

Rainer Huhle\*

## ↳ Voces celestes y danzas diabólicas. Contiendas musicales en el encuentro entre misioneros e indígenas en América Latina

*In memoriam* Isabel Mayagoitia, conductora de orquesta, luchadora por los derechos humanos en su México natal y en el mundo, amiga solidaria.

[...] en la labor civilizadora fue el canto, la música de las gargantas, la reja del arado que abrió el surco en las inteligencias y en los corazones, para que recibieran la simiente de las nuevas ideas, de las nuevas doctrinas y de la nueva cultura.

Galindo 1992: 203

### Un indio civilizado

En el año 1770 el virrey Manuel de Amat hizo enviar desde Lima a España una serie de veinte “Cuadros de Mestizaje” para demostrar y denominar los resultados de las distintas combinaciones de las tres “razas” que conformaban la población del Perú. Entre los cuadros enviados a la Corte se encontraba uno titulado “Yndios Serranos. Tributarios Civilizados” (*Los Cuadros de Mestizaje del Virrey Amat* 1999: 29). De toda la América se conocen más de cien de tales colecciones de cuadros que se empeñan en describir los diferentes ‘tipos’ que resultaban de las mezclas de blancos, indios y negros en la sociedad colonial. El interés de los historiadores se fija normalmente en lo más obvio de esa empresa: su obsesión por la ‘raza’. El mencionado cuadro, sin embargo, remite a una percepción más compleja del concepto de ‘raza’ usado en el virreinato. Son cuatro los descriptores verbales asignados a la pareja de indios pintada al óleo, señalando cuatro diferentes dimensiones de clasificación de la gente relacionadas entre sí: la racial, la geográfica, la económico-jurídica y la cultural. Son por lo menos estas cuatro dimensiones

---

\* *El Dr. Rainer Huhle es politólogo y colaborador del Centro de Derechos Humanos de Nuremberg (<[www.menschenrechte.org](http://www.menschenrechte.org)>). Miembro de las redacciones de las revistas Memoria e Hispanorama. Áreas principales de trabajo: derechos humanos; política, violencia y derechos humanos en América Latina; etnohistoria, historia cultural y música de América Latina. Correo electrónico: [rainer.huhle@menschenrechte.org](mailto:rainer.huhle@menschenrechte.org).*



Fig. 1: "Yndios Serranos. Tributarios Civilizados"  
*Los Cuadros de Mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial (1999).*  
 Lima: Catálogo de exposición del Museo de Arte: 29.

las que entran en juego en la interacción entre las clases dominantes y dominadas, la cual no está determinada, por lo tanto, solamente por lo racial.

Las cuatro dimensiones son, además de su designación en la inscripción, representadas en el cuadro por respectivos símbolos pictóricos: lo 'yndio' se distingue por los rasgos 'típicos' de las caras; lo serrano, a través de la indumentaria como el poncho del varón y el *qepi* de la mujer; un luminoso vellón de lana blanca en proceso de hilado sobre la rueca señala el tejido como producto tributario; y la condición de indio civilizado la demuestra el varón con una partitura de música en la mano, donde se pueden percibir claramente las cuatro voces de Alto, Tiple, Tenor y Bajo. Mientras su esposa, con un bebé en la espalda, se dedica a hilar, él, por su postura, parece estar cantando desde la partitura.

Que el pintor haya elegido, entre los posibles símbolos de "civilizado", el dominio de la música polifónica europea, no se debe a ningún capricho personal. En este tipo de cuadros de uso administrativo, cada detalle refleja una percepción oficial. De hecho, el aprendizaje musical de los indígenas era, desde los primeros años de la conquista, objeto de grandes esfuerzos dentro de una estrategia civilizadora, pero también ha sido motivo

de tanta admiración cuanta controversia hasta el día de hoy. Los protagonistas de ese esfuerzo de enseñanza musical eran, desde la segunda década del siglo XVI, los misioneros. En la Nueva España, el fraile franciscano Pedro de Gante es considerado el primer “profesor de música” destacado dentro del esfuerzo colectivo de la orden por impartir el conocimiento de la música europea entre los indígenas. Él y todos sus colegas nunca perdieron de vista que la música, por más que la gozaran ellos mismos, tenía que estar al servicio de su misión evangelizadora y, por lo tanto, civilizadora. El jesuita Martin Schmid, tal vez el músico más desenvuelto y el misionero más alegre de todos, lo apuntaba en una de sus cartas:

Vuestra Reverencia podría aquí observar cómo chicos que fueron arrebatados, hace sólo un año, a la jungla, junto con sus padres salvajes, cantan hoy bien y absolutamente firmes en el compás, tocan cítara, lira y órgano y bailan con movimientos precisos y tan rítmicamente, que pueden competir con los europeos mismos. Enseñamos a la gente todas estas cosas mundanas para que se deshagan de sus costumbres rudas y se asemejen a personas civilizadas, predisuestas al cristianismo (cit. en Szarán/Ruiz 1996: 26).

### El “segundo sermón”

¿Por qué, desde los primeros tiempos, cuando no sobraban ni personal ni energías entre los recién llegados, se dedicaba tanto esfuerzo a una tarea que parecería secundaria? Los mismos misioneros dieron una serie de respuestas. Jerónimo Mendieta, uno de los tres grandes cronistas franciscanos de la misión en la Nueva España, se refiere en su *Historia Eclesiástica Indiana*, escrita a finales del siglo XVI, a los métodos que los misioneros emplearon para hacer llegar a los indígenas el mensaje del evangelio. Después de traducir a los idiomas indígenas lo principal de la doctrina cristiana, “pasáronlo en un canto llano muy gracioso para que los oyentes así lo tomaran muy de memoria” (citado en Galindo 1992: 208). Lo mismo se informa de las misiones jesuíticas en la Chiquitanía:

Luego para que las cosas que habían oído se les quedasen más vivas en la memoria, [el padre Lucas Caballero] hizo á sus neófitos cantar las excelencias de nuestra fe y los vituperios de aquellos dioses, en ciertas canciones que él mismo había compuesto en aquel idioma [...].<sup>1</sup>

El recurso a la mnemotécnica del verso, y especialmente del verso cantado, resultó así de gran utilidad para los misioneros, quienes para entender la eficiencia del canto en apoyo de la memoria no precisaron de conocimientos científicos. De la misma manera los fieles de España y del resto de Europa, todavía poco letrados, se familiarizaban con el mensaje del evangelio a través de cantares y oraciones rítmicas.

