práctica. Por lo cual es válido concluir, entonces, que los músicos que pertenecían a las capillas y trabajaban de la mano con los tratadistas ya mencionados, pertenecían a la élite española, debido a esto, podían pertenecer al selecto grupo; esto es, como compositores o como músicos de capilla.

Las gentes decentes en España son por lo general muy aficionadas á la Música. Apenas hay hijo de hombre de medianas combeniencias, á quien en sus primeros años no sele enseñe algo de Música; y hay entre los señores

⁶⁰ Juan Pablo Fernández González, *El mecenazgo musical de la Casa de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española* (Granada: Universidad de Granada, 2005), 332.

⁶¹ Miguel Palou Espinoza, “Nobleza y música: identidad, socialización y prácticas culturales de la aristocracia genovesa en los siglos XVI Y XVII. una aproximación bibliográfica y metodológica,” en *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, ed. Eliseo Serrano (Zaragoza: Fundación Española de Historia Moderna, Institución Fernando el Católico, 2012):515-533.

distinguidos muchos tan inteligentes, y executores como si la huviesen estudiado para profesarla: esto no solo en la corte, sino en las ciudades de Provincia. En el dia se divierten mucho con la Música sinfónica de Trios, Quartetos, y toda la concentrada de instrumentos; apreciar en primer lugar la de Autores Alemanes, acaso porque su fuego, invencion, y variedad congenia mas á nuestra Nacion.⁶²

Respecto a la cita antes referenciada de Rodríguez de Hita, al ser estos, los músicos “tan inteligentes, y executores como si la huviesen estudiado para profesarla”,⁶³ se puede deducir que cumplían con los criterios de composición que tenía la élite musical, es decir: los tratadistas; quienes tantos énfasis hacían en cómo debía tocarse y qué debía componerse. La pureza de las composiciones debía ser tal que, tratadistas como de Hita y Roel del Río, se tomaron el trabajo de plasmar “qué se debía y cómo realizarse la música”, tanto dentro de los templos religiosos, así como en las óperas u otros géneros musicales cultos.

Siendo la Musica, o Composicion (muí mis Señores) un harmonioso concierto de sonidos, del que resulta al oído un delicioso recreo, i al Alma una dulce suspensión por la proporcionada variedad, que observa en Especie, Movimientos, Clausulas, Passajes, &c. preciso parece que en la enseñanza de esta Facultad (la mas noble, segun Boécio, entre las Artes liberales, i la mas amable por el efecto entre la Ciencia) atiendan, los que desean llamarse Professores de ella, a no perder de vista sus mas principales materias, o asuntos.⁶⁴

Todo lo anterior denota la alta importancia de la música y del cuidado cómo debía ser la excelencia en su ejecución, también muchos de los escritos hacen referencia no solamente a su definición y cómo había de componerse, sino también al cómo enseñarse; esto es, a la responsabilidad que tiene quien la enseña, y a todo el acervo de conocimientos que debe tener; pues siendo esta “la más amable por efecto entre la ciencia”, debe ser enseñada por aquellos quienes tengan la facultad necesaria para ejercer dicho cargo.

Quienes cumplían, pues, con estos parámetros respondían no solo a las exigencias de la élite musical, sino a la misma esencia de la música de la época, pues siendo esta la más noble de las artes, debe responder a la sensibilidad del oído, a través

⁶² Rodríguez, *Noticia del gusto español*, folio 6.

⁶³ Rodríguez, *Noticia del gusto español*, folio 6.

⁶⁴ Roel del Río, *Razón natural y científica*, folio 11.

de la aplicación de sus buenos conocimientos armónicos. Es decir, que su misma esencia es el sonar bien y el hacer buen uso de las consonancias.

Esto es, no la menguarán entrándose a estudiarla materialmente, como muchísimos inadvertidos antecesores nuestros, que sin el menor aprecio de su esencia; sin casi entender la mínima de sus definiciones; i sin usso alguno de su *razon harmonica natural, que es sonar bien, i mejor, responden* (aún de lomas disparatado que componen) lo que responden los de oficio servil-mecanico, v. g sobre el corte del calzáo, de ropa, &C. *assi es moda, assi se estila*.⁶⁵

Hubo un constante cuidado en ambos manuales, tanto en el de Hita, como en el de Roel del Río, en cuanto a la atención con que debía ser enseñada la música y, más que esto, la calidad, la condición que debe tener quien la enseña; así que, quien desee realizarla “sin el menor aprecio de su esencia” y “sin casi entender la mínima de sus definiciones”, cae en el error de responder a los oficios mecánicos de la composición.

Si se entiende lo anterior de otra manera, la composición, estudio y enseñanza de la música no debe responder únicamente al hecho de cantar o tocar mecánicamente, sino a entender el porqué, el orden armónico, el cual va más allá de la simple escritura. Sobre esto Roel del Río describe lo siguiente:

Pero los innumerables professores nuestros (a excepcion de mui pocos) solo atienden a lo que creen *moda*, para votar el buen gusto, o nuevo estilo. Solo el: *assi se hace en Italia*, (ilegible) toman por regla de una, i otra cosa, no siendo capaces de conocer mas en las Composiciones; i es esta para ellos la difinicion mas estimable, aunque añadan el: *assi suena bien*, que no pueden explicar. Todos hablan, si, con satisfaccion del nuevo estilo; pero difinirle en terminos adequados para la enseñanza, esso no.⁶⁶

Considerando el asunto de la calidad musical y cualidades exigidas a compositores e intérpretes de la música del siglo XVIII en España y, en ese mismo siglo, de la influencia de la producción musical de los compositores de origen italiano, se concluye lo siguiente.

Primero, para este período, hubo una fuerte influencia musical italiana que, en vez de enriquecer la música española, representó, según estos tratadistas, una forma de

⁶⁵ Roel del Río, *Razón natural y científica*, folio 11.

⁶⁶ *Ibíd.*, folio 47.

enviamentamiento de los músicos, debido a que se limitaban a repetir lo que hacían los compositores e intérpretes italianos, sin cuestionar qué tan bueno o regular era su propuesta armónica y melódica y la técnica de ejecución instrumental.

En ese caso, los profesores de música, las máximas autoridades y quienes debían tener más exquisitez, al momento de estudiarla o componerla, se estaban limitando al “así se hace en Italia”, tan refutado y odiado, en su momento, por los teóricos españoles. Igualmente, la educación musical se estaba viendo amenazada por esa serie de influencias venidas del extranjero que estaban contaminando las costumbres musicales españolas.

Un segundo aspecto, conforme al criterio de aquellos teóricos, con esa influencia italiana, el interés y gusto español estaba transformándose, pasando de su fervor por la tradición musical de su patria, a renovar el repertorio con influencias musicales extranjeras, fueran o no fueran aceptadas. Así pues, el cambio se estaba dando de manera notoria según las constantes afirmaciones que hacían particularmente los dos influyentes tratadistas. No obstante, tales cambios en el ambiente musical español habrían de convertirse en una de las futuras herencias culturales en el devenir musical y artístico del Virreinato del Nuevo Reino de Granada.

De tal forma, que cabe destacar los debates de los tratadistas del siglo XVIII español, cuyos textos y discusiones entre colegas se centraban –principalmente– en enfatizar el rigor en el buen uso de las normas que para la música estaban establecidas. De allí que las composiciones religiosas, de aquellos años, hayan sido creaciones que se regían a parámetros establecidos por autoridades eclesiásticas que para nada podían tener manifestaciones de composiciones libres.

Un aspecto de suma importancia que se debe tener en cuenta era el canto gregoriano o canto llano⁶⁷ que por muchos siglos fue protagonista fundamental en las

⁶⁷ El canto gregoriano es aquel heredado de la liturgia de la primitiva Iglesia romana, reconocido por esta como el propio de las celebraciones religiosas el cual se ejecutaba generalmente en latín, sin embargo, y a través del tiempo y del contexto geográfico donde este se desarrollaba, fue cambiado y adaptando a cada una de las localidades en las que se practicaba, llegando a ser llamada en la Península Ibérica como canto llano. “Los diferentes condicionamientos de las iglesias en los distintos enclaves geográficos del mundo romano, propiciará la diversificación de las prácticas litúrgicas y, en consecuencia, musicales de cada una de ellas. La lengua era ya una primera frontera para esta separación, si bien en Occidente la rápida aceptación del latín como lengua del Imperio, favorecería una indudable unidad litúrgica que solo se

celebraciones religiosas de la liturgia del canto romano antiguo⁶⁸ que, igualmente, en su condición de herencia para España se convirtió en una práctica bastante arraigada en el pensamiento popular religioso. Acerca de esta forma vocal, los tratadistas dieron sus propias descripciones en sus respectivas obras: “Ei Canto-Llano es una simple, y uniforme prolación de figuras, que ni se pueden aumentar, ni disminuir (a), á diferencia del Canto de Organo, que las tiene diversas, como tambien sus compases”.⁶⁹

No obstante, esta “simple” práctica –como Travería la describe– implicaba para la actividad musical religiosa, el sumo cuidado para elaborarlo y ejecutarlo de la mejor manera, pues el canto llano era una elaboración para el culto de Dios.

Uno de los mas principales encargos que tienen; los Exáminadores, segun Ley de Dios, y cargo de conciencia., es facilitar en las Santas Iglesias sugetos beneméritos, é instruidos en el Canto Gregoriano y Figurado para el mayor culto de Dios, y edificacion de los fieles. Por tanto no ha sido otro mi ánimo el haber escrito los Solfeos del Canto Llano y Figurado, sino para que se presentasen en los concursos sugetos de mérito y habilidad dexando el acto del exámen con el mayor- lucimiento.⁷⁰

Los ejecutores de este género vocal fueron –y prácticamente siguen siéndolo–, hombres que integraban los coros de las capillas y catedrales que debían ser seleccionados con sumo cuidado, lo cual trae consigo la importancia de tales cargos y de la estricta labor a realizar para el culto cristiano católico.

Cuando esta forma vocal se propaga al territorio del Virreinato del Nuevo Reino de Granada, queda bajo la responsabilidad de los maestros de capilla y grupo de cantores que habrían de encargarse de la pulcra interpretación de tal repertorio; y, posteriormente, va cediéndose espacio y responsabilidad de los cantos gregorianos a los “indios”, igualmente, para ser interpretadas en aquellas capillas de la América colonizada.⁷¹

Bernal Díaz del Castillo, hace alusión mediante sucinto relato comparativo entre su tierra natal y algunas regiones de América, a la riqueza instrumental y el

fragmentaría en origen por la utilización de las diferentes versiones latinas de la Biblia,” Fundación Juan March, “Canto Gregoriano”, Fundación Juan March, <https://www.march.es/>

⁶⁸ Fundación Juan March, “Canto Gregoriano,” Fundación Juan March, <https://www.march.es/>

⁶⁹ Travería, *Ensayo gregoriano, ó estudio* (1794), folio 15.

⁷⁰ Travería, *Ensayo gregoriano, ó estudio* (1794), folio 76.

⁷¹ Roel del Río, *Razón natural y científica*, folio 11.

enriquecimiento musical, a más de la devoción con que los naturales participan de las celebraciones eucarísticas.

Pues campanas las que ha menester, según la calidad que es cada pueblo. Pues cantores de capilla de voces bien concertadas, así tenores como tiples y contras altas y bajas, no hay falta, y en algunos pueblos hay órganos, y en todos los más tienen flautas y chirimías y sacabuches y dulzainas; pues trompetas altas e sordas no hay tantas en mi tierra, que es Castilla la Vieja, como hay en esta provincia de Guatemala. Y es dar gracias a Dios y cosa muy de contemplación ver cómo los naturales ayudan a beneficiar una santa misa, en especial si la dicen los franciscos o dominicos, que tienen a cargo el curazgo del pueblo donde la dicen.⁷²

En diversas descripciones los cronistas hacen alusión al énfasis con que los peninsulares enseñaban el arte de la música al percatarse de las habilidades musicales de los indígenas.

Esparcidas en muchas leguas de selvas, a población regular, escoge el padre misionero los chicos para la escuela; y los que dan muestra de más hábiles, para la música. Este es un favor, que ata últimamente a sus padres, y estiman, aprecian, y hacen gala de que su hijo sea cantor, como si se le hubiera dado la mayor dignidad del mundo.⁷³

Los registros sobre la música en el Nuevo Mundo llegan a nosotros únicamente por dos medios: esto es, ya sea por los relatos de los cronistas que llegaron a América y describieron los hechos sucedidos durante ese proceso, y/o por los vestigios arqueológicos que dan cuenta de los instrumentos musicales que fabricaban los nativos. Es de reafirmar que para hacer el recuento del contexto musical indígena anterior a la Conquista requiere adentrarse a los registros de cronistas, siendo conscientes del sesgo e imparcialidad con la cual esta música está descrita.

Paralelo al canto llano, otro tipo de canto hacía presencia en las capillas y en las catedrales españolas, un canto de tinte popular nombrado *villancico*.⁷⁴ Este canto

⁷² Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España* (Madrid: Edición crítica de Guillermo Serés, 2016), 977.

⁷³ Joseph Gumilla, *El Orinoco ilustrado: Historia Natural, civil y geográfica de este gran río. Tomo I.* (Bogotá: Editorial A. B. C, 1944), 132.

⁷⁴ “Se trata de una canción sencilla, de versos cortos, sobre todo octosílabos y rima asonantada. Consta de un dístico pareado como estribillo inicial, y una o más coplas de un”, en *Cancionero de Upsala*, ed. Jesús Bal y Gay (México: El Colegio de México, 1994), 27. Citado por: José Néstor Valencia Zuluaga, “Panorámica del Villancico”, *THESAURUS* 3 (1998): 628- 642.

sencillo que consta de coplas y estribillos, se arraigó a la tradición del culto cristiano en el territorio español y paulatinamente cobraría importancia en Latinoamérica.

El término “Villancico” se usó, en el ámbito eclesiástico iberoamericano de los siglos XVI a XVIII, con el sentido de una composición en lengua vernácula que ocupaba el lugar de los responsorios de Maitines del oficio divino en las fiestas más relevantes del calendario litúrgico. Estos villancicos eclesiásticos también solían cantarse en procesiones, misas de aguinaldo, misas nuevas, profesión de monjas, recepción de autoridades civiles o eclesiásticas y otras celebraciones públicas.⁷⁵

Ambos elementos musicales tienen en común el hecho de protagonizar las celebraciones religiosas en el ámbito hispanoamericano colonial, trasladándose desde la España hasta Nuevo Mundo, lugar donde la música tuvo cambios y permanencias significantes que en páginas adelante se leerán.

Este estado de condiciones en las cuales se encontraba la música religiosa en el siglo XVIII español permite tener las bases para desarrollar un análisis de cómo la música religiosa se ejecutaba y era estudiada en el territorio latinoamericano. Esto era debido a la estrecha relación que hay entre ambos pueblos en cuanto a expresiones artísticas se refiere, pues la música culta en la América española es una herencia directa de todas las dinámicas artísticas del territorio ibérico.

⁷⁵ Omar Morales Abril, “Villancicos de remedo en la Nueva España”, en *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*, ed. Aurelio Tello (Ciudad de México: CIESAS, 2013).

CAPÍTULO 2.

TRASLADO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES ESPAÑOLAS AL NUEVO MUNDO

Las licencias de embarque concedidas por la Casa de Contratación, creada en Sevilla, se constituyen en fuente primaria coadyuvante en la obtención de información precisa acerca de quiénes emprendían los viajes a ultramar, su destino, ocupación; entre otros; entre estos viajeros están considerados los del territorio de Andalucía que durante el siglo XVI hicieron mayor presencia en el vasto proceso de coloniaje hispánico, controlado por aquella entidad que se abocaba particularmente a asuntos de comercio hacia América.⁷⁶

Retomando del capítulo anterior, los estudios e investigaciones acerca de las relaciones transoceánicas durante los diversos estadios de los virreinos se han abocado particularmente a los asuntos de carácter económico y político; dejando con ello un espacio abierto al rastreo de otra de sus facetas, esto es, las disciplinas artísticas, que, en su implícita condición colonialista, fueron fehacientes partícipes en el encuentro cultural de dos mundos, destacándose entre ellas, la música. Respecto a esto Marín López comenta: “La presencia española en América durante la Edad Moderna supuso una colonización integral y profunda que implicó no sólo un establecimiento comercial y un control económico, sino también la implantación de sus propias instituciones culturales, religiosas y políticas”.⁷⁷

La producción musical española del siglo XVI se trasladó al Nuevo Mundo portando todo un bagaje de cultura sonora que habría de tomar asiento en tierras donde ya se encontraban establecidas añejas formas musicales acompañadas de un rico y complejo pensamiento cosmogónico de raigambre indígena, abocadas al rol espiritual-

⁷⁶ Para el estudio de los emigrantes a Indias es posible consultar *El Catálogo de Pasajeros a Indias* del Archivo de Indias, recopilado por Luis Romera Iruela y María del Carmen Galbis Díez.

