

Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales¹

Leonardo J. Waisman

CONICET-Universidad Nacional de Córdoba

ljwaisman@yahoo.com

Resumen

Las periodizaciones usuales de la historia de la música europea son poco aplicables a los repertorios coloniales americanos, pero las fases estilísticas así definidas no han dejado de funcionar, explícita o implícitamente, como conceptos generales alrededor de los cuales se anclan las narraciones históricas. En este trabajo intento contribuir a la formulación de estilos (a manera de tipos ideales) a partir de un abordaje en forma de sonda, o prueba piloto. Un par de repertorios americanos importantes (chansonetas de Gaspar Fernández y villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla), a través de ejemplos representativos, sirven de apoyo para la inducción de algunos principios estéticos que rigen las poéticas respectivas y para su posterior confrontación con las etiquetas que los suelen describir en nuestra musicología colonizada: “renacentista” para el primero, “barroco” para el segundo.

Palabras clave: periodización, estilo musical, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla.

Abstract

The standard periodization of European music history is hardly applicable to colonial American repertoires. Nevertheless, those stylistic labels have never ceased to work, explicitly or implicitly, as general concepts that anchor historical narratives. In this paper I attempt a contribution to the formulation of styles (understood as ideal types) through a probe-like approach. Representative examples of a couple of important American repertoires (*chansonetas* by Gaspar Fernández and *villancicos* by Juan Gutiérrez de Padilla) are analyzed for the sake of inducing some aesthetic principles central to their respective poetics. These are then confronted with the labels usually employed in our colonized musicology: “Renaissance” for the first, “Baroque” for the second.

Keywords: periodization, musical style, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla.

1. Una primera versión de este trabajo fue presentada en la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología: “Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno)estéticas musicales”, Mendoza, 2014.

El presente trabajo parte de la dificultad de aplicar las periodizaciones usuales de la historia de la música europea a los repertorios coloniales americanos. Los esquemas en los que se basa esa segmentación responden a condiciones históricas prevalentes en los "países centrales": Italia, Francia, el ámbito germánico, y –con menor incidencia– Inglaterra. Esto ya representa un inconveniente sustancial para historiar la música española y portuguesa; con mayor razón resulta discutible aplicarlos a la doble o triple periferia de nuestras regiones. Los géneros y estilos usuales en la música eclesiástica de los "Reinos de Indias" (la que, gracias a su paulatino estudio y difusión, se va constituyendo en canon local) difieren marcadamente de los que se cultivaban simultáneamente en París, Roma y Berlín, de los cuales se han abstraído las nociones de estilos y períodos. Concretamente: hablar de Renacimiento, Barroco, Estilo Galante y Clasicismo en Iberoamérica, ¿en qué medida explícita y explica las características sonoras de nuestra música colonial?

Antes de siquiera asomarnos a las posibles respuestas a ese interrogante, es necesario reflexionar, aunque sea muy de pasada, acerca de la utilidad y entidad de las categorías mencionadas. El empleo de períodos estilísticos ha sido criticado por musicólogos de todas las épocas, tendencias y proveniencias, sin que por eso estos hayan dejado de funcionar, explícita o implícitamente, como conceptos generales alrededor de los cuales se anclan las narraciones históricas. Es más, las críticas han sido responsables de una especie de "mala conciencia" de los musicólogos en virtud de la cual se niega organicidad a los períodos estilísticos pero a menudo se los utiliza como si la tuvieran.

En nuestra disciplina, la formulación clásica y más influyente de los conceptos de estilo y periodización es sin duda la de Guido Adler, tanto en su *El estilo en la música* (1911) como en la introducción de su *Manual de historia de la música* (1929, 68-72). El musicólogo austríaco afirmaba que "la música es un organismo, una pluralidad de organismos, que en sus interrelaciones, en sus interdependencias, forman un todo"² (1911, 13). "El estilo de una época, de una escuela, de un artista, de una obra, no surge por casualidad, como mera manifestación accidental de una voluntad artística que allí emerge, sino que se basa en leyes del desarrollo, del ascenso y descenso de un proceso orgánico"³ (1911, 13). Así, el estilo musical, para Adler, es mucho más que un conjunto de rasgos: tiene la estructura interna de un organismo y se articula con otras ramas de la historia (especialmente la de la poesía) a través de estructuras relacionales orgánicas (1929, 68). Las leyes del desarrollo de las que habla son las de las corrientes espirituales (*Geistesströmungen*), que se manifiestan en las distintas artes, aunque –predica– deben primar en la perspectiva los rasgos y los desarrollos propiamente musicales. Esta visión fue dominante en las décadas siguientes: las historias de la música editadas por el propio Adler y por Ernst Bücken, y los influyentes volúmenes de la serie Norton (Reese, Bukofzer, Einstein, Austin) están predicados, con distintos grados de coherencia, sobre ella.

2. "Die Tonkunst ist ein Organismus, eine Pluralität von Einzelorganismen, die in ihren Wechselbeziehungen, in ihrer Abhängigkeit voneinander ein Ganzes bilden". La calculada dosis de ambigüedad de esta formulación quita argumentos a quienes, como Carl Dahlhaus, le critican el efecto de aislar cada estilo dentro de sí mismo y no explicar las transiciones entre estilos: Adler parece haber sustentado una imagen de organismos, suborganismos y supraorganismos de distintos niveles, desde la pieza individual hasta la historia de la música occidental.

