

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

**MÚSICA COLONIAL: OTREDAD Y CONFLICTO EN LA CATEDRAL DE
SANTIAGO DE GUATEMALA**

**COLONIAL MUSIC: OTHERNESS AND CONFLICT IN SANTIAGO DE
GUATEMALA'S CATHEDRAL**

*Dra. Deborah Singer
Universidad Nacional de Costa Rica*

Resumen: Este artículo aborda las funciones políticas e ideológicas que cumplió la música en la catedral de Santiago de Guatemala durante la era colonial. Tomando como ejemplo cuatro *villancicos de indios*, se analizan los elementos musicales y textuales que contribuyeron a configurar una imagen subalternizada de los indígenas. Por otra parte, se explora además la función de la música como herramienta de resistencia en manos de los grupos autóctonos.

Palabras claves: música colonial, villancicos de indios, subalternidad.

Abstract: This article approaches political and ideological functions fulfilled by music in Santiago de Guatemala's Cathedral during the colonial era. By taking four *villancicos de indios* (indian carols) as an example, musical and textual elements will be analyzed in order to show how music contributed to shape a subaltern image of the indigenous people. On the other hand, the function of music as a resistance tool by subaltern groups will be explored as well.

Key words: colonial music, indian carols, subalternity.

Fecha de recepción: 04/04/2016
Fecha de evaluación: 27/11/2016

Introducción

La música es una práctica cultural compartida que contribuye a consolidar la visión de mundo de los grupos humanos que la producen; en ese sentido, participa activamente en los procesos históricos y en la construcción social de los significados. Si bien el fenómeno puede ser observado en contextos diversos bajo múltiples perspectivas de análisis, en esta ocasión abordaré el tema a partir de un género musical conocido como *villancico de indios*, que floreció en Hispanoamérica durante la era colonial (siglos XVI al XVIII).

Muchas de las piezas musicales coloniales ejecutadas en el ámbito religioso corresponden a villancicos de remedo¹ que intentan representar diferentes tipos humanos en situaciones de contenido cristiano. Por esa razón, en los archivos de las catedrales hispanoamericanas hay varios ejemplares de villancicos en los que aparecen indígenas adorando al Niño, a la Virgen o a los santos, propiciándose así una suerte de inclusión del *otro* americano en la liturgia católica. Sin embargo, el ideal cristiano de unidad en torno de la fe tenía sus límites, sobre todo en lo que respecta al lugar que se le asignaba a los colonizados en el escalafón social colonial. Mi tesis es que la imagen subalternizadora del *otro* también se manifestó en la música y eso lo podemos detectar en los villancicos de indios.

En este artículo me propongo explorar cómo se perfila la imagen de los indígenas en cuatro ejemplos de estos villancicos. El primero de ellos proviene de la mano de Sor Juana Inés de la Cruz (1677) y está escrito en una mezcla de nahuatl y castellano. El segundo villancico también tiene esta particularidad lingüística y fue creado en 1610 por el compositor Gaspar Fernandes. El tercero corresponde a una oración en nahuatl dedicada a la Virgen (autor anónimo) y el cuarto es un villancico de *mazate de indios*, también en castellano y compuesto en 1781 por el entonces maestro de capilla de la catedral de Guatemala, Rafael Antonio Castellanos. Con base en estos cuatro ejemplos pretendo establecer hasta qué punto la música reforzó estereotipos subalternizadores respecto de la construcción del indígena y en qué medida la música cumplió un rol clave en el proceso de naturalización de la diferencia del *otro*. Como contraparte, trataré de detectar la infiltración de elementos locales que dan cuenta de procesos de resistencia a la colonización cultural

¹Omar Morales Abril, "Villancicos de remedo en la Nueva España", *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España* (Aurelio Tello coordinador). México: CIESAS, 2013, pp. 11- 38.

que -a su vez- ponen sobre la palestra el conflicto humano desencadenado por el trauma de la conquista. Estos aspectos los abordaré poniendo como trasfondo la práctica musical desarrollada en la catedral de Santiago de Guatemala.