⁷⁷ Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (Siglos XVI- XVIII)* (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2007), 273.

religioso o ceremonial, que en relación con los de la advenediza y futura herencia musical española, se definían por la marcada diferencia entre sus instrumentos, por aquello de su singularidad sonoridad tímbrica y melódica; dando paso con tal migración a la confluencia de dos formas musicales temporalmente extrañas e incomprensibles entre sí.

Imagen 3 Dibujo de una cabeza masculina junto a una partitura



Fuente: Archivo General de Indias, MP- Estampas, 219.

Las características físicas y sonoras de los instrumentos musicales fueron motivo de mutua sorpresa y choque cultural entre las partes. En mucho difiere la música aborigen del Nuevo Mundo, interpretada originalmente en instrumentos creados o convertidos, para tales efectos, con partes de animales como los caracoles, conchas de tortuga, cuernos de venado, sonajas y otros instrumentos elaborados en arcilla como las ocarinas, a más de las maderas para los tambores;⁷⁸ hechos que demarcaron profundas disimilitudes en relación con la música en escala temperada usada por los españoles y aplicada a través de los instrumentos de cuerda frotada, vientos y alientos.

⁷⁸ Egberto Bermúdez, “Música Indígena colombiana,” *Maguaré* 5 (1987), 87.

Así mismo, el acostumbrado oído musical y armónico del hombre español del siglo XVI, en contraste con el oído musical del hombre prehispánico, habituado a escuchar y/o interpretar sus melodías, “sin armonías”, incluyendo el acompañamiento de percusiones y danzantes, llevaron también a momentos de razonable asombro.⁷⁹

Imagen 4 Representaciones hispánicas de la cultura indígena



Fuente: Archivo General de Indias, MP-MEXICO, 73 -Hoja 4 recto- Imagen número 4.

Todo esto conlleva a reflexionar sobre el acercamiento de dos formas musicales mutuamente extrañas, que en un primer momento y que en el transcurrir del tiempo fueron aceptándose, sin dejar de lado el carácter propio para la que cada una hubo de ser creada.

⁷⁹El mutuo asombro de—españoles e indígenas ante la convergencia de sus músicas, que diferían notoriamente, quedó plasmado en algunas de las crónicas españolas de los primeros años de la Conquista. Los referentes plasmados con los que contamos en la actualidad son las descripciones españolas, toda vez que por la parte indígena la herencia escrita es nula en la mayoría de los territorios americanos. “Algunos autores como Fernández de Oviedo, Juan de Castellanos o Pedro de Aguado llegan a hacer descripciones más o menos detalladas de ellos. —haciendo referencia a los bailes indígenas y en general a la música”— Egberto Bermúdez, “Música Indígena colombiana”, Maguaré 5 (1987), 88.

A la presencia del fenómeno sonoro español en su diversidad instrumental y vocal, se agregaron añejas formas de notación musical, conservadas en calidad de acervo de partituras y en condición de fiel testimonio de las variadas formas musicales, que se cantaban y sonaban en las regiones de la península ibérica, siendo muchas de ellas trasladadas a los virreinos en América, que a través del tiempo se han convertido en fuente primaria para el estudio e investigación de este campo del arte y su proceso de traspaso del conocimiento de las melodías tanto instrumentales como vocales al pueblo indígena americano.⁸⁰

Para el rescate, conservación y perdurabilidad de la herencia musical prehispánica, tal recurso en asuntos de notación musical/partituras no existe exactamente bajo esa forma, pero sí se recurre a la iconografía musical basada en códices, pinturas murales e inscripciones sobre cuerpos líticos que hacen alusión a las deidades prehispánicas, cuyos artífices de las diversas esculturas rendían culto a los atributos de sus dioses, por ejemplo, de Xochipilli,⁸¹ dios de las flores, de la poesía, de la danza, de la música y del canto o de Bachué, diosa de las fuentes de agua.

Los códices Borbónico, Magliabechiano, Nuttall, Borgia y Vindobonensis⁸² son fuentes que han contribuido a pensar los posibles usos y aplicaciones de las músicas indígenas, siendo un ejemplo de ello, la lectura descriptiva de las vírgulas, cuyas

⁸⁰ El traslado de las partituras a territorio americano es una de las principales fuentes que se tiene para el estudio de la música ibérica. Para el caso indígena, las descripciones por parte de los españoles, que se hacía a sus prácticas musicales también se utilizan para el conocimiento del desarrollo musical de los naturales americanos, lo cual viene a transformarse en un diálogo de conocimientos musicales. Ello implica la importancia de las fuentes escritas para los estudios históricos; lo cual resalta la dificultad del estudio musical indígena pues la carencia de fuentes propias, conlleva a una escasez de investigaciones escritas para la zona de la actual Colombia, siendo un estudio limitado a las descripciones de los mismos españoles, así como algunos vestigios arqueológicos existentes.

⁸¹ “El dios Xochipilli o Macuilxóchitl es un dios poco estudiado cuya importancia se ha circunscrito a decir sólo que es el dios de las flores, de la música y la alegría. Al conocerse aquí el simbolismo de su nahual, la guacamaya, lo relaciona con el juego de pelota y el sol con lo que se abren otras posibilidades para su estudio.” Carmen Aguilera, “Xochipilli dios solar”, *Estudios de cultura náhuatl* 35 (2004), 73.

⁸² Los códices indígenas que plasmaban con detalle la vida cotidiana y particularidades de los indígenas que habitaban lo que conocemos actualmente como México. Estos códices, entre sus muchos gráficos, contienen descripciones de rituales religiosos entre los cuales se evidencia la presencia de instrumentos musicales, por lo cual es claramente una fuente propiamente escrita que permite estudiar el pasado prehispánico, incluyendo el pasado musical. Sin embargo, el análisis de dichos códices debe realizarse a través de conocimientos técnicos e interpretativos “La lectura de la escritura glífica es un proceso bastante distinto del modo como se hace en las culturas con escritura alfabética, basada en grafemas. Los glifos como sistemas de señales-símbolos pasaron por el mismo desarrollo que el pensamiento mismo y formaron su propio lenguaje cultural universal. En los códices mixtecos escritos por medio de logogramas, las palabras se representaban por medio de imágenes, cada una de las cuales reflejaba una realidad o una cosa” Gleb Dobrushkin y Ivo Wolger, *Los códices Mixtecos un intermedio musical*, (Colima: Universidad de Colima, 2018) 173. A parte de que estos textos no corresponden al área de interés, es necesario herramientas especializadas con las cuales no contamos.

imágenes son interpretadas como la emisión de la palabra para el diálogo y sonidos relacionados con plegarias, cantos, incluso discursos.

Así que los instrumentos musicales prehispánicos, los códices, y otro tipo de documentos donde se encuentren gráficos relacionados con el tema, igualmente, se han convertido en recursos para la investigación acerca del quehacer de aquellos pueblos de donde parte de su milenaria herencia aún se conservan vestigios, a más del fenotipo y genotipo reflejado en la actual presencia de pueblos y comunidades en la vastedad del territorio americano. Sin embargo, aún seguimos sin conocer las verdaderas líneas melódicas y rítmicas que nuestros aborígenes creaban y aplicaban en su vida cotidiana.

Infortunadamente, la zona geográfica del territorio colombiano no ofrece, hasta ahora, testimonios arqueológicos semejantes a los singulares códices indígenas conservados de la zona centro-norte del continente americano, de tal manera, que se convierten los instrumentos musicales como una fuente de investigación arqueológica para procurar aproximaciones a algunas de las características propias de la música indígena; aunque, difícilmente a las posibles formas melódicas de sus cantos y ritmos que solían ser interpretados en esas épocas previas a la conquista española; y, aún, durante el macro estadio colonial.

Imagen 5 Flauta. Ceibal, Magangué, Bolívar



Fuente: Fondo Id. 0098 MB, Colección de Antropología, Museo Universitario de la Universidad de Antioquia-MUUA. 2.6 cm. x 2.7 cm. 21.2 cm. Id. 0098 MB Colección de Antropología, Museo Universitario Universidad de Antioquia, Instrumento musical de forma rectangular con cuatro perforaciones.

En el capítulo anterior, se hace mención de España, que por su cercanía a otros países, recibió durante mucho tiempo la influencia musical italiana y de compositores de diversas nacionalidades; es decir, concurrieron una cantidad de pensamientos musicales, hecho que invita a reflexionar si tal acontecimiento condujo a la pérdida de parte de la originalidad de lo que pudo haber sido lo auténtico de la música española de aquella época; sin dejar de reconocer que cualquier cosa que haya ocurrido sobre ella, continúa siendo de gran trascendencia sus efectos sonoros en el mundo de la música académica y popular actual.

Y es de pensar que entre los pueblos indígenas, previo al encuentro con la cultura musical española, ese tipo de influencias no se haya dado en forma tan puntual como ocurrió a la cultura musical del pueblo ibérico, aseveración apoyada en las muestras musicales de algunos pueblos indígenas que aún perviven en los países de América Latina, un ejemplo de ello, puede ser el caso pre-novogranadino, de las músicas indígenas que en su diversidad de líneas y ritmos musicales, se escuchan mediante grabaciones y/o filmaciones *in situ*, presentadas por radiodifusoras y canales de televisión culturales, documentos que se reflexionan como una herencia prehispánica en transición, con la certidumbre de que, generación tras generación, sean sujeto de afectaciones en su cosmogonía musical, incluso en el intento de mantener su autenticidad.

La música española en su traslado y asentamiento en el Nuevo Mundo, se establece como un nuevo paradigma musical en el marco social, político, económico, religioso y cultural de los Virreinos de Nueva España, Perú y Nueva Granada, que fue trascendiendo a través de los siglos con el nombre de “Música del Virreinato”; esto, en el marco del siglo XVII, en el que aquellos músicos españoles, radicados en tierra americana, ejercían el rigor de la aplicación de las reglas armónico melódicas y las técnicas de ejecución instrumental, requeridas para la interpretación de los estilos y géneros musicales permitidos en Europa; esto pues, en el contexto de una civilización tan diferente como les significó en un principio el mundo indígena.

Musicalmente hablando, durante la época de la colonización, el proceso de traslación y su asentamiento definitivo en el territorio americano, produjo un efecto *transcultural*; de allí que músicos e instrumentos, ya para el siglo XVII, tuvieran marcadas las estructuras musicales de los estilos permitidos en Europa con las respectivas narrativas, características y usos indígenas. Esta *traslación*, en relación con los músicos e instrumentos que se desplazaban de un territorio a otro, es conocida como el principal elemento que dio pie a la *transculturación*.

La migración de insumos culturales de una determinada sociedad a otro espacio geohumano, –Europa hacia América– forja a través de un complejo proceso –lento o rápido– a un estado de intercambio, que motiva a la aplicación de dos conceptos claves: *traslación* y *transculturación* para la comprensión de tal suceso.

Andrés Pardo Tovar afirma que la cultura musical en Colombia durante el período Colonial nace en primera instancia como una “traslación” de la española y luego como una *transculturación* y que está signada en forma predominante por lo religioso y lo litúrgico. El tipo de música utilizado era el estilo polifónico europeo. Himnos, salmos, magníficats, misas y otras partes del culto católico están recogidos en libros que se han encontrado en la Catedral de Santafé de Bogotá.⁸³

La afirmación de Pardo Tovar se complementa con la descripción manifiesta por Malinowski, cuando sustenta el diálogo entre la música prehispánica e ibérica como una serie de elementos musicales con características propias de ambos mundos; entendiendo el término *transculturación* no como una imposición social, sino como el nacimiento de una nueva realidad a través de “la recíproca aportación entre dos culturas, ambas activas y que contribuyen al advenimiento de una nueva realidad”;⁸⁴ Malinowski lo conceptualiza de esta manera:

Transculturación es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.⁸⁵

De tal manera, que esta acepción de *transculturación* contribuye al estudio del incontenible intercambio musical entre indígenas y españoles, resultado de las múltiples dinámicas cotidianas desarrolladas en aquel encuentro de dos culturas. Y, que a más de entenderlo como un proceso de diálogo entre dos culturas divergentes que convergieron en un mismo territorio, esto es, en el recién conquistado, implica no perder de vista la predominancia de la idiosincrasia de la cultura española con su pensamiento medieval sobre la arraigada cultura indígena.

⁸³ Jorge Hernán Arango García, “La música colombiana de la época de la Colonia”, El mundo, <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=147541>.

⁸⁴ L. Weinberg, L. “Ensayo y transculturación” Cuadernos Americanos Nueva Época 6 (2002) 31-47. Citado por: Erelis Marrero León, “Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz”, Tabula Rasa 19 (2013), 109.

⁸⁵ Bronislaw Malinowski, Introducción a *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983) Citado por: Erelis Marrero León, “Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz”, Tabula Rasa 19 (2013), 107.

Entre los aportes musicales de tal fenómeno transcultural, se encuentra el traslado de un vasto acervo de partituras y literatura musical traídas directamente de España, contribuyendo a un interesante desarrollo teórico-musical, que da paso a la composición y creación de partituras propias en el territorio americano. Agréguese a ello, el envío y recepción de instrumentos musicales de diversa índole, que provenían de la península ibérica a las catedrales de las colonias de la América Latina como herramientas óptimas en los procesos de aprendizaje musical e interpretación de los naturales americanos.

2.1 Migración de músicos peninsulares al territorio americano

En los barcos peninsulares que viajaron hacia el Nuevo Mundo, hubo músicos desde los primeros momentos de la colonización: frailes de diversas órdenes religiosas que transmitieron sus conocimientos en canto llano y polifonía, músicos militares, músicos al servicio de obispos y virreyes. Desde mediados del siglo XVI, paralelo a la consolidación del culto en las grandes catedrales y templos de gran arquitectura, se produjo una migración importante de todo tipo de músicos, y muy particularmente de músicos pertenecientes al clero secular; entre estos hubo desde maestros de capilla y organistas hasta cantores y ministriles, es decir, toda la gama jerárquica que entonces existía en la profesión musical; además de músicos vinculados a órdenes religiosas tales como los jesuitas.⁸⁶

Además de esto, algunos conquistadores que tuvieron formación musical, también ejercieron en los virreinos una *traslación* de ciertas tradiciones musicales españolas; Juan de Castellanos, explorador, militar y sacerdote, conocedor del canto de órgano y cantor de polifonía, expuso y transfirió dichos conocimientos a través de la enseñanza.⁸⁷ Se tiene conocimiento de haber iniciado en el mundo musical a un mestizo, quien más adelante ocuparía el cargo de Maestro de capilla de la Catedral de Santafé, Gonzalo García Zorro.⁸⁸

⁸⁶ María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas, *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007), 23.

⁸⁷ Egberto Bermúdez, “El archivo de la catedral de Bogotá: Historia y repertorio”, *Revista musical de Venezuela* 34 (1997), 55.

⁸⁸ Gonzalo García Zorro fue un mestizo educado en el campo musical y religioso, obteniendo cargos como el de maestro de capilla de la Catedral de Santafé y posteriormente su particular canongía teniendo en cuenta su calidad de mestizo y la importancia de la jerarquización racial en el periodo colonial.

