

SITUACION DE LA MUSICA CON EL ENCUENTRO DE CULTURAS EN 1492

Enrique Anleu-Díaz

Cuando se hace alusión al descubrimiento y conquista de América, se asocia el carácter de dominación que tal hecho significó sobre sistemas de vida, religión y costumbres de los pueblos indígenas de América. Mas no puede soslayarse la existencia de elementos culturales y artísticos que como fenómeno inherente a cualquier sociedad traían los castellanos, aunque el propósito fundamental de su venida, estaba en relación con una empresa de aventura y enriquecimiento material, unido al sentido de fanatismo de una época de manifiesta exaltación religiosa que se enraiza en la mentalidad medieval.

No puede pasar desapercibido tampoco, el papel que jugó una creencia extraña como el cristianismo, impuesto primeramente sobre los dominados moros, árabes y judíos en la península ibérica, y luego sobre los indígenas, y que en el último caso se debió a la labor de cautos curas, transformados en defensores de los indios, y que con su celo, comprensión y paciencia lograron, primero un acercamiento que llevó de alguna forma a un proceso de asimilación de esos elementos extraños, posteriormente aislados y recreados con características de propiedad, en los primeros años de la conquista y establecimiento, para una sincretización religiosa y cultural.

La raíz de los elementos que se re-crearán en América por parte de castellanos, tendrán que buscarse atrás, en la formación de los reinos cristianos en la península ibérica, y en el proceso histórico, político y cultural que seguirá en la Edad Media hasta la invasión y expulsión de árabes, judíos y moros por parte de éstos.

Los aportes culturales de estos pueblos se integraron en la conformación de lo hispano. La música y los instrumentos musicales por supuesto, no estuvieron ajenos a esta conformación.

La evolución de los instrumentos musicales desde el S. IX hasta el XIII pueden seguirse más claramente en los manuscritos españoles, que en cualquier otro desarrollo musical.

Un documento invaluable para el estudio de la iconografía medieval del período, son las "Cantigas de Santa María" compuestas por Alfonso El Sabio, de España; en las miniaturas que contiene bellamente ejecutadas, aparecen con detalles extraordinarios un gran número de instrumentos musicales en uso.

Particularmente importante entre los instrumentos aportados por los moros, están el *Qanum* y *Santur* de origen persa-árabe llamado *Canon* en España, y en los tiempos modernos "Salterio y Dulcimer", otro, era una especie de "flauta dulce" llamada *Sabbaba* (*Axabeba* en español), y el "*Nafir*" o trompeta larga, llamada *Añafil* en los documentos españoles.

El *Oboe* es uno de los primeros instrumentos introducidos en España por los moros, su *Zamur* llamado *Chirimía* o *Dulzaina* en España, así como también el "*Naggara*" o tambor, el *Adufe* (un pequeño tambor) y el *Rebab* (Rabel Morisco en español) el cual fue especialmente importante para el desarrollo de el *Rebec* que era ampliamente popular a través de la Europa Medieval.

No hay pinturas ni decoraciones, ni capiteles que sean completos, si no muestran grupos de ángeles tocando entre los instrumentos el *Rebec* o *Laud*, cuyo nombre deriva del arábigo "AL UD", un instrumento que ganó popularidad sin rival en Europa, y tenía una alta importancia en la historia musical.

Un pasaje de suma importancia para la clarificación de los orígenes, cambios y transformaciones que sufren algunos instrumentos de cuerda, y que necesariamente llevan a hablar de la excelencia de un instrumento universalmente conocido y utilizado tanto en su forma popular, como en las salas de concierto, "la guitarra", es el que transcribo en parte, de un estudio de José Lamaña, traducido por la escritora Celeste de Anleu-Díaz.¹

"Antes que el laúd llegara a España o que se dispersara a través de Europa, otro instrumento más pequeño de la misma familia, había venido con los primeros invasores moros. Este instrumento era la *Mandola* o *Mandora*, la cual se volvió particularmente importante en la música europea medieval. En el S.XIV se le llamó Guitarra Morisa o *Morisca*, por pequeña (del francés "Morache").

El instrumento artístico extraordinario en la Europa medieval (no árabe de origen), fue sin lugar a dudas el violín o "Viol" (Vihuela de arco medieval en España). Este instrumento se cree es romano y por lo tanto de origen europeo, a pesar que podría ser eslavo o muy posiblemente bizantino en su última inspiración.

1. José M. Lamaña. "Musical instruments in the Middle Ages": trd. al español por Celeste de Anleu-Díaz. Musical Edition, Angel Records.

Parece probable que los últimos tipos de "guitarra", como su nombre, también aparecieron en España a mediados del S.XIII, o tal vez al final del S.XII. Muy parecidamente ellos evolucionaron de las cítaras europeas, las cuales han tenido algunas de las características de los instrumentos islámicos, el mismo tipo de teclado de dedos, frets, hoyos de sonido, etc. El nombre de guitarra también parece derivarse de "*Quitara*", denominación árabe para la cítara.

