



Pequeño guitarrista [Morelos], ca. 1960. Foto: Raúl Hellmer Pinkman, Fototeca INAH.

Juan Manuel  
Lara Cárdenas\*

ETNOMUSICOLOGÍA

## El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana

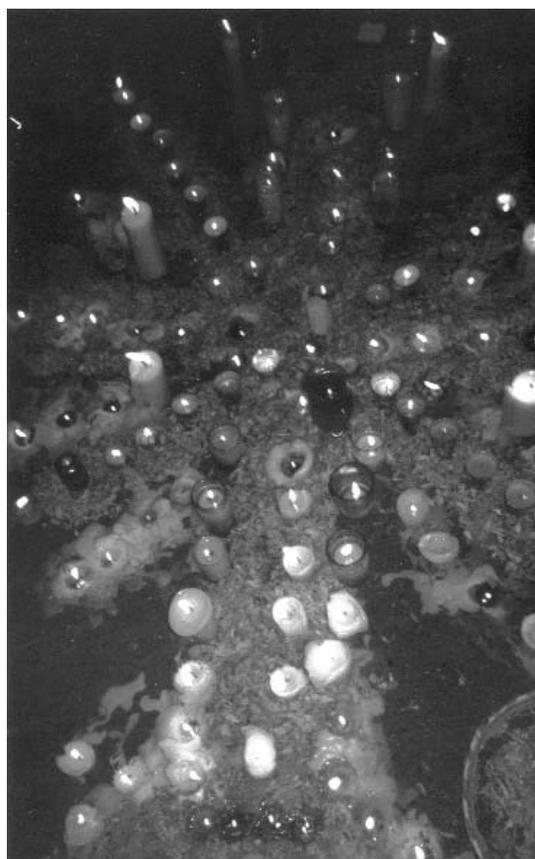
**E**s de sobra conocido que la llegada de los primeros europeos a este continente, desde finales del siglo XV y sobre todo en el XVI, trajo entre otras consecuencias la implantación de su cultura, sus ideas, sus costumbres, sus leyes, su religión, sus artes, sus ciencias, sus industrias, sus plantas, sus animales domésticos, etcétera. Europa recibió a cambio muchas cosas nuevas de América: plantas, metales, piedras preciosas, animales, palabras, entre otras cosas, además de “muchísimos motivos de especulación y fantasía”, como dice Pedro Henríquez Ureña.<sup>1</sup>

Las bulas del papa Alejandro VI del 2 de mayo y 26 de septiembre de 1493, y del 26 de junio de 1494, dieron a España la posesión de todas las tierras descubiertas en el occidente, con el fin de convertir a los innumerables habitantes del continente americano a la religión católica, dando a los monarcas participación en los diezmos para llevar a cabo este objetivo. Así nació el Real Patronato, que según el historiador Jesús García Gutiérrez era “un contrato bilateral entre los reyes hispanos y la Santa Sede”, en virtud del cual la Santa Sede delegaba a los monarcas la designación de los altos dignatarios de la Iglesia en las Indias, reservándose el derecho de confirmar o rechazar tal determinación si las personas nombradas en su concepto no eran dignas, lo cual, por otra parte, era ya una costumbre de la época. Igualmente, les concedía a los soberanos la autorización para edificar iglesias, monasterios y hospitales, fijar los límites de las diócesis, y el permiso para que clérigos y monjes salieran de España hacia las Indias.

Estas atribuciones dieron a la Iglesia en América un marcado carácter político-religioso muy singular en la historia eclesiástica, aunque no exento de situaciones conflictivas por la confrontación de intereses entre los dignatarios de ambas instituciones.

\* Centro de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” del INBA, CENIDIM-INBA.

<sup>1</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, 3ª reimp., México, FCE, 2001, p. 32.



Velación, concheros, D.F.. Foto: Araceli Zúñiga Peña, Tlanepantla, Estado de México. Fonoteca INAH.

Sin embargo, tal situación no era nada excepcional. Cosas parecidas se habían dado en la historia de otros pueblos, como en el Reino Unido, donde la reina aún era la representante máxima de la Iglesia anglicana, o en los países musulmanes, como Irán, que tenían un gobierno teocrático.

