

AMERICANIDAD EN LA MÚSICA BARROCA ANDINA (BOLIVIA, ECUADOR, PERÚ): SINCRETISMO E IDENTIDADES

SUSANA SARFSON GLEIZER – RODRIGO MADRID GÓMEZ

Universidad de Zaragoza / Universidad Católica de Valencia

Resumen: Cuando las ciudades virreinales del otrora Imperio Incaico buscaban consolidar una identidad, los elementos culturales de la metrópoli se entrelazaron con la tradición antigua, de manera que el sincretismo da un carácter singular a las manifestaciones culturales andinas del siglo XVIII. En este trabajo se reflexiona acerca de rasgos culturales propios, cuyas raíces se remiten tanto a los modelos españoles como a los propios de los pueblos originarios, que sustancian creaciones musicales que se enmarcan en la estética del barroco pero con elementos distintivos del mundo andino. Así, por ejemplo, advocaciones marianas cuya imagen se identifica con una *ñusta*, van acompañadas de música propia, que presentamos junto con otros ejemplos de sincretismo musical y cultural, a partir de una labor investigadora realizada en archivos de Bolivia, Ecuador y Perú.

Palabras clave: americanidad, música, sincretismo, barroco andino, música española

Abstract: When the colonial cities of the former Inca empire sought to consolidate an identity, the cultural elements of the metropolis were intertwined with the ancient tradition, so syncretism gives a unique character to the Andean cultural manifestations of the eighteenth century. In this work we reflect on our own cultural traits, whose roots refer both to Spanish models and those of native peoples, which substantiate musical creations that are framed in the aesthetics of the Baroque but with distinctive elements of the Andean world. Thus, for example, Marian devotions whose image is identified with a *ñusta*, are accompanied by their own music, which we present together with other examples of musical and cultural syncretism, from a research work carried out in the archives of Bolivia, Ecuador and Peru.

Keywords: americanism, music, syncretism, Indian Baroque, Spanish music

1. La divinidad en el Imperio Incaico

El sentimiento religioso, la admiración y veneración ante el misterio de las fuerzas del universo son propios de las culturas humanas y se contextualizan sobre la geografía y las vivencias de los pueblos.

El mundo incaico, con capital en Cuzco, sustentó una religión compleja. Aunque no vamos a extendernos acerca de la religión incaica, es significativo recordar al-

gunas consideraciones importantes en el sincretismo cultural y artístico al que nos referiremos.

En la cosmovisión incaica existían tres planos del universo: el Hanan Pacha era el mundo de arriba, el Kay Pacha el mundo de aquí, y el Uku Pacha el mundo inferior. El culto a Virachocha, el señor del universo, se había originado en el Lago Titicaca y era, especialmente, propio de las clases dominantes; se le consideraba hijo del dios-sol antiguo (Ñaupá). Inti, el sol, era siervo de Virachocha, y la deidad fundamental femenina en el Imperio Inca; Mama Killa era madre, esposa y hermana de Inti, se asimilaba a la luna. La Pacha Mama es la deidad telúrica compartida con el pueblo aymara: la madre tierra que provee el sustento, cuya veneración sigue siendo parte del presente de los pueblos andinos. Pachacamac, hijo del sol, era venerado como señor de los temblores.

A raíz de la llegada de los conquistadores y colonizadores a América, el desarrollo de las ciudades virreinales y de las poblaciones jesuíticas impulsó también el avance y evolución de las artes. Así, fue floreciendo un tipo de pintura que fusionaba las culturas de ambos continentes, a la vez que mezclaba ciertas tradiciones populares del Nuevo Mundo con las corrientes pictóricas de la España imperial, que se desarrollaron dando lugar a un Barroco pleno de simbolismos que entronca tradiciones del Viejo y del Nuevo Mundo.

Este florecimiento de las artes corrió parejo al mestizaje de las gentes. En las pinturas cuzqueña y quiteña las influencias barrocas presentes en las tablas y lienzos, mezcla los paisajes y temas religiosos con profanos, no excluyendo motivos militares (los ángeles arcabuceros), se manifiestan en obras que eran también vehículo de la labor misionera llevada a cabo por las órdenes religiosas, especialmente los jesuitas.