La ciudad y sus habitantes

La ciudad de Santiago de los Caballeros fue el centro demográfico y administrativo del Reino de Guatemala durante la era colonial. Según los datos proporcionados en el censo del año 1604, Santiago de Guatemala contaba con unos 7000 habitantes incluyendo españoles, criollos, negros, mulatos y mestizos. Según estimaciones de Christopher Lutz, unos 2690 eran españoles y 1740 sirvientes indígenas.²

El comercio (legal y clandestino) fue la principal actividad de los vecinos de la ciudad, lo que se vio favorecido por el auge del cultivo del cacao y el añil. Con el transcurso del tiempo el crecimiento de Santiago de Guatemala fue comparable al de los principales centros urbanos de Hispanoamérica, fenómeno que en gran medida se explica por el sistema de repartimiento que sometió a trabajo forzado a los indígenas de los pueblos aledaños. Estos debían prestar servicios en la agricultura, trapiches y estancias, aunque también fueron obligados a laborar en la realización de obras públicas y construcción de edificaciones.³

A pesar de las políticas de segregación instauradas por la Corona,⁴ los indígenas representaron una otredad con la que españoles y criollos convivían cada día. Naturalmente esto favoreció la circulación de estereotipos en los que se mezclaban la ansiedad, el temor y la desconfianza frente al *otro*.

Cabe señalar que al llegar a América, muchos españoles se dieron a la tarea de redactar cartas, informes y crónicas cuya finalidad era describir y a la vez dar sentido al paisaje y sus habitantes. El choque cultural y la perplejidad ante modos de vida

² David Jickling, "The vecinos of Santiago de Guatemala in 1604", *Estudios del reino de Guatemala*, (Duncan Kinkead editor). Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1985, p. 80.

³ Elisabeth Fonseca, "Economía y sociedad en Centroamérica (1540-1680)". *Historia general de Centroamérica* Tomo II (Julio Pinto Soria editor). San José: FLACSO, 1994, pp. 95- 150.

⁴ Magnus Mörner, *La Corona Española y los foráneos en los pueblos de indios de América*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1999. El autor señala que la Corona había dictaminado estrictas medidas de segregación para evitar que los indígenas fueran víctima de maltratos o de la mala influencia (es decir, la transmisión de vicios) por parte de los españoles, negros, mestizos y mulatos.

desconocidos dieron como resultado la codificación de un discurso que sentaba la diferencia -insalvable- entre europeos e indígenas. Ante esto es factible proponer que el término *indio* no constituía una categoría racial, sino más bien social, política y legal; en ella se concretaban los esfuerzos de la Corona por estandarizar a los nativos de América como una unidad, un pueblo más entre todos los que estaban bajo su jurisdicción. Este punto es fundamental, puesto que por una parte enfatiza el hecho de que indios, negros y españoles constituían *naciones* sujetas a derechos y obligaciones,⁵ por otro lado permite argumentar que la racialización se irguió en el continente americano como efecto de la diferencia cultural.

En el contexto colonial, *raza* era un constructo bastante ambiguo que constaba de varios componentes: el auto-reconocimiento del sujeto como indígena, la forma en que lo veía la comunidad, su vestuario, idioma, costumbres, etc. Todos estos elementos dieron pie a una legislación indiana que se fundamentaba en la jerarquización “natural” de las personas según su rango; cada uno debía saber (y aceptar) el lugar que se le había asignado en el orden social.

Las relaciones intersubjetivas en el contexto colonial ciertamente no eran de naturaleza simétrica y solían estar mediadas por el estereotipo. Para efectos de este artículo, entiendo por estereotipo una construcción discursiva que guía la percepción del *otro* en una dirección definida de antemano. El estereotipo está fuertemente anclado en el imaginario social y va de la mano con el prejuicio, lo que se concreta en prácticas que marcan la diferencia del *otro* y lo sitúan en una posición subordinada frente al sujeto que emite el discurso.

En la siguiente sección me propongo dilucidar cómo se manifestó el estereotipo en la música sacra colonial y qué mecanismos intervenían para naturalizar la subalternización de la población indígena. Puesto que el enfoque lo centro en los *villancicos de indios* que se ejecutaban durante las fiestas litúrgicas del calendario católico, haré un paréntesis para aclarar la función que cumplieron los ceremoniales en los centros urbanos de la época.

⁵ Jovita Barber, “Categories, Self-Representation and the Construction of the Indios”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10: 1 (March 2009), pp. 27- 41.

Ceremonias compartidas/ diferencias consagradas

Más allá de la tensión generada por la explotación y el maltrato que sufrían los nativos, lo cierto es que el orden colonial era escenificado mediante grandes ceremoniales públicos que reafirmaban las instituciones y actualizaban la hegemonía de la elite privilegiada.⁶ Veamos un ejemplo concreto. En el *Compendio de Historia del Reyno de Goathemala* del presbítero Domingo Juarros, el autor cita la descripción que el cura de Jutiapa hizo del último día de festejos en la plaza de Santiago de los Caballeros con motivo de la inauguración de la recién construida catedral (13 de noviembre de 1680):