3. "Der Stil einer Epoche, einer Schule, eines Künstlers, Tonkunst als eines Werkes entsteht nicht zufällig, als bloße Zufallsäußerung des darin zutage tretenden Kunstwillens, sondern basiert auf Gesetzen des Werdens, des Auf- und Abstieges organischer Entwicklung".

Desde mediados de siglo, sin embargo, un positivismo que desechaba como poco científica la idea de una *Geistesgeschichte* (historia del espíritu) socavó los cimientos del edificio adleriano. El descreimiento llevó a la preferencia por las divisiones en siglos, en lugar de períodos estilísticos (la *Historia de la música española* de la editorial Alianza, algunos volúmenes de la *New Oxford History of Music* y de la *Storia della musica* de la Società Italiana di Musicologia). La *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, editada por Dahlhaus también adoptó el formato de la división por siglos, pero en este caso incorporó otra de las corrientes de pensamiento influyentes en esos años: la llamada “historia estructural” en la que los grandes compositores debían hacer lugar a las condiciones sociales, la historia institucional, la historia de la recepción. En una palabra, la balanza se inclinaba hacia las ciencias sociales en desmedro de las ciencias del espíritu y las tradicionales humanidades.

Pero casi junto con la boga de la historia estructural llegó a la musicología una corriente opuesta, que desconfiaba de las generalizaciones y los grandes relatos. Una breve pero eficaz crítica de Stefan Kunze al concepto de estilo (1972) marcó un punto de inflexión (1974, 527-531). Otra intervención significativa fue la de la polaca Zofia Lissa, quien en 1978 rechazó lo que llamó “periodización monocrónica” y propuso una “policrónica” que respetara los distintos procesos de desarrollo de las diferentes culturas musicales. Característicamente para una musicóloga proveniente de una formación marxista, Lissa daba precedencia a lo social, entendido como límite y como determinante, dejando a las consideraciones estilísticas solo la facultad de establecer subdivisiones dentro de las formaciones sociales. En ese texto se puede observar la tensión entre la pretensión (coherente con el marxismo) de una historia universal y la conciencia de las diferencias.⁴

Quizás por lo irreductible de esa tensión, quizás por el auge en la última década del siglo del post-estructuralismo y posmodernismo musicológicos, con sus énfasis en lo individual, lo distinto, la subjetividad y lo transitorio, el tema de la periodización ha sido poco debatido en los últimos decenios. Una excepción parcial es el artículo de James Webster, “The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?” (2004, 47-60), donde el autor hace notar que, a pesar de este silencio, el concepto de período estilístico sigue rigiendo la disciplina a través de la narrativa, la asimilación de la escritura musicológica a géneros literarios y los tropos retóricos analizados por Hayden White (1978 y 1992). Además, como reconoció Carl Dahlhaus en un artículo tardío (1987), casi nadie discute las cesuras principales entre períodos: 1320, 1430, 1600, 1720/30, 1780, 1814/1830 y 1910. Los términos de los períodos que estableció la *Geistesgeschichte* (y en gran parte sus nombres) subsisten, aunque el método de la *Geistesgeschichte* esté “muerto y acabado” (Dahlhaus 2000, 303).

La situación actual parece el peor de los mundos posibles: nos rehusamos a creer en la realidad de los estilos como totalidades abarcadoras, delimitantes y regidas por relaciones internas coherentes, pero seguimos utilizándolos a manera de abreviaturas y seguimos escribiendo como si creyéramos en su existencia real. Y esto no es inocuo: debemos preguntarnos, junto con White, si es posible narrativizar sin moralizar (1987, 25). Y si todo esto es cierto con respecto a la tradición central de la musicología, a la historia de los grandes compositores y los más opulentos centros de difusión y consumo, ¿qué queda para nuestra subalternidad?

4. El texto, publicado originalmente en *Polish musicological studies*, fue traducido al español en 1981 como “Sobre la periodización contemporánea de las culturas musicales del mundo”. *Tono: Revista del CENIDIM* 1: 23-34.

En primer lugar, queda adoptar una concepción de período estilístico que sea creíble hoy. La solución ofrecida por Dahlhaus (2000, 317-319) parece un buen comienzo: el estilo de una época y lugar debe entenderse como un tipo ideal según la definición de Max Weber. Es esta una construcción ideada por el historiador, sin realidad histórica pero con validez metodológica, ya que sirve para medir en qué forma y grado los hechos que componen el campo de estudio elegido se diferencian de ese modelo. Dice Weber que el tipo ideal

se forma mediante la acentuación unilateral de uno o más puntos de vista y la síntesis de muchos fenómenos concretos individuales difusos, discretos, más o menos presentes y ocasionalmente ausentes; estos son dispuestos según esos puntos de vista unilaterales en forma de constituir una construcción *analítica* (Gossett 1989, 51).

