

---

## Los libros de Euterpe en la Nueva España

José Antonio Robles\*

**H**agamos juntos un viaje por el mundo de los libros de música. Imaginemos una gran sala, una enorme biblioteca atestada de libros musicales: hay partituras, tratados, libros de coro, métodos de violín, guitarra o pianoforte, revistas musicales. Estamos en la biblioteca de la musa Euterpe. Su acervo es inmenso; no podríamos ver todos los libros y sólo hojearlos nos llevaría quizá toda una vida. Así que vayamos a la sección que dice "México-Nueva España". Tomemos algunos libros, sentémonos cómodamente frente a la gran mesa y empecemos la lectura. Comencemos el viaje.

Pero antes debo hacer un par de advertencias a los viajeros. El viaje será breve: un corto paseo por el reino de la producción y difusión de los libros de música de la Nueva España, aquellos libros que se usaron para la composición, interpretación o aprendizaje de la música. Durante la travesía veremos no sólo libros impresos en la Nueva España, sino también libros europeos (esencialmente españoles) que circularon por estas tierras. Nuestro itinerario tendrá tres etapas, las de los tres usos esenciales de los libros de música, muy relacionados con la vida social y privada de los novohispanos: el religioso, el educativo y el recreativo.

El viaje será algo accidentado y quizá enfrentemos algún peligro. Así sucede cuando exploramos la *terra incognita*, casi virgen, de los

libros musicales de México, la cual asemeja un nuevo mundo. Espero que podamos descubrir posibles rutas de viaje y vislumbrar algo de lo mucho que todavía nos falta por explorar. Al final de la jornada podremos verificar si el continente novohispano de los libros musicales contribuyó a la formación y difusión de la sabiduría musical de México. Este será un primer mapa, aunque imperfecto, de nuestro trayecto, que tal vez será de ayuda para futuros aventureros de la bibliografía musical.

Para viajar por el mundo de los libros musicales de la Nueva España debemos partir de una distinción propia: la música religiosa y la música profana, dos tipos de música que desde la Edad Media se cultivaron en el Viejo Mundo. Los primeros europeos que pisaron la que llamarían América traían consigo libros impresos y manuscritos con variados tipos de música: canto gregoriano, misas, salmos e himnos en latín; danzas, romances y villancicos, sin faltar los métodos para aprender a tocar instrumentos musicales. Con esos libros entraron dos géneros de música europea que pronto se aclimataron en la Nueva España: la música de dios y la música del mundo.

### **Libros para orar: o sea, obras de música sacra**

Apenas acabada la guerra de conquista del siglo XVI, otra guerra, la de la "conquista espi-

\* CENIDIM, INBA.

ritual”, tomó su lugar para sustituir la vida religiosa de las culturas indígenas con la religión católica. España, bastión del catolicismo europeo, no escatimó esfuerzos para implantar la fe cristiana en todos los rincones del enorme imperio gobernado por Carlos V. Poco a poco la Iglesia del Nuevo Mundo desarrolló una gran fuerza económica, política y social y se convirtió en un foco de irradiación espiritual, cultural y artística.

El antiguo vínculo de la Iglesia con la música mediante sus prácticas litúrgicas no tardó en florecer en la Nueva España. Los libros de música sacra fueron claves en la intensa labor musical, educativa y creativa que fomentó la Iglesia en la Nueva España: libros de canto llano y polifonía, métodos de contrapunto, tratados teóricos de matemáticas y filosofía. Explorar el mundo de los libros de música sacra de la Nueva España nos conduce por dos caminos: la música misional y conventual y la música catedralicia. Después tomaremos un atajo para arribar a la impresión de libros de música en la Nueva España en el siglo XVI.

#### *Libros de música en misiones, conventos y colegios*

La música misional fue básica en el contacto cultural de dos civilizaciones: medio de comunicación y vehículo pedagógico en la conversión y occidentalización de los indios; lugar de encuentro de las culturas a través del lenguaje sonoro. Franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas se aplicaron con afán en la educación musical de los indios; les enseñaron la teoría musical europea, a cantar en coro y a tocar instrumentos musicales para acompañar las voces. Aprender el catecismo en latín no era tan arduo si se acompañaba con trozos de canto llano que se grababan en la memoria. Las cartas y los libros de los frailes cronistas de los siglos XVI y XVII (Mendieta, Las Casas, Motolinía, Grijalva, Pérez de Rivas, Torquemada y otros) testimonian el proceso de transplante de la música europea a tierras mexicanas, así como las habilidades de los in-

dios para fabricar y tocar instrumentos musicales y para cantar y aun componer música religiosa.<sup>1</sup>

Durante las fiestas religiosas de los pueblos a menudo se mezclaba la música sacra con las danzas indígenas, mixtura que fue mal vista por las autoridades eclesiásticas. Pero así como las nuevas texturas sonoras europeas ejercieron una fascinación sobre los indios, también los religiosos aprendieron a tolerar obras sacras con texto náhuatl y danzas indias en las procesiones litúrgicas.<sup>2</sup> Si en el siglo XVII parecían menguar los audaces experimentos “audiovisuales” basados en el arte (pintura y escultura, teatro y música), que aplicaron los frailes en la conversión cristiana de los indios, la música siguió fungiendo como elemento cristianizante en misiones y conventos: la dulzura de su “poder divino” ahorraba excesos de violencia en el proceso de absorción cultural de los indios.