La eficacia del canto para el aprendizaje de la doctrina cristiana dependía de la disposición de los indígenas a aceptar la música. En este aspecto abundan los testimonios, desde los primeros encuentros, que dan fe de la importancia de la música para los pueblos originarios y de la alegría que les causaba, alegría por lo demás compartida por

<sup>1</sup> Fernández [1725] 1896, cit. en Huseby/Ruiz/Waisman (1995: 659); *cf.* Tomichá Charupá (2002: 425).

muchos de los misioneros mismos. Era posible y oportuno, por lo tanto, aprovechar esa pasión de los indígenas por la música en la tarea de ganarlos para la fe cristiana. A la luz de los testimonios que nos han llegado de todas partes de América, la misión musical fue un éxito enorme.

El primero de los grandes cronistas franciscanos, Toribio de Benavente, más conocido como Motolinía, relata en su *Historia de los indios de la Nueva España* (1541):

[...] y para que mejor lo tomasen y sintiesen algún sabor, diéronles cantado el *Per Signum Crucis, Pater Noster, Ave Maria, Credo y Salve Regina*, con los mandamientos en su lengua, de un canto llano gracioso. [...] De día o de noche, por todas partes se oía cantar y decir toda la doctrina cristiana, de lo cual los españoles se maravillaban mucho de ver el fervor con que lo decían, y la gana con que lo deprendían, y la prisa que se daban a lo deprender; y no sólo deprendieron aquellas oraciones, más otras muchas, que saben y entienden y enseñan a otros con la doctrina cristiana (Motolinía 1985: 135).

Juan de Zumárraga, primer obispo de Tenochtitlán, confirma la apreciación de Motolinía y agrega:

[...] y la experiencia muestra cuánto se edifican de ello los naturales, que son muy dados a la música, y los religiosos que oyen sus confesiones nos lo dicen, que más que por las predicaciones se convierten por la música (cit. en Stevenson 1968: 161).

La noticia de “que con la música podrían mas brevemente atraer a los indios de las dichas Provincias al conocimiento de nuestra santa Fé” llegó hasta el mismo rey Carlos I quien, en una cédula de 1540, ordenó al provincial de la Orden de San Francisco en la Nueva España que pusiera a disposición de Bartolomé de Las Casas y sus cofrades “indios cantores y que supieren tañer ministriles<sup>2</sup> e chirimías y sacabuches y flautas [...] para que vayan con ellos a entender en la dicha pacificación, que en ello me servireis” (cit. en Lehnhoff 1986: 77/78).

Son incontables los relatos contemporáneos sobre el éxito de esas conversiones musicales, si bien se distinguen considerablemente en cuanto a los métodos aplicados: el uso del idioma castellano o nativo, y también el género y tipo de música: polifónica, canto llano, o en algunos casos músicas indígenas, tal como lo relata fray Antonio de Remesal al referirse a la famosa empresa misionera en la Vera Paz de Guatemala a partir de 1537. Según el cronista dominicano, Bartolomé de Las Casas y sus compañeros

[...] sabían muy bien la lengua de la provincia de Guatemala [...] y entre todos hicieron unas trovas, o versos del modo que la lengua permitía con sus consonancias e intercadencias, medidos como a ellos les pareció que hacían mejor sonido al oído. [...] Era esta obra muy larga y así la dividieron en sus pausas y diferencias de versos a modo de los castellanos. [...] Con gran cuidado enseñaron los padres a [...] cuatro indios que eran cristianos, las coplas o versos que habían compuesto, y ellos con el gusto de la sustancia y el modo de ellos nunca oído ni visto, los decoraban que no había más que pedir. [Llegando a un pueblo todavía no

<sup>2</sup> Sorprende en la cédula el uso del término “ministril” referido a un instrumento en vez de a una clase de músico, que es la única voz aceptada por el *Diccionario* de la Real Academia. En las *Ordenanzas* de Felipe II de 1573, “ministril” es usado también en el sentido de instrumento musical.

cristianizado,] pidieron un teplanastle, que es un madero hueco con cierta forma de averturas o resquicios por donde sale la voz, instrumento músico de los indios algo sordo por su hechura, y por tocarse con unos palillos forrados en paño a modo de atambor; para levantarle de punto, sacaron las sonajas y cascabeles que llevaban de Guatemala, y al son destes instrumentos comenzaron a cantar las coplas y versos que traían decorados (cit. en Lehnhoff 1986: 69-70).

Al lector desprevenido del siglo XXI le podrían asaltar ciertas dudas en cuanto al efecto del espectáculo presentado por aquellos indios adoctrinados a sus paisanos todavía sin bautizar. El relato deja ver, entre líneas, las enormes dificultades con que aquellos misioneros tuvieron que lidiar, al entrar, con tan pocos años de experiencia, al complejo mundo de la poética, del imaginario y de la espiritualidad maya para ponerlos al servicio de la difusión de la nueva fe cristiana. Sin embargo, según el mismo relato, el éxito de la presentación fue contundente: “causó tanta admiración al cacique y a los principales del lugar, con toda la demás gente que los había oído, que [...] les dieron nombre de embajadores de nuevos dioses” (cit. en Lehnhoff 1986: 70). Agrega el cronista que por orden del cacique local los embajadores tuvieron que continuar con sus cantares durante casi ocho días.