Un tipo ideal, entonces no se evalúa por su grado de realidad, sino por su utilidad para comprender los fenómenos estudiados, relacionándolos entre sí y permitiendo medir "objetivamente" sus diferencias. Y la definición permitiría en principio construirlo en términos puramente técnico-musicales, sin aludir para nada a los aspectos no-sonoros de la música. Pero no, dice Dahlhaus, los datos a relacionar no se limitan a notas en partituras, sino que incluyen aspectos de función, significado –y práctica, añadiría yo–. Con ellos se debe construir una red de rasgos, cuyo centro no está definido a priori, pero cuyas relaciones fundantes (*Fundierungsverhältnisse*) pueden ser definidas en cada caso. Al menos algunas partes de esta red deben poder ser reconstruidas y mostrar su coherencia a partir del examen detallado de la evidencia histórica. Según lo entiendo, un estilo histórico sería así representado por una red de relaciones entre distintos aspectos de las prácticas sonoras, los significados culturales y las funciones sociales, con un núcleo "generador de relaciones" móvil y lábil.

Este perfil de estilo no es fácil de aplicar: el propio Dahlhaus lo forzó y distorsionó sobremedida en sus estudios sobre los siglos XVIII y XIX.⁵ Pero el mismo musicólogo nos ofrece una herramienta que puede servir de nexo, de paso intermedio entre lo que nos dice la partitura y los valores socioculturales correspondientes: la idea de "dogma estético". Este es "una sistematización de ideas, categorías, máximas y criterios, que sirven de base a los juicios y decisiones de una época –o de una de las 'tendencias' de una época–, explícita o implícitamente" (Dahlhaus 1997, 125). Estos juicios y decisiones siempre estuvieron interrelacionados; "quizá los contemporáneos apenas tuvieron conciencia de esa relación que, sin embargo, incidió en su conducta. De acuerdo con esto, el objetivo de un dogma estético sería descubrir, en documentos aislados, las huellas de una forma de pensar [...] que calificaremos de 'estructura profunda'" (126).

Ahora bien, yendo a nuestro campo de estudio, la música colonial americana, estas huellas del pensamiento son difíciles de hallar en palabras, ya que entre los discursos referidos a la música que se escribieron en América contemporáneamente a los repertorios en cuestión no encontramos una sistematización de ideas y criterios estéticos que vayan más allá de generalidades. Aunque las generalidades deben ser estudiadas y evaluadas (por ejemplo, qué significa "dulce", cuándo contribuye una música a la "decencia" del culto), poco nos dicen acerca de la factura de las obras. Los tratados musicales (casi sin excepción, europeos), por su parte, tampoco nos iluminan mucho más allá de las preceptivas más básicas y tradicionales, apoyadas en *desiderata* tales como "suavidad" o "variedad".

5. Ver Gossett 1989.

Lo único que nos queda son las partituras, en tanto representan las normas y preferencias estéticas de los compositores, sus patrones y sus oyentes (en distintos grados, imposibles de medir). Pero el mero análisis de las partituras es insuficiente, como lo demuestra la incongruencia de las designaciones propuestas por Lester Brothers (2002) para el repertorio litúrgico mexicano del siglo XVII. Brothers sugiere las designaciones “renacentista”, “post-renacentista” y “progresivo” para segmentos de ese conjunto de obras, sin parar mientes en las asociaciones históricas de los términos. El anacronismo de los términos es evidente y lastima la sensibilidad: aunque las características técnicas de un compositor como López Capillas remitieran al estilo Palestriniano no es posible pensar que los significados y funciones socioculturales de su música fueran similares a los que tenía la música de Palestrina cien años antes y en un contexto europeo, italiano, romano. Es más, la consideración de las diferencias entre ambos conjuntos de relaciones podrá conducir al musicólogo a buscar y encontrar las correspondientes diferencias entre los estilos de uno y otro, que son reales pero pueden eludir la atención del investigador, justamente por su formación en contrapunto clásico. El análisis, en definitiva, necesita ser complementado, si no por textos con juicios estéticos (que no los hay en dosis significativas), con consideraciones históricas más generales que permitan insertar las constantes estilísticas y las decisiones compositivas dentro de una matriz cultural.

En lo que resta de este trabajo, intentaré comenzar a responder la pregunta inicial a partir de un abordaje en forma de sonda, o prueba piloto. Un par de repertorios americanos importantes (chansonetas de Gaspar Fernández y villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla), a través de ejemplos representativos,⁶ me servirán de apoyo para la inducción de algunos principios estéticos que rigen las poéticas respectivas y para su posterior confrontación con las etiquetas que los suelen describir en nuestra musicología colonizada: “renacentista” para el primero, “barroco” para el segundo. Quizás sea necesario precisar que las consideraciones que siguen solo tienen validez dentro del género en cuestión; bastante distintas serían si el objeto fuera música litúrgica latina.

“El divino halcón” (Ejemplo 1) comienza con un solo, que llamaremos “tonada”, según la denominación adoptada por compositores posteriores.

El di - vi-no hal - cón a la gar-za in - gra - ta

por Dios que la tra - ta hoy co - mo es ra - zón

Ejemplo 1 / Fernández: “El divino halcón”, “tonada”.

La melodía de la tonada es por sí misma modalmente ambigua: resalta la cuarta La-Re (primer tono), luego la quinta descendente Sol-Do (tonos 6 u 8 transportados), finalmente la quinta descendente Re-Sol (segundo tono transportado) o alternativamente la cuarta descendente Re-

6. Mis observaciones se desprenden del examen de todo el corpus disponible de composiciones de estos dos autores, expuesto en un libro de próxima publicación. Por supuesto, el lector podrá disputar la representatividad de los ejemplos elegidos.