Dos tipos de música sacra enseñaron los religiosos a los indios: el *canto llano* (o canto gregoriano, de tipo monódico, es decir, a una voz) y el *canto de órgano* (o polifonía, que hoy llamamos *contrapunto* o música a varias voces). Torquemada, en su *Monarquía Indiana* publicada en 1615, resumió los logros musicales de los coros de indios. Entre esos logros destaca que fueron capaces de crear espléndidas bibliotecas de música sacra mediante su habilidad para copiar los libros de coro traídos por Zumárraga y otros preladados. Una vez que habían aprendido a escribir, “entonces aprendían a trazar líneas en el papel y a escribir notas musicales”. Los indios se esmeraron en hacer excelentes copias de libros de canto llano y polifonía con grandes letras capitales iluminadas, copias que eran usadas tanto por los indios como por los frailes.<sup>3</sup>

Los archivos y bibliotecas de conventos masculinos y femeninos de todas las órdenes guardaban los libros de canto llano y polifonía que se usaban tanto para enseñar a los indios y a los estudiantes como para realizar los servicios litúrgicos conventuales. Lo mismo ocurrió con muchos de los colegios novohispanos. Gran parte de esos archivos y bibliotecas musicales

de conventos y colegios se han perdido o dispersado con las vicisitudes de nuestra historia, pero quedan algunos ejemplos que recuerdan las riquezas musicales que alguna vez poseyeron.

El llamado *Códice del Convento del Carmen* contiene unas treinta obras polifónicas de música sacra (salmos, himnos, salves, *magnificats*, misas, lamentaciones y pasiones) que fueron compuestas por autores españoles y novohispanos de los siglos XVI y XVII: Francisco Guerrero, Juan de Lienas, Francisco López y Fernando Franco. Las obras sacras de este libro fueron transcritas y publicadas lujosamente en 1952 por el musicólogo español Jesús Bal y Gay, miembro de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA desde su creación en 1947.<sup>4</sup> Este valioso libro manuscrito, encuadernado en piel, perteneció al convento carmelita de San Angel fundado en 1617 (actual Museo del Carmen del INAH), pero hoy se encuentra misteriosamente perdido. En 1950 se hizo un microfilm del libro para la Biblioteca del Congreso en Washington.<sup>5</sup> Sin embargo, la edición del INBA de hace 40 años lo salvó de la pérdida total, pues gracias a ella esta hermosa música vocal, alguna vez cantada por coros de indios de la capilla del convento carmelita, se sigue hoy cantando y hasta ha quedado grabada para la posteridad.

Thomas Gage, célebre viajero inglés e inspector dominico que llegó a Nueva España en 1625, nos cuenta que las familias adineradas discutían para decidir qué convento de monjas ofrecía la mejor enseñanza musical. Al fraile inglés le parecía tan exquisita la música de esos conventos que escribió: "No temo asegurar que las iglesias atraían a la gente más por el deleite de la música que por el servicio de Dios".<sup>6</sup> Un caso que confirma la percepción de Gage es el del convento de monjas de la Santísima Trinidad de Puebla, quienes nos legaron un archivo musical de casi 400 obras de compositores españoles y novohispanos de los siglos XVII y XVIII. Debido a la intervención de un milagroso salvador que lo compró durante la Revolución, este archivo conventual se llama *Colección Jesús Sánchez Garza*, ad-

quirida por el INBA en 1967 y que hoy se encuentra en el CENIDIM. Algunos de los villancicos que contiene esta colección conventual, formada con esmero por tan musicales monjas poblanas, han sido transcritos y editados por musicólogos norteamericanos y mexicanos, y ya forman parte del repertorio virreinal de varios grupos de música antigua.<sup>7</sup>

No faltarían otros ejemplos de archivos y bibliotecas musicales que pertenecieron a conventos novohispanos, como el archivo musical del Colegio de San Ignacio o de las Vizcaínas (que contiene obras de autores mexicanos y europeos de los siglos XVII, XVIII y XIX), el cual no ha sido debidamente investigado hasta ahora. El propio archivo el excolegio jesuita de Tepozotlán guarda en sus acervos espléndidos libros de coro bellamente iluminados de diferente procedencia. Entre los tesoros que guarda este acervo se encuentra el *Códice Franco*, el cual contiene siete *magnificats* de uno de los grandes compositores novohispanos del siglo XVI: Hernando Franco (1532-1585). Este libro perteneció a la Catedral de México y es considerado uno de los más valiosos monumentos musicales de las Américas.<sup>8</sup>

Un buen ejemplo de las ricas bibliotecas musicales que poseían los colegios novohispanos de señoritas del siglo XVIII es el del archivo del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (1743-1810). Esta institución proveyó de una puntual educación femenina a sus colegialas en doctrina cristiana y moral, lectura y escritura, aritmética, costura y cocina, amén de una respetable educación musical en canto llano, teclados, violín y arpa. El estudio de la música se efectuaba en la escoleta del colegio con la ayuda de un estupendo archivo formado con obras de autores españoles y novohispanos de los siglos XVII y XVIII, que eran compradas para su deleite.<sup>9</sup> Pocas de esas obras han sido transcritas e interpretadas por orquestas y grupos de nuestra época. Pero dejemos los placeres musicales de las colegialas llamadas "las rositas" y vayamos a consultar la sección de la Biblioteca de Euterpe que dice "Catedrales".

