

LA POLIFONÍA VOCAL CATEDRALICIA NOVOHISPANA

JUAN MANUEL LARA CÁRDENAS

Cenidim, INBA

La polifonía, el arte de cantar simultáneamente varias melodías diferentes, apareció hacia el siglo IX en el ámbito eclesiástico de Europa occidental, generada en las entrañas del canto eclesiástico cristiano, canto monódico conocido generalmente como canto gregoriano. Éste, en palabras de Herminio González Barrionuevo, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, “es el monumento más significativo del arte musical de la Edad Media en Occidente [...] el único repertorio con que cuenta la historia de la música hasta el siglo XII”.¹

Después de seis siglos de experimentación en que los compositores probaron diferentes formas de combinar melodías, la polifonía vocal llegó a su máximo desarrollo y florecimiento en los siglos XV y XVI, siempre asociada al canto monódico eclesiástico, y apoyada en él como fuente temática, modal y estructural.

Con la práctica de la polifonía surgieron los grupos musicales especializados en su ejecución, las *cappellae*, conformadas por voces de niños que cantaban las voces agudas (la voz femenina estaba proscrita dentro de la iglesia) y de adultos, que cantaban las voces graves. Estas agrupaciones musicales eran apoyadas por lo general por algunos instrumentos de viento, como el órgano, que desde el siglo X desempeñaba en la iglesia un papel preponderante como auxiliar en la enseñanza de la música y del canto, además de servir de instrumento acompañante, junto con otros como las flautas, los

¹ Herminio González Barrionuevo, *Ritmo e interpretación del Canto Gregoriano. Estudio Musicológico*, Ed. Alpuerto, Madrid, España, 1998, p. 33.

cornetos, los sacabuches y los bajones, que generalmente duplicaban las partes vocales.

Ambos, el canto monódico eclesiástico y la polifonía vocal —en este estadio de su evolución—, llegaron al continente americano con los conquistadores europeos a principios del siglo xvi para embellecer los ritos litúrgicos de la nueva religión traída a estas tierras. Aquí también florecieron en el entorno de las grandes catedrales y los conventos como parte de la cultura impuesta por los conquistadores. “El oro que nos trajeron a cambio del nuestro”, diría Pablo Neruda.

Tanto el canto monódico como el canto polifónico —llamado “canto de órgano” en aquella época—, se cultivaron en la Nueva España durante todo el periodo virreinal, y aún más allá, en los siglos xix y xx, aunque con connotaciones y características diferentes.

Como ejemplo de esta música está la antífona *Salve, Regina*, elaborada en polifonía por el compositor español Hernando Franco (1532-1585), quien fue maestro de capilla de la Catedral de México entre 1575 y 1585, después de haber desempeñado este mismo cargo en otras regiones caribeñas del imperio español. La música original en canto monódico de esta antífona en modo I se atribuye al monje benedictino Hermann Contractus (1013-1054), del isleño monasterio de Reichenau, en Baden-Württemberg, Alemania. Pero como en esos tiempos la música se transmitía principalmente por tradición oral existen muchas versiones de dicha antífona, según la región en que se cantaba.

A la Nueva España llegó la versión hispalense —la de la Catedral de Sevilla—, que es la que se conserva en los libros de canto llano —versión simplificada del canto gregoriano— de la Catedral de México. El libro donde se encuentra esta antífona está resguardado ahora en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, Edo. de México. Hernando Franco se basó en esta antífona para escribir una elaboración polifónica, misma que se encuentra en el Libro de Coro 4 del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Guatemala, otra ciudad donde trabajó el maestro hispano. Con las partes en canto monódico del libro de canto llano tepotzotlanense se ha

completado —siguiendo la práctica llamada *alternatim*— la interpretación de esta antifona, como se hacía en la liturgia catedralicia del oficio de *completas*, y también como canto devocional al final de la Misa o del oficio de *visperas* de algunas fiestas de la Virgen María.

Desglosando la estructura de la obra de Franco, tenemos:

- | | |
|-----------------------|---|
| a) en canto monódico: | <i>Salve, Regina, Mater misericordiae!</i> |
| b) en polifonía: | <i>Vita, dulcedo et spes nostra, salve!</i> |
| c) en canto monódico: | <i>Ad te clamamus exsules filii Hevae.</i> |
| d) en polifonía: | <i>Ad te suspiramos, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.</i> |
| e) en canto monódico: | <i>Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte.</i> |
| f) en polifonía: | <i>Et Jesum, benedictum fructum ventris
tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i> |
| g) en canto monódico: | <i>O clemens, o pia.</i> |
| h) en polifonía: | <i>O dulcis virgo semper, Maria.</i> |