La (segundo tono).⁷ Las frases reposan en Re, Do, y dos veces La. El ámbito total comprende la octava de Sol grave a Sol agudo. Solo si suponemos un bajo armónico (el que se incluye en mi ilustración ha sido extrapolado de las versiones a 4 voces que siguen a la tonada), (Ejemplo 2) la melodía adquiere una clara fisonomía de quinto tono, con la cadencia intermedia en Do (compás 6) y la cadencia final en Fa.



Ejemplo 2 / Fernández: "El divino halcón", con bajo agregado.

Si comparamos la tonada de "El divino halcón" con otra cualquiera tomada de las difundidas *Villanesca espirituales* de Guerrero (Ejemplo 3) (publicadas 20 años antes), las diferencias son significativas: la melodía, en el segundo tono,⁸ delinea desde el comienzo la quinta principal Re-La, incluyendo luego incursiones sobre la mediación (Fa) y la quinta construida a partir de ella, Fa-Do. Las cláusulas de finales de verso caen sin excepción sobre Re, Fa y La; el ámbito total corresponde a la octava modal, Re'-Re''; el movimiento melódico es suave y tiende a compensar los saltos con grados conjuntos en dirección opuesta.



Ejemplo 3 / Guerrero: "Virgen Santa", "tonada".

El tratamiento polifónico que los dos compositores dan a sus tonadas en lo que posteriormente sería llamada "responsión" del estribillo también es diferente. Guerrero (Ejemplo 4) adopta la antigua técnica del cantus firmus migratorio en un contexto imitativo: la melodía se desintegra y se esconde en la textura, presentándose solo una vez en su conformación original, cada frase en una voz distinta, mientras las demás voces tejen un contrapunto con versiones más o menos alteradas del mismo diseño.

7. Elijo entre los pares maestro-discípulo que comparten las especies de cuarta y quinta en base al dictamen de Aiguino, quien prescribe tonos impares para los intervalos ascendentes y pares para los descendentes. Los tratadistas españoles de la época, hasta donde yo sé, no permiten efectuar fácilmente esta distinción. Ver Aiguino 1581, f. 7 y *passim*.

8. Para este repertorio aplico la teoría modal de Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía...* (1565), en la que el ámbito no se tiene en cuenta, y el segundo modo lleva un bemol en clave.

Fernández (Ejemplo 5) también utiliza la imitación, pero su responsión se oye como una canción presentada por el tiple 1 mientras las demás voces la acompañan. Solo el tercer verso de la estrofa es desarrollado más allá de la simple presentación, pero esto se oye como una amplificación, como un paréntesis dentro de la narración sonora que glosa la canción poniendo en suspenso su marcha, para luego dar lugar al verso final que le da el fin esperado. Fantaseando un poco, podríamos imaginar que el tiple en el compás 46 se desvía, se pierde, y pide ayuda a sus compañeros. Estos le aportan aproximaciones a la frase que el tiple no puede recordar, cada uno proveyendo una variante distinta. El tiple ensaya distintas versiones, hasta que en el compás 58 vuelve a encontrar la brújula, y entona la melodía del tercer verso tal cual es. Una vez en el camino correcto, inmediatamente prosigue con el cuarto. Todos satisfechos por el desenlace, cantan juntos una breve coda (por primera vez en la pieza aparece la homoritmia).

44

Vir - gen san - ta, el rey del cie - lo, el rey del cie - lo, - - - lo, vues - tro hi - jo y maes - tro rey, ¿cómo es - tá en un pe - se - brue - lo de la pe - que - ña Be - len, de la pe - que - ña Be - len?

Vir - gen san - ta, el rey del cie - lo, el rey del cie - lo, - - - lo, vues - tro hi - jo y maes - tro rey, ¿cómo es - tá en un pe - se - brue - lo de la pe - que - ña Be - len, de la pe - que - ña Be - len?

Vir - gen san - ta, el rey del cie - lo, el rey del cie - lo, - - - lo, vues - tro hi - jo y maes - tro rey, ¿cómo es - tá en un pe - se - brue - lo de la pe - que - ña Be - len, de la pe - que - ña Be - len?

Vir - gen san - ta, el rey del cie - lo, el rey del cie - lo, - - - lo, vues - tro hi - jo y maes - tro rey, ¿cómo es - tá en un pe - se - brue - lo de la pe - que - ña Be - len, de la pe - que - ña Be - len?

57

¿cómo es - tá en un pe - se - brue - lo de la pe - que - ña Be - len, de la pe - que - ña Be - len?

¿cómo es - tá en un pe - se - brue - lo de la pe - que - ña Be - len, de la pe - que - ña Be - len?

¿cómo es - tá en un pe - se - brue - lo de la pe - que - ña Be - len, de la pe - que - ña Be - len?

¿cómo es - tá en un pe - se - brue - lo de la pe - que - ña Be - len, de la pe - que - ña Be - len?

Ejemplo 4 / Guerrero: "Virgen santa", "responsión".