La guitarra podría por lo tanto haber sido reconocida como un desarrollo hispánico a pesar de que estuvo influenciada en etapas tempranas por instrumentos islámicos; empieza como un instrumento de plectrum, junto con la *Cítara* y la *Vihuela Pulsada*, la cual había saltado de una raíz común del violín o viola europea medieval.

Ambos, la guitarra y la viola pulsada o "Vihuela de Peñola" fueron modificadas y desarrolladas en el curso del Siglo XV, y para finales de éste, ellos eran prácticamente hablando, uno y otro, el mismo instrumento. El nombre guitarra parece haber sido más ampliamente usado entre la gente común, mientras que la aristocracia y las clases sociales altas prefirieron el término de "Vihuela". A pesar que eran básicamente el mismo instrumento, es posible que ellos hayan sido ejecutados en diferente forma, así como haber tenido un número diferente de cuerdas. La "Vihuela" tenía seis cuerdas dobles y era tocada en el estilo "punteado", o sea tocando notas separadas que son pulsadas o "sonadas" individualmente como en el laúd; era preferida para la ejecución de música artística o cultivada. La guitarra tenía cuatro cuerdas dobles, se ejecutaba rasgueándola y era usada para formas más simples y populares de música. Esta situación continuó a través del S.XVI, hasta finales del mismo, cuando la guitarra y la vihuela definitivamente se convierten en la guitarra española de cinco cuerdas, la cual subsecuentemente, después de un número de cambios, se convierte en la guitarra moderna que conocemos hoy día, como un instrumento típicamente español.

Según la hipótesis de E. Pujol, dos corrientes simultáneas coincidieron antiguamente, una de origen greco-romano, por transformaciones sucesivas de la *Kethara* griega a través de la cítara romana y de la *Chrotta* hasta determinar la guitarra latina conocida en España en el siglo XVII, y otra por vía de los árabes determinando en la misma época la *Guitarra Morisca*.²

Si bien tal instrumento ha dado lugar a dudas en cuanto el momento en que definitivamente se diferencia de otros instrumentos de donde se deriva o con quienes está emparentado, podemos recurrir al catalán Juan Carles y Amat,

2. E. Pujol. "L'Encyclopedie de la Musique": c. Hummel y Harlington. edit.

quien a finales del S.XVI escribe el primer método para el instrumento, titulado "Guitarra española y vandola en las dos maneras, guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes".

Todo este rico acopio cultural se transplanta hacia América, constituyéndose en valiosa herencia que encuentra fértil campo para germinar, conjugándose con las grandes predisposiciones de ancestral bagaje existente entre los indígenas, y transformándose en siglos posteriores en el acervo conformador de las expresiones musicales y artísticas de Guatemala y el mundo hispanoamericano a raíz del siglo XV.

En el ámbito de las culturas indígenas en América, es conocido el gran desarrollo que existía en el campo artístico; rica evidencia son en el arte maya las construcciones arquitectónicas, piezas esculturales, estelas, zoomorfos y la delicadeza de la cerámica. Por supuesto, las artes de la música, la danza y el canto llegaron a elevada altura.

El dicho acervo en el campo cultural que se mantiene a lo largo del desarrollo de esta civilización y las que le suceden cronológica e históricamente, contribuyen indudablemente a la definición de un arte que se mantiene dentro de ciertos cánones hasta 1492.

Las expresiones artísticas tendrían que verse como un reflejo de ese mundo espiritual y religioso, en función vital del equilibrio del cosmos maya, y no como una mera divagación estética.

El estadio cultural de los mayas se encuentra en la fase de las grandes culturas agrícolas de tipo religioso, y el hombre en las sociedades de tal naturaleza vive en dos clases de tiempo, de los cuales el más importante, "el tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante los ritos".³

Esto sería de muchas formas el fenómeno de la producción plástica, de manera directa, una de las necesidades de la erección de monumentos de piedra cada cierto período, para conjurar la persistencia de ese mundo físico-espiritual.

La música es inseparable del ritual, del tiempo religioso, y su función principal está relacionada con el mundo mágico-religioso en su forma más significativa. Una élite (sacerdotes) patrocinó y protegió un arte que se caracte-

3. Mircea Eliade. "Lo sagrado y lo Profano". Editorial Labor S.A. Barcelona. 1967, pp. 64.

rizaba por su elegancia, "un arte inquieto, exuberante, sibarítico y esotérico, destinado a exaltar su poderío, su riqueza y su identificación con los dioses".⁴

El lenguaje divino por excelencia, agradable y efectivo para la relación humana con los dioses, son las expresiones emocionales que se encierran en el canto, la música, la danza, el esculpir la imagen sagrada, o representarla físicamente por medio del color, de la silueta. "La música, los ruidos y la luz son factores mágicos que actúan a distancia para alejar a los enemigos, para ahuyentar a los poderes adversos, o para pedir ayuda de las fuerzas amistosas".⁵ Spinden refiere afirmativamente que "nunca aparece tan inconfundible la influencia de la religión sobre el arte, como en el caso de los Mayas. Así pues, la música y la danza eran producto del complejísimo sistema religioso, y la relación sagrada se evidencia en danzas de gran importancia, que tienen carácter hierático. Se puede deducir esto, por los ejemplos conocidos en la pintura, la escultura y la cerámica, que igual a la música, tenían primerísimo papel dentro del contexto religioso.