En algunos relatos, crónicas o estudios actuales sobre los viajes trasatlánticos, se mencionan las precarias condiciones de los desplazamientos a Indias y el riesgo que presentaba para los tripulantes, esto debido a que las condiciones de salubridad no eran óptimas, incluyendo las condiciones de los navíos. Javier Marín López en su tesis doctoral *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (Siglos XVI- XVIII)* afirma que los viajeros iban en espacios muy reducidos, compartiendo lugar con la mercancía que se trasportaba en dichos navíos:

Los viajeros eran integrados dentro de los navíos de mercancías, debiendo permanecer en la cubierta, entre los equipajes y bajo los inmisericordes rayos del sol. Cada viajero debía asegurarse de llevar consigo la comida, bebida y vestimenta necesaria para la larga travesía. Los cronistas señalan los mareos de los viajeros por el continuo vaivén del barco, que podían llegar a hacer perder el conocimiento y caer al océano, siendo pasto de los tiburones del Atlántico.⁸⁹

A pesar de esas precariedades por las que debían pasar los viajeros, muchos de los músicos se aventuraron a emprender dicho desplazamiento; ahora bien, ¿cuáles eran los principales motivos para el traslado de músicos al Nuevo Mundo? María Gembero Ustárriz⁹⁰ en estudio preliminar a “Migraciones de músicos entre España y América (Siglos XVI-XVIII)”: hace mención específica a los intereses más comunes para emprender dichos viajes, de los cuales, uno de ellos fue el mejorar la condición económica de quienes viajaban.⁹¹

Estos músicos, en busca de mejoras profesionales, económicas y sociales, abandonaron sus puestos en la península debido a los bajos salarios, como es el caso de Hernando Franco, que se dirigió a América por motivo de los bajos ingresos que tenía

Revisar: Jaime Perea Rodríguez, “Gonzalo García Zorro (1550-1617): el primer músico colombiano”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* 19 (1982): 196-198.

⁸⁹ Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (Siglos XVI- XVIII)* (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2007), 283.

⁹⁰ Gembero Ustárriz y Ros-Fábregas, *La Música y El Atlántico...*, 24.

⁹¹ Si bien esta característica es uno de los principales motivos por los que los músicos emprendían largos y tortuosos viajes, no es válido considerarse como la causa única o principal de las travesías, como suele hacerse. Pues si bien muchos iniciaban estos viajes por tal motivo, había otros intereses que también fomentaban la movilidad de músicos, lo que favoreció el desarrollo musical en tierras americanas. Como bien lo afirma Gembero en su capítulo “para decidirse viajar a América a pesar de los muchos riesgos y penalidades que el trayecto comportaba y de la incertidumbre de llegar a un mundo desconocido, parece lógico pensar que la primera y principal motivación fue el deseo de mejorar una situación económica precaria. En efecto, muchos músicos viajaron a América para mejorar sus ingresos respecto los que tenían en la España peninsular. Pero interpretar los movimientos migratorios sólo en términos económicos sería incorrecto” Gembero Ustárriz y Ros-Fábregas, *Ibíd.*, 24.

como Maestro de Capilla de un hospital del rey de Portugal en Lisboa.⁹² Sin embargo, hay casos también en los que los ingresos económicos de los músicos eran considerablemente altos y preferían movilizarse al Nuevo Mundo debido a mejoras en los salarios y condiciones sociales, como lo fue el caso de Fabián Pérez Ximeno.⁹³

El padre Andres lopez pellejeros clerígo presvítero es natural desta ciudad hijo debuenos padres antiguos pobladores destas provincias, ase criado en esta santa yglesia desde su ñiñez a donde aservido con mucho cuidado, y al presente es maestro de capilla, y coadjutor delos canónigos, siempre adado muy buen exemplo con subuena vida, tiene madre y hermanas pobres, pretende que vuestra magestad le haga merced de una delas calongias que estan vacas (vacías) en esta yglesia, es digno dequalquier merced que (vuestra magestad) le sirbiere, por que su buena vida y exemplo lo merece, (nuestro) señor guarde a vuestra magt. Muchos y felices años con acrecentamientos de mayores reynos y señoríos como los vasallos de vuestra magt. deseamos. en Santiago de Guatemala a 8 de marzo de 1600.⁹⁴

Los músicos que ejercían su labor en torno a la función religiosa recibían beneficios otorgados por la misma corona debido a su servicio; dichas prebendas en el Nuevo Mundo, en comparación a sus garantías en la Península, eran notorias. Acerca de esto Marín López comenta:

A diferencia de lo que ocurrió en otras colonias españolas como Nápoles, donde la presencia de los españoles en altos cargos era muy limitada, la corona española potenció la presencia de peninsulares en los más altos puestos de la administración virreinal americana, de la que formaban parte las catedrales y sus capillas de música. El monopolio de la élite blanca colocaba a los peninsulares en una situación de superioridad con respecto a los nativos, lo que provocó una rivalidad creciente entre ambos bandos que acabará cristalizando en la lucha por la independencia. En este contexto, el clero integrado fundamentalmente por “gachupines”⁹⁵ como son llamados los peninsulares desde el siglo XVIII, conformaban un grupo muy poderoso por sus riquezas, la exención de impuestos y el control de la cultura. Esta superioridad “natural” de los peninsulares, basada en términos exclusivamente raciales, hacía que las posibilidades de promoción y desarrollo en las Indias fuesen superiores a las de la Península Ibérica. Esta situación favoreció la emigración de un elevado número de personas a las

⁹² Gembero Ustároz y Ros-Fábregas, *La música y el Atlántico...*, 25.

⁹³ *Ibíd.*, 27.

⁹⁴ Archivo General de Indias, Guatemala, 41, N.º 92 - 1 - Imagen Núm. 1/3.

⁹⁵ Nombre dado a españoles europeos llegados al territorio americano, especialmente en México; para el caso de la Nueva granada el término equivalente era chapetón.

colonias, músicos incluidos, quienes podrían encontrar en el territorio americano las posibilidades del éxito profesional que no le ofrecía la Península Ibérica.⁹⁶

Las altas jerarquías musicales, como bien es posible entenderse en el apartado anterior, eran ocupadas por una élite musical española que tenía como función establecer el estilo musical europeo en el territorio español. En el Nuevo Mundo, como es evidente, muchos de los cargos políticos, así como en este caso, los artísticos, debían corresponder a unas exigencias raciales bastante marcadas en la época; es decir, para ocupar y ejercer algunas profesiones, era necesario y obligatorio demostrar procedencia blanca.⁹⁷

Así como para los cargos altos tales como ser Maestro de Capilla se requería una condición de limpieza de sangre, igual para pertenecer a los coros de las capillas y catedrales americanas también esta condición era necesaria. Particular es el caso de Gonzalo García Zorro, un mestizo que logró su canonjía después de varios años de litigio ante la corona; es de entenderse que dicho proceso haya sido lento, muestra de la importancia racial en la jerarquía de la sociedad colonial. Acerca de este músico granadino Egberto Bermúdez expone:

Gonzalo García Zorro (c. 1548-1617) como Maestro de Capilla, quien además tiene un largo litigio para lograr una canonjía debido a su condición de Mestizo. Aunque algunos documentos indican una instrucción musical temprana, aquellos relativos a la obtención de su canonjía de 1548-1586, citado por Stevenson (1970^a) incluyen varios testimonios, entre ellos uno del propio Fernández Hidalgo en el que se indica que es apenas hábil en el ejercicio de la música y el canto.⁹⁸

⁹⁶ Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (Siglos XVI- XVIII)* (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2007), 278.

⁹⁷ El periodo colonial se caracterizó, entre otras cosas, por estar estrictamente estratificado con base en las características raciales de la sociedad colonial. En este periodo la existencia de castas clasificó la población a través de su nivel de pureza de sangre, lo que generaba no solo distinciones de nivel social sino también diferencias en los cargos que los niveles de castas ocupaban. “Honor y privilegios”, ese preciado oro espiritual, quedó relativamente vedado a los españoles americanos por la vía de los cargos públicos superiores. Ciertamente no podían ser “cabezas del reino”, pero sí ocupar, como lo hicieron, puestos en las reales audiencias y en los cabildos eclesiásticos. Pero sobre todo accedieron a cargos públicos de menor rango, dominaron los cabildos de las ciudades, pudieron conseguir algún título nobiliario, hacerse de un jugoso mayorazgo, o bien acceder a cierto grado de hidalguía” Jorge E. Traslosher H. “Estratificación social en el reino de la Nueva España, siglo XVII,” *Relaciones* 59 (1994) 45–64. Puede consultarse también: Jaime Jaramillo Uribe, “Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII,” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3 (1965): 21-48.

⁹⁸ Egberto Bermúdez, “Organización musical y repertorio en la Catedral de Bogotá durante el siglo XVI,” *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* (1996): 44-54.

De esta manera, es posible visualizar entonces cómo la condición racial determinaba en el período colonial el cargo al cual se podía acceder, siendo los españoles los más privilegiados, obteniendo cargos musicales de alto rango. Muchos de los músicos que venían al Nuevo Mundo tenían los puestos ya establecidos, lo cual conseguían a través de contactos transoceánicos; logrando emprender un viaje no de aventura sino más bien con un cargo ya dado y que significaba su mejora salarial o condición social.

Otro requisito consistía en que cada aspirante al coro, debía presentar un documento que demostrara la limpieza de sangre, lo que significaba ser hijo legítimo y procedente de buena cuna, conducta apropiada y en el caso de ser aceptados, asumir la responsabilidad respecto a la educación que el colegio les brindaba, lo cual los comprometía a realizar servicios por un período no menor de cinco años.⁹⁹

Sin embargo, para estos cargos de menos rango se dieron casos en los que indígenas ocuparon plazas en los coros de capillas y catedrales, cargos que de igual manera requerían una amplia educación musical, la cual se brindaba estricta y cuidadosamente desde el siglo XVI.¹⁰⁰

No queda claro si la limpieza de sangre se refiere a criollos o peninsulares, lo cierto es que en varios “Papeles de Derecho de la Real Audiencia de la Nueva Galicia”, autoriza a indígenas a ejercer el cargo de cantores, lo que puede

⁹⁹ Sergio Ángel Sandoval Antúnez, “Sociedad y vida musical en la Nueva España y la Intendencia de Guadalajara, en las postrimerías del siglo XVIII”, *Revista Vínculos, Sociología, Análisis y Opinión* 4 (2015), 99-119.

¹⁰⁰ La educación musical a los indígenas del territorio americano se dio, en un inicio, con las misiones jesuitas y como una manera de integración de los indios a las costumbres y la cultura europea, principalmente lo que respectaba a las prácticas religiosas. “Con base la información dada por el historiador jesuita Pedro de Mercado (1620-1701), se acepta que es probable que los Franciscanos, Agustinos y dominicos no hubieran dado prioridad a la enseñanza y práctica de la música polifónica tanto vocal como instrumental como medio de persuasión y que los indígenas de la doctrina Jesuita de Gajicá hubieran sido en realidad los primeros en ponerse en contacto con la tradición musical eclesiástica europea” Egberto Bermúdez, “Las música en las misiones jesuitas en los Llanos Orientales colombianos 1725-1810,” *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* (1998) 143- 166. Sin embargo, y ya entrado el siglo XVII, la educación musical a los nativos americanos se transformó y comenzó a institucionalizarse, convirtiéndose una cuestión exclusiva para la elite indígena que podían pertenecer a los colegios americanos. En México, los indios de ascendencia noble recibían un tipo especial de instrucción, que comprendía el aprendizaje musical. En Quito, los franciscanos crearon el colegio de San Andrés para hijos de caciques, su educación incluía igualmente el canto gregoriano y el canto coral polifónico. Como lo anotamos anteriormente, en ambos casos existía el antecedente de una enseñanza especializada y circunscrita a las clases privilegiadas; simplemente trataba de una especie de “reforma curricular”.

significar que a finales del siglo XVIII pudieron ocupar cargos de maestros de capilla.¹⁰¹

Otro caso significativo es el de Juan de Villarrubia, presbítero de la Catedral de Cádiz quien, en 1549, fue invitado a pasar como cantor a la Catedral de México, tanto por el cabildo de esta importante institución como por uno de sus músicos, el español Antonio Illana. A Villarrubia se le ofrecieron 100 ducados para los gastos del viaje (que le serían entregados en España) e ingresos globales de unos 600 pesos anuales, entre dinero en efectivo y bienes en especie.¹⁰²

2.2 Partituras

Otro aspecto importante para considerar es el traslado de repertorio musical, traducido esto en partituras y diversos tratados de teoría musical que llegaron a convertirse en documentos de gran valor en el territorio americano, cuya circulación era promovida desde el siglo XVI por la Corona española, que a su vez autorizaba la impresión y difusión del material en el Nuevo Mundo. En esto estaba implícito el proceso de evangelización y del establecimiento de instituciones religiosas de diversas órdenes clericales, cumpliendo con todos los requisitos que ello implicaba, a más de incluir los cantos del culto divino.¹⁰³

A mediados del siglo XVI, sólo medio siglo después de la llegada de los europeos, América Latina contaba con una diversidad musical que vendría a ser característica de todo el período colonial. Juan Pérez Materano, Deán de la Catedral de Cartagena desde 1537, terminaba un tratado de música que exponía la polifonía y el canto llano. El 10 de diciembre de 1559 se concede en Valladolid el permiso para imprimir ese tratado, el cual podía publicarse en cualquier región de las Américas, con derechos de autor por período de diez años.¹⁰⁴

A continuación, se presenta la licencia otorgada:

¹⁰¹ Sergio Ángel Sandoval Antúnez, “Sociedad y vida musical en la Nueva España y la Intendencia de Guadalajara, en las postrimerías del siglo XVIII,” *Revista Vínculos, Sociología, Análisis y Opinión* 4 (2015): 99-119.

¹⁰² Gembero Ustároz y Ros-Fábregas, *La música y el Atlántico...*, 39.

¹⁰³ Ver Álvaro Torrente, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol.3 *La música en el siglo XVII* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016), 627.

¹⁰⁴ Rovert Stevenson, “La música en la América colonial española”, *Revista musical de Venezuela* (1992): 9-37.

Por cuanto Juan de Uribe en nombre de vos, don Juan Pérez Materano, deán de la iglesia catedral de la ciudad de Cartagena de las nuestras Indias del mar océano, me ha hecho relación que vos habéis hecho y compuesto un libro de canto de órgano y canto llano en que habéis gastado mucho tiempo y pasado mucho trabajo suplicándome os diese licencia para imprimir el dicho libro proveyendo que por tiempo de diez años otro ninguno lo pudiese imprimir en las dichas nuestras Indias sino vos o quien vuestro poder para ello hubiere y como la misma fuese y yo acatando lo suso dicho y que ha sido visto el dicho libro por algunos de los del nuestro Consejo de las Indias [y lo] habido por bien, por ende, por la [...] doy licencia y facultad a vos el dicho don Juan Pérez Materano o a quien vuestro poder hubiere para que por tiempo y espacio de los dichos diez años que corran y se cuenten de los postreros días del mes de mayo de este presente año de [hecha] de esta nuestra cédula [...] podáis imprimir el dicho libro en las dichas Indias, islas y Tierra Firme del mar océano y todos los volúmenes que así imprimiese de estos podáis vender y vendáis.¹⁰⁵

De las obras musicales de gran valor por sus condiciones armónicas y vocales fueron trasladadas al Nuevo Mundo, “es conocido el caso de las misas de Cristóbal de Morales, que habiendo sido impresas en Roma en 1544 figuraban ya en un inventario de la Catedral de Cuzco realizado nueve años más tarde”.¹⁰⁶

El transporte de este tipo de material buscaba darse con prontitud debido a que “La iglesia tenía una larga experiencia en ejercer el monopolio de la educación; igualmente, conocía el poder de las Artes como vehículo de propaganda”.¹⁰⁷ También de gran valor es la acción de fray Juan de los Barrios, encargado de llevar a la Catedral de Bogotá los primeros libros de Canto Llano.

Al ilustre arzobispo que fue don Bartolomé Lobo Guerrero le debe la Catedral de Bogotá los ingentes Libros Corales. Los primeros, como ya los dijimos, los introdujo fray Juan de los Barrios y tenemos el testimonio de Alonso Garzón de Tahuste que dice: “trajo consigo algunos prebendados que sacó de la iglesia de Santa Marta y les mandó a servir esta iglesia parroquial de Santafé, en libros de canto llano para recitar las horas canónicas, que de España vino prevenido de ellos”. Zamora, citando al cronista mentado, afirma: “trajo de España los primeros libros de canto”.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Indiferente, 425, l.23, F.298V-299R.

¹⁰⁶ Stevenson, “La música en la América colonial española” *Revista musical de Venezuela* (1992): 9-37, citado por: Álvaro Torrente, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol.3 *La música en el siglo XVII* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016), 627.

¹⁰⁷ Pilar Lago, “La música de la época colonial en la América Española -Hipótesis y aproximaciones” *Revista Hispanoamericana* 17 (1995): 3-11.

¹⁰⁸ Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976), 26.