*Los Señores de la Real Audiencia ocuparon sus asientos en el corredor de palacio, y los dos Cabildos los suyos en el de las casas consistoriales: é inmediatamente se vio entrar a la encamisada, acompañada de muchos lacayos con hachas de cuatro pávidos, que iluminaban la plaza y calles por donde pasaban: iba por delante una tropa de cajas, atabales, clarines, trompetas, marimbas y todos los instrumentos de que usan los indios: éstos iban en gran número, con ricos vestidos y galas como acostumbran en sus bailes.*⁷

Esta cita es reveladora en cuanto al componente político e ideológico del ritual. A los sujetos se les asignaba lugares diferentes según su rango; el sitio privilegiado se reservaba para las autoridades coloniales, lo que reafirmaba el *status quo* y los valores preconizados por la cultura occidental (en este caso, el poder de la Iglesia y la Corona). A pesar de las diferencias jerárquicas, es significativo ver que el ambiente de fiesta era compartido por todos, independientemente de la procedencia o filiación de cada uno:

Pocos más de treinta clérigos formaban la encamisada, y esta se dividía en cuatro cuadrillas de diversas naciones, indios, turcos, españoles y moros (...) todos iban vestidos de lamas y rasos de varios colores, con bordaduras de hilo de oro de Milán, con joyas de esmeralda y otras piedras preciosas: los sombreros eran de castor, con penachos de plumas de varios colores y joyel de

⁶ José Manuel Santos Pérez, "Conflictos entre la Audiencia de Guatemala y el Cabildo de Santiago en el siglo XVIII", *Mesoamérica* 40 (diciembre 2000), pp. 69- 94.

⁷ Domingo Juarros, *Compendio de la Historia de la Ciudad de Guatemala, Tomo II cap. 4*. Guatemala: Edición del Museo Guatemalteco, 1857, p. 362.

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

*esmeraldas; siguiendo cada cuadrilla en el modo de vestir el estilo de la nación que representaba.*⁸

Nótese que hay una suerte de montaje en el que se representa a indios, moros, turcos y españoles. Todos desfilan en igualdad de condiciones a pesar de sus diferencias culturales, que en este caso están determinadas por el atuendo que llevan. De esta manera se transmite un mensaje de unidad, en el sentido que los pueblos comparten la devoción cristiana y honran con sus mejores galas la celebración de la fiesta. Cualquier conflicto religioso, político o ideológico es ignorado: el orden colonial se exalta con pompa para camuflar y a la vez consagrar las diferencias de los sujetos en el campo social.

Los ceremoniales también constituían una forma de escenificar y actualizar la sujeción de los colonizados (me refiero a los *verdaderos* colonizados, no a la representación que clérigos disfrazados hacían de ellos). En la descripción citada vemos que un grupo de indígenas participó activamente en la inauguración de la catedral, símbolo por excelencia de la religión que les había sido impuesta. No sabemos si esa participación fue voluntaria. Lo que resulta indiscutible es que el cronista homogeniza a todos los nativos con el término *indio*, que en este caso opera como distintivo de una práctica cultural *otra* (tocan instrumentos “que usan los indios”). La música se transforma así en un signo que connota diferencia.

Insisto, a pesar de ser “indios” son integrados en la celebración, de modo que la otredad aparece matizada mediante la noción de *unión* de los participantes en torno de la fe católica. La ceremonia contribuye además a crear una memoria de los hechos que fortalece el sentido de cohesión y de historia compartida; el efecto de ello es que se consolida el sistema de símbolos europeo. Como contraparte, el hecho de que el cronista se dé a la tarea de nombrar los instrumentos musicales *otros* indica que el sonido tenía una importancia significativa para las comunidades indígenas, y por extensión, también para él. Al escucharse estos instrumentos durante la inauguración de la catedral se propiciaron procesos de sustitución de significados en ambas direcciones: ya no se trataba de una ceremonia tradicional indígena, pero tampoco era la reproducción de las celebraciones realizadas en las ciudades europeas. La supervivencia del sonido tradicional ilustra la

⁸ Domingo Juarros, Op. Cit., p. 362.

voluntad de los colonizados de mantener vigente su propia cultura, con el consiguiente desplazamiento de las prácticas culturales involucradas.

Cuando el ritual se efectuaba al interior de la iglesia las jerarquías se mantenían inmutables. La diferencia radicaba en que en ese espacio había menor libertad de ejecución y la música debía ceñirse a criterios occidentales. No obstante, más adelante se verá que hubo elementos de la cultura indígena que lograron infiltrarse en los géneros musicales europeos, como como ocurrió con el villancico de indios.