Las crónicas españolas inmediatas a la conquista, refieren el papel importante de "maestros" encargados de enseñar la música, el canto y la danza, siendo esto un reflejo de lo organizado que estaban las artes. Refieren asimismo que la enseñanza era muy estricta en la función religiosa, y que los músicos que "desafinaban" eran castigados "muy severamente".

Las mismas crónicas nos dan noticia del nombre de los cantores principales a los que llamaban *hol-pop*, "encargados de dirigir los coros, de enseñar la música y el canto, y de dar el tono" y lo mismo nos ilustra acerca de las personas cuyo único oficio era el de componer canciones e himnos religiosos". En varios vasos de Chamá (Alta Verapaz, Guatemala) del período postclásico, aparecen personajes con disfraces de animales, ejecutando instrumentos musicales, sonajas huehueltls, caparazón de tortuga, largas flautas; esta relación de los tipos de máscaras con los instrumentos que ejecutan, poseen a no dudar una significación especial. Sabemos de esta asociación por ejemplo con el dios del trueno que toca un tambor.

En los murales de Bonampak aparece la asociación de músicos con señores principales, sonajeros, tocadores de grandes tambores con membrana de piel, y largas trompetas; estos trompeteros aparecen en otras escenas de

4. Samuel Martí. *Canto, Danza, y Música Precortesianos*. Fondo de Cultura Económico, México 1961.

5. Arturo Castiglioni. "Encantamiento y Magia". Fondo de Cultura Económico, segunda edición, México 1972.

batalla, indudablemente cumplía la música un papel importante en ellas, ya que varios cronistas al referirse a este tema hacen alusión a "las grandes músicas" con que venían los guerreros, "con músicas" de atabales y flautas de manera molesta y ensordecedora".

El fin de arte maya es la sacralización de su mundo, siendo su máxima expresión su sentir religioso. De esta manera el maya liga sus actividades de la vida cotidiana a la profundidad de un misticismo vital, de las actividades más profundas a un mundo sublimizado, su concepción del micro y macrocosmos está siempre presente; en palabras de Mircea Eliade "la línea que divide el mundo de lo sagrado y lo profano es prácticamente imperceptible". Ello aún se reflejará en los pueblos de origen mayance que continúan en el proceso civilizatorio.

Los pueblos que encontraron los conquistadores en el territorio actual de Guatemala eran varios; por la geografía y ruta que tomó la conquista se presentaban primero los Quichés, luego los otros también poderosos estados Cakchiqueles, Tzutuhiles, además de variados pueblos también de habla mayance ubicados en todo el territorio guatemalteco.

De estos estados políticos, el más grande de todos era el Quiché, luego un imperio conquistador que incluía a todos los habitantes del Quiché del altiplano y un significativo número de otras poblaciones circunvecinas: uspatecos, ixiles, aguacatecos, mames, pokomames, tzutuhiles y cakchiqueles.

Los Quichés tenían un amplio dominio en lo cultural y político; a este pueblo corresponde un documento de gran importancia, el "Popol Vuh", vital fuente histórica a donde es necesario recurrir para el estudio de la situación social, política y cultural de las sociedades pre-hispánicas.

Estas sociedades al filo de 1492 practican un arte religioso, grandiosos rituales en los días especiales para sus celebraciones, y la práctica también de un arte popular; la práctica de tal arte se encuentra dentro del sentido simbólico y esotérico, y no con el fin de una diversión o lucimiento de sus habilidades.

Este sentido estético, está diametralmente opuesto a la idea europea del mismo, y se desprende del siguiente comentario de Fuentes y Guzmán... "unos otros (cantos, danzas y ceremonias indígenas) eran ejercitados de un modo; porque caminando con mucha música de flautas melancólicas, atabales, pitos y caracoles, que hacían en tal composición estos instrumentos, una música más fina molesta, que armoniosa...".

Pitos y flautas tuvieron una función eminentemente religiosa o dirigida a actividades guerreras y rituales, así conocemos dentro de los instrumentos, que

son en exclusividad de viento y percusión, al *tzijolaj*, pitos zoomorfos, flautas de caña y hueso. Dentro de estas últimas hay varios ejemplos, como la hallada por el arqueólogo Jorge Guillemín en Iximché, sitio cakchiquel, ésta es una flauta pentatónica tallada en el fémur de un niño, lo mismo que un raspador hecho de un fémur adulto.

Los documentos indígenas son prolijos al narrar la función de la música en las batallas. En los anales de los cakchiqueles encontramos varias de estas descripciones:

..... entonces comenzó la ejecución de *Tolgom*, vistióse y se cubrió de adornos. Luego lo ataron con los brazos extendidos contra un álamo para asaetearlo. En seguida comenzaron a bailar los guerreros. La música con que bailaban se llama el canto de *Tolgom*".