Otra de las formas de adquirir el repertorio musical para las catedrales y capillas latinoamericanas era por medio de compras que estas hacían a instituciones españolas dedicadas a la impresión de la música religiosa, como muestra de ello:

Hay un documento en el Archivo General de la Nación de Bogotá que incluye la compra de una cantidad realmente grande, alrededor de unos treinta cajones de libros de canto llano, misales, ordinarios, procesionales, vespentarios; libros todos, según la descripción, muy bien encuadernados, empastados y con guardas de metal. Esta compra de la Catedral de Bogotá se hizo al Monasterio de El Escorial.¹⁰⁹

El afán económico promovía la venta de archivos musicales completos, dando lugar a que no se conservaran ejemplares en la península Ibérica. “No ha quedado ninguna obra de Gutiérrez de Padilla en el Archivo de la Catedral gaditana, ni hay constancia hasta el presente de la existencia de obras suyas en España”,¹¹⁰ pues algunas catedrales vendían obras a las colonias para recibir compensaciones económicas.¹¹¹ “En ocasiones, los músicos de la Catedral de Cádiz enviaban sus composiciones al Nuevo Mundo, al parecer, con la idea de recibir dinero a cambio de ellas”.¹¹²

En la Catedral de Bogotá, se conservan algunas “ediciones originales de Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria y copias manuscritas de Cristóbal de Morales”,¹¹³ de igual manera también se tiene el privilegio de contar con ejemplares exclusivos de obras de Francisco Losada, compositor y Maestro de Capilla de la Catedral de Cádiz.

Otro Maestro de Capilla de Cádiz conocido en América fue Francisco Losada (ac1612-1667). No se han localizado hasta ahora datos sobre sus posibles conexiones con el Nuevo Mundo, pero al menos tres de sus obras se conservan en territorio americano, todos ejemplares únicos. Dos de ellas son misas a 5, ambas incompletas, que están en el Archivo de la Catedral de Santa Fe de Bogotá (Colombia).¹¹⁴

¹⁰⁹ Citado en: Hugo Quintana M, “Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII” Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología (2002): 45-78.

¹¹⁰ Marcelino Díez Martínez, “Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII”, en *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Ed. María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007), 92.

¹¹¹ Díez Martínez, “Algunas conexiones musicales...”, 93.

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ Lago, “La música de la época colonial en la América Española -Hipótesis y aproximaciones” Revista Hispanoamericana 17 (1995): 3-11.

¹¹⁴ Díez Martínez, “Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII”, en *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, ed. Gembero Ustároz y Ros-Fábregas (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007), 92.

La inclinación por la ejecución de músicas, cantos religiosos y tratados de teoría por parte de músicos especialistas que laboraban en catedrales, monasterios y parroquias durante el período colonial, influyó en el interés de los libreros radicados en América en la importación de libros explicativos de la razón de la música, mismos que fueron bien recibidos en estos territorios.

“Aparecen también en los cargamentos navieros tratados musicales de mayor amplitud que incluyen otras materias, como la composición polifónica o la música instrumental”.¹¹⁵ Por ejemplo, durante el siglo XVIII “los tratados de canto llano españoles [...] fueron muy conocidos en México, ya que los libreros los importaban en cantidades crecidas”.¹¹⁶

Además de esto, la presencia de la imprenta en la Nueva España fortaleció la producción de partituras musicales en el propio territorio, con la ayuda de estas, eran varios los interesados en reproducir obras en la región propiamente dicha.

Los misioneros agustinos patrocinaron la publicación, en Ciudad de México, del primer libro de música impreso en el Nuevo Mundo. Si Ordinarium (1556), que consta de ochenta páginas y viene presentado con una imagen de Adán y Eva desnudos cara a cara en su página titular, contienen cantos para Kyries, Glorias, Sanctuses y Agnuses (no incluye credos), aunados a fórmulas para la entonación de evangelios y para el *Ite missa est*.¹¹⁷

El párrafo anterior, Stevenson lo complementa de la siguiente manera:

Este Ordinarium, preparado con extrema atención por Diego de Vertauiillo (provincial agustino en México desde 1554 a 1557), e impreso por Juan Pablos (=Giobanni Paoli), fue alabado no solo en la Nueva España, sino también en la península ibérica y el Perú. Su éxito fue tan grande que se imprimió una segunda edición en 1571 a cargo de Pierre Cosin, pionero de la imprenta madrileña.¹¹⁸

Así mismo, esta obra religiosa fue utilizada para “las reducciones misioneras asignadas a los agustinos”.¹¹⁹

¹¹⁵ Álvaro Torrente, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol.3 *La música en el siglo XVII* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016), 629.

¹¹⁶ Gabriel Saldívar, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía* (Conaculta: INBA, 1991) 24.

¹¹⁷ Rovert Stevenson, “La música en la América colonial española” *Revista musical de Venezuela* (1992), 10.

¹¹⁸ Stevenson, “La música en la América colonial española” *Revista musical de Venezuela* (1992), 9.

¹¹⁹ *Ibíd.*

2.3 Instrumentos

La América colonial también se vio enriquecida en su quehacer musical por el transporte de instrumentos, que en el proceso de migración de músicos dedicados a la interpretación de obras religiosas que solían ser interpretadas en Europa. Ello coadyuvó al enriquecimiento del quehacer vocal y orquestal en el Nuevo Mundo, de tal manera que, con su traslado, se cumplía con la dotación instrumental solicitada para la cumplimentación organológica requerida en la dotación de los templos religiosos construidos en los recién territorios colonizados; de tal manera, que los órganos, flautas, trompetas y guitarras formaron parte de las prácticas musicales de este continente.

Los órganos se destacan como los instrumentos musicales más importantes para la liturgia católica, llegando a establecerse fabricas para la elaboración de estos la Hispanoamérica colonial. Reconociéndose en: “Pedro Rico confeccionó en Santa Fe, en 1693 el segundo órgano, que tenía dos metros y medio de alto, un teclado de tres octavas y dieciséis registros, y costó la suma de tres mil patacones”.¹²⁰

Perdomo Escobar respaldándose en los documentos del archivo capitular, donde descansan los documentos de declaraciones de don Pedro Rico, el fabricante, afirma que desde el siglo XVII Santafé contaba con una fábrica de órganos.¹²¹ A más del órgano tubular, las celebraciones religiosas eran fortalecidas con otros instrumentos como las chirimías¹²² y las trompetas que también hicieron parte del ensamble que asistía el culto divino.

En relación con la proliferación de instrumentos musicales, Egberto Bermúdez da algunas muestras de la evidente rapidez con las que se implantaron las prácticas de fabricación instrumental europea en el territorio americano, específicamente en Santafé de Bogotá.

La tradición de fabricación de instrumentos musicales también se estableció muy temprano en nuestro territorio. La relativa amplitud de la venta y distribución de cuerdas confirma la existencia de instrumentos sobre todo de

¹²⁰ Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia* (Bogotá: Plaza & Janes, 1980), 33.

¹²¹ Perdomo, *Historia de la Música...*, 34.

¹²² “Se trata de un instrumento de doble lengüeta similar al oboe y que, con el acompañamiento de otros como los sacabuches (trombones) y bajones, formaba parte de los conjuntos musicales urbanos de ciudades en Alemania, Italia, Los países Bajos, Inglaterra y España, en donde a sus intérpretes se les daba el nombre de ministriles”. Egberto Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia* (Fundación de Música, 1994), 85.

guitarras, arpas y vihuelas. Muchos de estos fueron importados como el discante y vihuela registrados en 1622; sin embargo, la fabricación local ya existía pues en 1615 figuran dos guitarras “hechas en esta ciudad.”¹²³

En Nueva España se inició la fabricación de instrumentos musicales a partir del de la segunda mitad del siglo XVI, lo que implica su adelanto en relación con la fabricación de dichos instrumentos en Nueva Granada, concretamente en Santafé de Bogotá, donde se inició a partir del siglo XVII.

Aunque fuera del área de estudio, puede decirse que la fabricación de instrumentos estuvo finalmente reglada como en Europa por Ordenanzas como atestiguan una muy temprana de Carpinteros, Entalladores, Ensambladores y Violeros de México de 1568, donde, para poder poner una tienda, hasta un indígena debía aprobar un examen en el “Que el oficial Violero se examine, y sepa hazer vn claviórgano, y claviciniano, un monacordio, vn laud, vna biguela de arco, vna arpa, vna biguela grande de piezas, y ótras biguelas menores, y si no supiere todo se examine de lo que supiere, y solo esso vsse, y él examen con vn óficial del oficio, él Alcalde y Veedores de Carpintero /.../ y el que no supiere bien algo de esto que no sea examinado, ni pueda poner tienda.”¹²⁴

La diversidad instrumental que comenzó a fabricarse en el continente americano creó la necesidad de elaboración de los accesorios y herramientas necesarias para el mantenimiento y su buen funcionamiento.

También hay suficientes referencias a la distribución de cuerdas de vihuela, guitarra, arpa e instrumentos de teclado en diferentes regiones del país durante los siglos XVI al XVIII. Además de las “finas y refinadas” de Florencia o de aquellas que venían de Castilla o de Cataluña (Barcelona) en 1716, hay una interesante mención a “cuerda de la tierra”, lo que indica que para ese momento ya se contaba con alguna tecnología para su fabricación, al menos en Santafé.¹²⁵

La educación musical que se impartía como forma de cristianización rebasó las expectativas de los enseñantes españoles, toda vez que el aprendizaje del arte musical y la habilidad para aprender a construir dichos instrumentos llevó a Juan de Torquemada

¹²³ Egberto Bermúdez, *Historia de la Música en Santafé de Bogotá 1538- 1938* (Bogotá: FUNDACIÓN DE MÚSICA. Bogotá, 2000), 52.

¹²⁴ En Francisco del Barrio Lorenzot, *Compendio de los tres tomos de la compilación nueva de las ordenanzas de la M. Noble Insigne, y muy Leal, é Imperial Ciudad de México* (Ciudad de México, secretaría de Gobernación, 1920) Citado por: Edurado Areas y Jorge Rigueiro García, “La música colonial americana (siglo XVII y XVIII) Un espacio para el encuentro de dos mundos” en *X Jornadas Interescuelas /Departamentos de Historia* (Rosario, Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, 2005): 1-14.

¹²⁵ Egberto Bermúdez, *Historia de la Música en Santafé de Bogotá 1538- 1938* (Bogotá: FUNDACIÓN DE MÚSICA. Bogotá, 2000), 51.

y otros escribientes europeos de la época a reconocer el potencial creativo del pueblo indígena.

Para completar esta inevitable serie de citas, Juan de Torquemada, en Acásus “veinte i un libros rituales i Monarquía Indiana”, escrito en 1615, resume así las habilidades de los indios: nos dicen que ejecutaban excelentes copias de partituras polifónicas “bellamente hechas con letra iluminada de principio a fin”; que “toda población de cien habitantes o más” tenía cantores e instrumentistas expertos en música polifónica; que la factura de instrumentos era de tal calidad que hacía innecesaria la importación desde España, y que habían muchos compositores indios cuya “música polifónica a cuatro partes, ciertas misas y obras litúrgicas, todas compuestas con destreza, habían sido juzgadas como superiores obras de arte cuando fueron mostradas a maestros españoles de composición.”¹²⁶

Finalizando el siglo XVI, otro de los instrumentos musicales de cuerda, transportado por jesuitas y franciscanos al Nuevo Mundo, fue el arpa, instrumento que se asimiló a la conformación orquestal que originalmente estaba formada con órgano, chirimías e instrumentos de viento para la música en las catedrales coloniales; de esto da fe Perdomo Escobar, expresándolo de la siguiente manera: “toda esta música ayudada por los llamados instrumentos de aliento: el cuarteto de chirimías, bajón, arpa y órgano”.¹²⁷

El aporte evangelizador de las comunidades religiosas, que encontraba apoyo importante a través de la música, procuraba el recurso de la sonoridad de algunos instrumentos como el arpa. Al respecto, Calvo- Manzano, comenta:

Todo este prelude no es sino para magnificar cómo la cristianización española llevada a cabo por las órdenes religiosas tuvo un importante instrumento auxiliar que prestó un gran servicio en la obra misional de los religiosos: el arpa. Franciscanos y jesuitas, principalmente, se repartieron la tarea evangelizadora, pero si la música fue un elemento característico de la religión como medio expresivo para la exaltación de la oración, hubo un excelso instrumento propagado fundamentalmente por los jesuitas.¹²⁸

¹²⁶ Lago, “La música de la época colonial en la América Española -Hipótesis y aproximaciones” *Revista Hispanoamericana* 17 (1995): 3-11.

¹²⁷ Perdomo, *Historia de la Música en Colombia...*, 52.

¹²⁸ María Rosa Calvo- Manzano, “El Arpa y la evangelización del Nuevo Mundo” *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 31 (1994): 147-156.

Este ímpetu colonial con que se manejaba la música e instrumentos en la liturgia católica, poco a poco rompió esquemas religiosos a través del quehacer musical del pueblo nativo de los virreinos del Nuevo Reino de Granada y de Nueva España, traduciéndose lo anterior en festejos populares, callejeros y privados, respaldados por los instrumentos que hacen una transición de lo sacro a lo popular; lo cual significa que empiezan a ser utilizados para canalizar el potencial musical y coplero del criollo americano, de donde el arpa, la guitarra, la vihuela, la flauta dulce o de pico y las coplas, se convierten en su cómplice para mostrar otra faceta de la idiosincrasia de las capas medias conformada por comerciantes y artesanos.

Como se manifiesta en el siguiente apartado, que hace una cómica descripción del uso de instrumentos como el arpa y el violín los mismos que fueron arrebatados por un fraile para organizar un fandango:

En la ciudad de pasto, como acosa delas nueve dela Noche, aveinte, y ocho de Diziembre de millsetecientos setenta, y unaños. El Capitan Don Luchas Delgado, y Burvano, Alcalde Ordinario. enella susterminos, y Jurisdicción porsu Magestad= Dixo que alas seis, y media delatarde, binieron alas casas desu morada Salvador Albornos, Joseph [Rosero], y Tomas Ruales, los dos primeros oficiales de Musica, adarle parte, y quexa de que un suxeto vestido de Donado, paraxero del Orden Betlemitico llamado Fray Francisco delos Santos les abia aporreado y quitadoles por fuersa los instrumentos de arpa, y violin para conellos hir a fundar fandango en las casas dondese abia ospedado, y que dichos instrumentos conpresición nesositavan para la asistencia y solemnidad dela Salve quese tiene por constumbre, cantar los Savados enla Iglecia del Comvento de San Francisco, pidiendo los supradichos, sesirviése su Mersed pasar recado adicho Donado, paraque debolvíese, dichos instrumentos de Musica, y atendiendo aque incomparablemente esmas preferida la función de Iglecia quela [ignonest] del fandango.¹²⁹

Continuando con el uso del arpa que también era utilizada en otro contexto más familiar, donde se destacaba la virtud musical de las hijas, a lo que comenta Egberto Bermúdez: La existencia de instrumentos musicales en manos de la gente común es también un hecho documentado, como por ejemplo en Santafé, la dote de una joven mujer de clase media, que en 1715 incluía un “arpa”.¹³⁰

¹²⁹ Demanda de Salvador Albornoz y José Rosero, contra Fray Francisco de los Santos. Popayán, 1771. AGN, Bogotá, Criminales-Juicios: SC.19,135,D.9.

¹³⁰ Egberto Bermúdez, *Historia de la Música en Santafé de Bogotá 1538- 1938* (Bogotá: Fundación de Música. Bogotá, 2000), 52.

La popularidad de la guitarra también se acrecentó a lo largo del siglo, respondiendo a la facilidad de su interpretación y comodidad;¹³¹ así que desde el siglo XVI este instrumento protagonizaba las preferencias de los pobladores españoles y mestizos de las colonias americanas, llegando a convertirse en una herramienta para hacer mofa callejera de las costumbres de vecinos, familia o amigos, tal como se narra a continuación:

Siendo el justo motivo, que para ello tuve estas las referidas condepravada malicia haciendo tratos con una esclava quetengo, siendo contra toda la ley, y razón, pues el [don] proveye todo trato con Esclavos, y hijos defamilia, por las inconsequencias y enemistades que entre los vecinos resultan, como ala letra me ha sucedido pues por tratar de poner remedio en [dicha] miesclava y que no me la inquietasen fue tanto lo que se ofendieron las [dichas] Varrantes que descocada mente y sin recato tomaron por vengansa, de coger una Guitarra y en la calle avista, y oydo detodos [sircumbecinos] echarme coplas indignas a mí yamis hijos de donde resultava que quantos las oyan hacían mofa demi.¹³²

2.4 A manera de reflexión

Dichosos aquellos que fueron mutuos testigos de la sonoridad musical del otro, pues pudieron disfrutar de su realidad melódica durante el encuentro de dos mundos sonoros divergentes. Estos, en el transcurrir del tiempo, encontraron un acomodo rítmico, armónico y melódico con respecto al otro, presenciando desde sus respectivos contextos, los cantos, músicas y danzas indígenas en relación con la música traída de España.