### *Libros de música de catedrales e iglesias seculares*

La música catedralicia era aquella usada en los variados servicios religiosos del año litúrgico: la música sacra con texto en latín del oficio divino y de la misa, y las obras en lengua vernácula como los villancicos. Las catedrales novohispanas fueron organizadas tal y como en España: cada ciudad importante cabeza de obispado tenía su catedral como centro de la vida social y cultural. La catedral era el eje de la vida urbana en las fiestas públicas y procesiones, y bajo su protección se reunían diversos artistas con el fin de engrandecer el culto religioso. Pintores, arquitectos, escultores, poetas y músicos daban lustre a las catedrales mediante su obra artística. Las catedrales eran asimismo importantes centros educativos que aprovechaban las energías creativas de los artistas. A diferencia de los misioneros que enseñaron la música europea a los indios, las catedrales educaban a los hijos de españoles, criollos o mestizos quienes recibían una espléndida educación musical del maestro de capilla en turno y sus ayudantes. Sólo se recurría a músicos indígenas cuando la escasez de españoles, criollos y mestizos así lo exigía.<sup>10</sup>

Al igual que en Europa, las capillas de música de las catedrales novohispanas tenían varias necesidades: un maestro de capilla y un organista cuidadosamente escogidos, una planta de cantores e instrumentistas a sueldo, y un grupo de seis a doce niños de coro (llamado *seises*) que recibían instrucción gratuita en música y gramática en la escuela de la catedral, llamada *escoleta*. El maestro de capilla era una especie de héroe musical que tenía diversas obligaciones: componer la música que se necesitara, dirigir el coro y la orquesta, y enseñar diariamente materias musicales, instrumentos y canto a los jóvenes alumnos de la *escoleta*. Hacía todo esto a cambio de un salario variable, pero a menudo elevado, que dependía de su talento y sus capacidades. Famosos fueron en varias catedrales los arduos concursos de oposición para elegir al maestro de capilla, que eran verdaderas contiendas

para obtener el apetecible puesto. Aquel que ganaba el maestrazgo debía ser un hábil compositor, excelente músico y teórico, buen profesor y diestro director, cantor y tañedor, a menudo versado en varios instrumentos.

Las capillas de música catedralicia poseían enormes bibliotecas y archivos musicales para conservar los libros y manuscritos utilizados en el servicio litúrgico y las clases de música. Aquellos archivos guardaban tesoros musicales: libros editados o manuscritos con la mejor música europea y americana del momento. Obras de los más notables compositores españoles, italianos, flamencos o virreinales resonaban en las inmensas naves de las catedrales. Lo que se conserva hoy es sólo una parte de lo que esos archivos llegaron a poseer, ya que muchas obras fueron destruidas por el uso, incendios, guerras, negligencia o el descarte de obras en desuso. Para desgracia nuestra, el afán de actualización musical de las catedrales hacía que cada cierto tiempo se deshicieran de aquellos libros o manuscritos que ya no estaban en uso.<sup>11</sup>

Las catedrales novohispanas que mayor fama musical alcanzaron fueron las de México, Puebla y Oaxaca, comparables a cualquier catedral española de su tiempo, pero también descollaron otras como las de Valladolid, Guadalajara y Durango, que todavía no abren sus archivos para mostrarnos su riqueza musical. Algunos viajeros de la época colonial afirmaban que la música de la ciudad de México eran tan exquisita que la gente iba a las iglesias más por oír buena música que por cumplir con sus deberes religiosos. Varias de las iglesias metropolitanas tuvieron capillas de música y archivos musicales, muchos de los cuales desaparecieron desde el siglo XIX (y los que aún existen no se han investigado a fondo). Pero la catedral de México, fundada en 1528, fue sin duda el centro musical más relevante de la ciudad y quizá de la Nueva España toda. El primer obispo de México, fray Juan de Zumárraga, se preocupó por elevar su nivel musical contratando músicos españoles profesionales y comprando libros de coro para el uso de la catedral.<sup>12</sup>

Cada catedral era gobernada por un arzobispo y un consejo de clérigos llamado cabildo, quienes también se ocupaban de las actividades musicales de las catedrales. Se organizaban y controlaban los servicios musicales mediante un conjunto más o menos estricto de reglas llamadas "constituciones del coro". Las *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana*, escritas en 1570 por el segundo arzobispo de México, Alonso de Montúfar, ofrecen instrucciones detalladas sobre los deberes de los músicos, el repertorio que se debía cantar y tocar y hasta sobre el comportamiento que debían observar los músicos. Por ejemplo; no se debía leer cartas o libros, hablar o reír, jugar o hacer bromas en el coro durante los oficios (lo cual indica que a veces se hacía), so pena de ciertas multas pecuniarias.<sup>13</sup>

#### *El arte de imprimir libros musicales en el siglo XVI*

Se ha calculado que cuando menos 220 libros se publicaron en Nueva España durante el siglo XVI. Una buena proporción se imprimieron en por lo menos diez lenguas indígenas (gramáticas, diccionarios y tratados religiosos), lo cual demuestra que quienes controlaban la impresión no se olvidaron de la lectura indígena. Los libros editados en español versaron sobre diversos temas: navegación, hierbas medicinales, cirugía, enseñanza de la lectura y de la aritmética, eventos notables como terremotos, historias de viajes y exploraciones, y un gran número de textos devocionales.<sup>14</sup>

De aquellos libros impresos en el siglo XVI trece contienen música: el primero se editó en 1556 y el resto entre 1560 y 1589. Para apreciar adecuadamente la importancia de los trece libros de música impresos en México entre 1556 y 1589, debemos recordar que ninguna otra colonia española realizó tal empresa editorial, y que incluso Madrid (la capital española después de 1561) sólo imprimió un libro litúrgico con música en 1571 durante el mismo periodo de 33 años, el cual resultó ser solamente una reimpresión del primer libro musical mexicano de 1556.<sup>15</sup>