Villancicos de indios y mestizaje cultural

El villancico es un género literario y musical cultivado en España a partir del siglo XV. A grandes rasgos puede definirse como un canto o diálogo pastoril con temática diversa que cantaban los residentes de las villas, es decir, los villanos. Resulta extremadamente difícil establecer reglas estructurales y musicales que se apliquen a todos los villancicos, pero podemos aceptar que usualmente constaban de un estribillo que iba acompañado de un número variado de coplas.⁹

Ya en la segunda mitad del siglo XVI los villancicos aparecen intercalados en el oficio de maitines;¹⁰ las autoridades eclesiásticas los incorporaron al rito para atraer a los fieles a la iglesia. A pesar de tratarse de un marco eminentemente religioso, el texto de los villancicos solía representar tipos humanos (portugueses, gallegos, gitanas, pastorcillos, negros, etc.) en situaciones que a veces resultaban jocosas. Los feligreses los identificaban por su forma de pronunciar el castellano, generándose un sentido de proximidad que en ocasiones era reforzado mediante la presencia de danzas e instrumentos musicales. La idea era expresar el fervor religioso popular en un ambiente de júbilo y picardía.

La conquista de América posibilitó la transferencia de este género musical a los centros urbanos coloniales. El villancico fue adaptado a las condiciones locales de cada región, por esa razón en los archivos catedralicios de Nueva España encontramos

⁹ Alfonso Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz II Villancicos y Letras Sacras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952. Egberto Bermúdez, "El villancico de navidad. Variantes coloniales de una tradición profana y religiosa española", *Revista Credencial Historia* 72 (diciembre 1995), pp. 4-9.

¹⁰ La liturgia de las horas divide el día según el ritmo de los rezos que hacían los monjes en la Edad Media. Las horas canónicas eran las siguientes: Maitines (media noche), Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas.

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

villancicos en los que aparecen indígenas hablando en nahuatl, que en aquel entonces operaba como lengua franca en Mesoamérica.¹¹ Cabe destacar que en las catedrales estos villancicos iban dirigidos prioritariamente a la elite colonial,¹² por lo que suponemos que los feligreses indígenas se transformaban en testigos de la representación que se hacía de ellos.

El siguiente fragmento pertenece a un villancico de indios creado por Sor Juana Inés de la Cruz con motivo de la celebración de San Pedro Nolasco (1677). El texto introduce a un indígena,

*el cual en una guitarra,
con ecos desentonados,
cantó un Tocotín mestizo
en Español y Mejicano*".¹³

Revisemos este fragmento por partes. El uso de la guitarra indica que este indígena ya está familiarizado con los instrumentos europeos, pero a pesar de eso, no logra emitir sonidos que se ciñan a la afinación temperada de la escala diatónica. Los "ecos desentonados" son percibidos como una carencia de los nativos, algo que aparece con bastante frecuencia en los textos coloniales. El Padre José Guevara, cronista de la Compañía de Jesús en Paraguay, escribe en su *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán* (1764) que el indígena que lleva el compás en el baile de los *Bororos* "entona una canción bárbara y sin arte".¹⁴ También en la segunda mitad del siglo XVIII el jesuita Juan Escandón afirma haber presenciado un funeral en el que la madre, la esposa y los parientes del difunto entonaron un "género de canto lúgubre, y tan desentonado, que es imposible explicar su desentono".¹⁵

¹¹ Alfred Lemmon y Fernando Horcasitas, "Manuscrito teórico musical de Santa Eulalia: un estudio de un tesoro musical y lingüístico de Guatemala colonial", *Revista Musical Chilena* XXXIV: 152 (Santiago, 1980), pp. 37- 79.

¹² Distinto es el caso de los villancicos compuestos y ejecutados en las parroquias de los pueblos en los que residían sólo indígenas, tema que no será abordado en este artículo.

¹³ Méndez Plancarte, "Obras Completas de Sor Juana", op. cit, pág. 41. La música de este villancico se ha perdido.

¹⁴ José Guevara, *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Apartado VII. Buenos Aires: Editorial del cardo, 2006 <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131287.pdf> (consultado el 16. 12. 2012).

¹⁵ Guillermo Wilde, "Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica", *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (SEACEX: Akal, 2010), pp. 103-114.

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

Tenemos aquí un claro menosprecio del modo en que los pueblos indígenas cantaban su música. El sonido local fue subalternizado porque se apartaba significativamente del modelo europeo, ya sea en términos de afinación o de emisión de la voz. Es evidente que se trataba de diferentes formas de concebir y producir el hecho musical; no podemos olvidar que la música depende en gran medida de los estímulos acústicos que el grupo humano en cuestión privilegia (en desmedro de otros), además de las funciones que cumple la práctica musical a nivel social.