Siglos más tarde, y miles de millas más al sur, los jesuitas usaban de la misma manera la música como vehículo de la misión. Muchos de ellos eran excelentes músicos y usaban –tal el testimonio por ejemplo del padre Lucas Caballero quien adoctrinaba a los Manasicas en la Chiquitanía del oriente boliviano– la música, o más específicamente “unas coplas” como “otro segundo sermón, y gustaban mucho de ellas los infieles” (Tomichá Charupá 2002: 425). “Lo característico del genio de los Guaraníes es en general la música”, anotaba otro jesuita, Anton Sepp, en las misiones del Paraguay (Furlong 1945, cit. en Schechter 1992: 33).

## Milagros y conquistas

Entre los jesuitas, como entre los demás sacerdotes que trabajaban con los indígenas, son numerosas las descripciones del efecto profundo que el primer encuentro con la música europea causó en los indígenas. La música de los misioneros europeos “les parecía cosa del cielo, y estaban como absortos oyéndola”, comenta el cronista jesuita Juan Patricio Fernández cuatro décadas antes del fin de la empresa civilizadora de los jesuitas en las Américas (Fernández [1725] 1896, cit. en Huseby/Ruiz/Waisman 1995: 659).

Cosa del cielo había encontrado ya dos siglos antes un indígena mexicano:

Este Don Francisco [un indio recién bautizado y “de muy buena razón”] aprovechando cada día en el conocimiento de Dios y en la guarda de sus mandamientos, yendo un día muy de mañana en una barca que los Españoles llaman canoa, por la laguna oyó un canto muy dulce y de palabras muy admirables, las cuales yo vi y tuve escritas, y muchos frailes las vieron y juzgaron haber sido canto de ángeles, y de allí adelante fue aprovechando más (Motolinía 1985: 221 s.).

Hay otro milagro de la misma época, mucho más recordado que el que vivió Don Francisco, que también comenzó con un “precioso canto celestial”: antes de ver a la vir-

gen que más tarde sería la “Guadalupe”, el indio Juan Diego –según el “Nican Mopohua”, relato más antiguo escrito en náhuatl sobre la visión del indio Juan Diego– “oyó cantar sobre el cerrito, como el canto de muchos pájaros finos”, un canto de tonos “sobremanera suaves, deleitosos”. Juan Diego sintió como si estuviera en el paraíso, o tal vez soñando, hasta que terminó el canto, “entonces oyó que lo llamaban, de arriba del cerrillo, le decían: ‘Juanito, Juan Diego’” (Nebel 1995: 171-173). Sólo después de este largo e intenso momento de puros sonidos apareció la visión.

En otros contextos, los milagros no eran tan contundentes pero también producían buenos resultados. El tirolés Anton Sepp, pionero de la música en las misiones jesuíticas, gustaba visiblemente de los efectos que sabía producir en los indios. Sepp introdujo muchos instrumentos europeos en las misiones y construyó un órgano, utilizando sobre todo maderas locales. Sepp recuerda las reacciones que provocó la primera demostración:

¡Oh milagro!, los cedros, antes secos y mudos, comenzaron a tintinear, a vibrar y a retumbar de tal manera que los misioneros y los indios en conjunto dieron un grito de asombro: ‘Victoria, victoria, Padre Antonio!’ [...] Al ver cómo yo hacía cantar el metal fundido y la fina madera de cedro tan vigorosamente con manos y pies, menearon la cabeza con asombro, pues no alcanzaban a entender cómo hacía para transmitir el hálito de vida a la tubería y la hacía hablar con los pies (cit. en Nawrot 2002: I, 11 s.).

Dos generaciones más tarde, la capacidad de sorprender a los indios al parecer no había disminuido. El jesuita silesiano Florian Paucke, de la misión del Chaco, también construyó un órgano. Sobre el efecto en “sus indios” comenta que

[...] hubo admiración tras admiración. Yo tenía en [el órgano] cuatro pequeños registros que representaban una gritería de aves; ésta era especialmente grata a mis indios y por ello yo merecí que me denominaran un hechicero (cit. en Marzal 1994: t. 2, 659).

Los misioneros percibieron pronto el efecto milagroso de ciertas músicas y no pocos supieron utilizarlo con destreza para su ‘conquista’ espiritual. En su *Historia del Paraguay*, una de las numerosas crónicas posteriores a las misiones jesuíticas, Pedro Francisco Charlevoix imagina el siguiente cuadro:

Los jesuitas, navegando por los ríos, echaron de ver que, cuando para explayarse santamente cantaban cánticos espirituales, acudían a oírlos tropas de indios, y parecían tener en ello gusto especial. Aprovecháronse de él para explicarles lo que cantaban; y como si tal melodía hubiera cambiado sus corazones [...] no tenían dificultad en persuadirles que los siguiesen, los hallaron dóciles (cit. en Meliá 1987: 68).