En el siglo XVI, España no sólo poseía el imperio más extenso y rico que alguna vez se pudo soñar, sino que descollaba también en la literatura y en la música. Después del “siglo de los cancioneros y romanceros” —conocido así el XV—, España llegó en los dos siguientes siglos a la Edad de Oro de su literatura, con los nombres ilustres de Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, fray Luis de Granada, Fernando de Herrera; etapa que culminaría con Miguel de

Cervantes, Tirso de Molina, Luis de Góngora, Félix Lope de Vega y Carpio, Francisco de Quevedo, Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz.

En la música compartió méritos de igual relevancia con las escuelas flamenca, romana y veneciana, respaldando con los nombres de Juan Cornago, Francisco de Peñalosa, Cristóbal de Morales, Juan Vázquez, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Eduardo Duarte Lobo, Antonio de Cabeçón, Sebastián Aguilera de Heredia, Juan Bautista José Cabanillas, por nombrar sólo algunos.

Si hablamos primero un poco acerca del llamado canto gregoriano, tendremos que es la música propia de la liturgia de la Iglesia católica desde los primeros siglos del cristianismo. El Concilio Vaticano II ha confirmado su vigencia actual por medio de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*. De acuerdo con estudios realizados durante más de siglo y medio, el canto gregoriano es el resultado de la fusión entre el canto litúrgico galicano de la época carolingia y el canto antiguo romano.

Tuvo su origen en la música de las antiguas sinagogas hebreas y en la música del mundo grecolatino. En cada lugar donde enraizaba el cristianismo surgía un repertorio de cantos litúrgicos que, aparte de poseer características comunes al entorno cultural mediterráneo, se distinguía también por algunas características propias de la región donde se cultivaba. Así, tenemos el canto bizantino, del Imperio romano del oriente; el canto copto cantado por cristianos de Egipto; los cantos sirio y armenio, cantados en Asia menor; el canto antiguo romano; el canto galicano, floreciente en el Imperio carolingio; el canto milanés o ambrosiano; el canto eugeniano o hispanovogótico; el canto sarum, de la iglesia de Cantorbery, en Inglaterra, entre otros.

Cuando utilizamos la denominación de canto gregoriano para esta música, en realidad nos estamos refiriendo sólo y estrictamente al canto romano de la época del papa Gregorio I, El Grande



La danza de la pluma, Valles Centrales, Oaxaca. Foto: Rolando Martínez Aragón, Fonoteca INAH.

(540-604), descartando automáticamente a los otros. Por eso resulta más congruente llamarle canto eclesiástico cristiano medieval, aunque suene más largo.

¿Cuáles son las razones por las cuales esta música ha sobrevivido gloriosamente por más de 1 500 años? Mencionaré sólo cuatro.

El canto eclesiástico cristiano medieval es un repertorio de piezas musicales hechas exclusivamente para cantarse, en latín o en griego, monódicas, de ritmo libre, enmarcadas en un sistema modal heredado de la música griega antigua, que tiene su propio sistema de escritura y sus propias formas musicales.

En el canto eclesiástico se utilizaron, a lo largo de los siglos, varios sistemas de representación gráfica: la notación alfabética, heredada de los hebreos, los griegos y los romanos; la notación neumática, derivada de los acentos gráficos del lenguaje escrito, y más tardíamente la notación diastemática, para representar intervalos musicales más precisos por medio de figuras cuadradas, romboidales, elongadas, dentadas, etcétera.

El sistema modal del canto eclesiástico cristiano es mucho más rico en posibilidades expresivas que la música posterior, elaborada durante siglos sólo sobre dos modos: los llamados mayor y menor. De hecho, compositores como el gran Juan Sebastián Bach, muchas veces se salieron del marco estrecho de la modalidad mayor / menor,<sup>2</sup> abordando con ello otros ámbitos armónicos generados por estos modos.