"Cuando apareció el sol en el horizonte y cayó su luz sobre la montaña, estallaron los alaridos y gritos de guerra y se desplegaron las banderas, resonaron las grandes flautas, y los tambores y las caracolas. Fue verdaderamente terrible cuando llegaron los quichés".

Otros ejemplos nos dan idea de la importancia de la música en las incursiones guerreras; del mismo documento tomamos lo siguiente:

"Al apuntar en el horizonte el día II Ah irrumpieron los *tukuchees* desde el otro lado de la ciudad. Al instante se oyó el sonido de las flautas y el toque de los tambores del rey Cay Hunahpú, quien estaba revestido de sus armas de guerra, cubierto de plumas resplandecientes y guirnaldas tornasoladas, coronas de metal y pedrería. Cuando irrumpieron desde el otro lado del río infundieron terror.....".

Bernal Díaz del Castillo nos proporciona un precioso dato sobre el mismo aspecto; cuando apunta que "animado el valor de los indígenas, sus instrumentos musicales formaban parte de la resistencia a la conquista armada, y el sonido de los tambores resonaba como obsesión dentro del cráneo de los españoles, propagado desde adoratorios y torres"...

Se utilizaron entre los instrumentos musicales, sonajas, piedras percutidas, tambores con membrana de cuero, tunes hechos con el tronco de árbol de hormigo, caracoles, atabales de varios tamaños.

A esto habría que agregar las grandes representaciones, que contenían teatro, danza y música, que sobrevivieron a la conquista, estando entre ellas el llamado "baile-drama Rabinal Achi" de la tribu de Rabinal asentada en la región de Chuacús.

Respecto a la riqueza de la música Pre-Alvaradiana, es necesario apuntar sobre la existencia de una gran variedad de danzas de tipo totémico, y señalar el hecho que, si fundamentalmente gira en torno a la función religiosa, también hubo expresiones de tipo popular, aisladas del contexto sacro, transformándose muchas de ellas en narrativas de importantes luchas, que trascendieron en la historia de los diversos pueblos de Guatemala, repositorios de la memoria tradicional popular.

Repercusiones en el desarrollo musical

Dos hechos básicos no pueden dejarse pasar desapercibidos en los años de asentamiento y establecimiento de los conquistadores en Guatemala como resultado del encuentro de culturas en lo que respecta a las artes: primero, la continuidad en el proceso de evangelización que recurrió a medios diversos para su objetivo. Estos medios que incluían espectáculos y diversiones fueron asimilándose gradualmente por los indígenas⁶; y segundo, el afloramiento de los caracteres reprimidos ante el momento histórico por los judíos, árabes y moros conversos que vienen desde el primer momento a América.

Tales hechos afectan indiscutiblemente sobre la mentalidad y situaciones diversas en que se hallaban criollos, indígenas y mestizos a raíz de la conquista, inmersos en una visión dual del mundo cultural y espiritual, más compleja aún, pues representa para estos grupos las manifestaciones en tales campos, el resultado de un aglutinamiento de lo ancestral de las culturas mora, árabe, judía, cristiana e indígena, de las que tamizados sus elementos, y reinterpretados en otra dimensión, daban como resultado de alguna forma, una síntesis de todos ellos en la nueva situación.⁷

Este afloramiento de los caracteres ancestrales de los pueblos orientales en el nuevo mundo es objeto de preocupación por parte de los oidores y encomenderos, quienes se ubican en la tradición medieval de los fanatismos raciales y religiosos de la Europa de los siglos XII al XV en función de la cristiandad⁸ como rectora del mundo occidental.

6. La finalidad de los bailes populares perseguía la evangelización de los indígenas, como antes lo persiguió de igual forma el reino castellano con los pueblos invasores que se establecen en la Península Ibérica durante los siglos previos al X. XV (anterior al año 1392) resultando una sincretización que alcanza muchos espectros.

7. El llamado "Barroco Guatemalteco" por algunos es un interesante ejemplo en la arquitectura, los elementos de tal naturaleza resurgen en los retablos de las iglesias, en la imaginería y en la pintura.

8. Julio Caro Baroja. "Las Brujas y su Mundo", Alianza Editorial S. A. Madrid 1969.

Una de las disposiciones que se toman como actitud del fanatismo religioso de tales siglos, es el establecimiento de instituciones como la inquisición; esta elabora mecanismos represivos hacia los "conversos", sin embargo las ideas religiosas de éstos se esconden conscientemente al principio, y posteriormente, de forma inconsciente en manifestaciones tales como las artes, en donde pueden detectarse de muchas maneras los orígenes orientales de la síntesis de la Colonia en América.