Es decir, las creencias prehispánicas se encuentran con la nueva religión y surge una cosmovisión con elementos sincréticos, que se plasma en la creación artística. A continuación, algunos ejemplos musicales del barroco andino.

2. La Virgen Hilandera

Nuevamente nos referiremos a una forma de acercarse a la cosmovisión de los pueblos originarios a través de la ancestral devoción a la Pacha Mama, divinidad telúrica cuya importancia llega al día de hoy, en que en los pueblos andinos de Perú, Bolivia y noroeste de Argentina se sigue respetando la fuerza misteriosa pero determinante de la tierra como dadora de sustento, donde las apachetas siguen presentes en los caminos, aunque coronadas con una cruz cristiana.

El sincretismo popular muchas veces ha entrelazado la veneración a la Pacha Mama y a la Virgen María, y en cierta medida hay un reflejo de esto en obras de la pintura cuzqueña. Encontramos bellas pinturas de advocaciones de la Virgen dentro de la figura de un cerro. La Virgen del cerro de Potosí que se conserva en el Museo Nacional de Arte de Bolivia en La Paz es uno de los ejemplos más reveladores, donde prácticamente asimila la montaña a la Virgen.

Una devoción que se difunde ampliamente en la zona de influencia de Potosí es la advocación de la virgen niña hilandera: la representación de una niña, princesa incaica, con su rica vestimenta, ostentosamente guarnecida, la *vincha* o diadema indígena, y la rueca con un vellón de lana es una de las más queridas y repetidas. Mostramos algunos de los numerosos ejemplos conservados: en Lima, Sucre, Potosí y hasta en Buenos Aires se conservan representaciones de esta Virgen Hilandera. Es llamativo el hecho de que esta advocación de la virgen niña hilandera hizo el camino de regreso a España: Francisco Galdames Cano, oriundo de Ayamonte (Huelva) que hizo fortuna en el Virreinato del Alto Perú; en su testamento, otorgado en la Ciudad de los Reyes (hoy Lima) en 1655, deja una suma destinada a la fundación de un Hospital de Niños Expósitos en su pueblo natal. Este hospital se funda bajo la protección de Nuestra Señora de la Purificación en 1674. Y dentro de una serie de pinturas donadas al mismo se encuentra una Virgen Niña Hilandera, anónimo datado hacia el 1700.

En el Archivo Nacional de Bolivia se conserva la partitura de la obra *Quien es la Niña Divina*, un tono de amor divino de autor anónimo dedicado a esta *niñista*, cuya partitura refleja el texto poético a través de una melodía diáfana (Sarfson, 2010).

Desde el punto de vista musical, la obra está enmarcada en el lenguaje de la música española del barroco, pero el objeto de veneración proviene del sincretismo.¹

3. Hanan Pachac

Se trata de una obra musical polifónica, religiosa, publicado en Lima 1631 en el libro *Ritual formulario e institución de crvas para administrar a los naturales de este reyno, los santos sacramentos* del sacerdote Juan Pérez Bocanegra, quien fue párroco en la Iglesia de San Pedro de Anda Huaylillas (a 45 km de Cuzco). La música está inspirada en la canción del renacimiento español *Con qué la lavaré*, y el texto está escrito en quechua. Se trata de un himno procesional en honor a la Virgen, pero refiere los conceptos religiosos incaicos ya mencionados sobre el Mundo de Arriba (celestial). El texto identifica a Dios con el cerro Huanacauri –montaña sagrada para los incas, bajo la cual está Cuzco–, a la Virgen María con las constelaciones estelares y con la fecundidad de la tierra, en la figura de la Pacha Mama), etc. Todo esto se manifiesta en una obra de desarrollo polifónico que merece una escucha atenta.²

4. A la hermosa ninfa

Hemos realizado la transcripción y estudio de esta obra a partir del manuscrito conservado en el Archivo Nacional de Bolivia (Madrid y Sarfson, 2017). Se trata de una pieza de autor anónimo, fechada en el siglo XVIII, pero arcaizante por su escritura musical, con rasgos propios del renacimiento español: Estas figuras musicales, en desuso en los manuscritos españoles del siglo XVIII, están escritas en la denominada “proporción menor o proporción tripla” (3/2) con ausencia de barras de compás que, aunque favorecen el acento textual –de ahí su riqueza rítmica– dificultan su lectura.