En total, entre 1556 y 1605 se publicaron en la ciudad de México catorce libros de canto llano. Es decir, en 49 años de actividad editorial se imprimió un promedio de 3.5 libros al año, en una época en que los altos costos de impresión (papel, tinta, etcétera) hacían que se publicara sólo lo indispensable. Los libros de música fueron, bajo esta óptica, algo indispensable para la Nueva España del siglo XVI: su fin era proporcionar el repertorio musical para aquellos coros indígenas descritos por Torquemada. El último de esta serie de catorce libros musicales fue un libro de 210 páginas que contenía cuatro pasiones de Juan Navarro, compositor gaditano quien lo editó en 1604, tres años antes "de que los peregrinos ingleses pusieran su planta en tierras norteamericanas y fundaran su primera colonia" en 1607. Esos catorce libros de música son un tributo a la tradición indígena de los cantores que usaron y divulgaron el abundante y valioso material musical contenido en ellos.<sup>16</sup>

Cuatro de los trece libros impresos entre 1556 y 1589 contienen las partes de canto llano de la misa cantadas por el coro bajo el título *Graduale dominicale*, lo cual indica que contienen el canto llano cantado en todas las misas festivas y del domingo. Otros tres libros son *antifonarios*, es decir, contienen el canto llano cantado durante las horas canónicas del oficio divino. Los últimos seis libros litúrgicos con música incluyen: dos manuales (para la correcta administración de los sacramentos), un misal (con la música cantada por el sacerdote, y no por el coro, durante la misa), un pasionario (con pasiones), un salterio (con salmos) y un directorio para novicios agustinos (con la música cantada por el sacerdote en la misa).<sup>17</sup>

Los impresores de aquellos libros de música fueron los mismos que imprimieron la mayoría de los libros novohispanos del siglo XVI: Juan Pablos (Giovanni Paoli) en 1556 y 1560, Antonio de Espinosa en 1561 y 1576, el activo Pedro de Ocharte en 1563, 1568, 1572, 1584 y 1589, y Diego López Dávalos en 1604, con quien finaliza toda una era de la impresión de libros de música en la Nueva España.<sup>18</sup>

Estos hermosos libros de canto llano del siglo XVI fueron los primeros libros con música impresos en el Nuevo Mundo, así como los únicos litúrgicos con música publicados en las colonias españolas (los cuales son a su manera tan distintivos como las capillas abiertas del siglo XVI). Nos ofrecen destacados ejemplos del arte de imprimir en la América del siglo XVI. De ellos se puede colegir el nivel de la cultura musical en las iglesias novohispanas de la época, al tiempo que nos informan sobre algunas de las más importantes personalidades musicales en la ciudad de México. Además, de las circunstancias de su edición podemos obtener mayor evidencia respecto al número, distribución geográfica y capacidad interpretativa de los coros indígenas.<sup>19</sup>

Sólo una cosa cabría lamentar acerca de estos catorce libros: la mayor parte se encuentra hoy dispersa en diversas bibliotecas del mundo, lo cual ha dificultado su estudio en conjunto. Paradójicamente, "libros y manuscritos preciosos en bibliotecas del extranjero han dado una visión más notable y grandiosa de las glorias musicales del virreinato mexicano, que los textos disponibles en muchas bibliotecas de la propia República". Bastan unos cuantos ejemplos: la Biblioteca Huntington de San Marino, California, y la Biblioteca Nacional de Chile poseen ejemplares del libro de Juan Navarro de 1604; la Biblioteca Lilly de Bloomington, Indiana, posee el único ejemplar del salterio de Pedro de Ocharte de 1563; la famosa Biblioteca de la Universidad de Texas en Austin posee el ejemplar único del Ocharte de 1584; la no menos famosa Biblioteca Pública de Nueva York ostenta, con orgullo ajeno, el primer libro con música impresa de América: el Juan Pablos de 1556; y la Biblioteca Huntington resguarda el misal de Antonio de Espinosa de 1560, reconocido internacionalmente como el más bello impreso americano del siglo XVI.<sup>20</sup> Buena falta hace la edición facsimilar de nuestras glorias editoriales musicales del siglo XVI, si no queremos que sigan siendo más conocidas en el extranjero que en México.

### **Libros para aprender: métodos y tratados musicales**

Una vez que hemos regresado a sus estantes los libros de música sacra, podemos tomar de la Biblioteca de Euterpe otros libros musicales de los siglos XVII y XVIII. Y al hacerlo nos llevaremos una sorpresa: pocos libros musicales se imprimieron en Nueva España después de la asidua labor de los impresores del siglo XVI; lo que encontramos son más bien libros manuscritos. ¿Qué pasó con la imprenta musical novohispana después de tan glorioso comienzo entre 1556 y 1604? Pregunta de difícil respuesta que no intentaremos aquí. ¿Será acaso que las necesidades de evangelización y los servicios litúrgicos habían menguado, o que la imprenta se encontraba en franca decadencia? Quizá los colegas especialistas en la impresión de libros nos ayuden a encontrar una respuesta.

