

NOTAS PARA UN ACERCAMIENTO AL REPERTORIO DE SAN SEBASTIÁN LEMOA

Abstract

The eight musical compositions known as the San Sebastián Lemoa Repertory are contained in one of the extant examples of a conversation book written by a Mayan Indian in both K'iche' and Spanish. The document is autographed by Thomas Calbo, of San Sebastián Lemoa, Quiché, in northwest Guatemala, and bears the date 1726. The original manuscript copy was acquired around 1930 by banker and philanthropist Robert Garrett, who donated it to Princeton University in New Jersey, in 1942. The transcription of the music contained in the document was carried out by the author of this article, in 1998.

Seven pieces belong to the Hispanic Baroque "villancico" genre, while the eighth is a setting of the *Agnus Dei*. The size and features of the manuscript make evident that they were not written down for the practical purpose of performance. These facts lead to questions such as whether the author of the book is also the author of the musical compositions and, if not, what his sources may have been. The article goes on to deal with relevant social processes in the territories away from the main musical centres in colonial times, the contemporary worth of these manuscripts and a technical note on the only existing recording of this music.

DESCRIPCIÓN GENERAL Y ANTECEDENTES

La colección de ocho composiciones musicales que se conoce como Repertorio de San Sebastián Lemoa está contenida en el *Vocabulario Quiché*, un manuscrito que constituye uno de los ejemplos existentes de un manual de conversación elaborado por un indígena en los idiomas k'iche' y español. De sus 152 páginas, 132 están dedicadas a la traducción de expresiones verbales en ambos idiomas, 16 contienen las composiciones musicales del repertorio y dos restantes contienen dibujos de tema religioso, a tinta.

Está escrito en cuartillas dobladas por la mitad, de unos 20 centímetros de alto por 14.5 centímetros de ancho. Se trata, pues, de un manual de bolsillo que pudo servir a su portador como fuente de referencia para traducir conceptos del castellano al idioma maya hablado en San Sebastián Lemoa. Esta comunidad pertenecía a la doctrina de Santo Tomás Chichicastenango, en lo que hoy es el departamento de Quiché, Guatemala, en calidad de anexo o *pueblo de visita*, probablemente hasta 1753, año en que se inició la secularización de las doctrinas.¹

El documento está fechado en 1726, autografiado por Tomás Calvo (= Thomas Calbo) y la música que incluye está anotada en sus últimas páginas. Fuera del Repertorio de San Miguel Acatán, Huehuetenango (ca. 1582-1635) (véase Alvarado, 2008), representa la única reunión de partituras musicales compilada en territorios de doctrina de la Audiencia de Guatemala. Existe un manuscrito adicional, el *Compendio de Nombres en Lengua Cakchiquel*, escrito en 1704 por el sacerdote Pantaleón de Guzmán, doctrinero del pueblo de Santa María de Jesús, Sacatepéquez, el cual reúne las letras para varias canciones en kaqchikel, pero no incluye la música para ninguna de ellas.

El original del *Vocabulario Quiché* se encuentra actualmente en la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, y forma parte de la "Garrett-Gates Collection",² que recuerda a los dos personajes principalmente responsables de que dicho documento llegara

¹ Las doctrinas eran demarcaciones eclesiásticas similares a las "misiones", encargadas a diversas órdenes religiosas con fines de administración y de conversión de los indígenas a la fe cristiana, en las áreas rurales de Guatemala. Cada doctrina tenía como centro una cabecera en la que residían los religiosos, y un número de poblados menores, llamados pueblos de visita.

² También conocida como "Garrett-Gates Mesoamerican Manuscripts, 1700s-1925".

a la biblioteca de esa institución. William E. Gates, abogado y empresario estadounidense que viajó a Guatemala con Sylvanus Morley a principios de la década de 1920, fungió de 1922 a 1924, como director general de Arqueología en Ciudad de Guatemala, posición que le permitió adquirir el *Vocabulario*, entre muchos otros documentos. Alrededor de 1930 éste fue vendido al banquero y filántropo Robert Garrett, quien a su vez donó su colección personal a la universidad mencionada, en el año de 1942. Allí permaneció hasta 1995, cuando algunas personas tuvimos acceso al documento; esto permitió la transcripción de las partituras anotadas en el mismo, tarea que corrió a mi cargo, en 1998.