¹ En el siguiente enlace es posible escuchar la obra que los autores de este capítulo han recuperado del Archivo Nacional de Bolivia, transcrita a notación musical actual y grabada con voces e instrumentos, dirigido por Rodrigo Madrid.

<https://www.youtube.com/watch?v=KGRywN2U6EU>

² Seleccionamos esta versión disponible en internet, dirigida por Felicia Pérez.

<https://www.youtube.com/watch?v=0yAjqcEpNtY>

En la portada del manuscrito musical dice [*Ininteligible*] *F. de Sagardia con Michaela Villavicencio*; encima de esto se ha escrito, con letra de otra mano, *A la Sra. A[bades]a de Santa Clara. Tonadita a 4. Sexto tono.*

La sonoridad es compacta, ya que las voces se desarrollan en forma isorítmica. El texto ensalza la belleza de una joven novia en la ciudad de La Plata (hoy Sucre, Bolivia) y de su prometido comparándolo con Adonis. La pieza musical está dedicada a una boda de mucho fuste e importancia en su contexto: D. Francisco Sagardia y Palencia se casa con Doña Micaela de Villavicencio. Éste había nacido en Lima en 1693, hijo del Capitán Francisco Martín de Sagardia y Barriñaña (nacido en Navarra) y de Micaela de Palencia y León y Castro (nacida en Lima), y fue nombrado Oidor de la Real Audiencia de Charcas en 1712. En 1724 se casó con la mencionada Micaela de Villavicencio, hija del General Manuel de Villavicencio y Granada, corregidor de Potosí, y de Doña Mariana de Labarca.

5. Antoñuero, bamo, bamo

Una parte de la conformación de la sociedad americana actual la constituye la población descendiente de los esclavos virreinales: los negros, que aparecen también como protagonistas de obras singulares: los denominados villancicos de negro, en los que el texto evoca el habla de los esclavos, y muestra el empleo literario de la transcripción de formas de habla popular. En este caso, se trata de una obra singular al ser compuesta para cuatro tiples (las dos primeras con un papel musical más relevante). En el *Catálogo* elaborado por Waldemar A. Roldán, este autor sugiere la posibilidad de que otras partes se hubieran perdido (quizás de Alto y Tenor), sin embargo, el material musical conservado tiene entidad completa y admite ser interpretado tal como aquí se presenta, pese a la singularidad de tratarse de una obra para cuatro tiples. Tiene tres partes: una *Introducción*, donde el ritmo escrito en 6/8 aporta dulzura al movimiento, un *Allegro* con un ritmo más ágil con grupos de corchea y dos semicorcheas, y las *Coplas* en *Andante*, que son cantadas alternativamente por tres tiples. Estas coplas se alternan con el *Allegro* ya mencionado.

A semejanza de otras ciudades virreinales, fueron las ciudades de Sucre y Potosí en la actual Bolivia las que, por su poderío económico, atraían a sus centros civiles y eclesiásticos a los más cualificados músicos en una disputa de poder que les permitiese gozar de los mejores profesionales. La organización social de estas

urbes favoreció el desarrollo musical y su implantación y prácticas interpretativas se propagaron rápidamente como queda reflejado con la llegada de varios maestros de capilla que transmitieron, en los nuevos territorios americanos, el conocimiento adquirido en aquellas ciudades de la vieja España.

Una iglesia evangelizadora en constante expansión necesitaba, además, gran cantidad de partituras que el apretado calendario litúrgico y las múltiples celebraciones religiosas demandaba lo que obligaba a los maestros de coro a la urgencia compositiva. El trasiego de este valioso material, nos ha permitido disponer de obras aquí y allá, del viejo y del nuevo mundo cuyas partituras, hoy recuperadas, nos recuerdan vagamente como pudieron ser las sonoridades de antaño. Multitud de fieles de toda condición social quedarían extasiados por la magia que envolvían las celebraciones donde la música y todo tipo de estímulos que afectaban a los sentidos desarrollaban un papel fundamental.