33

El di - vi - no hal - cón a la gar - za in - gra - ta por Dios que la tra - ta

El di - vi - no hal - cón a la gar - za in - gra - ta por Dios que la tra - ta

El di - vi - no hal - cón a la gar - za in - gra - ta por Dios que la tra - ta

El di - vi - no hal - cón a la gar - za in - gra - ta por Dios que la tra - ta

46

tra - ta por Dios que la tra - ta por Dios que la tra - ta por Dios que la tra - ta

por Dios que la tra - ta por Dios que la tra - ta hoy co - mo es ra - zón ra - zón ra - zón

por Dios que la tra - ta por Dios que la tra - ta hoy co - mo es ra - zón ra - zón ra - zón

por Dios que la tra - ta por Dios que la tra - ta hoy co - mo es ra - zón ra - zón ra - zón

57

tra - ta por Dios que la tra - ta hoy co - mo es ra - zón hoy co - mo es ra - zón

zón por Dios que la tra - ta hoy co - mo es ra - zón ra - zón hoy co - mo es ra - zón

tra - ta por Dios que la tra - ta hoy co - mo es ra - zón hoy co - mo es ra - zón

ta por Dios que la tra - ta hoy co - mo es ra - zón hoy co - mo es ra - zón

Ejemplo 5 / Fernández: "El divino halcón", "responsión".

Abstrayendo conceptos de este cotejo, podríamos decir que la melodía de Guerrero es autosuficiente como canción monódica, mientras que la de Fernández depende de un acompañamiento implícito, que completa y revela su sentido. Así también, en la musicalización coral de las responsiones, Guerrero entiende su tonada como una serie de frases puramente melódicas, que pueden ser utilizadas como ladrillos recombinables y que no tienen implicancias armónicas. Fernández escucha su tonada como una canción acompañada, a la cual procede a adornar y amplificar. El *cantus firmus* de Guerrero está escondido y funciona como un esqueleto alrededor del cual se construye la polifonía; la cantilena de Fernández se oye como el hilo melódico, rítmico y armónico de un relato musical. El núcleo artístico de la villanesca de Guerrero está en la elaboración de la responsión, el de la chanzoneta de Fernández, en la invención de la tonada.

¿Significa esto que Fernández es barroco, mientras que Guerrero es renacentista? La estética basada en la canción acompañada es generalmente considerada característica de los comienzos del Barroco, durante las primeras décadas del siglo XVII. Pero entre las monodias de un Giulio Caccini o un Sigismondo d'India, por ejemplo, solo las que se aproximan a un recitativo (llamados "madrigales") pueden considerarse innovadoras: las demás "arias" son en realidad continuadoras de una tradición de canción acompañada cuyos orígenes deben ser muy remotos. En pleno esplendor del Renacimiento, esta tradición sigue floreciendo, según Einstein, en forma subterránea, aflorando aquí y allá en arreglos de madrigales para canto y laúd.

La *frottola* y la vieja *canzone*... eran formas de monodia. La tendencia hacia el ideal del canto *a cappella* aparece así como una desviación, y la tendencia a apartarse de él como un regreso (Einstein 1949, 836).

Nadie menos que Zarlino, el canonizador del estilo polifónico renacentista, debe admitir que

la música con multitud de voces y tantos cantores e instrumentos, como se usa en el presente, cuando a veces no se oye otra cosa que un ruido y un estrépito de voces mezcladas con diversos sonidos [...] no puede ejercer ningún efecto memorable en nosotros; pero cuando es recitada [...] cantando al son de la lira del laúd u otros instrumentos similares [...] entonces se ven sus verdaderos efectos (1573, 89).

Y si esto ocurría en Italia, la vigencia de la canción acompañada era aún más robusta en España. No nos lo indican los libros de los vihuelistas, porque ellos pertenecen a una tradición académica hegemónica en la música escrita y sobre todo en la impresa. Si, como lo reitera todo teórico español hasta fines del siglo XVII, la finalidad de la música es alabar a Dios, la complejidad matemática de la polifonía es la forma privilegiada. Pero, tanto en ámbitos aristocráticos como en los hogares burgueses, la guitarra de cuatro o cinco órdenes se tocaba "golpeada", como decía Bermudo o rasgueada, como reza la denominación menos peyorativa que se mantiene hasta hoy. En la técnica del rasguído, por supuesto, se asienta una concepción de la música como canción acompañada que hasta hoy domina en el ámbito popular. A ella se asocian: 1) la idea de la invención melódica como el foco de la creación musical; 2) la concepción de armonía y ritmo como complementos inherentes pero secundarios de la melodía; 3) una comprensión de la forma musical basada en la poesía, con pies, versos y estrofas como unidades constitutivas; 4) la consideración de parámetros como textura,

dinámica o timbre como adornos o glosas suplementarios, que revisten y otorgan interés a la melodía pero no modifican su esencia. Para las épocas que consideramos, puede agregarse como postulado la naturaleza vocal de la melodía: predominio de grados conjuntos, carácter *cantabile*.