De la investigación histórica y musicológica de las composiciones contenidas en el *Vocabulario Quiché* se obtuvieron tres productos:

- a) La ponencia "Los Pueblos de Visita de Guatemala: organización y dinámica de un repertorio musical singular", presentada por Arturo Duarte y Paulo Alvarado, en conjunto con el musicólogo argentino Bernardo Illari, durante el Encuentro Internacional de Especialistas en Música Renacentista y Barroca Americana que tuvo lugar en 1998, en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
- b) El artículo "Música de Guatemala en el siglo XVIII: Los villancicos de Tomás Calvo", publicado por el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, también en 1998 (véase Duarte y Alvarado, 1998).
- c) El disco compacto "El Repertorio de San Sebastián Lemoa y otras composiciones de la Guatemala colonial", publicado en 2000 (Pajarito Discos 50800-3), en el que figuran seis de las ocho piezas atribuidas a Tomás Calvo, adaptadas, interpretadas y grabadas por La Cantoría de Tomás Pascual y cinco músicos invitados.

LOS VILLANCICOS DE TOMÁS CALVO

Se reconocen ocho obras distintas en el *Vocabulario Quiché*, con diferentes grados de integridad de las partituras. Siete de ellas corresponden al género del villancico barroco hispánico, en tanto la octava es de carácter litúrgico. Entre las primeras se cuenta un villancico a San Pedro Apóstol, uno a la Asunción de la Virgen, tres que estarían destinados a la celebración del Corpus Christi, otro para Pentecostés, y uno más cuya hermética letra parece hacer referencia al cisma provocado por la Iglesia Anglicana. La pieza litúrgica *Agnus Dei* corresponde al ordinario de la misa.

De los villancicos en mención, cuatro están escritos a cuatro voces (tres voces cantadas más el bajo instrumental, susceptible de ser cantado también), aunque en uno de ellos el bajo aparece muy incompleto. Un quinto villancico está escrito a tres voces, el sexto a una sola voz con bajo, y del séptimo se conserva sólo una voz, sin bajo. El *Agnus Dei* es a cinco voces.

Por sus características físicas se aprecia que el manuscrito no habría servido para efectos prácticos de ejecución. En primer término, esto se debe a las reducidas dimensiones del libro, desemejante de los libros de coro diseñados para permitir la agrupación de los cantantes que debían leer la música al mismo tiempo, a una cierta distancia del papel. En segundo lugar, la distribución de las distintas voces de algunos de los villancicos impide la lectura simultánea de todas ellas, porque se encuentran anotadas en el anverso y en el reverso de una misma página. Por último, la manera en que las partituras están apuntadas sugiere que es la labor de un copista preocupado con consignar las piezas de un modo rápido, antes que la de un calígrafo encargado de preparar un documento para uso práctico.

Lo anterior abre varias preguntas, todavía sin contestar, que son comunes a otros repertorios iberoamericanos de la época colonial,

en cuanto a la autoría de la música. ¿Es el autor del *Vocabulario Quiché* también el autor de las composiciones musicales contenidas en él? Si no es así, ¿dónde se encuentran las fuentes documentales de estas obras? ¿Cuál era el nivel de comunicación que tendría que haber manejado un maestro de coro en una pequeña aldea del área rural guatemalteca a principios del siglo XVIII, con los posibles compositores de las piezas, como para haberlas incluido en su manual de conversación?

Los rasgos estilísticos de estas composiciones también plantean una consideración importante desde el punto de vista de la utilidad que tendría la música del Repertorio de San Sebastián Lemoa. Sucede que, por sus características musicales, estas piezas no concuerdan con la fecha del pequeño libro en que están incluidas. Ciertamente, por el manejo rítmico y de disonancias, así como el sistema de notación (escritura mensural y coloración, sin barras de compás, y el texto sólo en las voces superiores), se inscriben dentro de la tradición del barroco hispánico. No obstante, según Illari, estas obras no pueden fecharse antes de 1630, ni después de 1670.³ Es decir que, aun cuando aparecen en un manuscrito de 1726, habrían sido compuestas alrededor de 1650. Suponiendo que a una composición europea le tomara unos 30 años llegar hasta los pueblos de Guatemala, estas piezas habrían sido introducidas hacia 1680 en San Sebastián Lemoa. ¿Es entonces posible que estuvieran en uso durante más de 45 años? Por lo general, a diferencia de lo que sucedía en las catedrales, el repertorio musical de las áreas rurales no se renovaba, sino que era copiado de generación en generación.