Respecto al ritmo, algunos ilustres musicólogos<sup>3</sup> afirman que esta música no lo tiene, lo cual resulta contradictorio, tratándose precisamente de la música. Lo cierto es que se trata del ritmo libre, es decir, la sucesión libre de pies rítmicos binarios y ternarios. Como decir: la libre alternancia de compases de dos y tres tiempos. Esta característica del canto eclesiástico cristiano medieval, aparte de la modalidad, le confiere la espiritualidad que lo caracteriza.

El canto eclesiástico cristiano medieval desarrolló asimismo sus propias formas musicales, las cuales fueron el origen de las que los músicos de los siglos poste-

<sup>2</sup> Especialmente en sus corales para órgano, basados gran parte de ellos en las antiguas melodías del canto eclesiástico cristiano de la Edad Media.

<sup>3</sup> Hugo Riemann (1849-1919), entre ellos.



Concheros con teponaztle metálico, Tlatelolco D.F.. Foto: Araceli Zúñiga Peña, 1997, Fonoteca INAH.

riores cultivaron a su vez. La forma musical es como el plano o molde según en el cual se construye la obra musical. Así ha sido a lo largo de los siglos en la música de las distintas culturas.

Las formas musicales del canto eclesiástico cristiano medieval son:

a) El recitativo, para proclamar los textos sagrados clara y distintamente.

b) La antifona, un modelo de canción de diseño melódico libre, sencilla o muy florida, amplia o de ámbito reducido, siempre dependiente del texto al que acompaña y enriquece.

c) El himno, un poema de alabanza cuyo texto está organizado en estrofas generalmente de cuatro versos octosílabos, elaborados según las reglas de la retórica latina clásica, o bien a la manera de los poetas medievales tardíos, los llamados goliardos. En él se aplica la misma música a todas las estrofas.

d) La secuencia, poema narrativo de mayor exten-



Músicos mazahuas, San Felipe del Progreso, Estado de México.  
Foto: Norberto Rodríguez Carrasco, Fonoteca INAH.

sión, también organizado en estrofas generalmente de tres versos, en el cual la música va cambiando de dos en dos estrofas, como elemento de interés y variedad, dado lo extenso del texto. Entre los siglos X y XVI se creó un número exorbitante de secuencias, del que sólo fueron admitidas cinco por el Concilio de Trento (1543-1565).

e) El responsorio, que es como una antífona, pero con uno o dos trozos musicales que se repiten como estribillos.

f) Y por fin, la misa, forma musical compuesta de cinco partes: el *Kyrie eleison*, el *Gloria in excelsis Deo*, el *Credo*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei*, cantos que se entonan en determinadas partes de la celebración litúrgica que lleva el mismo nombre.

Por cierto que el nombre de misa, aplicado a la celebración litúrgica principal del culto cristiano católico, es verdaderamente lamentable, pues no corresponde a lo que es en su origen esta celebración. Los nombres ori-

ginales con que los primeros cristianos designaban este rito comunitario eran: eucaristía, es decir, acción de gracias; fracción del pan; cena del Señor, o bien, ágape, esto es, convivencia fraternal. Misa es la palabra con que el celebrante despedía a la comunidad al terminar la celebración. Misa, pues, significa despedida.<sup>4</sup> Resulta que, como muchos de los participantes, agregados a la comunidad sin la debida instrucción en las conversiones masivas de los primeros cinco siglos de nuestra era, no sabían bien a bien de qué se trataba —más o menos como ahora—, creyendo que ése era el nombre de la celebración, se lo aplicaron sin más, quedando así por la fuerza de la repetición.

La música que caracterizó a los siglos del Renacimiento en Europa —la época de la llegada de los europeos a América— fue la polifonía vocal, conocida en aquel tiempo como canto de órgano. Esta música, originada seis siglos antes en los monasterios medievales, fue elevada por los compositores franco-flamencos al más alto grado de perfección en el siglo XV.

Si hablamos ahora un poco de la polifonía vocal o canto de órgano, tenemos que ésta se desarrolló a partir de las melodías del canto eclesiástico cristiano medieval, denominado canto llano desde el siglo XII.