Continuando con el villancico de Sor Juana, se anuncia que el indígena cantó un *tocotín* mestizo “en Español y en Mejicano”. Sabemos que *tocotín* era un baile dramatizado que iba acompañado de cantos; los indígenas lo ejecutaban en sus celebraciones tradicionales y -como efecto del sincretismo que desencadenó la colonización- en las principales fiestas del calendario católico. El clérigo inglés Thomas Gage (1597- 1656), en su paso por México y Guatemala describe que en el *tocotín* unos treinta o cuarenta danzantes se visten de blanco con adornos de plumas. Todos bailan en círculo acompañados rítmicamente por un instrumento que Cage denomina *tepanabaz* (teponaztle):

*La música y melodía de esta danza es sólo la que se hace con un tronco de árbol hueco, redondeado y bien raído por dentro y por fuera, muy pulido y reluciente, unas cuatro veces más grueso que nuestros violones, con dos o tres hendeduras largas en el lado de arriba y algunos agujeros en la extremidad.*¹⁶

Thomas Gage señala que esas danzas eran ejecutadas en honor a un santo, pero seguidamente agrega que antes de la llegada de los españoles, los indígenas las hacían en honor de *sus dioses paganos*. La persistencia de los antiguos ritos generaba desconfianza respecto de la autenticidad de la conversión de los pueblos originarios. Se temía la reincidencia en sus costumbres “diabólicas”, según consta en la *Recordación Florida* de Antonio Fuentes y Guzmán (1643- 1700):

(...) en este Mitote o baile, invocan al demonio con semejantes trompetas, como les consta a los ministros evangélicos, y hacen cosas increíbles, y entre ellas es,

¹⁶ Thomas Gage, *A new survey of the West Indies, 1648* (A.P. Newton ed.). London: Lund Humphries, 1946, p. 268. La traducción es mía.

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

*que los indios que danzan con traje y figura de demonios, se preparan supersticiosamente, con ciertos ayunos y ceremonias, de no juntarse con sus mujeres, estar silenciosos algunos días de los prevencionales a la fiesta.*¹⁷

Las autoridades coloniales no pudieron evitar que en las danzas se utilizara la indumentaria tradicional. Eso traía consigo analogías entre el cristianismo y las prácticas locales, de allí el interés en contrarrestar con significados cristianos cualquier lectura que pareciera pagana. Así se explica la presencia del *tocotín* en un villancico para ser cantado en la iglesia con motivo de la fiesta de un santo.

El indígena del villancico de Sor Juana afirma tener a “este San Nolasco” mucha devoción, creándose así una suerte de superposición del universo local con el imaginario occidental. La convivencia de prácticas europeas e indígenas, unida a la divergencia de los significados, generó un mestizaje que iba mucho más allá del plano meramente lingüístico al que alude Sor Juana (“en Español y Mejicano”). Esto hace pensar en un desplazamiento que configuró una cultura autónoma, distinta de lo conocido hasta entonces.

Conflictos de poder y devociones mestizas

Si bien es cierto que en el villancico de Sor Juana el indígena expresa su devoción al santo, más adelante deja al descubierto los abusos que sufrían las comunidades nativas por parte del poder colonial:

*También un Topil (alguacil)
del Gobernador,
caipampa tributo (a causa del tributo)
prenderme mandó.
Mas yo con un cuáhuatl (palo)
un palo lo dio
ipam i sonteco: (en la su cabeza)
no sé si morió”.*¹⁸

¹⁷ Antonio de Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida. Discurso, historia y demostración natural, material, militar y política del Reyno de Guatemala*, Libro Primero, Tomo I. Guatemala: Biblioteca “Goathemala” Sociedad de Geografía e Historia, 1932.

¹⁸ Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana*, op. cit, p. 42.

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

Los indígenas estaban sometidos a un régimen abusivo de tributación, lo que tenía efectos desintegradores en las comunidades y se transformó en fuente de constantes conflictos. Sin embargo, el acto violento del sujeto de este villancico pierde su fuerza subversiva desde el momento en que se integra en una pieza musical del repertorio catedralicio. De hecho, en el texto subyace un matiz jocoso que se sostiene sobre la imagen ingenua y primitiva del indígena.