La segunda obra polifónica del programa, el motete en modo VII *Missus est Gabriel angelus*, de Antonio de Salazar (ca. 1650-1715), maestro de capilla de las catedrales de Puebla y de México, tiene un texto utilizado en dos fiestas del calendario litúrgico: la fiesta de San José, prometido de la Virgen María, que se celebra el 19 de marzo, y la fiesta de la Anunciación de María, el 25 del mismo mes. El texto, procedente del evangelio de San Lucas (Lucas 1, 38), se utiliza en la fiesta de San José como antifona de las primeras *visperas*, y como responsorio del oficio de *maitines* en la fiesta de la Anunciación. Pero en ambos casos varía la extensión del texto respecto de la obra de Salazar, lo que induce a considerarla más bien como canto complementario del ritual de la Misa. Esta obra es una de las mejor elaboradas por un músico excepcional como lo fue Antonio de Salazar, no sólo un prolífico compositor, sino un verdadero poeta de la música, si tomamos en cuenta que, por vivir supeditados a los dictados de la autoridad eclesiástica y los requerimientos litúrgicos,

los músicos no podían desplegar todas sus capacidades creativas y expresivas.

El texto de la obra de Salazar dice:

Missus est Gabriel angelus ad Mariam virginem desponsatam Joseph, nuntians ei verbum. Et expavescit virgo de lumine. Ne timeas, Maria. Invenisti gratiam apud Dominum.

Fue enviado Gabriel, el mensajero, a María, la doncella, prometida a José, para darle un mensaje. Y la doncella se sorprendió por el resplandor. No temas, María, has hallado gracia ante el Señor.

El compositor describe efectivamente con la música cada situación. El encuentro del mensajero con la doncella, la sorpresa de la doncella frente al resplandor deslumbrante del mensajero y la consiguiente reacción ante algo tan insólito; la cortesía caballeresca del mensajero frente a la doncella para tranquilizarla de parte de Dios. En fin, una selecta joya musical polifónica de la época novohispana.

El prístino procedimiento de tomar los temas del repertorio litúrgico monódico para la composición de nuevas obras sacras se siguió utilizando continuamente hasta nuestros días. También la antifona procesional *Lumen ad revelationem gentium*, de Antonio Juanas (ca.1762-ca. 1821), para la fiesta de la Purificación de la Virgen María —más conocida como fiesta de la Candelaria—, da testimonio de esa antigua y tradicional práctica de los maestros de capilla catedralicios. La antifona, en modo VIII, se alterna con los tres versos del Cántico de Simeón entonados con la fórmula salmódica del tono VIII, durante la procesión de las candelas, antes de la celebración de la Misa, o bien, dentro de la misma, después de la homilía.

Antífona: *Lumen ad revelationem gentium: * et gloriam plebis tuae Israel.*
Cántico de Simeón (Lucas 2, 29-32):

1. *Nunc dimittis servum tuum, Domine: * secundum verbum tuum in pace.*
2. *Quia viderunt oculi mei: * Salutare tuum.*

3. *Quod paraſti: * ante faciem omnium populorum.*

Antífona: *Lumen ad revelationem gentium: * et gloriam plebis tuae Israel.*²

Sin embargo, también existía la posibilidad de crear la música íntegra propia para un texto litúrgico, sin referencia a un canto monódico anterior, como es el caso del responsorio *Vidi Dominum sedentem* para el oficio de *maitines* de la fiesta de la Santísima Trinidad, del mismo Antonio Juanas que, como buen maestro de capilla catedralicio, respetó la estructura musical original del responsorio en canto monódico, es decir, la alternancia de un texto antifónico con uno o más versos intercalados, seguidos de un estribillo o *ripresa*. El texto, tomado del profeta Isaías (Isaías 6, 1-12) es como sigue:

Antífona: *Vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum, et plena erat omnis terra maiestate ejus:*

Estribillo: ** Et ea, quae sub ipso erant, replebant templum.*

Verso: *V/-Seraphim stabant super illud: sex alae uni, et sex alae alteri.*

Estribillo: ** Et ea, quae sub ipso erant, replebant templum.*³

Esto mismo sucede con la *Salve* del compositor mencionado. Se trata de la música integral para un texto litúrgico, lo que caracteriza a esta antífona elaborada en polifonía homofónica, sin referencia temática con la antífona medieval original, salvo la fraseología del texto, que se impone siempre sobre la música. El compositor asoció, sin embargo, el modo I en que está compuesta la música original de la antífona monódica con el tono de *re* menor, propio del nuevo estilo. La obra de Juanas tiene el mismo texto que la de Franco pero no está alternada con partes en canto monódico como era la tradición entre los compositores hispanos desde el siglo XVI, y en cambio sí está marcada por las características del estilo galante, en el que predomina la melodía de la voz aguda sobre el fondo armónico que resulta de la asociación de las otras voces, reforzada por el acompañamiento instrumental.

² Véase la traducción en la página 48 de este programa.

³ Véase la traducción en la página 47.