El sevillano Joseph Bernardo de Hogal, emigrado a la ciudad de México en 1720 donde fue impresor desde 1721 hasta su muerte en 1741, fue el primero, desde 1604, en imprimir un libro con música en 1725.<sup>21</sup> Se trata de la *Regla de San Francisco* del fraile Manuel Sánchez, "maestro de novicios" del convento franciscano de la ciudad de México. Siendo un método de canto llano para los novicios franciscanos, el libro incluye una "Breve noticia del canto llano" donde se nos aclara que se trata de un "manualito" para la enseñanza escrito por un fraile ajeno a la música ("que no siendo de mi profesión, me ha sido de tanta dificultad"). Después de 121 años de no imprimirse un libro con notas musicales, la impresión de 3,000 ejemplares de la *Regla de San Francisco* debió de ser motivo de orgullo para Hogal, pese a sus modestas pretensiones y dimensiones (78 pp.), pues ya se había perdido la tradición de imprimir grandes obras como las del siglo XVI. Este manual es considerado la primera obra de didáctica musical impresa en México.<sup>22</sup>

A menudo se piensa que la enseñanza musical anterior a los conservatorios era deficiente, pero la obra de los grandes compositores de los siglos XVI al XVIII bastaría para refutar esta

idea. En Nueva España la educación musical se impartía de dos maneras, como en otras épocas: la formal y la informal, dirigidas a distintos tipos de alumnos. La enseñanza formal, cuyo fin principal era crear músicos profesionales, se impartía en escoletas de catedrales, conventos, colegios y academias privadas, y la enseñanza informal se recibía de maestros particulares que enseñaban teoría musical y la ejecución de instrumentos musicales a alumnos aficionados. Ya me he ocupado de los libros usados en la enseñanza musical ofrecida por conventos, colegios y catedrales. Ahora abordaré la enseñanza musical universitaria y algunos de los libros usados para el aprendizaje musical que he llamado informal, lo cual no implica que haya sido deficiente.

La añeja fascinación europea por la teoría musical de tipo especulativo, matemático y filosófico, también tuvo su correlato americano. La enseñanza musical de algunos colegios novohispanos se limitaba al canto llano y al estudio teórico de la música que se remonta al *quadrivium medieval*, formado por las cuatro artes liberales matemáticas: aritmética, geometría, astrología y música. En las universidades españolas hubo cátedra de música, cuyo mejor ejemplo quizá sea la del ilustre Francisco Salinas en la Universidad de Salamanca desde 1576. No sabemos con seguridad si en la Universidad de México, fundada en 1553 según los cánones salmantinos, también hubo cátedra de música, pero es plausible si se considera que algunos de sus maestros tuvieron relación con la música.

El célebre Francisco Cervantes de Salazar fue profesor universitario de México con claros vínculos musicales: amén de haber sido amigo del gran teórico español Juan Bermudo, escribió la introducción para su obra *El arte tripharia* (Osuna, 1550) e hizo sugerencias para la segunda edición de la obra más relevante de Bermudo, la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna y Granada, 1555). La sabiduría musical de Cervantes de Salazar se comprueba en la aguda descripción que hizo de la música tocada en el Túmulo Imperial dedicado a Carlos V con motivo de su muerte en 1558 (*Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*, 1560).<sup>23</sup>

En el siglo XVII vivió otro catedrático universitario con intereses musicales, el mercedario fray Diego Rodríguez, considerado “excelentísimo matemático”, quien impartió la cátedra de matemáticas y astronomía desde 1638. Entre las obras de Rodríguez se encuentra el *Tractatus proemialium mathematices*, que contiene un erudito estudio teórico musical. Dado que la teoría musical tiene fuertes lazos con las matemáticas, en los libros de tal ciencia encontraremos las huellas de la especulación musical (pesquisa que no ha sido emprendida hasta ahora). Quizá así descubramos a otros sabios matemáticos como Carlos de Sigüenza y Góngora, amigo de una escritora afecta a la música: la gran Sor Juana Inés de la Cruz.

Hacia el último cuarto del siglo XVIII la Universidad de México ya poseía capilla de música, y aunque no sabemos de su archivo musical, es probable que lo haya tenido. A principios del siglo XIX el Real Colegio Seminario de Minería celebraba unas “academias de música”, series de conferencias y conciertos donde se escuchaba la música de Haydn y autores novohispanos. Cabe preguntarse si la biblioteca de tan ilustre seminario albergó libros de música requeridos por aquellas academias musicales (Stevenson).

La enseñanza privada fue uno de los medios más populares para aprender música en la Nueva España. Las fuentes registran muchos nombres de maestros que enseñaban música, en especial a tocar instrumentos musicales, ya en sus casas o en escuelas particulares. Aquellas maestras enseñaban tanto a los aficionados que querían aprender a tocar un instrumento para acompañar danzas y canciones, como a otros estudiantes que tenían ambiciones profesionales.

Bernal Díaz del Castillo menciona al vihuelista Alonso Ortiz, quien fuera uno de los primeros en establecerse como maestro de baile y vihuela después de la conquista. Este maestro sabía náhuatl y hasta lo apodaban “el nahuatlato”, de ahí que su clientela incluyera indígenas. Pero Ortiz se vio obligado a cambiar su escuela porque muy cerca funcionaban tres

burdeles. Bernal Díaz también menciona a otro de los primeros maestros de música de la ciudad de México, conocido como "Maese Pedro de la harpa", quien en compañía de Benito Bejel, otro conquistador músico, tamborilero y tocador de pifano, pidieron permiso al cabildo para "fundar una escuela de danza para dar brillo y lustre a la ciudad".<sup>24</sup>

Aquellos maestros de música instruían a sus alumnos mediante diversos libros impresos y manuscritos, tanto españoles como novohispanos. Los libros españoles de teoría musical y para instrumentos de teclado, arpa, vihuela y guitarra de los siglos XVI, XVII y XVIII circularon en Nueva España y ofrecieron elementos técnicos y repertorio para músicos profesionales y aficionados, maestros y aprendices. Por su parte, algunos maestros novohispanos nos han dejado obras importantes, aunque ninguno logró imprimirlas.