Además de la música, otro componente que contribuye a matizar el conflicto es el paternalismo con que se aborda la reproducción del supuesto habla indígena: hay equivocaciones sistemáticas en la conjugación de los tiempos verbales y sustitución de la “u” por la “o” (“*lo dio*” en vez de “le di”; “*morió*” en vez de “murió”). La falta de dominio de la lengua de la metrópoli proporciona una imagen del nativo marcada por la carencia. El letrado (en este caso, Sor Juana) le atribuye al subalterno una voz estereotipada que se escenifica en el contexto de un espectáculo religioso. El ambiente sacro y festivo en el que se ejecuta el villancico no sólo difumina el conflicto latente entre colonizadores y colonizados, sino que además naturaliza la subalternidad de los últimos.

Pero a pesar de los matices la voz del *otro* verbaliza el conflicto. Hay resistencia. Esta se manifiesta desde el momento en que el indígena utiliza su propio idioma, incorporando vocablos que el español y el criollo no comprenden. Se trata de una reacción frente a la lengua castellana en tanto símbolo del imperio español. Vemos entonces que este villancico expresa perspectivas ideológicas divergentes que ponen sobre la palestra las contradicciones del orden colonial. Pero los elementos transgresores no tienen la fuerza necesaria para impugnar o poner en duda el discurso oficial: no hay que olvidar que los autores de villancicos catedralicios solían encontrarse en un sitio de poder.

El siguiente fragmento proviene de un villancico de indios compuesto por el compositor Gaspar Fernandes (1566- 1629), quien fue maestro de capilla de la catedral de Santiago de Guatemala y posteriormente de la catedral de Puebla (México). Lleva por título *Mestizo e indio (Tleycantimo choquiliya)*, 1610:

<i>Jesos de mi goraçon</i>	Jesús de mi corazón
<i>no lloreis mi pantasia</i>	no llores, que eso me asusta.
<i>tleican timochoquilia</i>	¿por qué lloras?
<i>mis prasedes mi apission</i>	¿Mis placeres? ¿Mi aflicción?

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

*aleluya.**Dejal to el llando crecida**miral to el mulo y el guey**ximoyollali mi rey**tlein miztolinia mi vida.**No sé por que deneis pena**tan linto cara de rosa.**Nocpiholotzin niño hermosa**nochalchiuh noasojena.*

Aleluya.

Deja tú el llanto que crece,

mira tú el mulo y el buey.

Consuélate, mi rey.

¿Qué te acongoja, mi vida?

No sé por qué tienes pena

Tan lindo, cara de rosa.

Noble señor, niño hermoso,

Mi perla, mi ave de albas plumas¹⁹

Aparte del uso de castellano y nahuatl, se observa una constante confusión entre la “t” y la “d”; hay errores en la concordancia de género (“niño hermosa”) y sustitución de la “u” por la “o” (“to” en vez de “tú”, “Jesos” en vez de “Jesús”). Nuevamente el villancico está reforzando la noción de que existe un tipo de habla -supuestamente- típico de la población indígena.

El lenguaje utilizado es sencillo para connotar una humilde devoción; el sujeto del texto se conmueve ante el llanto del Niño, por eso trata de consolarlo y animarlo. Hay una apelación a la sensibilidad para crear el vínculo emocional entre la comunidad indígena y Jesús, fortaleciéndose así el sentido de proximidad al imaginario occidental. El villancico presenta a un (una) indígena que ya ha sido integrado(a) en la *idea* de comunidad cristiana, pero además ha hecho genuinamente suya la fe de los europeos.

En cuanto a la música propiamente tal, se trata de una pieza a cinco voces: dos triples, Alto, Tenor y Bajo. Prima el sistema modal renacentista con armonías sencillas y repetidas. En las coplas, las voces Alto y Tenor interactúan de manera responsorial, aunque en general participan las cinco voces construyendo un tejido polifónico. Se aprecia una insistencia rítmica de síncopas y patrones yámbicos (valor corto seguido de uno largo) que se acercan al universo sonoro indígena.²⁰ Estamos entonces frente a una obra de factura

¹⁹ Aurelio Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, Tomo Primero. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1999. Tello afirma que este es el primer villancico en nahuatl que fue escrito en América. Esta pieza puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=aJtESb9fTE> (consultado el 28.11.16).

²⁰ Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, op. cit, p. CXI.

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

europea que ha sido adaptada a las condiciones locales en lo que respecta a la lengua y el sonido.

Similar es el caso del villancico anónimo titulado “*Dios itlazonantziné*”,²¹ en el cual los indígenas se dirigen a la Virgen para pedirle que interceda en su favor ante Jesucristo:

<i>Dios itlazonantziné</i>	Oh, cariñosa madrecita de Dios,
<i>cemicac ichpochtlé</i>	siempre virgen,
<i>cenca timitztotlatlauhtilia</i>	mucho te rogamos
<i>ma topan ximotlahtólti</i>	que intercedas por nosotros
<i>in ilhuicac xpanzincó</i>	en la presencia celestial
<i>in motlazoconétzin Jesucristo.”</i>	de tu querido hijito Jesucristo.