La conclusión es que nos hallamos frente a una dinámica particular, la que sería propia de zonas retiradas de los principales centros musicales y, por ahora, aún necesitada de una investigación

³ Comunicación personal de Bernardo Illari.

mucho más extensa que pueda aportar otros datos, concordancias y nuevos ejemplos musicales. Para calificar dicha dinámica se pueden señalar dos condiciones en que se desenvolvían las poblaciones del área rural durante la época colonial: la primera es el aislamiento y la subordinación en todos los niveles de manejo y administración del poder; y, en segundo lugar, hablamos de frugalidad y austeridad en el aprovechamiento de recursos materiales precarios y difíciles de procurar. Esto implica la valoración de bienes y objetos que llegan a detentar una importancia comparablemente mayor que en áreas metropolitanas (con más recursos para adquirir nuevos repertorios y con mayor exposición a influencias externas, así como cambios en el gusto y en las modas, que las áreas rurales), especialmente en el ámbito de lo simbólico y en el mantenimiento de tradiciones comunitarias.

Sobre eso, en poblados pequeños como San Sebastián Lemoa, la presencia eventual de los religiosos encargados de las doctrinas se traducía en una ausencia que debía ser cubierta por los maestros de coro, o *fiscales*, cuya permanencia al frente de la comunidad, su actividad continua con los miembros de ésta, su proveniencia indígena, y su conocimiento directo de las necesidades de la población, le prestaban características que distinguirían sus dinámicas sociales de las de los centros metropolitanos (véase Alvarado, 2008: 43-45).

SOBRE EL SIGNIFICADO CONTEMPORÁNEO DEL MANUSCRITO DE LEMOA

De manera similar a lo que ya se ha manifestado en torno a los manuscritos musicales de Huehuetenango, la valoración de la música recogida en este documento posee iguales propósitos fundamentales: ampliar el conocimiento que de ella se tiene para ponerla al alcance de la comunidad de donde provino este repertorio; acometer la presentación artística contemporánea de estas obras, educando a los estudiantes de música, encauzando su inte-

rés y su capacidad de ejecución; e impulsar una edición crítica del documento, tanto como una versión de uso.

El primer intento de reconstrucción sonora —y, hasta el momento, el único que se ha registrado fonográficamente—⁴ se basa en la información disponible y en las tradiciones de la dotación vocal e instrumental distintiva del barroco. Así, junto con la asignación usual de las voces femeninas y masculinas, para la grabación se han utilizado flautas de pico, oboe, violín, violoncello, clavecín, órgano de tubos y, como propuesta, la marimba para una realización parcial del *bajo continuo*. Además, en varios casos se propusieron diferentes versiones de una misma pieza (por ejemplo, versiones instrumentales de algunos de los villancicos, con glosas en órgano, o en cuarteto de flautas, o en clavecín), que tienden al efecto pedagógico de ilustrar el aprovechamiento de distintos medios y combinaciones.

NOTA TÉCNICA DE LA GRABACIÓN

El registro fonográfico de obras musicales como las que abarca el *Vocabulario Quiché* de Tomás Calvo acontece de una manera estandarizada para el género *early music* (música antigua, en su traslación usual al castellano), expresión que engloba música medieval, renacentista, barroca y del estilo galante en Europa, así como la mayoría de la producción musical del período colonial en Hispanoamérica. En términos generales, se trata de sesiones de grabación en directo, realizadas en templos u otros recintos que corresponden a dichos períodos históricos, durante las cuales se hacen varias tomas de cada una de las piezas a grabar. A continuación se efectúan sesiones de edición, en las que se seleccionan las mejores tomas obtenidas durante las grabaciones. Por último, se disponen las piezas en un fonograma (como un disco compacto),

⁴ "El Repertorio de San Sebastián Lemoa...", 2000.

en una secuencia que puede responder a criterios cronológicos, temáticos, o de la percepción auditiva que quiere inducirse en el oyente.

