

Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana

por Dr. Robert Stevenson

Así como el sistema fluvial de los ríos Tigris-Eufrates, las investigaciones sobre música colonial fluyen por corrientes independientes: una biográfica, la otra musical. Ninguna de estas vías de estudio ejercidas separadamente rinden frutos satisfactorios. Las biografías y las transcripciones musicales deben, en cambio, equipararse. Al igual que el Tigris y el Eufrates tienen eventualmente que unirse para que una rica corriente logre llegar al golfo.

I

Un trozo de música sin nombre de compositor, encontrado en un archivo colonial, puede ser peligrosamente engañoso. Jesús Bal y Gay editó la *Missa Ave maris stella* (1576) de Victoria, en el volumen 1 del *Tesoro de la música polifónica en México* (1952), sin reconocerla como de Victoria —ni siquiera como una Misa escrita por un Peninsular— sencillamente porque la encontró sin nombre en el así llamado Codex Carmen que estaba entonces editando. En 1974, Arndt von Gavel, en *Investigaciones Musicales de los Archivos Coloniales en el Perú*, 185 páginas; colección de obras transcritas de manuscritos coloniales peruanos que inicia en páginas 1-10 con un Magnificat trunco de Francisco Guerrero (1528-1599), por no figurar la atribución correspondiente en el Archivo Arzobispal de Lima donde se encontró, von Gavel no sólo no reconoció a Guerrero como su compositor sino que la consignó como obra del siglo XVIII (pp. vili-ix)*. Estos ejemplos comprueban que las obras anónimas pueden engañar hasta al mejor editor. Pero ¿qué pasa con obras de los archivos coloniales de compositores cuyas biografías son sólo conocidas hasta cierto punto, pero no totalmente? Como José Picanyol=Picañol se encuentra bien representado entre las pertenencias de la Catedral de Puebla correspondientes al siglo XVIII, un diligente alumno norteamericano ya graduado, que estaba recientemente transcribiendo sus obras, presumió que Picañol abandonó Madrid para convertirse en maestro de capilla de Puebla. Como Pedro Durán también se encuentra bien representado en el Archivo Arzobispal de Lima, un investigador sudamericano opinó recientemente que fue un compositor que trabajó en Lima en el siglo XVIII. En la cabal investigación de Sas sobre la documentación de la Catedral de Lima, por otro

*Ver reseña en *R. M. Ch.*, xxviii/128 (octubre-diciembre, 1974), pp. 101-104.

lado, éste nunca descubrió a Pedro Durán como ejecutante, cantante, sacerdote o compositor colonial del Perú.

Dos de los más inquietantes problemas biográficos que rondan la investigación colonial en Ciudad de México quedan por resolverse. Según Francisco López Capillas, nativo de Ciudad de México y muerto allí el 18 de enero, 1674 (no 1673), lo precedió en el cargo de maestro de capilla de la Catedral de México nada menos que Pedro de Loyola Guevara, autor de *Arte para componer canto llano, y para corregir y enmendar la canturía que está compuesta fuera de arte* (Sevilla, en casa de A. Pescioni, 1852 [copia en la Bibliothèque Nationale de Paris, Rés. v 2478]). No obstante, en la documentación de la Catedral de Ciudad de México, revisada por Gabriel Saldívar y Silva o Jesús Estrada —los máximos investigadores mexicanos—, no ha surgido rastro alguno todavía de Loyola Guevara. El segundo enigma de Ciudad de México es Don Juan de Lienas, identificado en mi *Music in Mexico* —como de finales del siglo xvi por razones estilísticas— pero que ahora, gracias a restos de obras musicales suyas encontradas en la Newberry Library en Chicago, se sabe que fue un contemporáneo, en Ciudad de México, de Fabián Ximeno, muerto allí en 1654. Lienas, contrariamente a la inmensa mayoría de maestros de capilla del siglo xvii fue casado, siempre que las notas del manuscrito de Newberry, en que se le califica de cornudo, probasen algo. El uso del “Don” antes de Juan también nos obliga a pensar que fue un cacique; el término “Don” nunca fue usado en Ciudad de México a principios del siglo xvii sino que para personas con rango de nobleza. La biografía completa de Lienas probablemente tendrá que ser recopilada de los *cacicazgos* o algún otro *ramo* local indígena de la documentación de Ciudad de México. Otros compositores de nota del siglo xvii que nacieron seguramente, o casi seguramente, en el Nuevo Mundo, pero que no son identificables como mestizos o indios, incluyen a Juan García [Zéspedes], Antonio de Salazar y Francisco de Vidales. Como este último era el sobrino de Fabián Pérez Ximeno, es posible que Ximeno haya también nacido en Ciudad de México.

El problema de los nacimientos se hace más crítico cuando se escrutina la vida de compositores de principalísima importancia. Es imposible esperar que los actuales Gobiernos de México, Perú, Colombia y Brasil tomen bajo su patrocinio financiero costosas ediciones sobre compositores nacidos y criados en el Viejo Mundo. No obstante, en el caso de compositores tales como López Capillas, Vidales, y Zumaya, cuyos nacimientos en Ciudad de México están ahora exhaustivamente documentados, se puede con mayor confianza pedir ediciones auspiciadas por el gobierno. Petición más rotunda aún para el patrocinio gubernamental puede solicitarse para compositores de sangre indígena como Tomás Pascual de Huehuetenango y Juan Matías de Oaxaca. Matías fue elogiado en *Geografía descripción de la parte septentrional*, de Fran-

cisco de Burgos (Ciudad de México: Iuan Ruyz, 1574) como tan genial que las autoridades locales trataron de organizarle un viaje de exhibición a España. Si en realidad fue tal maravilla, entonces Juan Matías merece sin duda ser conocido a través de transcripciones editadas de su música. Este autor espera poder hacer precisamente eso en el futuro cercano. Editados varias veces como ejemplos de chanzonetas —compuestas en Ciudad de México por un indio homónimo posiblemente alumno y protegido del extremeño Hernando Franco (1532-1585) — son las dos vigorosas piezas de c. 1599, en lengua Nahuatl, conservadas en el así llamado Codex Valdés (véase mi *Music in Aztec & Inca Territory* [Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968], pp. 208-219).