De modo que el retazo de “dogma estético” que podemos reconstruir a partir de la chanzoneta de Gaspar Fernández no es barroco, o más bien, no es exclusivamente barroco. Es una forma de entender y valorar la música cuyas raíces se hunden en el tiempo, pero que ya está plenamente constituida a comienzos del siglo XVI. Debido al estatus oficial de la polifonía, sancionado por la Iglesia y constituido en único dogma musical por los teóricos y tratadistas, es lícito pensar en la canción acompañada como una corriente contrahegemónica. Subterránea, la llama Einstein porque es invisible para una historia basada en partituras y tratados impresos, pero sin duda estuvo siempre en la superficie de la vida cotidiana antes de que la cultura letrada se dignara anoticiarse de ella. Esto ocurrió alrededor de 1600, cuando Carlos Amat, primero, y luego varios autores italianos, llevaron a la imprenta el método de anotar la música rasgueada. Amat manifiesta una nueva valoración de la tradición del acompañamiento acórdico cuando anota que “hay hombres que sin saber media solfa templan, tañen y cantan solo con su ingenio, muy mejor que aquellos que toda su vida han gastado el tiempo en capillas” ([1596] post 1639, 6). La pregunta que cabe plantearse es si la transferencia de una práctica contrahegemónica tradicional a los medios impresos es suficiente como para considerarla el inicio de un nuevo período histórico, el Barroco. La respuesta depende, por supuesto, de la entidad que demos a los conceptos de Renacimiento y Barroco. Si los pensamos meramente como una colección de rasgos estilísticos que se observan en las composiciones consumidas por las clases superiores, la gran difusión del acompañamiento acórdico en las primeras décadas del siglo XVII relacionada con la transmisión impresa puede considerarse un síntoma de una nueva era. Si, en cambio, queremos entenderlos como complejos culturales que abarcan los comportamientos e ideas de toda una sociedad, la repentina visibilidad histórica de la “estética de la canción” es más bien una peripecia dentro de la interacción entre esta y las estéticas centradas en la textura o en el trabajo motivico, que caracterizan a toda la historia de la música posmedieval. En este sentido, parecería más útil y adecuado hablar de los villancicos de Guerrero y Fernández como representantes de dos componentes musicales de la “Modernidad temprana”, al estilo de la historiografía inglesa.

Los villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla difieren marcadamente de los de Fernández. Aunque coinciden con el de Guerrero en el énfasis sobre el juego entre las voces en lugar de centrarse, como Fernández, en una melodía de canción, aportan nuevos elementos. Ha desaparecido casi por completo la presentación inicial a modo de canción; en su lugar, muchos villancicos comienzan con una introducción independiente, sin conexiones con el cuerpo principal. Las piezas están escritas frecuentemente a dos coros, una configuración representativa de la música vocal del siglo XVII en Europa. Aunque no incluyen un bajo continuo, la línea del bajo funciona como soporte fundamental e imprescindible del tejido: en lugar de los solos con armonía implícita de Fernández, encontramos aquí dúos entre una de las voces superiores y uno de los bajos (de 1er o 2o coro); la falta de un bajo cifrado no obsta a la vigencia de la textura bipolar característica del Barroco.

La homorritmia es predominante, y con ella una mayor frecuencia de puntos de articulación: las frases y secciones son más breves y el discurso se apoya más a menudo en cadencias que definen áreas tonales y seccionan el flujo musical en unidades formales. Estamos aquí

en presencia de una de las tendencias más fundamentales del cambio estilístico a lo largo del siglo. Una tabulación de las cadencias de tres repertorios, algunos de cuyos resultados se presentan en la Figura 1, nos da resultados significativos.

	Fernández	Padilla	Torrejón/Araujo
Frecuencia de las cadencias en compases	4,40	4,51	3,07
Porcentaje de "cadencias débiles"***	61,67%	33,45%	42,73%

Figura 1 / Frecuencia y fuerza de las cadencias.*

* Se han tenido en cuenta todos los puntos en los que al menos dos voces llegan a un punto de reposo en coincidencia con el final de un verso del texto.

** Incluye solo las detenciones en las que se podría discutir si efectivamente hay una cadencia. A falta de un ordenamiento jerárquico de las estructuras cadenciales (solo se jerarquizan los grados del tono en los que desembocan) en los tratados contemporáneos, el juicio al respecto es del autor.

Se desprende de este resumen que la sensación de que los villancicos de Padilla están contruidos en tramos más cortos no depende de la frecuencia de las cadencias, sino de su mayor efectividad en marcar el discurso (pocas cadencias débiles). De todas maneras, la menor incidencia de puntos de imitación ampliamente desarrollados en Padilla con respecto a Fernández deja lugar a un trabajo musical que se expande por la repetición, a menudo transportada y con intercambio de voces, de bloques homorrítmicos. Esto se hace especialmente patente en las composiciones a doble coro. La homorritmia, sin embargo, no es producto de un pensamiento acórdico: de hecho, son los intercambios de motivos entre las voces los que generan la repetición o ampliación de las frases. Es como si la técnica de elaboración polifónica imitativa se hubiera adaptado para lograr el mismo resultado de ampliar la forma, pero ahora en una textura homorrítmica de frases cortas. Veamos un ejemplo (Ejemplo 6) en el que el compositor aprovecha los versos en dobles esdrújulos para trabajar con un número limitado de motivos en múltiples conmutaciones.

Ejemplo 6 / Padilla: "No hay zagal como Gilillo", compases 18-29.

Con solo ocho motivos diferentes (de los cuales privilegia dos, c y d) el compositor llena 36 “casilleros” (12 compases en tres voces) y crea progresiones o recombinaciones de frases de tres compases. Más adelante en el mismo villancico (Ejemplo 7), las frases pasan a ser de dos compases (obedeciendo al cambio en la métrica de la versificación) y las progresiones incluso se reducen a un compás, desautorizando la división en frases que corresponden a versos. En ambos fragmentos podemos oír un procedimiento que en los villancicos de este grupo se usa hasta la saturación: los movimientos por terceras paralelas. El lector observará que no hay un solo compás del Ejemplo 5 en el que no haya dos voces que estén en esa relación (en el primer fragmento pasa algo más desapercibida porque migra entre distintas voces).