En lo que sobrevive actualmente en la literatura popular hispanoamericana se hace referencia a toda una serie de símbolos que pueden identificarse con tal influencia oriental, castillos, palacios, princesas, ogros, encantamientos, tesoros fabulosos, temas que se hayan en la literatura española de los Siglos XV y XVI, influencia de la ocupación islámica, moros, árabes, judíos, enraizados en la tradición de los cuentos orientales de las Mil y Una Noches.⁹

De la misma manera en la plástica y en la pintura el arabesco, el azulejo, el ataurique, el zaguán¹⁰, elementos que se dan profusamente durante la Colonia en las realizaciones primeras en el continente americano, trasluce tal sentido en obras que están a cargo de judíos y musulmanes convertidos y que se mixtifican con los mismos resultados del lado de herencia indígena, para resumirse en la concreción del criollismo. Este es un tema que propone nuevas direcciones para su estudio y análisis.

Ya el surgimiento de los inquisidores en Europa y América, no tiene sólo el sentido de las grandes persecuciones y procesos de brujas y brujos que se realizan en toda Europa durante la Edad Media¹¹, o el de descubrir infieles a la religión cristiana dentro de los indígenas, también se dirige hacia los mismos protagonistas y partícipes en la Conquista.

En los años nacies de la Colonia hay incontables procesos y ejecuciones de judíos conversos, en cuyos apellidos rebuscan los inquisidores pruebas condenatorias; estas constantes sospechas sobre los españoles establecidos en el Nuevo Mundo es un ejemplo claro de que el problema está latente aún en estos años y los posteriores.

El mismo descubridor del Nuevo Mundo no escapa de las sospechas acerca

9. Colección de Cuentos de procedencia india, persa o árabe, escritos alrededor del Siglo X d.c.

10. Azulejo de az-zulayí, Zaguán del árabe *Iztawan*, nos dan indicios de la sobrevivencia de los elementos orientales en la arquitectura de la Colonia.

11. Julio Caro Baroja. "Las Brujas y su Mundo". Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1969.

de su origen judío, y la existencia de judíos sefarditas en España y América por los oficios que se les destina en la sociedad castellana, los hace destacar en las funciones intelectuales y artísticas. Bernal Díaz del Castillo ejemplifica un caso de la conversión del apellido nobiliario "del Castillo", lo que no dejó de despertar sospechas al respecto por su ocupación de hombre de letras, en una familia que adoptó este segundo apellido para justificación de ser hombres de guerra.¹²

Repercute esto en diferentes formas en el campo musical y artístico en general, en lo sagrado, en lo profano, lo popular y lo erudito. Al hablar de estas repercusiones en el desarrollo musical en Guatemala, recurrimos principalmente a las vertientes indígena y española de las que resulta una coexistencia; al mismo tiempo elementos de ambas culturas se conjugan en un sincretismo, dándose una interdependencia, adopción y adaptación de formas musicales e instrumentales.

Significa este suceso también la adopción de diferentes fórmulas en relación a las estratificaciones sociales que se dan en el cambiante panorama.

Los diferentes grupos que integran las escalas sociales en América realizan un "transplante" de lo europeo. Claro es el caso de los primeros músicos que llegan al país y que practican las formas españolas de tipo cortesano y religioso, al mismo tiempo que los españoles procedentes de diferentes regiones de España que vienen a poblar las ciudades recién fundadas, cultivan sus canciones y su música tradicional popular, (sevillanos, aragoneses, asturianos, extremeños, castellanos, andaluces, etc.). Los religiosos enseñan las artes a los indígenas, de quienes refieren los mismos sacerdotes: "Eran muy diestros (estos indígenas) en aprender y manejar los instrumentos musicales traídos", lo mismo que se les enseñan composiciones musicales de carácter religioso.

El arte musical no se limitó sólo a ello, se enseña la práctica musical y en varias regiones de Guatemala los maestros de capilla y "Sochranes" eran indígenas.

Los Instrumentos musicales adoptados en el encuentro de culturas

José Sáenz Poggio en su "Historia de la Música Guatemalteca", inicia su relación histórica a partir del estreno de la Catedral de la Antigua Guatemala verificado en el año 1669, retomándolo del historiador Juarros.

¹² A los moros, árabes y judíos se les permite oficios tales como las finanzas, las ciencias, las letras, las artes, pero no el rango de hombres de guerra, oficio destinado sólo a los conquistadores quienes poseen título de nobleza y escudo de armas, la suspicacia de los inquisidores sobrepasa la medida en la búsqueda de raíces orientales y por consecuencia "infieles", hasta llegar a interpretar con recelo el respeto que le tenían moros, árabes y judíos a Ruy Díaz de Vivar, el Cid Campeador de los Cantares de Gesta, en lugar de tenerle por parte de éstos el odio propio del que se dedica al oficio de la guerra en el medioevo.

Respecto a la etapa anterior al año 1573 en que se realizan los primeros asentamientos, lo podemos estudiar en base a otros documentos, que si no son directamente referentes al arte musical, sí contienen importante información sobre instrumentos, músicos, danzas y bailes.

Es lógico que las funciones que tiene la música en los diferentes estratos existentes, y por la época, es el resultado de oficios y posiciones sociales lo mismo que objetivos definidos que se persiguen en ellos.