Además de la sencilla devoción que transmite el texto, observamos la presencia de diminutivos (*madrecita, hijito*) que han sido considerados por muchos autores como un rasgo típicamente indígena.

El siguiente fragmento pertenece al villancico *Con regocijo y contento*, compuesto en 1781 por el compositor guatemalteco Rafael Antonio Castellanos (1725- 1791). La pieza lleva por subtítulo *Villancico de Mazate de Yndios con Violines y flautas*.²² *Mazate de indios* se refiere al Baile del venado, que en este caso es acompañado con algunos instrumentos nativos y otros de origen europeo. El villancico cuenta con una introducción:

Con regocijo y Contento
todos los Yndios del valle
se bienen hoy a Belén
*con su Bayle del Mazate.”*²³

La alusión al *valle* remitía en Guatemala colonial a los asentamientos informales y extra-oficiales en los que residían principalmente castas y ladinos.²⁴ Nuevamente se genera proximidad al establecer una línea directa entre el valle y Belén. Es interesante ver que los

²¹ Esta pieza puede escucharse en el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=5gVapS7XeAM> (consultado el 28. 11. 16).

²² El manuscrito se encuentra en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG) y fue editado por Dieter Lehnhoff. Véase *Música guatemalteca del siglo XVIII*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.

²³ Lehnhoff, op. cit, p. 27.

²⁴ George Lovell y Christopher Lutz, *Demografía e imperio: guía para la historia de la población de la América Española 1500- 1821*. Guatemala: Plumsock Mesoamerican Studies, 2000.

Yndios entregan como ofrenda el *Baile del Mazate*, patrimonio cultural que -en este villancico- pierde sus connotaciones tradicionales y se transforma en una representación estética cuyo fin es divertir y alegrar al Niño, símbolo de la nueva fe.

La tercera estrofa menciona el “*tum*”, con lo que introduce sonidos que le otorgan un aire local a la pieza:

*Con el Tum y Con sus flautas,
y sus Bayles Pastorales,
se van llegando al Portal,
Continuando sus enlaces.*

La alusión a “*sus flautas*” puede referirse a los aerófonos de caña que utilizaban los mayas” (*xul*).²⁵ Respecto del *tun* (*tum*) podemos decir que se trata de un instrumento de percusión con características similares al ya mencionado *teponatztle*. Cabe señalar que en el manuscrito se especifica en la parte del Alto: *Toca el Tun el de esta voz*, indicándose además el ritmo en corcheas que el músico debe reproducir.²⁶ La presencia del *tun* en el estribillo se ve reforzada con elementos onomatopéyicos de carácter rítmico en la voz del “coro de indios”:

*Mazate alé Mazate alé lé lé, lo hemos
Cogido para Belé, jú jú Mazate alé.”*

Las coplas siguientes introducen a los feligreses indígenas; cada uno de ellos ofrece sus servicios al Niño según el oficio de su especialidad: el ladrillero que le construirá la iglesia, el albañil que va a construir “bueno el paré” (bien la pared), el “Musiquero” que canta y toca Violón y Rabel. Por último hay una tonada que todos cantan al unísono:

*Niño Divino Dios y los Rey,
mirad tus Yndio ved a tu Grey,
trae Benado para verés
Con las tu Madre, y San Jussé.*

²⁵ Lehnhoff, op. cit, p. 4.

²⁶ Quiero expresar un profundo agradecimiento al musicólogo y director coral guatemalteco Omar Morales Abril, al personal del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG) y a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Nacional de Costa Rica, quienes me permitieron realizar un viaje a Ciudad de Guatemala y tener acceso al manuscrito de este villancico.

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

La comunidad le rinde homenaje al Niño y se declara *su grey*, poniendo a su servicio no sólo el trabajo de los artesanos indígenas sino también la cultura ancestral (en este caso, el Baile del Venado). Como efecto, muchos elementos de la música autóctona encontraron la forma de integrarse en los géneros musicales occidentales, precisamente porque no fueron considerados amenazantes por las autoridades coloniales.