No resulta difícil distinguir aquí el modelo arquetípico de esa función domesticadora de la música: el mito de Orfeo tan ubicuo en óperas, ballets y otras obras del Barroco. Que los indios ocuparan el rol de los animales salvajes suavizados por la música implicaba el reconocimiento de una diferencia civilizatoria profunda. En no pocos relatos sobre los efectos casi mágicos de la música ejecutada por los misioneros, éstos aparecen más bien como domadores de circo que disfrutaban de su sentida superioridad cultural. He aquí la relación de una de esas conquistas músico-misioneras, la del jesuita Luis de Valdivia, fundador de la misión en Chile:

Hubo gran borrachera de los indios toda aquella tarde en la plaza donde se juntaron más de dos mil [...]. Algún recelo llevábamos de como nos saldría, por ser la primera vez y estorbarlos lo que tanto gustan, porque tenían gran cantidad de botijas de vino de maíz presentes. Pero ayudándonos el Señor notablemente: fuese cada uno a su baile, yo me quité mi manteo, y tomé el pendón en la mano; hincándome de rodillas sin decirles nada, comencé a cantar en su lengua el Padrenuestro. Ellos estuvieron abobados, que ya la mitad no bailaba, mirándome, y causóles reverencia el verme de rodillas, comenzáronse a hincar ellos y a responderme todos se bajaron luego. Conquistado este baile, luego comencé a cantarles para alegrarlos unas coplitas en la lengua, que yo les he hecho de los artículos y dejéles, cuando estaban ya más quietos, que yo y ellos habíamos de conquistar todo aquel ejército [...]. Fue para esta ciudad cosa de grande admiración que lo que no han podido ambos a dos justicias [*sic*] remediar, con tanta facilidad lo atajásemos nosotros. En casa los entré y tuve dos horas ya cantando, ya catequizando y rezando [...] (cit. en Zapater 1992: 34 s.).

No siempre, sin embargo, los misioneros efectuaron sus conquistas con tanto histrionismo. La relación franciscana sobre la entrada –término usado en la época por los militares– a la selva oriental del Perú se asemeja mucho a los grabados de la conquista con espada, bandera y cruz que circulaban por Europa:

El padre Fray Philippe de Luyando es en estos últimos días de los más fervorosos y alentados conquistadores que la Religión Seráfica a tenido en las dos Américas [...]. Fueron entrando la tierra adentro hasta llegar a dar vista a Tonúa, y arbolada una cruz de plata con su pendón carmesí, llevando el padre Luyando un crucifijo en las manos, rodeado de muchos caziques que le avian venido a dar la paz, y lleno de innumerables indios el campo, cantando a choros con las chirimías el Te Deum Laudamus [subrayado en el original], entró triunfante la fe en Tonúa, y el padre Luyando con sus compañeros tomó la posesión de aquellas provincias [...] en nombre de Dios, de la iglesia, de nuestro catholiciísimo rey Philip 4º, y de la orden de San Francisco [...]. Hiçieron salvas a la posesion alguna alcabuçeria y variedad de instrumentos. [El padre Luyando] convirtió y redujo, haciendo de una vez tres cosas tan arduas como eran la paz, la salvación y la obediencia al Rey de España (De la Cruz [1653] 1999: 290 s.).

El *Te Deum* y las chirimías que cantaron ese triple triunfo político-religioso, mezclados con el estruendo de las salvas de “arcabuces y varios instrumentos” eran los sonidos de la imposición forzosa que se hacían escuchar en todo el continente, más o menos fuertemente, según las circunstancias y las personalidades de los misioneros y clérigos. A partir de las últimas décadas del siglo xv los jesuitas desataron en el Perú una larga campaña de “extirpación de idolatrías”.<sup>3</sup> En México y Guatemala hubo campañas de carácter similar. Donde las antiguas culturas americanas habían tenido mayor desarrollo, en las regiones inca, azteca y maya, las prácticas consideradas idólatras o hechiceras se tornaban sospechosas y eran perseguidas, a menudo, con mucha crueldad.

<sup>3</sup> La campaña de extirpación de las idolatrías y el movimiento indígena del Taki Onqoy (“enfermedad del canto”) han sido objeto de muchos estudios. Pierre Duviols (1986) da una excelente introducción; el informe más ilustrativo de parte de uno de los protagonistas eclesiásticos es el del padre jesuita Pablo José de Arriaga [1621, varias reimpressiones]. El extirpador más celoso fue el canónigo y chantre Cristóbal de Albornoz, con quien trabajó también durante un tiempo el cronista Felipe Guamán Poma. Albornoz redactó el primer documento conocido de la campaña, una *Instrucción* de 1583, Guamán Poma escribió su *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* entre 1585 y 1615.

La admiración de los clérigos por las aptitudes musicales y conocimientos indígenas fue breve. Mientras ardían los códices y se destruían las estatuas, no había lugar para misionar “cant[ándo]les para alegrarlos unas coplitas en la lengua” (cit. en Zapater 1992: 35). La estrategia del acercamiento cultural fue sustituida por un control severo. La curiosidad de los doctrineros se limitó al descubrimiento de ídolos tercamente escondidos o –peor– disimulados bajo una superficie cristiana. En el contexto de la caza de brujos, hasta los milagros perdían su dulce encanto y eran puestos al servicio de la extirpación. Un día de 1535 el padre agustino De la Coruña, persecutor implacable de todas las maquinaciones del Demonio en México,

[...] reparó en que [los indios] cantaban aquellos cantares, que antiguamente tenían consagrados a sus dioses, sin querer cantar los que el padre Coruña había hecho en alabanza de nuestro padre San Agustín [...] Temió el padre Coruña a la multitud, o ya porque entonces estaban todavía bárbaros y fieros, o ya porque en estos mitotes se bebía y se calentaban mucho. Puso los ojos en el cielo, el santo varón, pidióle con humildad remediase aquel caso y no permitiese tan grande injuria. Apenas hizo la oración, cuando cayó muerto un cacique, que era el que guiaba la danza y [,] cabeza de aquella facción. Paró de repente el baile y, con particular luz del cielo, se persuadieron todos los indios, que había sido aquella muerte en pena del pecado; arrepentidos todos pidieron perdón al santo Coruña, el cual les prometió hacer oración por ellos (fray Juan de Grijalva, cit. en Alonso 1994: 19).