Así, podemos hablar de una *música popular* traída y cultivada por los castellanos, de una *música de carácter cortesano* que se practicó en reuniones de las clases privilegiadas y en reuniones íntimas y de un tipo de *música religiosa* que mantuvieron los sacerdotes y que fue importante vehículo para accesibilidad hacia los indígenas. Todas ellas daban por resultado una mezcla de elementos que los mestizos llegan a practicar de acuerdo a determinadas ocasiones.

Los españoles traen la chirimía, la vihuela, violas, orlos, dulzainas, arpas, órganos, para mencionar algunos instrumentos. Estos fueron adoptados por los indígenas, criollos y mestizos y en muchos casos los indígenas sustituyeron los instrumentos tradicionales, por europeos que tuvieran el mismo timbre, caso de tal naturaleza lo constituye la utilización de trompetas de metal europeas en lugar de las de madera que según se sabe se utilizaban en la interpretación del Rabinal Achí.

Gradualmente ese proceso de asimilación natural y espontánea en tales casos, por una razón puramente musical se va generalizando; los instrumentos traídos por los hispanos se desarrollan en el mestizaje, por el mismo efecto de interacción y mixtificación cultural, adquiriendo los caracteres mencionados, que eran extraños en las raíces de las mencionadas etnias.

El padre Fray Bartolomé de las Casas refiriéndose a esta asimilación de parte de los nativos, escribe en su *Apologética Historia Sumaria*¹³ que de cualquier oficio que sea, "ninguna cosa ven que luego no la hagan y contrahagan luego como vieron las flautas, las chirimías, los sacabuches, sin que maestro ninguno se los enseñase, perfectamente los hicieron, y otros instrumentos musicales".

Bernal Díaz del Castillo nos permite rastrear en su escrito histórico sobre la conquista de la Nueva España, importantes datos para la música al momento de la llegada de los castellanos; así encontramos en el capítulo XXI de la citada obra lo siguiente:

¹³ Fray Bartolomé de las Casas. "Apologética Historia Sumaria", T. I, Cap. LXIII.

".....bastimentos; y de aquella villa salieron cinco hermanos que se decían Pedro de Alvarado y Jorge de Alvarado y Gonzalo y Gómez y Joan de Alvarado,..... y también salió daquesta villa Alonzo de Avila, capitán que fue cuando lo de Grijalba; y Joan de Escalante, y Pedro Sánchez Farfán.....y Ortiz, el músico", y un Gaspar Sánchez, sobrino del tesorero de Cuba.....¹⁴.

Sobre que Ortiz llamado "el músico" no es tan solo un sobrenombre sin acción alguna con esta profesión, sino uno de los primeros, o quizá el primer músico que vino a América con Cortés, nos lo confirma el mismo Bernal en el capítulo CCV de su relación..."DE LOS VALEROSOS CAPITANES Y FUERTES ESFORZADOS SOLDADOS QUE PASAMOS DESDE LA ISLA DE CUBA, DON EL VENTUROSO E ANIMOSO DON HERNANDO CORTES";:

".....E pasó un ORTIZ, gran tañedor de viola e amostraba a danzar".....

Aunque el citado Bernal lo menciona como *tañedor de viola y maestro de danza*, Torselli ¹⁵ y Stevenson lo señalan como *vihuelista*, así, Stevenson se refiere a él de esta manera:

"..... Ortiz "el músico" puesto que fue el primero en establecerse como maestro de danza y de vihuelas, y que además tenía instrumentos (vihuelas o violas) de los cuatro tamaños"

Luego sobre la importancia del instrumento, vuelve el mismo Bernal a citar lo de esta manera:

...pero como este licenciado Ponce era músico y de suyo regocijado, por alegrarle le iban a tañer con una vihuela y a dar música... (poco antes de morir).

En referencia a la mencionada pronta asimilación y reinterpretación de los instrumentos musicales por parte de los indígenas, y lógico después por los mestizos, podemos basarnos en un pasaje de la misma obra:

"....."y en todos los más, tienen flautas y chirimías y sacabuches y dulzainas, pues trompetas altas y sordas, no hay tantas en mi tierra que es Castilla la vieja, como hay en esta provincia de

Bernal Díaz del Castillo, idem.

Torselli. Comunicación verbal.

Guatemala"....."...y hacen vihuelas muy buenas....."este comentario a raíz de los primeros años de la conquista española, nos ilustra acerca de la rápida adopción de los instrumentos traídos por los hispanos, por parte de los indígenas.