II

Después de haber subrayado la importancia de la investigación biográfica, ahora nos preocuparemos de la investigación que enfoca la música principalmente. La gran mayoría de los libros de coro coloniales que sobreviven, a través de toda Latinoamérica, incluyen principalmente canto llano. A pesar de que estos libros de coro son tan pesados, están manchados y son de tan difícil acceso, muy pocos conjuntos de libros de coro inclusive en las catedrales más históricas como las de Cuzco, Ayacucho = Huamanga = Guamanga, Quito y Bogotá, para no mencionar los conventos de Dominicos, Franciscanos y Agustinos en estas ciudades, han sido concienzudamente explorados, página por página. No obstante, la exploración minuciosa puede dar resultados. La experiencia de este autor comprueba que dos de las fuentes más valiosas sobre polifonía de los maestros sevillanos del siglo XVI y XVII fueron reveladas gracias al escudriño minucioso de los *libros de facistol* que confiadamente las autoridades catedralicias de Sevilla habían declarado que sólo contenían canto llano. Claro está que más de 100 pesados y no muy prometedores volúmenes tuvieron que ser examinados uno por uno antes de que surgiera el primero de los dos hasta ahora desconocidos libros de coro polifónicos. Con lo cual, ¡qué provechosa lección aplicable a la investigación en el Nuevo Mundo! Supuestamente no sobrevive ninguna obra polifónica en la Catedral de Quito. Empero, este problema no podrá ser dilucidado definitivamente hasta que algún paciente investigador revise meticolosamente cada uno de los monstruosamente pesados cincuenta y tantos libros de coro que fueron vistos *en masse* por este autor en julio de 1960.

Inclusive si no surge polifonía intercalada, estos libros de canto llano coloniales a veces contienen monodía mensurada. En los libros de coro tanto del Museo de Arte "José Luis Bello y González" en Puebla, como en los de la Catedral de Cuzco, los maestros de capilla del siglo XVIII usaban los espa-

cios desocupados de los libros de pergamino de canto llano para inscribir sus muy atractivas y danzables melodías mensuradas. En realidad el examen de libros semejantes exige a veces un acto de fe temerario. Los investigadores que realizan visitas cortas no pueden esperar resultados dignos de publicarse a partir de un vistazo superficial de aparentes libros de canto llano, como tampoco pueden tener logros los indagadores que esperan obtener rápidos detalles biográficos de visitas cortas a archivos notariales. Pero las posibilidades existen. Según mi opinión, el canto llano merece catalogación y análisis. Se han escrito excelentes monografías sobre los libros de coro de canto llano de El Escorial y Montserrat. ¿Por qué no, entonces, sobre el repertorio colonial de canto llano de Quito o Bogotá?

Volviendo a la polifonía, casi todos los que trabajan en historiografía musical del Viejo o el Nuevo Mundo, esperan hacer un descubrimiento rápido. Aquel que hoy día tropezara con la partitura de *La Parténope* de Manuel de Zumaya, ejecutada en el palacio virreynal de Ciudad de México el 19 de mayo de 1711, de inmediato cosecharía titulares internacionales. Menos sensacional pero de todos modos muy bienvenido sería el descubrimiento de la música compuesta por Lázaro del Alamo para la conmemoración de Carlos V en Ciudad de México en 1559. Algunas obras, bien copiadas y completas, compuestas en el Nuevo Mundo por Domenico Zipoli también serían aplaudidas con entusiasmo. Para gloria del Ecuador, inclusive algunos compases polifónicos de Diego Lobato, el maestro de capilla de Quito cuya madre fue la consorte de Atahualpa, sería un descubrimiento principal. Los musicólogos colombianos gritarían bravo frente al descubrimiento ya sea del texto del tratado erudito de mediados del siglo XVI de Juan Pérez Matcrano, el que le mereciera el honor de ser considerado el "Josquin" del Nuevo Mundo, o la música de una chanzoneta compuesta en la década de 1580 por el maestro mestizo de Bogotá, Gonzalo García Zorro, quien luchó por su derecho a una canonjía a través de la curia romana.

Volviendo a la tesis adelantada en el primer párrafo: biografía y música deben fluir a un único y mismo río. No basta con saber quienes fueron Lobato y García Zorro, tampoco es suficiente tener la seguridad, por el libreto existente de Silvio Stampiglia en la Biblioteca Nacional de México, que la ópera de Zumaya fue montada en el palacio virreynal de Ciudad de México en 1711. Tampoco, por lo demás, ayuda mucho la música, anónima o atribuida a desconocidos o poco conocidos. La biografía y la música en tándem deben continuar preocupando al investigador de lo colonial. Cuando en los países de la OEA el financiamiento a nivel digno de la investigación musicológica y de las publicaciones por fin sea realidad, las brillantes glorias de la herencia musical latinoamericana, recuperables a través de las publicaciones en tándem, por fin comenzarán a ser realmente conocidas.