## Repican las campanas

La relación agustina no deja lugar a dudas de que también el canto había perdido su atracción. Bajo el signo de la extirpación forzosa, la música dejó de jugar un papel destacado, en contraste con los períodos de mayor optimismo misionero, quedando reducida casi a un solo instrumento: la campana. Como en España (Marcos Martín 1989) y Europa en general, las campanas desempeñaron un rol muy importante en los intentos de imponer al pueblo una vida cristiana.

La campana, que sin duda produce sonidos descritos mil veces en la literatura y la tradición popular de muchos países, aparece incluso entre los instrumentos de la orquesta sinfónica moderna. Sorprende, por lo tanto, que su migración de la antigua Europa al Nuevo Mundo se haya considerado poco en el contexto de los encuentros musicales. No obstante, en la campana, como en ningún otro instrumento musical, se concentran las múltiples funciones sociales, rituales y simbólicas del idioma musical en las relaciones entre los mundos hispano-cristiano e indígena. Alain Corbin, en su estudio sobre ‘el idioma de las campanas’ en la antigua Europa (Corbin 1995), describe las siguientes funciones sociales de las campanas de iglesia que, de una u otra manera, encontramos también en el Nuevo Mundo:

- el poder protector de las campanas contra males de diversos tipos, especialmente los malos espíritus, las tempestades etc.: muchas campanas tenían inscritas frases como “Fugo fulmina”, “nubem fugo”, “pestem fugo” o también “daemones fugo”, como espantando no los síntomas sino la fuente de todos esos males;
- la creación de un sentir de comunidad y de pertenencia, que se manifiesta también en un sinnúmero de líos y pleitos acerca de las campanas y su defensa;



- el ordenamiento y la delimitación sociales del espacio físico: la campana de una comunidad o parroquia tenía que llegar hasta los confines de su territorio –incluso el territorio llegó a definirse por el alcance de la campana–;
- el ejercicio de un poder de convocación de parte de quien tiene el derecho de tocar las campanas;
- la función de reloj público-religioso<sup>4</sup> antes de la instalación de relojes mecánicos en el espacio público.

En la España de la Reconquista, la campana simbolizaba la conquista espiritual. Los alminares fueron convertidos en campanarios y emisores del mensaje victorioso que una de las campanas de mayor importancia simbólica, la de la catedral de Granada, llevaba inscrito: “Hec est victoria que vincit mundum, fides nostra” (Jiménez Díaz 1996: 118). En el nuevo mundo, cuya conquista era entendida por muchos religiosos españoles como la prolongación lógica de la Reconquista, el tañido poderoso se plasmó en una metáfora terrible de la conquista espiritual de los indios: según la creencia popular, unos ‘pistacos’ vestidos de frailes andan por los caminos de la montaña para sacarles a los indios desprevénidos el sebo de su cuerpo, materia que usan para darle ‘mejor sonido’ a las campanas de la iglesia (Huhle 1990: 103 ss.).

El cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala, en su monumental obra *Nueva Corónica y Buen Gobierno* explicó con lujo de detalles los motivos del horror que, en los tiempos de la ‘extirpación de idolatrías’, debía causar el sonido de las campanas entre los indígenas de los Andes. “Qve los Padres an de mandar a los sacristanes que llame a misa, fiestas y domingos dies canpanadas y con la chica, otros dies a misa en este rreyno”, informa Guamán Poma y explica también la razón de esas campanadas: “para que sean castigados y enseñados a la cristiandad quando esté en misa todos acauado que no salga uno ni nenguno.” Y aquellos que fueran encontrados sin atender el servicio, “los traygan amarrados a la dicha yglecia”. Allí les esperaba una serie de castigos, culminando en que

[...] le afrenten y le corosen con papel en la cauesa pintado un demonio que le esté enquietando a que no baya a misa. Y del cuello atado con una sogá y en la mano una candela sendida. Lo lleue por penitencia. Lo mismo a de ser la pena de los hechiseros ydúlatras. Le tiren con güebos en la puerta de la yglecia. Con esto se rremediará la cristiandad y sabrán de las campanas que le llaman como a cristiano (Guamán Poma 1980: 617 [653]).

Para los padres doctrineros, llamar a los indios a fuerza de campana no era un exceso sino el respeto a la política oficial de la Iglesia en el siglo XVI, que por primera vez sintió la resistencia masiva de indios ‘idólatras’ y comprendió que el puro encanto seductor de los nuevos sonidos religiosos no era suficiente. Como en Europa, el sonido de las campanas debía ser escuchado por todos los pobladores. Así, la campana devino instrumento privilegiado de la política de la reducción de los asentamientos dispersos de los indios en nuevos poblados erigidos según el modelo español con la iglesia en el centro. El obispo bogotano Zapata de Cárdenas especificaba en su catecismo de 1576 que los pueblos doc-

<sup>4</sup> Carlomagno, siguiendo pautas establecidas por los papas Sabinianus y Stephanus en siglos anteriores, había ya decretado para todo el imperio: “ut omnes sacerdotes horis competentibus diei et noctis suarum sonent ecclesiarum signa” (Kramer 1988<sup>2</sup>: 19).

trineros debían disponer de una campana de un mínimo de 20 libras (López 2001: 167). Las autoridades pedían cuentas del cumplimiento de tales disposiciones a sus curas doctrineros, dando origen a informes como el siguiente, de 1588:

Yo, jhoan alonso de pozo, clerigo presvitero cura del dicho pueblo de Simijaca certifico ser verdad lo contenido [...] y que los dichos yndios estan poblados y acuden a la doctrina llamandolos con la canpana de esta yglesia (cit. en López 2001: 161).