La polifonía es la ejecución simultánea de varias melodías diferentes que combinadas sabiamente producen una rica armonía. El arte, la técnica de combinar varias melodías simultáneas se conoce desde el principio con el nombre de contrapunto. Pero al principio, al resultado de estos experimentos de combinar varias melodías simultáneas, se le llamó canto de órgano, y al compositor organista, por el hecho de que “organizaba”, armaba el entramado de las voces. Así se les siguió llamando hasta los siglos XVII y XVIII.

Con la aparición de la polifonía vocal en el siglo IX de nuestra era, el canto eclesiástico sufrió serias transformaciones, pues sobre sus melodías se fueron implementando nuevos experimentos sonoros, que seis siglos más tarde desembocaron en un nuevo género de música propio de la etapa de la cultura llamada Renacimiento, durante los siglos XV y XVI. Las melodías del antiguo y venerable canto de la Iglesia fueron mutiladas

<sup>4</sup> *Ite, missa est* (pueden irse, ésta es la despedida).



Niño Dios conchero, Chalma, Estado de México. Foto: Norberto Rodríguez Carrasco, Fonoteca INAH.

y deformadas rítmicamente para adecuarlas a los requerimientos de la nueva música. Las melodías floridas de las antífonas se convirtieron en plataformas o pistas sobre las que se levantaba la arquitectura polifónica. Desde entonces se le llamó canto llano, es decir canto plano.

Esta nueva manera de hacer música se desarrolló y culminó en dos nuevas formas musicales que la caracterizaron: el motete y el madrigal. Uno y otro son composiciones a varias voces, cuatro, cinco, seis o más, en las que la estructura, como siempre, depende de la fraseología del texto. El motete, en latín, religioso siempre, sustituyó con frecuencia a la antífona en el canto de la misa y el oficio. El madrigal, en cualquier otro idioma de los hablados en Europa occidental durante los siglos XV y XVI: italiano, francés, alemán, inglés, español, etcétera, con cualquier otro carácter y cualquier otra temática: amorosa, báquica, bucólica, guerrera, hedonista, etcétera. En ambos, a cada frase del texto

corresponde un tema musical diferente, que aparece tratado en forma imitativa por las diferentes voces que cantan.

La forma del motete predominó en la composición de obras religiosas entre los siglos XV y XVIII en todo el ámbito de la cultura europea, incluyendo América. Siguieron este proceso compositores como Hernando Franco (1532-1585), Antonio Rodríguez de Mata (?-1643), Luis Coronado (?-1648), Fabián Pérez Ximeno (1590-1654), Francisco López Capillas (ca. 1608-1674), Antonio de Salazar (?1650?-1715), Manuel de Sumaya (?1676?-1755), todos ellos maestros de capilla de la Catedral de México; Pedro Bermúdez (?-?1606?), Gaspar Fernandes (1566-1629), Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664), Juan García de Céspedes (1619-1678), Francisco Vidales (1630-1702), maestros de capilla de la Catedral de Puebla, entre otros, crearon motetes propiamente dichos; pero también himnos, salmos, *magníficats*, salves, lamentaciones, pasiones, misas, etcétera, lo mismo que los compositores del resto de América.

Esto es lo que constituye la riqueza de nuestra herencia musical de los siglos virreinales, que nos motiva a reconocer esa época como una Edad de Oro de la polifonía vocal novohispana.

Por cierto que en la composición de misas se siguieron diferentes procedimientos, como la parodia, la paráfrasis, o el *cantus firmus*. Son especialmente notables las misas de parodia, donde el compositor, tomando el material temático de una obra propia o ajena, lo elabora más extensamente para crear con él las cinco partes de la misa.

Ciertas canciones famosas gozaron de las preferencias de los compositores, como la que tuvo por título “Hombre armado”, utilizada por los creadores más importantes de los siglos XV y XVI: Juan de Ockeghem, Josquin des Pres, Cristóbal de Morales y Juan Pedro Luis de Palestrina, entre otros.