En el campo de la música coral religiosa, nueve códices del S.XVI y de principios del S. XVII son de gran importancia como ejemplo de la función de la música en el proceso de la evangelización. Los dichos códices fueron hallados en la población de San Miguel Acatán, departamento de Huehuetenango por los curas Edeard F. Moore y Daniel P. Jensen de la orden Mariknoll en 1963.¹⁶

El valor que poseen tales códices como documentos de la música europea que se utilizó en los pueblos circunvecinos de Huehuetenango, San Juan Ixcoi, San Mateo Ixtatán y Santa Eulalia, y que fueron recopiados, nos indica su importancia, al extremo que contenían canciones en "lenguaje nativo". Lo mismo el hecho de que los maestros de capilla locales eran indígenas, y pueden ser identificados con precisión pues firmaron en los códices, entre ellos Tomás Pascual y Francisco de León (fol 11-M. MD 7). Stevenson hace la observación que "Pascual inserta un párrafo en nahuatl" lenguaje tradicional del norte de Guatemala durante el siglo de la conquista".¹⁷

Las formas utilizadas en tales códices son villancicos, "favanas", (pavanas), Nachtanz (danza nocturna?), "Pabanillas", con fechas tan remotas, que Stevenson las considera como las más antiguas, que le dan a Guatemala un orgulloso lugar a la par de Perú y México en los anales de la música del renacimiento.

Es importante también señalar que en todos los lugares del nuevo mundo hispano hasta final de ese siglo, en las catedrales fueron los sevillanos "quienes solían dictar la liturgia, el repertorio y aún decidir qué instrumentos traer a Guatemala.

Sevilla en todo caso es un repositorio importante de la cultura mosárabe, y a través de los sevillanos, parte de este acervo se trajo el nuevo mundo.

La asimilación de los elementos que conformaron la reconquista afloran por supuesto en América a través de las manifestaciones teatrales, danzarias,

16. Robert Stevenson. "Música Europea en Guatemala en el S. XVI", Musical Quarterly (1964) traducción al español por Celeste de Anleu-Díaz y Enrique Anleu-Díaz, publicado en Tradiciones de Guatemala Nos. 17-18. Centro de estudios folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala.

17. Idem.

musicales, plásticas, literarias, etc. Mansanet Ribes¹⁸ expresa para el caso, que el moro no había sido eliminado por la reconquista y que "convivía con los cristianos, cultivaba la tierra y conservaba sus costumbres, hábitos y ocultamente su religión" asimismo hace ver que por la situación con los piratas turcos y berberiscos de los siglos XVI y XVII asediados de las costas mediterráneas, se exacerbó el sentimiento contra lo musulmán, pero no contra el de la reconquista cuyo recuerdo y visión era ya muy lejana.

De esta manera llega a sobrevivir en la danza junto a otros ejemplos parecidos, una representación como el "Baile de Moros y Cristianos", transplantado de España a América, propiciado por condiciones geográficas, culturales e históricas, con la función entre tantas, como refiere el antropólogo Carlos René García Escobar¹⁹, de coadyuvar en la cristianización del nuevo mundo.

Este mismo investigador citado, amplía de la siguiente manera el asunto "..... es necesario indicar que esta primigenia función sociocultural del teatro religioso y popular del S. XVI en América (incluidas las danzas) se mantuvo en toda la época colonial hasta el siglo XIX, durante el cual la pierde, y la temática de moros y cristianos permanece como una danza-drama de índole tradicional, totalmente asimilada por las generaciones y que, al folklorizarse, perdieron aquella función primigenia y adquirieron, lo que les ha permitido su sobrevivencia desde siempre: su sentido ritual profunda y tradicionalmente arraigado en la conciencia indígena y mestiza que, como en el caso guatemalteco, fundamenta la ejecución tradicional de muchas danzas que han sobrevivido al proceso histórico propio de la región".²⁰

18. José Luis Mansanet Ribes. La fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy y sus instituciones", España, Alcoy, cit. por Carlos René García Escobar en "El Español", edit. Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala 1990.

19. Carlos René García Escobar, Enrique Anleu-Díaz, Judith Armas, Alfonso Arrivillaga, Luis Ortiz, "El Español", Danzas de Moros y Cristianos en el área central de Guatemala, ed. Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala 1990.

20. Sobre este fenómeno, Celso A. Lara Figueroa comenta que la danza sagrada durante la época medieval en Europa, fue bailada incluso, dentro del templo, y que en Montserrat ha sido el único lugar donde se ha conservado un documento que alude al suceso, merced al "Llibre Vermell", en donde por una nota de copista sabemos que "las piezas del códice ya no se consideraban en su tiempo como cantos litúrgicos, sino como cantos religiosos de carácter popular, dignos de ser ejecutados durante las vigiliias de la noche en el mismo templo, para descansar un poco, después de los sermones y de las oraciones, o durante el día ante la iglesia". (Celso Lara F. "La Música Andaluza Española del Medievo" en diario La Hora, 21 Agosto 1991.

Conclusiones

Un recuento objetivo de los aportes en el campo de las artes musicales con el suceso histórico de 1492 y de las mezclas étnicas, con el conocido mestizaje que trasciende por supuesto hacia lo cultural, es evidenciado en el uso de instrumentos musicales comunes a ambos, indígenas y mestizos aún hoy día. Esto puede ser detectado en las regiones no sólo guatemaltecas sino de la América en general.

Un uso de estas adopciones es la que se refiere a los instrumentos de cuerda, que eran desconocidos por los indígenas según hemos referido y constatado. Con bastante claridad podemos establecer en varias regiones de Guatemala la adopción, con carácter de propiedad de muchos instrumentos traídos por los hispanos, como las arpas, violones, vihuelas, rabeles, violas, adufes, chirimías, que persisten en su uso actualmente²¹.