En los pueblos reducidos por párrocos, sin embargo, la disciplina y vigilancia religiosa no podía llegar al nivel alcanzado en las misiones atendidas por las órdenes religiosas y con presencia permanente de misioneros. En ellas, la campana también regía la vida diaria, como dan testimonio mudo todavía hoy los campanarios preservados en las antiguas misiones. Seguramente, las campanas que llamaban a las oraciones diarias según el modelo monástico revolucionaron la concepción del tiempo que tenían los indígenas de manera más radical que como los relojes lo habían hecho en Europa.<sup>5</sup>

En la política reduccional confluyeron así los esfuerzos de disciplinar la conducta de los indios tanto en lo religioso como en lo laboral. “El retorno de las huacas” (Millones 1990) y la evasión de los tributos y servicios eran considerados el mismo pecado contra el cual se aplicaba una serie de medidas disciplinarias que eran anunciadas a toque de campana.

Mediante la campana como instrumento tocado exclusivamente por el cura o sus ‘lugartenientes’ la disciplina queda impuesta claramente desde el exterior. Tal vez por esta razón no tenemos indicios de que los indígenas hayan desarrollado una afección a la campana similar a la que se reporta en Europa (Corbin 1995).<sup>6</sup>

### “Leer, escriuir, cantar”

Distinto era el caso de otras medidas músico-disciplinarias. Guamán Poma, que en general se interesaba poco por la música, deja, sin embargo, muy clara la función adscrita a las prácticas musicales en las doctrinas. Para él, que participaba en las campañas contra la idolatría y conocía los detalles de sus métodos, el canto estaba estrechamente vinculado a las otras enseñanzas doctrinales como leer, hacer cuentas, comportarse pulidamente, rezar, obedecer etc. En su *Corónica*, los cantores y maestros de música son mencionados siempre en este contexto, junto con los profesores, fiscales<sup>7</sup>, contadores y

<sup>5</sup> Anton Sepp da cuenta de la estrecha relación entre la música, la campana y el reloj. Relata que tenía “[un] músico que, como platero, no es inferior a artistas europeos. [...] Para mi pueblo fundió una campana de cincuenta quintales de peso. No he podido distinguir un reloj solar hecho por él de otro reloj de sol importado de Europa. No sólo repara viejos órganos sino que construye nuevos” (cit. en Nawrot 2002: t.1, 12).

<sup>6</sup> El poder aglutinante y de identificación que Corbin señala para las campanas de la antigua Europa se pudo desarrollar también en el Nuevo Mundo más tarde siguiendo los modelos del Romanticismo. Así lo muestra por ejemplo la fuga de un “wayno” de los inmigrantes del pueblo de Sarwa (Ayacucho, Perú) en Lima que refiere Evanán (1982: 38): “¡Ay campana! Campana María Angola / Qué dulce tu tañido en el centro de los / cuatro cerros de mi pueblo de Sarhua”.

<sup>7</sup> El fiscal, figura común a las doctrinas del Nuevo Mundo, era una especie de ayudante de los sacerdotes, con múltiples funciones que incluían el cuidado y la supervisión de la música: “El adelantado y los jue-

demás personal de la baja jerarquía clerical y mundana. Así, el cronista no distingue entre el servicio a Dios y al rey; tampoco entre las habilidades necesarias para cumplir con los deberes frente a uno y otro poder:

Que en este rreyno en los pueblos chicos o grandes ayga escuela y sepan leer, escriuir, cantar canto de órgano los dichos niños y niñas todos. Porque acá conbiene para el seruicio de Dios y de su Magestad y buena pulicía y cristiandad (Guamán Poma 1980: 635 [672]).

En su versión de la escuela doctrinaria, maestro de coro y de escuela parecen idénticos. En una ilustración (630 [666]) titulada “Cantor / Los cantores de la santa iglecia enpedidos de taza” se ven cinco “cantores” con instrumentos de viento en la mano, el primero de ellos, además, con un bastón en la mano derecha. Frente a ellos se ve un atril con un libro donde se puede leer: “Salue, Regina, mater miserocordie: Uita dulce do spes nostra, salue. A ti glamamos, gimente, a ti sus[piramos]”.

En otro dibujo muy parecido, titulado “Maistros / Los maistros de coro y de escuela deste rreyno tributario / dotrina / maystro” (634 [670]), el maestro de coro tiene incluso nombre: “Francisco de Palacios de Luna, Guanca”. Esta vez el atril sostiene una partitura musical. Sin embargo, se observa al maestro Francisco castigando con látigo a uno de sus alumnos sentados en el suelo y dedicados, no a la música, sino al arte de hacer cuentas en el cuaderno, en el cual uno de ellos está escribiendo “Sepan cuanto”. El comentario de Guamán Poma deja bien claro cuáles eran las tareas del maestro:

Maestro de coro y de escuela de este rreyno: Que los dichos maystros an de enseñar los muchachos, niños, niñas, mosos y las donzellas, que a los muchachos en la escuela y a las niñas y donzellas en sus casas. Se le tome lición y le enseñe a leer y scriuir para que sean cristianas y que tengan ojo y ánima para el cielo (635 [671]).

Y no solamente en la escuela, también en la iglesia, la tarea de los cantores, más que cantar, era mantener la disciplina y coordinar los rezos, si bien, según Guamán Poma, su propio comportamiento era todo menos un buen ejemplo:

[...] los dichos cantores de la yglecia en ausencia de los dichos padres son muy libres: No rrezan uísperas ni maytines ni nona ni alua ni salue ni entierra a los defuntos. [...] conbiene que todos los días en la yglecia los cantores rresen cienpre en todo este rreyno (631 [667]).

“Leer, escriuir, cantar canto de órgano” (635 [672]): en esta tríada de habilidades básicas queda plasmada la función de la enseñanza musical. Es otra técnica civilizadora que requiere el mismo esfuerzo y la misma disciplina que aprender a leer, a escribir o contar. En el “canto de órgano” los alumnos no deben entregarse a la alegría de unos *harawis* o *cachuas*<sup>8</sup> como estaban acostumbrados. Las cuatro voces polifónicas del “canto de órgano” sólo se pueden ejecutar con suma atención, aprendizaje de memoria o

---

ces del rey siempre han dado fiscales a los frailes para recoger los indios a la doctrina y castigar a los que se tornaban a la vida pasada” (Landa 1985: 70).