La música virreinal resulta ser entonces un instrumento de convivencia de los pueblos que convergieron en la Colonia, pues los indígenas, recibiendo la música española de manera impositiva en un principio, lograron en el devenir del tiempo adoptarla y luego adaptarla a las necesidades ibéricas, reforzando las pretensiones del pensamiento religioso de las comunidades eclesiásticas ya establecidas en América.

La música en el periodo colonial llegó, en un momento dado, a convertirse en un lenguaje común de los cohabitantes del territorio americano, toda vez que la

¹³¹ Carmen Bernard, “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX) *Historia crítica* 54 (2014): 21-48.

¹³² Contrademanda de Bernardo de Soto y Francisco Javier de Ávila por querrela entre sus esposas ante la justicia ordinaria. Santa Bárbara de Gámbita, 1773. AGN, Bogotá, Criminales-Juicios:SC.19,31,D.5. F. 922-975.

congregación de las tradiciones de ambos mundos hubo de conducir al nacimiento de una nueva narrativa musical.

De tal manera que el proceso de evangelización utilizando la música como método de atracción y seducción para la cristianización de los indígenas permite fortalecer una de las manifiestas direcciones que tomaría el arribo de los españoles al territorio americano,¹³³ surgiendo un fenómeno cultural, del que hace parte la música cuando comienza a trasladarse con propósitos de implantación e imitación de las costumbres españolas en las colonias americanas.

Al respecto Alejandro Vera comenta: “Pero el sistema colonial no solo implicaba la instalación de una red urbana y mercantil como la descrita, sino por, sobre todo, la imposición de un modelo cultural considerado como el único realmente válido”.¹³⁴

En relación con lo anterior, Aretz (1977) afirma: “Las huellas históricas más visibles de la influencia musical española se halla en los archivos de las iglesias catedrales, que muestran cuán rápidamente las nuevas capitales americanas conquistaron una cultura similar a la que ostentaban las sedes peninsulares”.¹³⁵

La migración de músicos españoles al Nuevo Mundo y la *traslación* de conocimientos musicales a los nativos americanos habrían perdido importancia si no se hubiese dado el proceso social necesario que condujera a la *transculturación*, en dicha materia. De esta manera los procesos de enseñanza y aprendizaje cumplieron con tal función, permitiendo no sólo la penetración de una cultura en otra, sino la hibridez conjunta de dos tradiciones musicales opuestas que se conjugaron y recrearon espontáneamente en un nuevo saber musical.

No es de negarse el hecho de que paralelo al proceso de *transculturación* hubo una postura impositiva de la cultura musical española sobre la nativa, pues eran los primeros quienes censuraban todo aquello que contrariaba lo permitido en la musicalidad española; no obstante, es innegable que la mutua convivencia e interacción

¹³³ Ver Egberto Bermúdez, “La música en las misiones jesuitas en los Llanos Orientales colombianos 1725-1810”, Ensayos: Historia y Teoría del Arte (1998): 143- 166.

¹³⁴ A. Vera, “La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (Siglo XVIII)”, en *Simposio Brasileiro de pós-graduandos em músic.* (Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014).

¹³⁵ Isabel Aretz, *América Latina en su música* (Ciudad de México, siglo veintiuno editores, 1977), 27.

musical entre el pueblo, tanto nativa como española, generaron una nueva realidad lírica, como será considerado en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3.

ESPAÑA Y AMÉRICA COLONIAL: MIXTURA MUSICAL

3.1 Villancico español en transición: de tradición popular a canción sacra

El origen del *villancico*, aunque sin determinar el siglo y año preciso de su surgimiento, está fundamentado en la herencia transmitida a través de la tradición oral de poemas líricos. Las anheladas pero inexistentes fuentes predecesoras del villancico, anteriores al siglo XV, llevan a reflexionar sobre su origen como una fuerte y antigua tradición oral española en manifiesta transición. Antonio Sánchez Romeralo, que incluye al villancico dentro de la “lírica tradicional peninsular”, comenta:

Pero, precisamente, esta tradición, los eslabones de esta cadena creativa ¿dónde encontrarlos? Ningún poeta conocido de los siglos anteriores nos ha dejado muestras de este género. Y nos vemos obligados a pensar: o bien, que esas muestras anteriores se han perdido, o que la tradición que adivinamos tras ellas no fue una tradición escrita, sino una tradición oral, que vivió aparte de las corrientes por donde discurrió el caudal de la poesía culta.¹³⁶

El cantar cotidiano de aquel pueblo español, anterior a la centuria del siglo XV, deja al descubierto en sus cantos populares los más particulares detalles de su diario acontecer; esto es, historia de caballeros, encuentros amorosos, ir a lavar al río, la ausencia, el olvido, la infidelidad, el desamor. Todo ello deviene en situaciones que llegan a mutar en fuente de inspiración para escribir versos convertidos en cancioncillas a lo largo de la península Ibérica.¹³⁷

Así que en la palabra *villancico* o *villanesca* se consagra su significado popular: *canto de villanos*. Sebastián de Covarrubias, en 1611, lo definió como: “las canciones

¹³⁶ Sánchez Romeralo, Antonio. “El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)” (Madrid: Editorial Gredos, 1969,) 23.

¹³⁷ El villancico, nombre netamente castellano, hizo parte del repertorio musical anterior al siglo XV con varios géneros análogos que se desarrollaron en varias regiones de la Península Ibérica. Este hecho es reconocido por Sánchez Romeralo como “lírica tradicional peninsular” compuesta por las cantigas galoportuguesas, las cancioncillas mozárabes y el villancico castellano. Sánchez, “El villancico...”

que suelen cantar los villanos quando estan en solaz”.¹³⁸ De igual manera, El Diccionario de Autoridades ofrece una descripción: “de las canciones villanescas, que suele cantar la gente del campo, por haberse formado à su imitacion”.¹³⁹

En el texto de los villancicos que líneas adelante se transcriben, se muestran claros ejemplos de los temas tratados en las cancioncillas; en el caso de la primera villanesca, una joven campesina narra la tristeza de un joven pastor ante el desamor recibido de parte de su amada; expresiones recurrentes en los villancicos de aquellos tiempos y que convirtieron este tipo de canciones en interlocutoras de sentimientos picarescos, algunas con connotación sexual, como puede evidenciarse en los siguientes ejemplos:

Tabla 2 Canciones villanescas

Ejemplo 1	Ejemplo 2
Aquel pastorcico, madre, que no viene, [12] algo tiene en el campo que le duele. [11]	
Aquel pastorcico, madre, que no venía, [13] algo tiene en el campo que le dolía. [12]	Si te uas a bañar, Juanilla, [9] Dime à quales baños uas. [7] Si te entiendes d' yr callando, [8] Los gemidos que yrè dando, [8] De mi compasion abràs; [7] Dime à quales baños uas. ¹⁴¹ [7]
Algo tiene en el campo que le duele: [11] suspira por las noches y no duerme. [11]	
Algo tiene en el campo que le dolía: [12] suspiraba las noches y no dormía..., [12] etcétera. ¹⁴⁰	

Fuente: elaboración propia.

¹³⁸ Cobarruvias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. (Madrid, Luis Sánchez, impressor del Rey N. S: 1611).

¹³⁹ Diccionario de Autoridades - Tomo VI (1739).

¹⁴⁰ Sánchez Romeralo, Antonio. “El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)” (Madrid: Editorial Gredos, 1969) 146.

¹⁴¹ Rafael Mitjana, Cincuenta y cuatro Canciones Españolas del siglo XVI: Cancionero de Uppsala. IMPRENTA DE ALMQVIST & WIKSELL. https://www.gutenberg.org/files/43950/43950-h/43950-h.htm#Page_36

Además de los temas representativos del villancico, se observa una forma métrica con un común denominador en ese tipo de composiciones, esto es, que por su estructura son percibidas como si no estuvieran sujetas al orden de una regla técnica de estructuración; a lo que califica Sánchez Romeralo como amorfismo. La dinámica versista del villancico (ejemplo 1) a más de responder a los temas que protagonizaban las cancioncillas populares castellanas, está conformado por un verso endecasílabo, cuatro dodecasílabos y tres tridecasílabos combinados; y, en cuanto al villancico (ejemplo 2) donde los versos eneasílabos, octosílabos, decasílabos y heptasílabos, se plasmaron de manera espontánea y sin orden silábico, son una muestra prototipo de la variada forma de los villancicos populares del siglo XV.

La regla es una indeterminación silábica y estrófica, que tiene su propio sentido. Podríamos hablar de un “amorfismo”, que eso viene a ser su ausencia de “voluntad de forma”. No que no tenga forma el villancico, cada villancico; es que el villancico no es una forma poética (como lo son la copla, la seguidilla moderna, el soneto o la octava real), ni es un contenido poético determinado por una forma poética que lo preconfigura. El villancico es un decir poético, cuya forma no solamente no es fija, pero muchas veces ni siquiera es fijable. (Puede ser, ya lo vimos, imprecisa y divisible de un modo o de otro. En estos casos, la forma del villancico recuerda al cuerpo de la foca, capaz de mil posturas; su forma es la del pañuelo, plegable en uno o mil dobles).¹⁴²

El “amorfismo” mencionado por Sánchez Romeralo no necesariamente ha de ser reafirmado como una falta de voluntad de forma del villancico; más bien, procede establecerlo como un género vocal-musical original y diferente, conforme a su raíz popular. “El villancico es la piedra preciosa, que por su concentradísima brevedad necesita ser engastada”.¹⁴³

Objetando lo anterior, el villancico como género musical y expresión poética, no debe analizarse sólo desde la clasificación de otros géneros musicales o literarios como la poesía, sino como un particular estilo propio con diversidad de características incorporadas en su devenir, a través de su desarrollo dentro de la sociedad campesina española anterior al siglo XV.

¹⁴² Sánchez Romeralo, Antonio. “El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)” (Madrid: Editorial Gredos, 1969), 145.

¹⁴³ Sánchez, “El villancico...”, 28.

El grupo de poetas que pertenecían a la corte de Juan II de Castilla, manifestaron su interés sobre este género musical, abocándose a la recopilación de gran parte de los villancicos tradicionales del pueblo; cuyo acervo musical habría de ser conocido como *Cancioneros*.

Porque estas colecciones –he aquí uno de sus caracteres más señalados– son eminentemente cortesanas. A lo largo del siglo xv, siglo de transformaciones políticas y sociales, asistimos a un proceso creciente de vigorización del poder modelador de la Corte, y esto con independencia del vigor efectivo del poder real. El mundo de la poesía no escapa a esta ley, y así el primer cancionero conocido, el de Juan Alfonso de Baena, dedicado al rey don Juan II hacia 1445, es una colección cortesana en su propósito, en su contenido y en el criterio seguido para formarla.¹⁴⁴

Los cancioneros de la Biblioteca Colombina, el de Baena y el de Palacio, son muestra de las recopilaciones villanescas realizadas en el transcurrir del siglo XV español, inmerso en el contexto social y político de la corte del reinado de Juan II de Castilla, quien logró con el apoyo de los vates de la corte, la compilación del acervo musical villanciquero.

Un hecho particular que se enmarca en estos cancioneros es que surge el estribillo añadido a una estrofa breve, entrando a acompañar varias coplas o *glosas* más extensas, incluyendo variaciones temáticas. “En las fuentes del Renacimiento, la mayor parte de las glosas que acompañan a los villancicos son cultas. Los poetas y músicos escogían un villancico popular, y sobre él componían su propia glosa. Era esta práctica corriente”.¹⁴⁵

Los ojos con que le vi	[7]
han seído causadores	[8]
que sean mantenedores	[7]
los votos que prometí:	[7]
La promesa que le di	[7]
yo muy bien la guardaré. ¹⁴⁶	[7]

¹⁴⁴ Sánchez, “El villancico...”, 13.

¹⁴⁵ Sánchez Romeralo, Antonio. “El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)” (Madrid: Editorial Gredos, 1969), 29.

¹⁴⁶ Antología popularizante I, núm. 9. Citado por: Sánchez Romeralo, “El villancico...”, 256.

El villancico cortesano contaba entonces con una complejidad notoria ante la sencillez originaria de los cantos villanos, como se evidencia en la *glosa* anterior. La finalidad de esta, según Sánchez Romeralo, era: “explican prolijamente lo que dicen, y hasta a veces parece que se esfuerzan en convencer de lo que han dicho, recargando torpemente la frase con un verdadero arsenal dialéctico”.¹⁴⁷

Además de la adición de la *glosa* cortesana al villancico popular, la estructura villanesca se ve modificada en su original estilo de verso, pues de una forma renqueante pasa a contener un orden silábico; en un principio su característica era el de ser un canto espontáneo con versos de diferente número de sílabas, como se lee en el siguiente ejemplo:

Si d' ésta escapo	5
sabré qué contar;	5
non partiré dell' aldea	8
mientras viere nevar.	6
Una mozuela de vil semejar	10
fizóme adama de comigo folgar;	11
non partiré dell' aldea	8
mientras viere nevar.	6

Los cancioneros elaborados con tales recopilaciones, llevaron a que este silabeo espontáneo derivara en una métrica más reducida y estructurada, pasando de ser una cancioncilla compuesta por estribillo y estrofa breve, a una construcción donde predominaba la regularidad de seis y ocho sílabas: “Y a pesar de que en él son comunes todos los esquemas de versificación, predominan sin duda las cuartetas de seis y ocho sílabas”.¹⁴⁸

Así pues, el desarrollo histórico del villancico responde a un proceso propio de la lírica tradicional peninsular, de la que forman parte la cantiga gallega, las cancioncillas mozárabes y el villancico castellano. Tres formas vocales musicales con características similares entre sí, alientan a presentar en el siguiente cuadro comparativo estos tres

¹⁴⁷ Sánchez, *Ibíd.*, 256.

¹⁴⁸ Bermúdez, Egberto. “El Villancico en Colombia” en *Iesus Christus Natus Est nobis: Venite, Adoremus, Natividad: Novena Tradicional Navideña*. (Bogotá: Catedral Primada de Bogotá, 2011), 63.

estilos, nacidos de la necesidad de expresión de los desamores y la vida cotidiana de los peninsulares, representó la particularidad campesina de la época, cada uno con destinos diferentes desde el momento en que las cortes modificaran su esencia.

Tabla 3 Formas vocales musicales de la lírica tradicional peninsular

Villancico Castellano	Cantiga galaico-portuguesa (fragmento)	Cancioncilla mozárabe
¿Dime robadora [6] Que te mereci? [5] ¿Que ganas agora? [6] ¡Que muera por ti! [5] Yo siempre siruiendo, [6] Tu siempre oluidando; [6] Yo siempre muriendo, [6] Tu siempre matando. [6] Yo soy quien t' adora, [6] Y tu contra mi; [5] ¿Que ganas agora? [6] ¡Que muera por ti! [5]	<i>Rosa das rosas e flor das flores, [10] dona das donas, sennor das sennores. [11] Rosa de beldad' e de parecer, [10] e flor d' alegria e de prazer, [10] dona en mui piadosa seer, [8] sennor en toller coitas e doores. [10] Rosa das rosas e flor das flores, [10] dona das donas, sennor das sennores. [11].¹⁴⁹</i>	Tant' amare, tant' amare, habíb, tant' amáre, enfermíron welyos nidios e dólen tan mále. ¹⁵⁰

Fuente: elaboración propia.