También la muy conocida canción “La guerra”, que Clemente Janequin (ca. 1485-1558) compuso para celebrar la victoria del rey Francisco I de Valois en la batalla de Marignan (1517), dio lugar a la composición de misas y “batallas” para órgano. Fue utilizada para la composición de una misa por su mismo autor,

y por otros como Francisco Guerrero (1528-1599), Tomás Luis de Victoria (1548-1611) y Juan de Cererols (1618-1680). Su fama se extendió también por América. Se conserva en un libro de coro de la Catedral de Puebla, y por lo menos dos de nuestros compositores virreinales, Fabián Ximeno y Francisco López, maestros de capilla de la Catedral de México, la utilizaron para componer sendas misas.

Todas ellas fueron las principales expresiones musicales que resonaron en los espacios sonoros de nuestras catedrales, iglesias y conventos virreinales, lugares sagrados por antonomasia: el canto llano y el canto de órgano.

Pero hubo también otra forma de expresión musical que formaba parte de los oficios litúrgicos en señaladas ocasiones: el villancico, que tuvo su origen en la canción de “villanos”, es decir de aldeanos, habitantes de una villa. Evolucionó literariamente en manos de los grandes poetas del Siglo de Oro español, y los grandes maestros de la polifonía de la época lo engalanaron con su arte, haciendo con él composiciones a cuatro, cinco, seis, siete, ocho o más voces, según la técnica compositiva del canto de órgano o polifonía.

A mediados del siglo XVI, el villancico fue admitido dentro de la liturgia del oficio de maitines en España, por graciosa concesión del arzobispo de Toledo, Hernando de Talavera, en lugar de los austeros responsorios en canto llano, para favorecer la asistencia de la gente del pueblo en dichos oficios.

Después se hizo costumbre en todo el imperio español cantar villancicos en determinadas fiestas litúrgicas, y no sólo en el oficio de maitines, sino también en la misa, en fiestas como la de la Inmaculada Concepción de la Virgen María (8 de diciembre), la fiesta de la Asunción (15 de agosto), las fiestas de San José (19 de marzo), San Juan Bautista (24 de junio), San Miguel Arcángel (29 de septiembre), San Pedro y San Pablo (29 de junio), San Hipólito, patrono de la Ciudad de México (13 de agosto), del apóstol Santiago,



Concheros, Distrito Federal. Foto: Araceli Zúñiga Peña. Tlatelolco, D.F., Fonoteca INAH.

patrono del imperio español (25 de julio), San Jerónimo (30 de septiembre), las fiestas de los santos fundadores de las órdenes religiosas: San Benito Abad (21 de marzo), San Francisco de Asís (4 de octubre), Santo Domingo de Guzmán (4 de agosto), San Ignacio de Loyola (31 de julio), San Agustín, obispo de Hipona (28 de agosto), etcétera, y por supuesto, en la Natividad del Señor (25 de diciembre). Para ello los cabildos de las catedrales contrataban los servicios de poetas reconocidos para componer los textos, siendo los maestros de capilla los responsables de ponerles la música.

Los textos de los villancicos reflejan el habla y el carácter, ya culto, ya popular, de los distintos grupos humanos que conformaban la sociedad novohispana de la época. De ahí los nombres alternativos o concomitantes con que se conocen estas pequeñas joyas literario-musicales: chanzonetas, xácaras, guineos, negrillas, mestizo, indio, ensalada, juguete, etcétera.

Tenemos ejemplos relevantes de ello en los cuadernos de villancicos navideños de Juan Gutiérrez de Padilla, músico malagueño que fungió como maestro de capilla de la Catedral de Puebla; los villancicos de Francisco Vidales y Juan García de Céspedes, pertenecientes a la colección Sánchez Garza, propiedad del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” del INBA (CENIDIM), que antes pertenecieron al convento de la Trinidad de la Ciudad de Puebla; los villancicos del Cancionero Musical de Gaspar Fernandes, documento musical importante sobremanera para la historia de la música mexicana del siglo XVII, que enriquece el archivo de la Catedral de Oaxaca, junto con los villancicos y cantatas de Manuel de Sumaya. Los villancicos de nuestra sor Juana, musicalizados por compositores como José de Loaysa, Antonio de Salazar y otros, en distintas latitudes de América, forman parte también de esta herencia musical de la época de los virreyes.