Ejemplo 7 / Padilla: “No hay zagal como Gilillo”, compases 48-59.

Además de utilizar las células melorrítmicas como motivos intercombinables, Padilla utiliza módulos polifónicos de manera similar. A semejanza de las estructuras cadenciales que se fueron constituyendo y tipificando ya desde el siglo XV, en el villancico del siglo XVII aparecen configuraciones estándar, a dos o tres voces, con las que el compositor opera como bloques constructivos, yuxtaponiéndolos, variándolos, combinándolos uno con otro. Uno de ellos, que se puede denominar 8-3, consiste en dos voces que de una octava pasan a una tercera: la inferior asciende por cuarta, la superior descende por grado. Opcionalmente una tercera voz puede moverse en terceras paralelas con cualquiera de las otras dos (Figura 2). Se trata de una configuración útil para progresiones ascendentes.

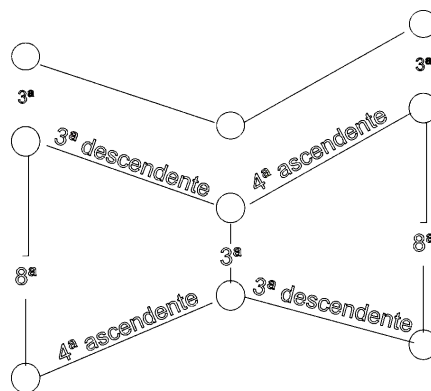


Figura 2 / Módulo 8-3.

El comienzo de "Alto zagales" es un canon estricto a tres voces, que puede considerarse como un alarde de contrapunto (poco apropiado para un villancico), pero que en realidad es solo una realización ingeniosa del módulo 8-3 (Ejemplo 8). La respuesta del coro dos recurre al mismo módulo, y las coplas otra vez están basadas en él (Ejemplo 9). Si tenemos en cuenta que en los procesos cadenciales también se han ampliado los procedimientos estandarizados y que las frases que los contienen también son objeto de repetición y transporte, llegaremos a la conclusión de que gran parte de la musicalización de un villancico era cuestión de componer elementos ya conocidos; por así decirlo, construir con piezas prefabricadas.

Al-to, za-ga-les de-to-do el e-ji-do, al sol que ha na-ci-do, ga-lán y pu-li-do

Al-to, za-ga-les de-to-do el e-ji-do, al sol que ha na-ci-do, ga-lán y pu-li-do

Al-to, za-ga-les de-to-do el e-ji-do, al sol que ha na-ci-do, ga-lán y pu-li-do

Ejemplo 8 / Padilla: "Alto zagales", comienzo.

3as con bajo

3as con alto

Va-ya de gus-tos, va-ya de a-mo-res

8^a 3^a 8^a 3^a

Ejemplo 9 / Padilla: "Alto zagales", copla.

Todas estas consideraciones nos revelan que la concepción de lo que debe ser la música dentro de este género ha cambiado en forma fundamental desde los días de Fernández. La idea de canción con melodía regular y acompañamiento implícito ya no es la base de la cual se parte: en sustitución reaparece el arte de la combinación como criterio central de lo artístico. El lugar de la *invención* lo ha [re]tomado la *composición*. La dimensión armónica ya no es implícita: debe ser precisada por un bajo que actúa como *suplemento* de la melodía o del módulo, que subsana una deficiencia de estos, mientras que el acompañamiento de la canción de Fernández es un *complemento* que restaura una totalidad preexistente.⁹

9. Sobre las coincidencias y diferencias en el significado de los dos términos, ver Gaudio 2004: "A supplement [...] is something added in order to supply a deficiency, it is 'an addition to anything by which its defects are supplied'; it is an auxiliary means, an aid. In a similar fashion, 'complement' [...] is that which completes or makes up a whole. The difference though is in the prefix. Whereas in 'supplement' the prefix is sub 'below', in complete the prefix is cum, which indicates 'togetherness', and works as an intensifier of the verbal stem. In supplere it is this sense of deficiency which is stressed. Instead in complete, the prefix intensifies the stem plere, 'to fill'. In this latter case what is added by the prefix

Encontramos, entonces, en Guerrero, Fernández y Gutiérrez de Padilla, tres modalidades diferentes de abordar la poética musical. Solo en el villancico de Guerrero se pueden observar fuertes coincidencias con el dogma estético europeo del Renacimiento, en una versión adaptada al carácter popular del género. Fernández se inscribe en una tradición contrahegemónica que no solo atraviesa la tradicional frontera de 1600, sino también la de 1730 y quizás la de 1430; Gutiérrez de Padilla no se emparenta con las pautas generalmente aceptadas para el Barroco; en un aspecto fundacional (el énfasis en la com-posición) está más cercano de Guerrero que de Fernández.

Si suponemos provisoriamente que nuestras observaciones analíticas nos acercan a la comprensión de los dogmas estéticos correspondientes a las épocas respectivas, ¿cómo podríamos dar el paso siguiente y compaginar esos sistemas poéticos con nociones socioculturales más amplias como las de períodos estilísticos? Verdaderamente, no parece haber una vía razonablemente rigurosa: sería necesario un salto de la imaginación, una intuición que nos permitiera acceder a ese nivel superior de generalización.