<sup>8</sup> *Harawis* y *cachuas* son dos géneros musicales muy populares de los tiempos prehispánicos en los Andes (v. Romero 1985).

67



Fig. 2: "Maistros / Los maistros de coro y de escuela deste rreyno tributario / doctrina / maystro".  
En: Guamán Poma (1980): (634 [670]).

de la escritura de notas, con un comportamiento disciplinado y la represión de actitudes espontáneas.

La disciplina requerida para este tipo de música exigía una preparación doble de las almas indígenas, no solamente “para que sean cristianas y que tengan ojo y ánima para el cielo” (635 [671], sino también para la mita y los demás servicios de los pueblos tributarios. Así lo había entendido ya Guamán Poma, demostrando en el ejercicio de treinta años en que escribió su *Nueva Corónica* cómo los indios debían aprender a “leer y scriuir para que sean cristian[o]s” (*ibid.*).<sup>9</sup>

Los administradores ilustrados de la Corona, si bien no ejercieron un rol protagónico en la empresa ‘civilizadora’, entendieron las ventajas del esfuerzo de los religiosos. El virrey Pedro de la Gasca ordenó, ya en 1549, a las tres órdenes mendicantes presentes en el Perú que en sus iglesias no sólo enseñaran a leer, escribir y otras “cosas buenas” sino también a cantar según las reglas del arte y “dezir el sol, fa, mi, re” (cit. en Stevenson 1968: 285). Con toda razón el pintor bajo las órdenes del virrey Amat incluyó una partitura de “canto de órgano” como símbolo del “Indio Civilizado” en su cuadro.

Este símbolo plantea, sin embargo, un problema de interpretación que sin duda era también un problema real para los ‘civilizadores’ de la época. ¿Sabía el “indio civilizado” del cuadro leer la partitura que tenía en la mano? El ejemplo de un indio que orgullosamente da cuenta de estas facultades lo encontramos en el pueblo de San Francisco Panajachel, Guatemala, donde en 1696 Andrés Hernández redactó, en el idioma cachi-quel, una “ficha autobiográfica” en letras caligráficas que decía:

Yo Andrés Hernández, Maestro en el coro, María Jascinto mi mujer, Yo soy Maestro Organista, Yo hago libros salterios Dominicas Antiphonas. Santorales, toco chirimía, basoncilla<sup>10</sup>, Trompetas. Se Todas las letras todos los puntos, y también todos los libros de Sermón de los amados Padres. He hecho Christorales, Mariales, Santorales, Dominicales de Fray Antonio Saza (cit. en Lienhard 1992: 81).

Es poco probable, sin embargo, que Andrés Hernández no haya sido una excepción. Un conocimiento tan avanzado estaba al alcance solamente de quienes se encontraban vinculados a una iglesia o misión durante un largo tiempo. Entre los fiscales de las parroquias en Guatemala y México los había con seguridad, como es el caso de los fiscales indígenas Tomás Pascual de San Juan Ixcoy en el siglo XVI (Lehnhoff 1986: 82 s.), o de Tomás Calvo, de la doctrina de Santo Tomás de Chichicastenango, del cual se encontró un manuscrito de 1726 en la iglesia de San Sebastián Lemoa, un templo ubicado en un anexo de la doctrina. Se trata de un *Vocabulario quiché* de 152 páginas, una especie de manual bilingüe español-quiché para el uso de los fiscales y sacerdotes que contiene además ocho composiciones a varias voces del mismo Calvo, en su mayoría villancicos de contenido religioso para el uso de la doctrina.<sup>11</sup>

En el Perú se hicieron también esfuerzos de poner la doctrina en música escrita y a varias voces. El doctrinero franciscano fray Luis Jerónimo de Oré publicó en 1598 el

<sup>9</sup> Para la envergadura política de esta apreciación *cf.*: Huhle (1992).

<sup>10</sup> Se refiere probablemente al ‘bajoncillo’, término antiguo para el fagot.

<sup>11</sup> El manuscrito se encuentra hoy en la Universidad de Princeton; para un análisis detallado del texto y de las composiciones véase Duarte/Alvarado (1998).

*Symbolo Catholico Indiano*, la primera obra de autor conocido con textos escritos en quechua y aymara. Se encuentran en el libro siete ‘cánticos’ en quechua, largos poemas líricos religiosos. Con la publicación, Oré pretendía que no sólo los cánticos sino el libro impreso mismo sirviera a los indígenas como novedosa herramienta (Beyersdorff 1993: 216), una meta difícil de alcanzar debido al carácter docto de esos cánticos. Oré abogó en su obra, además, por que se impartiera a los indígenas no sólo la enseñanza del canto llano, sino también del canto de órgano polifónico.

Un buen ejemplo de canto polifónico es el himno quechua “Hanac Pachap” que se encuentra en el *Ritual Formulario e Institución de Curas*<sup>12</sup> de 1631 del padre Juan Pérez Bocanegra, párroco de Andahuaylas. Esta bella composición, la más antigua polifonía vocal original publicada en las Américas (Mannheim 1999: 20), representa la tendencia, controvertida en la época de la ‘extirpación’, de usar el idioma quechua y una serie de puentes asociativos al mundo espiritual andino para mejor llegar a los indios. La puesta del texto en la forma estricta del himno a cuatro voces al puro estilo europeo podría entenderse como recurso para prevenir posibles desviaciones ideológicas. Lamentablemente el *Ritual Formulario e Institución de Curas* no da información acerca del método de enseñanza y ejecución del himno. No sabemos si los cuatro grupos de cantores leían sus respectivas voces de notas escritas o si cada grupo memorizaba su melodía y la aco-plaba a las demás voces, dependiendo ello posiblemente del grado de adoctrinamiento que en determinados lugares y circunstancias se tuviera.