La fuerza implícita de las costumbres es una de esas facetas de la humanidad que intervienen en la perdurabilidad de las tradiciones sociales; sin embargo, pueden llegar a desaparecer en el tiempo y ser borradas de la memoria histórica sin importar el origen social de ellas. Es factible que el interés que se manifestó sobre el villancico en el reinado de Juan II de Castilla (1405-1454) haya influido en la perdurabilidad de este canto popular, toda vez que la Historia hace alusión a los dotes de cantante, trovador,

¹⁴⁹ Rosa de las rosas y flor de las flores/ damas de las damas, y señor de los señores/ rosa de belleza y de apariencia/ y flor de alegría y de placer/ Damas de gran piedad/ señor en quitar penas y dolores/ Rosa de las rosas y flor de las flores/ damas de las damas, y señor de los señores. Muíña, Milagros, Magán Abelleira, Fernando, Botana Villar, Xesús Botana Villar. *As Cantigas de Loor de Santa María* (edición e comentario) A Xunta de Galicia.

¹⁵⁰ De tanto amar/ de tanto amar/ amigo, de tanto amar/ en-fermaron ojos antes sanos/ ¡y duelen tan mal. Sánchez Romeralo, Antonio. "El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)" (Madrid: Editorial Gredos, 1969), 26.

músico y danzante que caracterizaban a este monarca, a más de reconocido lector de obras de filosofía y poesía.¹⁵¹

A través de los siglos XV y XVI, comenzó a predominar la estructura 8-8-8, 8-4-8 y 8-8. En cuanto a las cuartetas, las composiciones villanescas continuaron en sus formas irregulares, toda vez que los villancicos de tres sílabas seguían persistiendo. Sin embargo, el villancico no se estructuró de manera radical, pues “el villancico se distingue característicamente por su variabilidad formal”.¹⁵² En palabras de Romeralo:

Surge así el villancico cortés: AA (8/8), ABB (8/8/8) y AbB (8/4/8). La irregularidad y la cojera (de un verso suelto sin rima en los villancicos de tres), frente a la estructura redondeada y cerrada de la cuarteta persiste [...] Pero la irregularidad se ha regularizado silábicamente. Nuestros poetas han ajardinado el monte.¹⁵³

Tabla 4 Villancicos Siglos XV-XVI

Popular		Cortesano	
¿Si de nos mi bien me aparto	[8]		
Que harè?	[3]		
Triste uida biuirè.	[7]	Hartaos o[:j]os de llorar,	[8]
El bien tiene condición	[7]	De [:j]emir y sospirar,	[7]
De ser de todos querido,	[8]	Y vosotros o[:j]os tristes	[8]
Si alguno lo a perdido	[8]	Pues tanta gloria perdistes	[8]
No le faltará passion,	[7]	Llorando l' aueis de pagar.¡	[8]
¿Pues yo con tanta razón	[7]	Hartaos o[:j]os de llorar!	[8]
Que harè?	[3]		
Triste uida biuirè.	[7]		

Fuente: Rafael Mitjana, *Cincuenta y cuatro Canciones Españolas del siglo XVI: Cancionero de Uppsala*.¹⁵⁴

¹⁵¹ Fernán Pérez de Guzmán, *Crónica del Señor Rey Don Juan Segundo*. (Valencia: En la imprenta de Benito Monfort), 576.

¹⁵² Sánchez Romeralo, Antonio. “El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)” (Madrid: Editorial Gredos, 1969), 128.

¹⁵³ *Ibíd.*, 48.

¹⁵⁴ Rafael Mitjana, *Cincuenta y cuatro Canciones Españolas del siglo XVI: Cancionero de Uppsala*. Imprenta de Almqvist & Wiksell.

Por decirlo de algún modo, el villancico sufrió, entonces, un fenómeno de transformación con base en los intereses cortesanos:

VILLANESCAS, las canciones que suelen cantar los villanos quando estan en solaz. Pero los Cortesanos remedandolos, han cópuesto a este modo y meosura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tiene los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi.¹⁵⁵

El mejoramiento cortés de las canciones villanescas tomó protagonismo durante el siglo XV y XVI, traspasando las barreras jerárquicas para incorporarse en toda la pirámide social española.

La espontánea creatividad de los pastores y campesinos ibéricos hicieron del villancico un género musical que fue trascendiendo a través de un proceso de adopción y adaptación al interior de las Cortes, que en el transcurrir del tiempo fue permeando a la sociedad peninsular en todas sus esferas culturales y socioeconómicas; y su relevante presencia en América Latina lo inmiscuye en el desarrollo de una interesante convergencia e hibridez social de los pueblos receptores de dichas músicas y cantos.

Los poetas y músicos del XV encontraron al villancico en poder del pueblo. Pero, pronto, del pueblo subirá a la corte, haciéndose “popular” en un nuevo sentido: en un sentido nacional. El villancico junto con el romance— se convierte en el género poético más cantado y repetido por todos los españoles, villanos y no villanos, letrados e iletrados. Y este reinado del villancico dura hasta fines del siglo XVI. De ello nos da claro testimonio una multitud de fuentes: cancioneros, pliegos sueltos, que proliferan a lo largo de esos años, tratados poéticos, libros de música, colecciones de refranes, obras dramáticas y líricas de autores conocidos.¹⁵⁶

En el marco temporal de los siglos XVI y XVII aún predominaban las composiciones musicales cuyos textos hacían alusión a temas populares, a los que el cuerpo cortesano manifestaba su interés —de manera discreta e inconsciente— en mejorar tal tradición popular. Asimismo, aunque sin mayor protagonismo, los villancicos religiosos hacían su presencia en aquellos cancioneros del Renacimiento español.

La tímida presencia del villancico religioso en los cancioneros de aquella época fue difuminándose a través de los procesos de la estructuración silábica elaboradas

¹⁵⁵ Covarrubias, Sebastián. Tesoro de la lengua castellana o española. (Madrid, Luis Sánchez, impressor del Ray N. S: 1611), 75.

¹⁵⁶ Sánchez Romeralo, Antonio. “El villancico... p. 84.

sobre las recopilaciones villanescas llevadas a cabo en las cortes, tarea que devino en una mayor presencia selectiva en aquellos compilatorios musicales, tal como se denota en la lírica cancioneril trabajada, cuyos ejemplos se convierten en una muestra de la antesala lírico musical que habría de evolucionar en la integración del villancico a las prácticas de culto en el contexto religioso tanto europeo como español.

Señores el qu' es nascido
De uirgen madre,
Como paresce à su padre,
A su madre en ser humano
Paresce y en ser moderno,
Y a su padre en ser eterno,
Diuiño Dios soberano.
De aquesto el mundo està ufano
Con la madre,
De hijo de tan buen padre.¹⁵⁷

El rigor de La *Devotio Moderna* condujo a la Europa de la Baja Edad Media a un cambio de mentalidad que permitió el desarrollo de los cantos tradicionales en el continente, toda vez que la transición de pensamiento que venía tomando fuerza desde finales del siglo XIV, se vio consagrada ya en el siglo XVI con el emprendimiento de Martín Lutero y Juan Calvino, que a través de la Reforma Protestante y su resistencia: la Contrarreforma, dieron pie a la incursión de cantos sencillos en lengua vernácula en oposición a la ostentación e ininteligibilidad del culto religioso de aquel entonces.¹⁵⁸

La devoción subjetiva, que, desde el siglo XIV, empezó a influir en las artes plásticas, poesía y música y a invadir el culto eclesiástico, creó sus propias formas relacionadas con las procesiones, peregrinaciones y fiestas solemnes. Acontecimientos o vivencias extralitúrgicas implantaron nuevas tradiciones populares y dramatizaciones de la liturgia que expresaban la devoción popular. Ya en la Edad Media empezaron a aparecer fuera de la liturgia gran cantidad de cantos religiosos de arraigo popular. La *devotio moderna* fomentó su desarrollo en latín y en lengua vernácula. Rosarios, vía crucis, mes de mayo, siete dolores, cinco llagas, culto al Santísimo Sacramento, a los santos, sagradas reliquias,

¹⁵⁷ Rafael Mitjana, *Cincuenta y cuatro Canciones Españolas del siglo XVI: Cancionero de Uppsala*. Imprenta de Almqvist & Wiksell.

¹⁵⁸ Bermúdez, *El villancico de Navidad: Variantes coloniales de una tradición profana y religiosa*. Credencial Historia (1995).

bendiciones, rogativas, fiestas y acontecimientos mundanos, ciclo del año, guerras, enfermedades, muerte, y otros muchos actos, impusieron nuevos usos eclesiásticos, de los que surgirían, según la época y las circunstancias, nuevos estilos o tipos de composición, como canciones, villancicos polifónicos, letanías, motetes, himnos, oratorios, cantos líricos y dramáticos para solo o coro, con acompañamiento instrumental o sin él.¹⁵⁹

La reconquista de Granada, simultánea a la llegada de los españoles al territorio americano, fortaleció la necesidad de la Iglesia por cristianizar tanto a los moriscos como a los indígenas americanos. En función de este objetivo, las autoridades eclesiásticas dieron pie al uso de villancicos y cantos populares con el fin de incorporar los infieles a la Iglesia católica. Egberto Bermúdez afirma:

Muchos autores coinciden en que los esfuerzos que la iglesia hizo para lograr la incorporación de la gran población morisca del reino de Granada fue un taller de experimentación muy importante para la tarea de cristianización y aculturación de los indígenas americanos.

De esta forma, el reemplazo de los responsorios en latín del oficio de maitines por los villancicos en castellano apropiados a las diferentes ocasiones litúrgicas, puede considerarse como un ejemplo de uso político de la música, la poesía y los aspectos visuales del culto para la consolidación de la unidad religiosa en la sociedad peninsular y la incorporación de la población indígena americana al vasto imperio ultramarino español.¹⁶⁰

La incursión del villancico en el ámbito religioso español resultó de un contexto local y continental que de manera espontánea ha favorecido su perdurable popularidad a través de los siglos.

A pesar de la popularidad que el villancico tomó en el siglo XV y de su lenta incursión en el ámbito religioso gracias a los cambios sociales y culturales del siglo XIV en Europa, y a su uso como herramienta política de unificación religiosa durante la conquista de Granada y el descubrimiento de América, cabe mencionar que la incorporación de este canto de villanos en la esfera religiosa estuvo expuesto a prohibiciones y numerosos debates, incluso hasta el siglo XVIII, cuando ya era un género intensamente interpretado en el ambiente litúrgico.

¹⁵⁹ González Valle, José V. González Marín, Luis Antonio y Ezquerro Esteban, Antonio. “Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (Siglos XVII-XIX)”: 601- 621.

¹⁶⁰ Bermúdez, El villancico de Navidad: Variantes coloniales de una tradición profana y religiosa. Credencial Historia (1995).

El uso de estas composiciones en el contexto religioso estuvo sujeto a censura y prohibición por parte de las autoridades eclesiásticas cuyos documentos mencionan cantos y bailes que se hacían en atrios y aun dentro de las iglesias y que en muchas ocasiones estaban asociados a representaciones o dramas de asunto religioso que en el periodo medieval fueron importantes vehículos para el acercamiento de las clases subalternas al dogma y a la práctica religiosa.¹⁶¹

Algunos músicos intelectuales y figuras eclesiásticas fueron parte de este debate; entre éstos se destaca, Fray Benito Feijoo, cuyo perfil abarcaba las dos características antes mencionadas, convirtiéndose en uno de los protagonistas de la controversia sobre el uso de cantos populares en el ambiente litúrgico, y cuyo pensamiento quedó plasmado en su *Teatro Crítico Universal*:

Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas *gigas*, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte la música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el templo terreno al celestial, le traslada de la iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación.¹⁶²

Como se refleja en la cita anterior, los moralistas de la época defendían la separación de la música del teatro con respecto a la música religiosa, al contrario de quienes defendían esta incursión como un motivo de cambio y evolución. Juan Francisco de Corominas defiende su uso religioso de la siguiente manera:

Para que es alabar con tanta porfia la grande arte de vestir la Musica del color de las palabras, la expresion pathetica de afectos, y la suave fuerça con que obran conspirados los conceptos Poeticos, y Musicos, si al cabo al cabo haviamos de dar en este bavagio? Es porque no son tan graves? Y cómo lo han de ser, si la letra aunque exhale devotissimos conceptos es alegre, hase de ceñir a una Musica dormida? Sí nuestra Santa Madre la Iglesia previene nuestro gozo con los repiques de sus Campanas en la alegrissima noche de Navidad, han de vestirse los villancicos de luto? ¹⁶³

¹⁶¹ Bermúdez, “El Villancico en Colombia” en *Iesus Christus Natus Est nobis: Venite, Adoremus, Natividad: Novena Tradicional Navideña*. (Bogotá: Catedral Primada de Bogotá, 2011), 63.

¹⁶² Benito J. Feijoo, *Teatro crítico universal*. (Madrid: En la Imprenta de Don Antonio De Sancha, 1773)

¹⁶³ Aposento anticrítico Juan Francisco de Corominas, 23.

A pesar de los debates y prohibiciones¹⁶⁴ relacionados con el uso de las villanescas en los ritos de la liturgia católica, este género alcanzó su época dorada en el transcurrir de los siglos XVII y XVIII, a más de su transcendencia a través de los siglos.

No obstante, su inevitable incursión en el contexto religioso, incluso del interés que por este tuvo la corte del Rey español, no ha de definirse como un género culto, pues a pesar de su imparable uso, las prohibiciones reales y algunas intelectuales, trataron de mantener este género siempre al margen.

3.2 El villancico en Latinoamérica

*Y la música nueva y vieja, nova et vetera,
que está redescubriéndose en desvanes olvidados,
tiene impacto español, pero carácter americano.*¹⁶⁵

A más de los cantos populares españoles que fueron tomando arraigo entre los nativos de las tierras americanas, también las misiones religiosas llegadas a América arribaron con villancicos principalmente religiosos, villancicos que en su incursión en Latinoamérica respondieron a la dinámica política y religiosa que estaba siendo utilizada en la reconquista de Granada. Inicialmente, la villanesca en territorios como Nuevo Reino de Granada y Nueva España, se redujo al uso religioso procurando encaminarlo hacia la cristianización indígena, que posteriormente resultó modificado por la cultura indígena.

¹⁶⁴ Hay un hecho particular en lo que respecta a las prohibiciones oficiales del villancico en las catedrales e iglesias. En 1596, aparece un Real Decreto en el que se anuncia "Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia. Yo el Rey" decreto contradictorio a las prácticas confirmadas en dicho año y en los posteriores. Para finales del siglo XVI, los villancicos conformaban el repertorio base de las celebraciones religiosas, lo que contradice el decreto mencionado. Han sido varios los autores que han desmentido la oficialidad de este decreto, pues el oficial no se ha encontrado y sólo se cuenta con una transcripción y comentario realizado por Vicente Pérez (Tenor de la Capilla Real en 1791). "Todos hemos asumido la famosa prohibición de 1596 de manera acrítica. Pero, en definitiva, aun aceptando la existencia de la misma, lo que importa realmente es lo que Jaime Moll demostró de modo irrefutable: que tal prohibición nunca se llevó a cabo. Lo que importa es, pues, que la actitud de Felipe II se muestra flexible y receptivo hacia la práctica musical establecida que lo circunda; y no sólo eso, sino que en su capilla se potencia esa práctica con la magnificencia que cabe esperar de tan emblemática institución, interpretándose de manera sistemática obras policorales en latín y en lengua vulgar con el apoyo novedoso del *basso seguente*, práctica ésta última de la que la corte española es pionera". Robledo, Luis. "Felipe II y Felipe III como patronos musicales. Anuario Musical (1998) 95-110. Revisar también Moll, Jaime. "Los villancicos cantados en las Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII" Instituto Español de Musicología, 1-16.

¹⁶⁵ José Ignacio Perdomo Escobar, El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1976, 83.

El trasplante de los repertorios musicales hispánicos a las colonias americanas trajo consigo diversos géneros poético-musicales –tales como el romance, la copla y la décima– entre los cuales el villancico ocupó una posición preponderante. Este último género evolucionó principalmente como canción religiosa promovida por el clero colonial e incorporada preferentemente a las festividades navideñas.¹⁶⁶

Desde España, las órdenes religiosas llegadas a territorio americano conocían la importancia de la música en la cristianización de los infieles, es por esto que, en el territorio americano, tales órdenes clericales hicieron énfasis en la enseñanza religiosa a través de la música, cristianizando de los indígenas por medio del canto y la ejecución de instrumentos musicales.