Confesado este “fracaso”, queda por extraer los corolarios: ¿quizás los tipos ideales de los períodos estilísticos no sean inducibles a partir de los datos históricos de detalle? Es posible que deban surgir como propuestas *a priori*, como ideas generales que la mente del historiador genera en un acto similar a la creación artística. Luego debe venir la paciente confrontación con los hechos “objetivos” y la posible retroalimentación de ese proceso.

O si no, ¿será posible que las verbalizaciones explícitas relevantes (contemporáneas y cercanas al compositor) sobre las prácticas musicales sean indispensables para la formulación de esos tipos ideales? Esto no sería más que una confirmación de la idea de que “la música” no es solo las notas, sino también las verbalizaciones acerca de ella: sin crítica, el arte es incompleto.

De todas maneras, una conclusión evidente se desprende de este ejercicio: llamar “renacentista” a Fernández y “barroco” a Padilla no ayuda a comprender sus respectivas maneras de concebir y emprender la composición musical; más bien distorsiona su naturaleza. La dificultad de adaptación de la música colonial a los períodos europeos, que nos sirvió para comenzar este trabajo, se ha revelado como una verdadera incompatibilidad. Los términos utilizados para periodizar y describir la música europea pueden ser útiles como referencias, ya que, debido a nuestra formación, dependemos de ellos para comprender el mundo artístico, pero es imprescindible que los entendamos como meras referencias externas, como puntos de comparación para medir aspectos particulares de nuestra historia musical.

Es cierto que la música colonial no estaba tan alejada de la de los países centrales como para quedar absolutamente desconectada de las pautas y sensibilidades de italianos, franceses y alemanes. Pero las definiciones de esos períodos en términos simples, rotundos y homogéneos no se ajustan a las realidades de estos lares y ocultan más que explican. Confío en que llegará el momento en el que nuestro conocimiento de las prácticas musicales en América durante los siglos de dominio español sea suficiente como para permitir que salte la chispa creadora y uno de nosotros formule nociones de períodos estilísticos hispanoamericanos que constituyan

is a sense of ‘global fulfilment’ rather than the indication that there is some deficiency to be supplied. In fact, it can be held that whereas ‘to supply’ primarily means ‘to add something so as to fill up a deficiency’, a complement is a means of perfection: it is the filling up of a whole to the utmost degree. It conveys the idea of ‘togetherness’ and of ‘totality’”.

tipos ideales útiles para profundizar en su comprensión. Hasta entonces, el trabajo a nivel de detalle parece la mejor opción; el análisis de las partituras puede brindarnos mucho, sin necesidad de rotularlas como renacentistas, barrocas, galantes, o proto-románticas.

Bibliografía

Adler, Guido. 1911. *Der Stil in der Musik, I: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

_____. [1924] 1929. "Periodisierung der abendländischen Musik", en *Handbuch der Musikgeschichte* (2 vols.), 2ª ed., editado por Guido Adler, 68-72. Berlín: Max Hesse.

Aiguino, Illuminato. 1581. *Tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*. Venecia: Giovanni Varisco.

Amat, Juan Carlos. [1596] post 1639 s/f. *Guitarra española y vandola...* Gerona: Joseph Bró. (Incluye carta fechada 1639). Acceso: 17 de mayo de 2016. Copia digital consultada en Google Books. <https://play.google.com/books/reader?id=EClcAAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=en&pg=GBS.PT7>.

Brothers, Lester. 2002. "Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico". En *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*, editado por David Crawford, 75-89. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

Dahlhaus, Carl. 2000. "Epochen und Epochenbewusstsein in der Musikgeschichte". En *Gesammelte Schriften* (10 vols.), editado por Hermann Danuser, 1: 303-319. Laaber: Laaber.

_____. 1997. *Fundamentos de historia de la música*. Traducción de Nélida Machain. Barcelona: Gedisa.

Einstein, Alfred. 1949. *The Italian Madrigal, vol. II*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Gaudio, Paola. 2004. "Supplementary versus Complementary: The Diverse Roles of Literary Translation". *Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 15. Acceso: 25 de mayo de 2014. http://www.inst.at/trans/15Nr/07_2/gaudio15.htm.

Gossett, Philip. 1989. "Carl Dahlhaus and the Ideal Type". *19th-Century Music* 13: 49-56.

Kunze, Stefan. 1974. "Zur Kritik des Stilbegriffs in der Musik". En *International Musicological Society: Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972* (2 vols.), editado por Henrik Glahn, Søren Sørensen, y Peter Ryom, I: 527-531. Copenhage: Wilhelm Hansen.

Lissa, Zofia. 1978. "On Contemporary Periodization of the World's Musical Cultures". *Polish Musicological Studies* 1: 216-236.

Santa María, Tomás de. 1565. *Arte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández.

Webster, James. 2004. "The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?". *Eighteenth-Century Music* 1: 47- 60.

White, Hayden. 1978. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.

_____. 1987. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.

_____. 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducción de Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica.

Zarlino, Gioseffo. 1573. *Le istitutioni harmoniche* [3ª edición]. Venecia: Francesco dei Franceschi Senese.

R