En ese sentido destaco de este villancico el ritmo de la voz solista, donde nuevamente se suceden síncopas seguidas de patrones yámbicos. Aparte de eso, la estructura compositiva es eminentemente europea: el acompañamiento está a cargo de dos violines y un bajo, siendo este último el que da soporte armónico a los acordes de tónica, subdominante y dominante. En el estribillo aparece un coro de dos voces tiples, alto y tenor que alternan movimiento homofónico con contrapunto imitativo. Si bien hasta el momento no contamos con información que nos aclare cómo se interpretaba este villancico en el ámbito catedralicio, es posible imaginar que en su ejecución participaban chirimías, cajas, sonajas y cascabeles.²⁷

Conclusiones

Al igual que en otras catedrales de Hispanoamérica, la práctica musical en la catedral de Santiago de Guatemala se daba en el marco de ceremoniales religiosos que tenían un alto componente político e ideológico. Esto se observa -por ejemplo- en las posiciones disímiles asignadas a los sujetos en el campo social: las autoridades coloniales ocupaban lugares privilegiados que reafirmaban el *status quo* y los mitos fundantes de la cultura occidental, mientras que a los indígenas sólo se les permitía participar en tanto glorificadores de la celebración. Resulta significativo ver que este posicionamiento ocurría en un ambiente festivo compartido por todos. El orden jerárquico era escenificado con gran

²⁷ Clara Bejarano-Pellicer señala que la catedral de Sevilla fue la primera en incorporar ministriles (instrumentistas de viento y madera) en la capilla musical, en el año 1526. Véase Clara Bejarano-Pellicer, “El oficio de representar y el oficio de la música en Sevilla entre 1575 y 1625”, *Philologia Hispalensis*, vol. 27, N. 1, pp. 29- 54. La tradición de incorporar instrumentos de viento en la capilla musical fue adoptada por las colonias americanas. En el *Vocabulario quiché* de San Sebastián Lemoa (1726) se registran ocho composiciones copiadas por el fiscal maya Tomás Calvo, señalándose que en la iglesia sonaban “caxas de guerra, tambores (...) cascabeles sonajas y en el coro cantando los cantores en horgano en Arpa con bajón bajoncillo cornetilla”. Véase Arturo Duarte y Paulo Alvarado, “Música de Guatemala en el siglo XVIII: Los villancicos de Tomás Calvo”, *Mesoamérica* 36 (Diciembre de 1998), pp. 441-498.

Deborah Singer

Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala

pompa, lo cual camuflaba y a la vez consagraba la *diferencia* de los grupos subalternos. Si bien estos últimos eran integrados activamente en el ceremonial, lo cierto es que se los excluía de los círculos de poder.

El análisis de los cuatro villancicos de indios que he presentado me permite sostener que ese género musical participaba activamente en la construcción del *otro* indígena. Se observa en las piezas la incorporación de algunos elementos de las culturas locales (la lengua, la danza, los instrumentos musicales, ciertos patrones rítmicos), aunque nunca irguiéndose como foco de resistencia, ni siquiera como alternativa legítima al modo occidental de concebir la música. Dicho en otras palabras, las prácticas musicales indígenas fueron aceptadas en la medida en que lograron adaptarse a las reglas del juego de la cultura del colonizador; se las despojó de sus sentidos tradicionales para otorgarles un lugar en el discurso universalizante cristiano-colonial. El resultado fue un espectáculo atractivo y pintoresco cuya principal función era enaltecer el cristianismo y al mismo tiempo divertir a la concurrencia.

Los villancicos de indios destacan la humildad y genuina devoción católica del neófito indígena, quien parece someterse voluntariamente al poder colonial. Incluso los episodios de rebeldía son matizados a través de una mirada paternalista que se ve potenciada por el hecho de que estos villancicos se ejecutaban en el marco de celebraciones que consagraban la grandeza de la Iglesia. El carácter festivo de la celebración difuminaba además las diferencias culturales existentes entre los grupos subalternos, quienes eran homogenizados en la categoría única de “indio”.

Por último, es necesario tomar en cuenta a quiénes iba dirigida la producción musical en el ámbito catedralicio, puesto que el público destinatario constituye una pieza clave en la definición de las estrategias de construcción del *otro*. Los receptores de esa música eran prioritariamente las autoridades del Reino de Guatemala, españoles y criollos residentes. Dado que la voz del *otro* aparece mediada (el letrado le atribuye una voz marcada por el estereotipo), toda su cultura termina por ser “traducida” a códigos occidentales que a la elite le resultan familiares. Así se naturaliza su hegemonía. Como contraparte puedo argumentar que el villancico de indios tuvo el mérito de conjugar perspectivas ideológicas que estaban en permanente conflicto. Además introdujo sonidos que reafirmaron la voluntad de permanencia de las culturas locales, dando origen a nuevas

Deborah Singer**Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala**

formas de pensar y hacer la música. En cierto modo, significó dar un paso adelante en la búsqueda de opciones para asegurar la supervivencia de la identidad cultural de los pueblos originarios.