Las primeras misiones y reducciones de indígenas en nuestro territorio estuvieron en manos de los franciscanos, agustinos y dominicos, pero la verdadera sistematización de esta actividad se inició con la llegada de la Compañía de Jesús a finales del siglo XVI. Dado su gran prestigio y experiencia en este campo, esta orden logró acaparar las más importantes doctrinas del altiplano de Cundinamarca y Boyacá y desde allí inicial la expansión que la llevaría a los Llanos Orientales y el Orinoco.¹⁶⁷

Más allá de la educación propiamente musical, el propósito principal estaba abocado a la cristianización y adoctrinamiento de la población indígena a través del uso del arte musical; es decir, dada la naturaleza y características del villancico, éste se convirtió en un puente entre lo salvaje y la cristiandad.

En un principio los frailes misioneros utilizaron villancicos dentro del teatro evangelizador, en parte continuando una tradición propia de la dramaturgia y del villancico españoles, en parte también porque facilitaba la comunicación del mensaje, al condensarlo en unos cuantos versos rimados, de fácil memorización.¹⁶⁸

El villancico, como género musical, propiciaba el fácil adoctrinamiento de los indígenas americanos.

¹⁶⁶ Ester Grebe, María. "Introducción al estudio del Villancico en Latinoamérica," *Revista musical chilena*, 7-31.

¹⁶⁷ Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*. (Fundación de Música, 1994), 66.

¹⁶⁸ Tenorio, Martha Lilia. "El Villancico en Nueva España." In *Los Villancicos De Sor Juana*, 39-52. México, D. F.: El Colegio De México, 1999. Consultado, mayo 4, 2020. doi:10.2307/j.ctvhn08kd.5, 40.

Sin embargo, es necesario esclarecer el hecho de que la música religiosa no era la única interpretada en los territorios americanos. Para ello, resalta Egberto Bermúdez:

La mayoría de documentos relacionados con la actividad musical en España y América entre los siglos XVI y XVIII, se refieren a música religiosa. Sin embargo, esto no permite concluir que hubiera una supremacía de ésta sobre los otros tipos de música, ya que la gente común y la clase alta se divertían en fiestas y saraos con canciones y música instrumental.¹⁶⁹

La educación musical que se impartió en el territorio americano estuvo dividida entre la que se realizaba principalmente como adoctrinamiento, es decir, la educación dada a los indios para la conversión al catolicismo, y aquella que pertenecía a los conventos y órdenes religiosas, selectiva y academicista, a la cual no tenían acceso los grupos sociales no pertenecientes a la élite.

El indio no tenía otro lugar de concentración social que el templo. En las catedrales, las iglesias de los conventos, las doctrinas, escuchaba y participaba en el canto de los estribillos de los villancicos y las jácaras. Y esa música con la claudicante síncopa, quedó grabada en el hombre de campo. Sembrado en la subconsciencia esa tonada perdida, con coplas de arte menor, revivió en la estancia campesina, al rasguear al desgaire el tiple popular, que para el siglo XVIII ya era conocido entre nosotros, como guitarrillo alto.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Bermúdez, La música en el arte colonial..., 45.

¹⁷⁰ Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1976, 117.

Imagen 6 Indio mojo, tocando un instrumento musical



Fuente: Archivo General de Indias, indio mojo, tocando un instrumento musical, Sign. MP-ESTAMPAS, 201. 1790, febrero, 15.¹⁷¹

Haciendo alusión acerca de la variedad de la organología musical de los pueblos precolombinos, ésta aún continúa siendo percibida como puntual manifestación de las capacidades de diseño y construcción de estos pueblos, en cuanto a instrumentos musicales se refiere, mismos que estaban abocados a la producción de melodías para los cantos, danzas y ritos relacionados con su cosmogonía.

Sin embargo, históricamente aquellas melodías han sido un constante enigma en cuanto a la genuina sonoridad y dimensión de sus líneas melódicas, situación que es factible de considerar como un campo inédito y fecundo que favoreció la permanencia

¹⁷¹ Acceso en línea en <http://pares.culturaydeporte.gob.es/> (08/08/2020).

del amplio acervo musical español trasladado a América y que fue utilizado, como se ha expresado en renglones anteriores, como herramienta para ejecutar los proyectos de adoctrinamiento de parte de los representantes del pensamiento religioso de la fe católica sobre el pueblo indígena objetivo de dominación y conversión.

Tales estrategias de adoctrinamiento dieron paso a un original estado de sincretismo plasmado en algunos villancicos de carácter religioso que comenzaban a ser interpretados en dialectos propios de aquellos pueblos, mismos que se convirtieron en tácitos copartícipes de la transculturación del villancico en el sentido español - indígena, resaltando las diversas dinámicas influyentes de los indígenas en torno a un género naturalmente europeo.

En Nueva España se encuentran villancicos religiosos muy temprano. Stevenson registra dos villancicos a la Virgen, en náhuatl, de ca. 1599 (*In ilhuicac ahuapille* y *Dios itlazonantzine*), y estos, al parecer, son tardíos si tomamos en cuenta que, poco tiempo después de la Conquista, Motolinía relata con gran admiración que algunos indígenas ‘han ya puesto en canto de órgano [...] villancicos en su lengua’.¹⁷²

Sin embargo, esas inevitables convergencias musicales no podían prescindir tan fácilmente del estilo imperante en aquella época; es decir, los villancicos se realizaban conforme a los modelos académicos establecidos por la élite musical, respondiendo, de esa manera, al orden silábico predominante como resultado del proceso de estructuración del villancico en la corte española.

El proceso de transformación que permitió la convergencia de varias culturas en torno a un género musical específico, se debió a la naturaleza del villancico, ritmo sencillo y repetitivo que promovía la fácil cristianización de indios, además de la adaptabilidad del género a la realidad de los nativos americanos. Es por esto que, para los indios, el villancico se convirtió en uno de los mejores medios para expresar sus pasiones, y penalidades. Las letras dialectales de estos villancicos latinoamericanos son una aproximación a los ejemplos extendidos del proceso transcultural que reposa de este género en Hispanoamérica.

El villancico, género entroncado en la más genuina tradición hispánica, se proyecta en la historia de la música latinoamericana en dos cauces paralelos: la

¹⁷² Tenorio, Martha Lilia. "El Villancico en Nueva España", In *Los Villancicos De Sor Juana*, 39-52. México, D. F.: El Colegio de México, 1999. Consultado mayo 4, 2020. doi:10.2307/j.ctvhn08kd.5, 39).

música folklórica y la docta. Durante la era colonial, los músicos profesionales adscritos a las grandes catedrales e iglesias urbanas impulsan su desarrollo como forma artística. Paralelamente, prolifera como forma folklórica en las zonas rurales, siendo propagado por misioneros y curas párrocos y cultivado por el campesinado indígena, mestizo y criollo.¹⁷³

A pesar de la falta de fuentes escritas de villancicos nativos, es innegable el uso de este género en el ámbito popular indígena. La llegada de villancicos populares españoles, además del afán de cristianizar a los nativos americanos, permitieron la incursión de un género originario español, en una sociedad completamente diferente.

La confluencia de culturas en un mismo territorio permitió, además, entrever los rasgos de adaptabilidad de aquella música que se albergó en las colonias y que, a pesar de ser cantada indios y españoles, habría de conservar una marca, un rasgo, un estilo que la hacía fácilmente identificable. Así lo plantea la historiadora Pilar Lago:

La música de iglesia del periodo colonial no muestra ninguna orientación estilística nativa, como quiera que las maneras europeas eran consideradas los únicos modelos adecuados para el culto cristiano. Aún formas como villancicos, Chanzonetas, Xácaras y juguetes, si bien a menudo se aplicaron a textos en leguas indígenas o dialectos locales, mantuvieron en general el estilo musical propio.¹⁷⁴

El quehacer religioso abocado a la evangelización de indígenas encontró en el villancico un género musical de fácil acomodación para tales propósitos. Y, en un momento dado, pareciera ser que, en una amable reciprocidad musical de parte del villancico, este brindó la oportunidad a los catequizados de conservar recuerdos de sus valores culturales a través del uso del texto oral, más no de escrito inmediato, y cuya original sonoridad instrumental, pudiese considerarse un efímero “tequitqui musical”, a pesar de la existencia del grafismo musical europeo que pudo haberlo protegido del perenne interrogante: “¿cómo sonaba?”.

Lo anterior, evocando las puntuales acciones indígenas en el propósito de conservar sus valores y pensamiento religiosos a través del denominado *Arte Tequitqui*.

¹⁷³ Ester Grebe, María. “Introducción al estudio del Villancico en Latinoamérica”, *Revista musical chilena*, 7-31.

¹⁷⁴ Pilar Lago, “La música de la época colonial en la América Española -Hipótesis y aproximaciones” *Revista Hispanoamericana*. Santiago de Cali. N° 17 abril 1995, 3-11 (10).

La documentación histórica parece indicar que el villancico folklórico colonial estuvo ligado a dramas y procesiones organizadas por el clero y los misioneros, los cuales perdieron su importancia y funcionalidad con la conversión de los indígenas al catolicismo. La evolución de este género en manos de los seglares produjo, en ciertos casos, una tendencia hacia su mayor autonomía; y, en otros, una pervivencia del villancico en las danzas, procesiones y dramas navideños, los cuales tendieron a incorporar gradualmente una importante dosis de elementos realistas, profanos o sincréticos.¹⁷⁵

Por todo lo anterior, el villancico latinoamericano se estableció como una fuente escrita que deja entrever las prácticas, costumbres e intenciones de los diversos partícipes sociales del periodo colonial del siglo XVII y XVIII. De igual manera, resulta interesante observar cómo las tradiciones y costumbres indígenas inciden de manera importante en el discurso musical y literario de estos villancicos.

Pretendiendo el acercamiento a la conclusión de esta monografía, surge la reflexión acerca de la convergencia y ensamble de culturas entorno al villancico. ¿El proceso de adaptabilidad musical del mundo indígena a la impuesta manera musical española surgió de manera espontánea? o, ¿fue un proceso consciente con el fin de cumplir la finalidad de la cristianización? Acerca de esto, José Ignacio Perdomo sugiere a través de unos cuantos apuntes que nos permiten interpretar vagas respuestas sobre este cuestionamiento.

El doctrinero sabiamente empalmó los tótems indígenas con la doctrina cristiana. De un culto se saltó al otro culto. Usos y costumbres rituales, instrumentos y danzas del pasado indio sirvieron ahora para las procesiones, de que tanto gusta el pueblo sencillo. En la región de Sogamoso, los ornamentos eran decorados en el centro de la cruz con un sol. El sol de los muisca y de los incas. Simple trasposición de signo.

Cuando el cantor popular o semiculto, como sucede en los villancicos, dirige a un santo el calificativo de divino, no lo aplica en el sentido estricto y teológico de culto a la Divinidad, sino con un contenido más bien de devoción, de sencillo afecto. Encontramos claros ejemplos en villancicos como aquellos: “del Divino Cayetano; No sé Francisco divino; el divino Bautista”.¹⁷⁶

Como bien lo afirma José Ignacio Perdomo, el uso del villancico por parte del español fue deliberado, pues la cristianización de los nativos fue motivo suficiente para

¹⁷⁵ Ester Grebe, María. “Introducción al estudio del Villancico en Latinoamérica”, *Revista musical chilena*, 7-31.

¹⁷⁶ Perdomo Escobar, El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1976, 91.

el ensamblaje de la cosmogonía indígena a un ritmo extranjero. No obstante, el villancico tuvo también una transformación natural, modificándose desde el uso de los mismos nativos, respondiendo a la necesidad de conservación de su propio lenguaje, creencias y cultura. Para los indígenas, el villancico fue, indirectamente, el refugio cosmogónico de su realidad cultural. Fue irónico el proceso, pues el género que pretendió cristianizarlos, sirvió también como refugio cultural nativo.

Cualquier presupuesto de la original forma española que haya podido portar el villancico en su traslado y asentamiento en tierras americanas, hubo de verse transformado no sólo por el sentir musical indígena que entró a formar parte de él, también fue partícipe la incursión de la cultura negra en tal amalgamamiento musical que reposó en la villanesca.

Lo anterior implica que, en aquellos tiempos, al oído del oyente del común y/o al músico versado, el villancico comenzó a presentar sutiles e inevitables variaciones, tanto en su texto y en su ritmo, a más de los agregados en su organología; es decir, surge un genuino sincretismo musical en el periodo de la Colonia. Son varios los ejemplos de villancicos compuestos por españoles (algunos de autoría anónima) en los que imitan la pronunciación característica de los esclavos negros.

En México hay también ejemplos del uso que los españoles hicieron de la cosmogonía africana para la incursión de los esclavos en el culto católico; Pilar Lago lo reafirma así:

Tal es el caso de los villancicos con textos en quechua de Roque Jacinto de Chavarría, o de los villancicos de negros de Juan de Araujo, cuyo texto incorpora sílabas onomatopéyicas y ritmos africanos, al igual que trata de imitar la pronunciación española de los esclavos negros; ambos compositores, ya entrado el siglo XVIII, continúan empleando el lenguaje polifónico propio del Renacimiento.¹⁷⁷

Al respecto, Perdomo Escobar comenta y ofrece el siguiente ejemplo en el caso de Colombia, que “Las coplas y estribillos expresan, muy a menudo, temas de una teología popular o temas bíblicos desarrollando toda una historia del pueblo de Dios. En sencillas cuartetos de arte menor, se hace una confesión de la divinidad y

¹⁷⁷ Pilar Lago, “La música de la época colonial en la América Española -Hipótesis y aproximaciones” *Revista Hispanoamericana*. Santiago de Cali. N° 17 abril 1995, 3- 11 (10).

popularmente”.¹⁷⁸ Es debido a esta adaptabilidad que encontramos villancicos que fueron apropiaciones de los negros y adaptaciones de su propia música.

Tabla 5 Villancicos apropiados y adaptados por los negros de su propia música

Villancico 1	Villancico 2	Alabao
Si tocamos la flautiya sacabuche y chilimía, la bajona y colnetiya sonajiya y cascabé. que y quelemo que si le incamo la rodilla y tlaemo cuchaliya paladeye la papiya lo siolo San José. se sindiza mia niño re mi alma que se metirito en doso animala bueye e la remonia muliya e la riabra. (teque leque).¹⁷⁹	Yo soy la negra ma vieja er barrio, no hay en la villa mejor que yo barro la casa, limpio lo patio, cuido mi niño y hago el amó: Jesús mi niño, Jesús mi amito, dile a tu mae y a ñor José que aquí le traigo yo la gallina con lo pollito pa loj tré.¹⁸⁰	Por el rayo de la luna Cuando un negro agonizaba Yo vide bajar a María Porque allí junto esperaba Negó era el ataú Negó quienes lo llevaban Negro cara é pabilo Negro la pavesa y llama Por el rayo de la luna Un negro al cielo subía Porque rezaba el rosario Y también el Ave María De esta pobre alma Que te ofendió Que te ofendió.¹⁸¹

Fuente: elaboración propia.

El villancico entró a convertirse e identificarse como una popular manifestación cultural del periodo de La Colonia, que, transcurridos los años, y por su misma transformación, comenzó a ser sujeto de propósitos de abolición de parte de las autoridades eclesiásticas, toda vez que, para los festejos decembrinos, eran interpretados ruidosamente, como a continuación está descrito:

El villancico degeneró en calidad y respeto. Entre las notas disciplinarias que se encuentran en los archivos de la iglesia de Neiva, hay una del visitador eclesiástico don Ignacio de Salazar y Caicedo, que lo hizo en nombre del arzobispo don

¹⁷⁸ José Ignacio Perdomo Escobar, El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1976, 88.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 100.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 103.

¹⁸¹ Marulanda, Octavio. Folklore del Litoral Pacífico de Colombia. (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1979), 19.