Uno de los ejemplos más elocuentes de aquellos libros de aprendizaje es un manual de guitarra del siglo XVIII: la *Explicación para tocar la guitarra...* (Veracruz, 1776) de Juan Antonio de Vargas y Guzmán.<sup>25</sup> Se trata, ni más ni menos, del primer método de guitarra escrito en América, y es clara muestra del alto nivel didáctico que alcanzó la guitarra novohispana. De su autor sabemos muy poco aparte de que fue "profesor de este instrumento en la ciudad de Veracruz", aunque es posible que haya sido un español radicado en el puerto más importante de la Nueva España. En 1767 Francisco Javier Clavijero calificó a Veracruz como la más educada ciudad del virreinato, y este magnífico manual confirma tal calificación.<sup>26</sup>

Los profundos conocimientos musicales y pedagógicos de Vargas y Guzmán se manifiestan en su dominio de diversas autoridades europeas, tanto de la teoría musical como de los tratados españoles para guitarra de los siglos XVI al XVIII. Se han encontrado hasta el momento tres manuscritos de este libro, lo cual basta para probar su influencia y difusión: en la Newberry Library de Chicago, en el Archivo General de la Nación y en una colección privada en España (escrito en Cádiz). El ma-

nuscrito del AGN se destaca por contener, amén del tratado, trece sonatas para guitarra y bajo continuo, que constituyen los únicos ejemplos de música de cámara profana escrita en las colonias españolas. Es, además, el primer libro que se refiere a las guitarras de seis y siete órdenes (cuerdas dobles). Por estas y otras razones, no se ha dudado en calificarlo como el tratado de guitarra más importante del mundo hispánico.

### **Libros para gozar: canciones, danzas y otros sonos**

Para terminar nuestro breve recorrido por los estantes de la biblioteca de Euterpe, pasemos ahora a hojear algunos de los libros de música que los novohispanos usaron para su gozo y placer, es decir, para cantar y bailar, para divertirse.

Según Leonard, cuatro prensas funcionaban hacia 1620 en la ciudad de México, y la mayor parte de sus impresos eran sobre pedido. Aunque los eclesiásticos eran la clientela más importante de los impresores, no todos los libros disponibles eran religiosos. Las librerías vendían también grandes cantidades de textos seculares: de ficción y poesía, teatrales, históricos, de literatura popular y de música profana. No sólo conventos y monasterios poseían ricas bibliotecas, sino también funcionarios, mercaderes y hasta personas de más modesta categoría social llegaron a formar colecciones de libros. Evidencia de tales colecciones surge en informes notariales, inventarios, testamentos, contratos mercantiles y en listas de libros requeridas por la Inquisición, que nos hablan de herencias, donaciones, compras o censuras de libros.<sup>27</sup>

Si bien la Inquisición intentó controlar la producción y circulación de textos heréticos en la Nueva España solicitando listas de libros en manos de clérigos, laicos y comerciantes, en general trataba de vigilar a los lectores y no de confiscar sus libros. Esas listas incluidas en los expedientes inquisitoriales ofrecen valiosa información sobre los libros que se

poseían y se leían. Por ejemplo, en 1620 Simón García Becerril, vecino de la ciudad de México, sometió a la Inquisición el inventario de su pequeña biblioteca personal. Esta colección particular de pocos volúmenes revela las preferencias literarias de un vecino ilustrado de la segunda década del siglo XVII. Aparte de unos pocos libros religiosos, hay una diversidad de libros italianos de literatura (Boccaccio, Ariosto, Tasso, etcétera), *La grandeza mexicana* de Balbuena, la *Araucana* de Ercilla, *La Celestina* de Rojas, y otras obras en verso y prosa.<sup>28</sup>

Pero además de su gusto por la literatura, García Becerril era afecto a la música. En su lista aparecen cuatro de los siete libros de música para vihuela impresos en España en el siglo XVI: los de Luis Milán (Valencia, 1536), Luis de Narváez (Valladolid, 1538), Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547) y Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554).<sup>29</sup> No cualquiera compraría estos libros a principios del siglo XVII si no fuera a usarlos, es decir, a tocar la música contenida en ellos. Es seguro que García sabía tocar la vihuela en algún grado y, amén de arrancarle los ritmos populares en boga hacia 1620, podía tocar algunas fantasías de las muchas canciones (romances y villancicos) que incluyen estos célebres libros.

La presencia de estos cuatro libros clásicos de la vihuela en la colección de un laico versado en literatura y música (como en otras bibliotecas personales de la época) nos revela que la difusión de los libros españoles de música no era algo extraño en el México del siglo XVII, y que se podían encontrar hasta en la modesta biblioteca de un oscuro novohispano de clase media.

Se conservan varios libros manuscritos novohispanos que incluyen repertorio para instrumentos de cuerda de los siglos XVII y XVIII. Entre los primeros manuscritos que contienen una antología de danzas escrita en tablatura está el *Método de cítara*, recopilado por Sebastián de Aguirre en Puebla a mediados del siglo XVII. Este interesante libro, escrito para cítara y vihuela, nos regala varias danzas del Nuevo Mundo: *portorricos* (hay un "portorrico de los negros" y uno "de la Puebla"),

dos *tocotines*, *El guasteco*, un *panamá* y dos corridos, amén de otras danzas europeas de la época. Existe otra tablatura del siglo XVIII proveniente de León, Guanajuato, manuscrito para guitarra de cinco órdenes que incluye numerosas danzas españolas de la época: jácaras, marionas, gallardas, españoletas, villanos, canarios, fandangos, folias, jotas, cumbées, minuetos, etcétera.<sup>30</sup> No dudo que estas alegres danzas se tocaron y bailaron en los fandangos que tanto gustaban a nuestros antepasados novohispanos.