Con transformaciones locales, y uso en las comunidades diversas, han tomado carácter de "instrumentos de la tradición popular guatemalteca", dándoles ese sentido, la elaboración de ellos por parte de los mestizos e indígenas así como la técnica utilizada en la ejecución musical.

Ocurre así una dispersión de los instrumentos musicales hacia diferentes áreas del país, dispersión que está en relación a las primeras fundaciones españolas, en donde núcleos importantes y estratégicos de población se dieron fuera de la ciudad de Santiago de Gohatemala, en lugares como la Verapaz y Manchén, o El Quiché, lo mismo que la región de Chiquimula. Se constituyen decisivamente en lugares que cultivaron arte musical, arquitectura, imaginería y cerámica, lo mismo que son fuentes en donde puede encontrarse bastante claro el fenómeno de sincretización religioso y artístico.

El objeto de este trabajo se limita a una exposición de la situación artística resultante del encuentro cultural en 1492. Las consecuencias, caminos y objetivos, así como las características que va adquiriendo por el mismo desarrollo histórico en las diferentes capas sociales y étnicas, necesariamente corresponden a otro estudio del arte en Guatemala, sobre lo que habrá que reevaluarse, en la medida en que se han preservado, subsistido o modificado los elementos que generaron la producción musical en Guatemala en épocas posteriores.

21. En comunidades de Alta y Baja Verapaz han sobrevivido los conjuntos que utilizan versiones locales de instrumentos de cuerda, arpas, vihuelas y rabeles, este último conocido con la voz "Rabé".

Deberá tomarse en cuenta estudios específicos en la periodización histórica de nuestro país, etapas desde el inicio del mestizaje, siglo XVI; la consolidación del mestizaje, siglos XVII, XVIII; los inicios de la formación de la cultura nacional (1700-1837); la consolidación de la cultura nacional, (1838-1871), la cultura nacional, el positivismo y las nuevas formas culturales de Guatemala, (1871-1944); el Nacionalismo y la cultura guatemalteca, (1944-1954); la Cultura guatemalteca Contemporánea (1955-1992).

No considerar como aportes el uso en las diferentes etnias en los niveles populares, religiosos y eruditos tanto los instrumentos musicales como los sistemas armónicos, concepciones de forma, danzas y aún el sistema de escritura musical, sería una actitud como la expuesta por Flores Alvarado en Guatemala. 500 años después "de posición paranoica de frustración histórica".

BIBLIOGRAFIA

Anleu-Díaz, Enrique. *Historia Crítica de la Música en Guatemala*. Editorial Artemis-Edinter, Guatemala, 1991.

Anónimo. *Memorial de Sololá*. Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

Anónimo. *Título de los Señores de Totonicapán*, Biblioteca Americana, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

Anónimo. *Popol Vuh*, Biblioteca Americana, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

Arrivillaga, Alfonso. Catálogo, Exposición de Instrumentos de la Tradición Popular, Centro de Estudios Folklóricos.

Ballantine, Irving Thomas. *Mudejar Crafts in the Americas*, Iowa, 1992.

Carmack, Robert. *Historia Social de los Quichés*. Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1979.

Caro Baroja, Julio. *Las Brujas y su mundo*. Alianza Editorial, Madrid, 1969.

Castiglioni, Arturo. *Encantamiento y Magia*. Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., México, 1972.

Coe, Michael D. *Gods of the Underworld*.

De las Casas, Fray Bartolomé. *Apologética Histórica Sumaria*.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Editorial Austral, Buenos Aires, Argentina.

Domeneck Ruiz, José. *La Reconquista Española*. Salvat Editores: Barcelona, España, 1978.

Eliade, Mircea. *El Mito del Eterno Retorno*. Alianza Editorial; Madrid, España, 1967.

Flores Alvarado, Humberto. *Guatemala: 500 años después*, Revista Crónica, Año V, No. 231, junio de 1992.

Girard, Rafael. *Historia de las Civilizaciones Antiguas de América*.

Historiadores de Indias. Vol. XXVII; Jackson, Inc. Editores, 1963.

Lamaña, José M. *Sephardic Music in Medieval Spain*, traducción de Celeste Palacios de Anleu, 1991. Angel Records.

Martí, Samuel. *Canto, Danza y Música Precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

Masson, J. Alden. *Las Antiguas Culturas del Perú*, Fondo de Cultura Económica, 1969.

Sifontes, Francis Polo. *Los Cakchiqueles en la Conquista de Guatemala*, Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1977.

Stevenson, Robert. *Música Europea en Guatemala en el Siglo XVI in Musical Quarterly*, Traducción al español por Enrique Anleu-Díaz y Celeste Palacios de Anleu.

Vela, David. *El Mito de Colón*, Serviprensa Centroamericana, 2a. edición, 1989.

Zapata Gollán, Agustín. *Mito y Superstición en la Conquista de América*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1963.