Éste ha sido el procedimiento que se siguió para la producción del disco "El Repertorio de San Sebastián Lemoa y otras composiciones de la Guatemala colonial" y, en este sentido, sentó un precedente en cuanto al registro sonoro de la música antigua en este país, porque no se hicieron las tomas en un estudio de audio (diseñado para grabación de comerciales, música *pop* y, en algunos casos, proyectos de música contemporánea), ni se empleó la técnica de montaje para grabar sucesivamente voces o instrumentos en pistas independientes, susceptibles de una posterior manipulación electrónica para modificar características e incluso enmendar errores de la ejecución e interpretación musical en vivo. Dicho procedimiento, el de la grabación simultánea de todos los ejecutantes, se impone por razones de coherencia artística, a fin de que el registro sonoro de una obra reproduzca, en lo posible, su representación en tiempo real sobre un escenario.

Esta breve referencia técnica alude a preocupaciones más importantes: la escasez de agrupaciones estables dedicadas a la presentación regular de música antigua guatemalteca; la carencia de contenidos específicos en los programas de estudio y docentes capacitados para impartirlos, aun en instituciones dedicadas a la enseñanza musical; la falta de mecanismos para alcanzar la sostenibilidad económica de proyectos de investigación, publicación, difusión y presentación de esta música; y, fundamentalmente, la inexistencia de políticas culturales a largo plazo para la valoración de un patrimonio guatemalteco, tan desconocido, como artísticamente meritorio y de relevancia identitaria para el país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarado, Paulo

2008 Notas para un acercamiento al Repertorio de San Miguel Acatán. En *Senderos. Revista de Etnomusicología* 1, pp. 39-56.

Duarte, Arturo y Paulo Alvarado

1998 Música de Guatemala en el siglo XVIII: los villancicos de Tomás Calvo. En *Mesoamérica* 36, pp. 441-498.

APÉNDICE I

"El Repertorio de San Sebastián Lemoa"

CD-1
a 6

1. Hoy de Pedro cantemos - con estribillo y copla, a cuatro voces
2. Lindo convite, señores - a tres voces
3. Sube, triunfante Señora - a cuatro voces (bajo incompleto)
4. Hola, zagales del valle - a cuatro voces
5. Resuelto en lenguas de fuego - a una voz, con bajo
6. Los desagravios despican - a cuatro voces
7. Alarma, alarma - dotación desconocida (aparece sólo una voz)
8. Agnus Dei - a cinco voces

APÉNDICE 2

Sube triunfante Señora

Tomás Calvo (atribuido), 1726
 Transcripción: Paulo Alvarado © 1997
 (faltantes en el original entre [])

Soprano
 Su-be trium-fan-te Se-ño-ra su-be trium-fan-te Se-ño-

Contralto
 Su-be trium-fan-te Se-ño-ra Se-ño-

Tenore
 Su-be trium-fan-te Se-ño-ra Se-ño-

Bajo

ra Se-ño-ra a las ce-les-tes mo-ra-das a las ce-les-tes mo-

ra Se-ño-ra a las ce-les-tes mo-ra-das mo-ra

ra Se-ño-ra a las ce-les-tes mo-ra-das mo-

Bajo

ra-das mo-ra-das qu'en los se-rá-fi-cos co-ros qu'en los se-rá-fi-cos

ra-das mo-ra-das qu'en los se-rá-fi-cos co-ros qu'en los se-rá-fi-cos

ra-das mo-ra-das qu'en los se-rá-fi-cos co-ros qu'en los se-rá-fi-cos

Bajo

co-ros co-ros es-tá tu si-llo plan-ta-da plan-ta-

es-tá tu si-llo plan-ta-da plan-

co-ros co-ros es-tá tu si-llo plan-ta-da es-tá tu si-llo plan-

Bajo

da qu'en los se-rá-fi-cos co-ros

da qu'en los se-rá-fi-cos

da qu'en los se-rá-fi-cos co-ros qu'en los se-

Bajo

co-ros es-tá tu si-llo plan-ta-da

co-ros co-ros es-tá tu si-llo plan-ta-da

rá-fi-cos co-ros es-tá tu si-llo plan-ta-da

Bajo