Antonio Caballero y Góngora. Tratando de prohibiciones, dice: ‘En la misma forma prohibimos absolutamente los villancicos y canciones profanas que se suelen hacer en la noche del nacimiento del Señor dentro del templo lo que de ningún modo consentirán los curas’.¹⁸²

El villancico, habiendo logrado sobrevivir a la prohibición de algunas ramas de la elite musical española, no escapó al recelo que despertó en el territorio americano. A principios del siglo XIX el canónigo Manuel José Mosquera, trueno así en una carta:

Es ya demasiado el escandaloso desenfreno con que los músicos profanan la iglesia en tiempo de navidad: yo he evitado en la que está a mi cargo y aunque he recibido murmuraciones por parte de pueblo inclinado siempre a la carne, nada me da, y no he aflojado en mi resolución. Pero los bailes más obscenos se han tocado en las misas de esta pascua y en la misma Catedral, a presencia del prelado, que después ha celebrado: ‘que estuvo buena la función de misa de gallo y alegre’. Las mismas gentes aplicadas a diversión han recibido mal esta lisonja del señor obispo y algunas han juzgado que solo lo han hecho porque cree que los americanos gustan de ello. Sea lo que fuere, yo estoy resuelto a predicar un sermón al respecto sobre el respeto a los templos en la próxima cuaresma y a tocar en él con vehemencia este abuso execrable que nos desacredita y de lo que es peor presenta manchada la hermosura del catolicismo a los ojos de los protestantes. He palpado de bulto cuánto ridiculiza nuestra religión el abuso de la música y me ha conolido no poco ver a Mr. Thompson a quien usted conoce.¹⁸³

¹⁸² Perdomo Escobar, *El Archivo Musical...*, 115.

¹⁸³ *Ibíd.*

Conclusiones

El complejo proceso musical colonial que se desarrolló en América, mientras el entorno sociopolítico, económico, religioso y cultural de España se encontraba próximo a remontar el periodo medieval, implica la importancia de lo que es esta música en la actualidad latinoamericana; y, sobre todo, en cómo se convirtió en posterior interlocutora histórica al concentrar en ella diversas realidades culturales. De esta manera, el *villancico*, como eje principal de la presente monografía, es el resultado de la suma de diversos ritmos y cosmogonías, que se recogen en él, para ofrecer a la fecha, una sucinta muestra de la diversidad cultural que la Colonia representó.

La música, inicialmente, fue de aquellas herramientas que se convirtieron, durante mucho tiempo, en una forma de poder que hubo de permitir a la corona española mantener el control sobre grandes extensiones de tierra; así mismo, sobre gran cantidad de seres humanos. Y, como se ha considerado a lo largo de esta monografía, el *villancico* representó una eminente válvula de escape para la población negra e indígena, toda vez que dejaron plasmada en aquella música de estilo europeo, las más nobles y particulares descripciones como producto sustantivo de la convergencia y pervivencia de culturas en la vida americana.

En América, los cambios de este género musical son claros, que, si bien inició siendo un modelo español para la implantación de la cristiandad, terminó por convertirse en un género adaptado a la realidad colonial. De tal manera, que, a través de un género musical, afloró la integración de indios, gitanos, españoles y negros; de allí que sea posible estudiar el villancico como un espejo de la sociedad virreinal, mayúscula manifestación política y administrativa de España en América.

A pesar del embate musical del villancico, éste se enfrentaba a la música culta, con la que se pretendía mantener a la música religiosa como un privilegio de pocos; sin embargo, y teniendo en cuenta la realidad americana, el villancico fue un género imposible de mantener dentro de los paradigmas musicales españoles, mismos que durante años permitieron el control y establecimiento temporal de normas en diferentes estilos musicales cultos en el contexto ibérico, tal como se mencionó en el primer capítulo, imposibilidad que se debió a su mismo origen popular.

Es necesario diferenciar la capacidad de adaptación que tuvo el villancico, a la casi nula capacidad de la música de las catedrales, asunto explicado de manera detallada en el transcurso del capítulo. Es menester puntualizar que estos villancicos podían ser tocados con gran variedad de instrumentos dentro de pequeños grupos, fueran estas agrupaciones conformadas por músicos negros, indios, o españoles, no pertenecientes a la élite social de aquella época.

Es curioso, y vale la pena resaltar, que el villancico en su esencia popular española, haya sido modificado por la corte para hacer de él un género culto, sin embargo, y teniendo como testigo los villancicos cuya composición fue realizada en América Latina, volvió a ser lo que desde un principio fue, un canto popular. De ello, se desprende la consideración de una de las facetas nobles del villancico, esto es, haberse facilitado al diálogo entre los ritmos traídos desde España y las letras y nuevos ritmos ensamblados en la América Colonial, deviniendo así en un fenómeno cultural que permitió los cambios sociales y culturales que surgieron durante la implantación de un modelo artístico, rebasando las expectativas de invasión española a un nuevo territorio.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, Carmen. 2004. Xochipilli dios solar. *Revista Estudios de cultura Náhuatl* 35
<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/155431>
- Ángel Alvarado, Rolando. 2013. La música y su rol en la formación del ser humano. Recuperado el 17 de 08 de 2019, de Rolando Ángel Alvarado
http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La_musica_y_su_rol_en_la_formacion_del_ser_humano.pdf;sequence=1
- Arango García, Jorge Hernán. 2010. La música colombiana de la época de la Colonia. El Mundocom <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=147541>. (Consultado el 20-08-2019).
- Areas, E. y Jorge Rigueiro García. La música colonial americana (siglo XVII y XVIII) Un espacio para el encuentro de dos mundos. en *X Jornadas Interescuelas /Departamentos de Historia*. Rosario, Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, 2005.
- Aretz, Isabel. 1977. *América Latina en su música*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bermúdez, Egberto. 1987. Música Indígena colombiana. *Maguaré* 5.
- _____. 1994. *La música en el arte colonial de Colombia*. Bogotá: Fundación de Música.
- _____. 1996. Organización musical y repertorio en la Catedral de Bogotá durante el siglo XVI. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*.
- _____. 1997. El archivo de la catedral de Bogotá: Historia y repertorio. *Revista musical de Venezuela* 34.
- _____. 1998. La música en las misiones jesuitas en los Llanos Orientales colombianos 1725-1810. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*: 143-166.
- Bermúdez, Egberto. 2000. *Historia de la Música en Santafé de Bogotá 1538- 1938*. Bogotá: Fundación de Música.

- Bernand, Carmen. 2014. Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX). *Historia crítica* 54: 21-48.
- Calvo-Manzano, María Rosa. 1994. El Arpa y la evangelización del Nuevo Mundo. *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 31: 147-156.
- Cárdenas Bedoya, José Agustín, Franco Duque, Luis Fernando y Santiago Ortiz Aristizábal. 2014. *Bulla endiablada*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Castrillo Hernández Gonzalo. 1942. Un extraordinario compositor español, maestro de capilla en Palencia. Estudio sobre Antonio Rodríguez de Hita y su época (musicología española) <file:///C:/Users/Ma%20Mercedes/Downloads/Dialnet-EstudioSobreDAntonioRodriguezDeHitaYSuEpocaMusicol-2485722.pdf>
- Cieza de León, Pedro. 1880. *Crónica del Perú*. Madrid: Imprenta de Manuel Ginez Hernández.
- Corominas, Juan Francisco. 1726. *Aposento anti crítico, desde donde se ve representar la gran Comedia, que en su Theatro Crítico regalò al pueblo el RR. P.M. Feijoó, contra la musica moderna, y uso de los violines en los templos, ò Carta, que, en defensa de uno, y de otro escribió D. Juan Francisco de Corominas, musico, primer violin de la Grande Universidad de Salamanca*. Salamanca, España: ¿Editorial de la Santa Cruz <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>
- De la Calle, Román. 2009. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia Ilustrada*. Valencia, España: Universidad de Valencia.
- De Sahagún, Bernardino 1938. *Historia General de las cosas de Nueva España*. Ciudad de México: Editorial Pedro Robredo.
- Díaz del Castillo, Bernal. 2016. *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España*. Madrid: Edición crítica de Guillermo Serés.
- Díez Martínez, Marcelino. 2007. Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVII. En *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, editado por María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas. Granada, España: Editorial Universidad de Granada.

- Dobrushkin, Gleb e Ivo Wolger. 2018. *Los códices Mixtecos un intermedio musical*. Colima, México: Universidad de Colima.
- Elliott, John H. 2010. *España Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)*. Madrid: Taurus.
- Feijoo, Fray Benito. 1773. *Teatro crítico universal*. Madrid, España: En la Imprenta de Don Antonio De Sancha.
- Fernández de Piedrahita, Lucas. 1881. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada: a las S. C. R. M. de d. Carlos Segundo rey de las Españas y de las Indias*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3164/>
- _____. 1688. *Historia General de la conquista del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Amberes, Amsterdam: Por Juan Baptista Verdussen,
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-10023.html>
- Fernández González, Juan Pablo. 2005. *El mecenazgo musical de la Casa de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Granada, España: Universidad de Granada.
- Fundación Juan March. 1955. Canto Gregoriano <https://www.march.es/> (consultado el 20 -8-2019).
- Gembero Ustárrroz, María, y Ros-Fábregas, Emilio. 2007. *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada, España: Editorial Universidad de Granada.
- Gumilla, Joseph. 1944. *El Orinoco ilustrado: Historia Natural, civil y geográfica de este gran río*. Tomo I. Bogotá: Editorial A. B. C.
- Gutiérrez Núñez, Francisco Javier. 2002. La vinculación Americana de fuentes de cantos: Pasajeros a indias (Siglos XVI- XVII). En *Actas de la II Jornada de Historia de Fuente Cantos*. Badajoz, España: Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, 2002.

- Hernández de Alba, Gonzalo. 1991. El Virreinato de la Nueva Granada. *Credencial Historia* 20
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-20>
 (consultado el 10 de agosto de 2020).
- Jaramillo Uribe, Jaime. 1965. Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3.
- Lago, Pilar. 1995. La música de la época colonial en la América Española -Hipótesis y aproximaciones. *Revista Hispanoamericana* 17: 3-11.
- Leza, José Máximo. 2014. *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en el siglo XVIII*, Tomo IV. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Marín López, Javier. 2007. *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (Siglos XVI- XVIII)*. Granada, España: Editorial de la Universidad de Granada.
- Marrero León, Erelis. 2013. Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz. *Tabula Rasa* 19.
- Mitjana, Rafael. 1909. Cincuenta y cuatro Canciones Españolas del siglo XVI: Cancionero de Uppsala. Imprenta de Almqvist & Wiksell.
https://www.gutenberg.org/files/43950/43950-h/43950-h.htm#Page_36
- Mora Bustillo, Alejandro. 2008. El testimonio musical de los cronistas del siglo XVI. *Estudios: Filosofía, Historia, Letras* 86.
- Morales Abril, Omar. 2013. Villancicos de remedo en la Nueva España. En *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*, editado por Aurelio Tello. Ciudad de México: CIESAS, 2013.
- Ospina Romero, Sergio. 2013. Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. En *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 302, 1.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772> (consultado el 16 de agosto de 2019).

- Palou Espinoza, Miguel. 2012. Nobleza y música: identidad, socialización y prácticas culturales de la aristocracia genovesa en los siglos XVI Y XVII. Una aproximación bibliográfica y metodológica. En *De la tierra al cielo*, Líneas recientes de investigación en Historia Moderna. Ed. Eliseo Serrano, 515-533. Zaragoza, España: Fundación Española de Historia Moderna, Institución Fernando el Católico.
- Pardo Tovar, Andrés. 1965. La cultura musical en Colombia. En *Historia Extensa de Colombia*, Academia Colombiana de Historia. Bogotá: Edición Lerner.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. González Cañal, Rafael. *Francisco de Rojas Zorrilla*. 2017. *Obras completas Volumen VI: Segunda parte de comedias*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. 1976. *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- _____. 1980. *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Perea Rodríguez, Jaime. 1982. Gonzalo García Zorro (1550-1617): el primer músico colombiano. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 19.
- Pérez González, Juliana. 2004. Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico. *Fronteras de la Historia* 9: 281-321.
- Pérez, Mariano. 2000. *Diccionario de Música y Músicos III (p-z)*. Madrid, España: ISTMO.
- Picó Pascual, Miguel Ángel. 1999. Música, músicos e inquisición en la Valencia postridentina e ilustrada. *Revista de la Inquisición* 8.
- Platón. 1988. *La República*. Madrid: Editorial Gredos.
- Quintana M, Hugo. 2002. Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*: 45-78.

- Real Academia Española. 2013. *Diccionario de Autoridades 1726-1739*, Tomo III, D - F (1732). Edición facsimilar con motivo del III Centenario. Madrid. <https://letras.rae.es/home/99-diccionario-de-autoridades-tomo-iii.html>
- _____. 2014. *Diccionario de Autoridades*, Tomo IV (1734) Versión facsimilar del Tomo IV: G-N del Diccionario de Autoridades de 1726-1739, Madrid. <https://letras.rae.es/home/100-diccionario-de-autoridades-tomo-iv.html>
- _____. 2014. *Diccionario de Autoridades de 1726-1739*, Tomo V (1737). Tomo V: O – R, Madrid, <https://letras.rae.es/home/101-diccionario-de-autoridades-tomo-v.html>
- Rodilla, Francisco. 2012. Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII. *Revista de Musicología XXXV*.
- Rodríguez de Hita, Antonio. 1757. *Diapason instructivo: consonancias musicas y morales, documentos a los profesores de musica, carta á sus discipulos, de don Antonio Rodriguez de Hita ... sobre un breve y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid: Imprenta de la viuda de Juan Muñoz.
- _____. 1777. *Noticia del gusto español en la música, según está en el día*. Biblioteca Nacional de España: Antonio Rodríguez de Hita, Maestro de capilla de la Encarnación.
- Roel del Río, Antonio. 1760. *Razón natural y científica de la música en muchas de sus más importantes materias: Carta a D. Antonio Rodríguez de Hita. Sobre su breve y fácil método de estudiar la composición por don Antonio Roel del Río*. Santiago: Ignacio Aguayoi Aldemunde.
- Rosso, María. 2010. Feijoo y las fronteras del saber. En *Frontiere: soglie e interazioni i linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, ediciones Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gheradi y Pietro Taravacci, Trento: Università Degli Studi di Milano.

- Saldivar, Gabriel 1991. *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*. Conaculta: Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA.
- Sandoval Antúnez, Sergio Ángel. 2015. Sociedad y vida musical en la Nueva España y la Intendencia de Guadalajara, en las postrimerías del siglo XVIII. *Revista Vínculos, Sociología, Análisis y Opinión* 4.
- Sanhuesa Fonseca, María. (s.f.). Juan Francisco de Corominas. *Real Academia de la Historia*. <http://dbe.rah.es/biografias/32484/juan-francisco-de-corominas> (consultado el 17 -8-2019).
- Sterling, Carlos A. 1984. Recuento historiográfico de la música colonial. *Revista de estudios históricos regionales* 1: 213.
- Stevenson, Rovert. 1992. La música en la América colonial española. *Revista musical de Venezuela*: 9-37.
- Torrente, Álvaro. 2016. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol.3. *La música en el siglo XVII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Traslosher H, Jorge E. 1994. Estratificación social en el reino de la Nueva España, siglo XVII. *Relaciones* 59.
- Travería, Daniel. 1794. *Ensayo gregoriano, o Estudio practico del canto llano y figurado en metodo facil ... [Música notada]: dividido en tres partes, la primera contiene una simple explicacion del canto llano ... la segunda la nueva composición de las misas de los santos de España [...] y la tercera la explicación teórica y práctica del canto figurado*. Madrid: Imprenta viuda de Don Joaquín Ibarr.
- Valencia Zuluaga, José Néstor. 1998. Panorámica del Villancico, *THESAURUS* 3.
- Vera, Alejandro. 2014. La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (Siglo XVIII). En *Simposio Brasileiro de pós-graduandos en música*. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile <https://core.ac.uk/download/pdf/267911845.pdf>

Archivos

Archivo General de Indias de Sevilla. 1600. Cartas de cabildos seculares, ES.41091.AGI/24//GUATEMALA,41,N.92. Imagen Núm.: 1 /3. Sevilla, España
<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/349084?nm>

_____. 1557. Real cédula otorgando a don Juan Pérez Materano, deán de la iglesia Catedral de la ciudad de Cartagena de Indias, el derecho exclusivo, durante 10 años, para imprimir y vender un libro, que ha escrito, sobre canto de órgano y canto llano, previa tasación de precio por los del Consejo. ES.41091.AGI/24//INDIFERENTE,425,L.23,F.298V-299R
<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/259866?nm>

Archivo General de la Nación, AGN. 1550. Criminales-Juicios:SC.19,31,D.5. Bogotá, Colombia
https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/Estructura_Web/5_Consulte/Fondos_Documentales/FondosDocumentales/FondoGeneral_WEB.pdf

_____. 1550. Criminales-Juicios:SC.19,135,D.9. Bogotá, Colombia
https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/Estructura_Web/5_Consulte/Fondos_Documentales/FondosDocumentales/FondoGeneral_WEB.pdf