En la Biblioteca Nacional se encuentra otro interesante libro manuscrito llamado *Tablatura musical*, cuyo repertorio corresponde al siglo XVIII. Contiene muchas piezas en tablatura de guitarra así como pautas para violín con obras de Arcangelo Corelli. Este libro muestra la disposición de la música novohispana del siglo XVIII para admitir géneros y compositores franceses, italianos e ingleses, además de españoles.<sup>31</sup> Existen otros manuscritos para violín y teclado de la época colonial que no podemos comentar en este breve ensayo. Todos estos manuscritos novohispanos de música profana deben hacernos reflexionar sobre la enorme capacidad de adaptación cultural de una Nueva España que lograba conciliar músicas indígenas, negras y europeas de los más variados tipos para diversos grupos sociales y étnicos.

No quisiera terminar el viaje sin mencionar a uno de los géneros literario-musicales que más gustaron a los novohispanos y que debido a ello merecieron los honores de la imprenta: el villancico. Si bien este simpático género era de tipo religioso, pues se usaba en las fechas importantes del año litúrgico, también tuvo diversas facetas que lo acercan a la música profana. Al cantarse y tocarse en las catedrales e iglesias, el villancico hacía las delicias de los fieles por su florido lenguaje que mezclaba lo mismo el latín macarrónico con el náhuatl que con la jerga de los negros. Era, pues, una suerte de cantata barroca que reunió los esfuerzos de poetas y compositores tanto de España como de sus colonias americanas, donde su número es inmenso.

El villancico en sus diferentes variantes (negros, negrillas, guineos, jácaras, etcétera) fue uno de los géneros que más relevancia y originalidad tuvieron en los siglos XVII y XVIII novohispanos. Su humor delicioso y su divertido desfile de los tipos étnicos y sociales del México colonial lo hicieron una de las formas predilectas de los poetas y compositores barrocos, así como de sus audiencias.

Sor Juana Inés de la Cruz, nuestra gran poeta barroca, encontró en los villancicos no sólo una gran pasión sino también una buena entrada económica. En 1685 es maestro de capilla de la Catedral de México el bachiller Joseph de Loaysa y Agurto (ca. 1625-1695), músico, quien tiene el mérito de haber colaborado más que nadie con Sor Juana, pues los villancicos eran su fuerte como compositor. Antonio de Salazar (1650-ca. 1715) sucede a Loaysa y Agurto en 1688 y comparte su interés en poner los ingeniosos villancicos de Sor Juana "en metro músico". Otros compositores, como Miguel Mateo de Dallo y Lana de Puebla y Mateo Vallados de Oaxaca, también musicalizaron villancicos de la jerónima.<sup>32</sup>

No debe sorprendernos el amor que Sor Juana profesó hacia la música: amén de escribir preciosos villancicos y coleccionar instrumentos musicales, reunió algunos de los mejores tratados sobre el tema en su biblioteca. Los libros condujeron su ingenio por caminos

de la teoría y la especulación musical, y hasta nos ha hecho creer que escribió un tratado de música llamado *Caracol*. En su famosa carta dirigida a la condesa de Paredes (esposa del virrey de Mancera), mediante un romance le da cuenta de las dificultades que suponían las reglas de los tratados de armonía, que llevan a Sor Juana a escribir un libro inspirado en la idea de la espiral armónica y matemática. Aunque nadie lo ha visto jamás, de existir este enigmático libro acaso sería el mejor homenaje que se podría rendir a la gran tradición novohispana de escribir e imprimir libros de música. Voy a terminar, pues, nuestro ya dilatado viaje con las palabras de la Décima Musa, pidiéndole a Euterpe que el libro *Caracol* aparezca en su biblioteca divina algún día:

Empecé a hacer un tratado  
para ver si reducía  
a mayor facilidad  
las reglas que andan escritas.  
En él, si mal no recuerdo,  
me parece que decía,  
que es una línea espiral  
no un círculo la armonía.  
Y por razón de su forma  
revuelta sobre sí misma  
lo intitulé Caracol,  
porque esa revuelta hacía.

## Notas

<sup>1</sup> Robert Stevenson, "The Transplanting of European Musical Culture", *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952 [hay reimpressiones posteriores], pp. 51-99, véase pp. 51-69.

<sup>2</sup> Gerard Béhague, "Sacred Music in Spanish America", *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1979 (Prentice-Hall History of Music Series), pp. 1-58, véase la sección "Mission Music", pp. 2-5.

<sup>3</sup> Fray Juan de Torquemada, *Veinte i un libros rituales i Monarquía Indiana*, Madrid, 1723, III, p. 214, citado en *Ibid.*, pp. 67 y 97 (nota 37). La traducción es mía.

<sup>4</sup> *Tesoro de la música polifónica en México, I. El códice del Convento del Carmen*, transcripción y notas de Jesús Bal y Gay, México, INBA, Departamento de Música,

Sección de Investigaciones Musicales, 1952, XXIII + 234 pp.

<sup>5</sup> Para la historia del Convento del Carmen y su práctica musical véase Robert Stevenson, "El 'Carmen' reivindicado", *Heterofonía*, vol. VII (3), núm. 36, mayo-junio de 1974, pp. 17-20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 20 (nota 12).