Dado que la participación del pueblo en la liturgia eclesial era nula y que los textos en latín con su largos melismas no se entendían –razón por la que el mensaje evangelizador era incomprensible para una población en su mayoría analfabeta–, a comienzos del siglo XVI aparece una innovación en el canto de los Oficios Divinos que, aunque insignificante en sus comienzos, será revolucionaria en su desarrollo y que dará lugar al villancico o “canto de villanos”.

Se pensó en reemplazar el canto del Responsorio con el que concluye la lectura de cada Nocturnos –los Maitines se componían de dos o tres Nocturnos– por el canto de una obra con texto en lengua romance que seguirá recibiendo el nombre de “Responsorio” pero será cantado con texto en “castellano” en vez de texto “en latín”. Fue Fray Hernando de Talavera (1428-1507), Arzobispo de Granada y confesor de Isabel la Católica, el que apadrinó la innovación, generando tal respuesta de fervor popular que no fue posible volver atrás. Desde aquel momento el sacrosanto texto litúrgico cantado en latín tuvo que convivir, a regañadientes, con canciones escritas en lengua romance: el villancico.

Esta entrada del villancico como forma musical para amenizar tiempos muertos dentro de las partes invariables de la Misa y de los Oficios Divinos no fue un asunto baladí, pues suscitó agrias polémicas y prohibiciones papales que obligaron Felipe II, Rey de las Españas, a publicar un Decreto el 11 de Junio de 1596 por el que se prohibía el canto de villancicos y chanzonetas en su Real Capilla, prohibición que al igual que la costumbre de danzar dentro de la iglesia no tuvo

el menor efecto práctico pues los villancicos se siguieron cantando hasta bien entrado el siglo XIX.

Los populares villancicos, de vida efímera e interpretados una sola vez para la ocasión requerida, los encontramos en sus más variadas expresiones vocales, composiciones a dúo, trio, cuarteto, tonos “a lo humano” y “a lo divino”, sin olvidar las tonadillas y los villancicos “de negro” hasta llegar al “villancico – cantata”, auténtica puesta en escena con generosa sucesión de recitados y arias que la iglesia hizo suyo –a pesar de las voces que censuraban esta práctica– como forma de atracción de los fieles al recinto religioso. De esta suerte, toda la imaginaria popular se desplegó en los textos de los villancicos y cualquier tema que afectase a la cotidianidad –especialmente la del clero bajo criticado por su vida licenciosa– o personaje que gozase de vida pública o privada, hidalgo o villano, y particularmente los pastores, infantillos, sacristanes y barberos entre otros muchos protagonistas, eran objeto de crítica, chanza y burla donde se mezclaban verdades y mentiras, ironía, ingenio y sátira.

6. Epílogo

La música es hoy el hilo conductor que abre el diálogo entre culturas. Aquella que permite tender puentes entre las naciones de Europa y América. Su lenguaje, su belleza y espiritualidad nos acerca a la trascendencia y contribuye al entendimiento entre los pueblos. Los ejemplos de obras, hasta ahora inéditas, que hemos referido, integran elementos estéticos, musicales y culturales de ambos lados del Atlántico, y conforman un corpus con identidad propia, que se nutre de las raíces hispánicas y americanas. Esta música por sí misma es capaz de hablar a los sentimientos del ser humano, sin ella la historia viva del hombre sería un campo yermo.

Bibliografía

Madrid, Rodrigo y Sarfson, Susana. 2017. *Música barroca hispanoamericana. Tonadillas, cantatas y dúos*. Valencia: Piles

Roldán, Waldemar Axel. 1986. *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*. Sucre: Instituto Boliviano de Cultura-UNESCO.

Sarfson, Susana. 2010. *Cantadas, tonos y villancicos en el Barroco boliviano*. Valencia: Piles.