<sup>7</sup> Doce villancicos de esta colección fueron transcritos y editados por Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque, México*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1974. Otra versión de estos villancicos fue editada por Felipe Ramírez, *Tesoro de la música polifónica en México, vol. II. Trece obras de la Colección Jesús Sánchez Garza*, México, INBA/CENIDIM, 1982.

<sup>8</sup> La transcripción de este libro se encuentra en Ste-

ven Darwick, *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico. Transcription and Commentary*, Carbondale, Ill., Southern Illinois University Press, 1965, xiii + 177 pp.

<sup>9</sup> Sobre la historia del colegio véase Gloria Carreño A., *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Departamento de Investigaciones Históricas, 1979 (Historia nuestra, 1), pp. 131-134. Sobre el catálogo del archivo musical del colegio véase Miguel Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa María de Valladolid (siglo XVIII), Morelia colonial*, Morelia, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.

<sup>10</sup> Véase la sección "Cathedral Music", G. Béhague, *op. cit.*, pp. 5-27, cfr. pp. 5-7.

<sup>11</sup> Los archivos musicales de las catedrales de México y Puebla fueron microfilmados hacia 1967 gracias a la labor de dos musicólogos norteamericanos: Lincoln B. Spiess y Thomas E. Stanford. Una síntesis del contenido musical de esos y otros archivos menores y colecciones privadas puede verse en su obra *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, Mich., Information Coordinators, 1969 (Detroit Studies in Music Bibliography Series, 15), 185 pp.

<sup>12</sup> Stevenson, "The Transplanting of...", *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>13</sup> Fray Alonso de Montúfar, O.P., *Ordenanzas para el coro de la Catedral Mexicana, 1570* (ed. preparada por Ernest J. Burrus, S.J.), Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1964 (Bibliotheca Tenanitla, 8), 104 pp. Según Burrus, parece que se hicieron tres ediciones del texto original castellano; 1570, 1682 (la única que se conoce, aquí reproducida) y 1710 (citada por Eguiara y Eguren). "Las Ordenanzas, a pesar de su brevedad, revelan no poco del carácter y espíritu del segundo arzobispo de México: minucioso y exigente en todas sus prescripciones. Describen las ceremonias de la más importante Iglesia del Nuevo Mundo; reflejan, además, algunos defectos y abusos que el severo arzobispo procuraba eliminar, y forman un complemento importante de los estatutos de los dos Concilios celebrados por Montúfar." (E.J. Burrus, "Introducción", p. 15.)

<sup>14</sup> Robert Stevenson, "Acculturation: The Colonial Phase", en *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1976, pp. 154-240. Véanse especialmente las siguientes cuatro partes de este capítulo: "Music Printing During the Sixteenth Century", pp. 172-174, "Description of Sixteenth-Century Mexican Imprints Containing Music", pp. 174-192, "Present-Day Significance of Sixteenth-Century Music Imprints", pp. 192-193, y "A Posthumous Imprint (1604)", pp. 193-199.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>16</sup> Robert Stevenson, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", traducción de Rafael Blengio, en Julio Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810)*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 7-74. La cita en p. 9. El título del libro de Juan Navarro es: *Liber in quo quatuor passiones... continentur*, Los catorce libros se editaron en los años siguientes: 1556, 1560, 1561, 1563, dos en 1568, 1572, tres en 1576, 1577, 1584, 1589 y 1605 (p. 9).

<sup>17</sup> Stevenson, "Acculturation...", *op. cit.*, pp. 174-175.

<sup>18</sup> Para una descripción detallada de cada uno de estos libros, incluyendo impresores y actuales propietarios en México y en el extranjero, véase *Ibid.*, pp. 175-192. Sobre éstos y otros impresores consúltese también el ensayo de Roberto Moreno, "La imprenta en México en el siglo XVI", en *Ensayos de bibliografía mexicana. Autores, libros, imprenta, bibliotecas (primera serie)*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1986, pp. 133-164. Las fichas completas de los libros de canto llano impresos en el siglo XVI se encuentran en Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, INBA, CENIDIM, 1991, 341 pp.

<sup>19</sup> Stevenson, "Acculturation...", *op. cit.*, pp. 192-193.

<sup>20</sup> Stevenson, "La música en el México...", *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>21</sup> Stevenson, "El 'Carmen' reivindicado", *op. cit.*, p. 19.

<sup>22</sup> Saldívar, *op. cit.*, pp. 94-97, ficha 119.

<sup>23</sup> Stevenson, "La música en el México...", *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>25</sup> Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, Veracruz, 1776, 3 vols., México, Archivo General de la Nación, 1986, vol. I, *Estudio analítico*, de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero, vol. II, *Reproducción facsimilar*, vol. III, *Trece sonatas para guitarra y bajo continuo* (versión de JJE y JARC).

<sup>26</sup> Stevenson, "La música en el México...", *op. cit.*, p. 45.

<sup>27</sup> Irving A. Leonard, "Escenas, escritores y lecturas de 1620", *La época barroca en el México colonial*, traducción de Agustín Escurdia, México, FCE, 1974 (Colección Popular, 129), pp. 110-130. Véase pp. 123-24.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 124-128.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 129-130.

<sup>30</sup> Stevenson, "La música en el México...", *op. cit.*, pp. 40-42. Ambos manuscritos fueron encontrados y adquiridos por el historiador y musicólogo Gabriel Saldívar, y forman parte de su rica biblioteca.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 42-44.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

**IUSTITIA ET P**