Desde los primeros momentos, la diferencia cultural entre letrados y no letrados era destacada por los conquistadores como expresión de la superioridad de la civilización española frente a los pueblos indígenas, pese al alto grado de analfabetismo entre la población española de la época y entre los mismos conquistadores. Libro, escritura y lengua española eran los signos de la superioridad cultural a los cuales los conquistadores se adscribían.<sup>13</sup> En la música se aplicaron los mismos principios. La superioridad de la música europea se manifestaba, para los misioneros, en su carácter de música escrita y en su idioma claramente estructurado (en lo melódico, harmónico y rítmico). Era lógico entonces que al hacerse esfuerzos por educar a los indios, y especialmente a los jóvenes de la nobleza indígena de gran importancia estratégica para el éxito de la misión, la enseñanza de la lectura y escritura y de la música culta hayan ido casi siempre juntas.

Por lo tanto, no puede sorprender que los indígenas manifestaran las mismas actitudes ante la enseñanza musical que ante la alfabetización. Para los que no llegaron a profundizar en ese nuevo mundo de letras y notas, su uso se convertía en ritual, lo que entre los españoles produciría tantas anécdotas sobre la incomprensión de la naturaleza de la escritura por parte de los indígenas. Mientras en las poblaciones sometidas se aceptaba el libro como objeto de culto, la función de la escritura alfabética como “la reparadora de la memoria, la vengadora del olvido, la conservadora de la posterioridad”<sup>14</sup> quedaba ligada a las mnemotécnicas de la propia cultura en toda su rica diversidad.

<sup>12</sup> El texto completo del himno y un análisis pormenorizado así como un facsímil del arreglo musical a cuatro voces se encuentran en Mannheim (1999).

<sup>13</sup> Para el contexto véanse Rodríguez Casteló (1992) y Mignolo (1995: 29 ss.).

<sup>14</sup> Fray Niseno cit. en Rivarola (1990: 102).

No parece atrevido presumir que con la música sucedió lo mismo. Canto, poesía y narración no eran mundos separados en las antiguas culturas americanas. No debió crear problema a los neófitos aprender las canciones litúrgicas y cantarlas de memoria, incluso cuando se trataba de polifonías simples. Al obispo Motolinía le llamó la atención

que si estando cantando [los indios] se revuelven las hojas o se cae el libro, no por eso dejan de cantar sin errar un punto. Y si ponen el libro en una mesa tan bien cantan los que están al revés y a los lados como los que están delante (Motolinía [1541] 1985: 354).

Su explicación era que ellos “son de vivo ingenio y gran memoria, lo más de lo que cantan saben de coro” (354). No se pregunta el obispo por qué entonces usan “las hojas”. Cuando, en pleno siglo XX, en la antigua misión jesuítica de San Rafael de Chiquitos, el arquitecto Hans Roth observó exactamente la misma práctica en algunos indígenas que, sin saber leer música, cantaban de hojas de notas que un muchacho de vez en cuando volvía, lo interpretó acertadamente como parte de un ritual heredado desde los tiempos de las misiones (Szarán 2000: 169), ritual que –podríamos añadir– como tantos otros, bien puede incluir una dosis de broma o ironía.

### “Harmonía de buen concierto” y “bulla endiablada”

Abundan las crónicas que subrayan la profunda admiración que la música europea producía entre los indígenas. ¿Pero en qué habrá consistido exactamente ese encanto que tanto realzan los informes? Para el padre Fernández y otros misioneros, la diferencia cultural que causaba ese efecto era una calidad específica de la música europea, su “harmonía de buen concierto”, más específicamente el buen concierto de “dos coros” o en general la polifonía, ese estilo elaborado de la música renacentista que era el que había llegado al Nuevo Mundo desde la mitad del siglo XVI principalmente:<sup>15</sup>

Los cristianos entonaron la letanía á dos coros de música, lo que á los bárbaros, que nunca hasta entonces habían escuchado armonía de buen concierto, les parecía cosa del cielo, y estaban como absortos oyéndola (Fernández [1725] 1896, cit. en Huseby/Ruiz/Waisman 1995: 659).

Otros muchos cronistas, sin embargo, dejan la impresión de que, independientemente del género, toda música que los misioneros hicieran escuchar a los indígenas les causaba estupor y admiración. Si partimos del supuesto de que no se admira lo familiar sino lo extraño, los instrumentos desconocidos (particularmente los de cuerda) y la entonación distinta del canto deben contarse también como factores que provocaban admiración.

<sup>15</sup> El testimonio más temprano de la ejecución de obras de la música polifónica del Renacimiento español en el Nuevo Mundo data de 1558, en oportunidad de una vigilia en la Ciudad de México, en conmemoración de la muerte de Carlos V. Una fuente contemporánea describe el efecto de la música de Cristóbal Morales sobre los participantes –españoles o criollos, se puede suponer– exactamente en los términos que también se solían usar en el caso de los indígenas: “Al término de la vigilia, los corazones de todos los presentes se elevaron hacia el cielo debido a lo sublime y dulce del sonido” (cit. en Stevenson 1993: 131).

En todo caso, esa admiración de los indígenas hacia la música europea no era correspondida con una similar admiración por parte de los españoles. Por el contrario, en la percepción de Fernández y la mayoría de sus colegas, por esa misma admiración los indios se revelaban como bárbaros. Si “nunca hasta entonces habían escuchado armonía de buen concierto”, era por supuesto porque ellos mismos no hacían una música de estas características, sino una música bárbara que la mayoría de los cronistas describía en términos negativos. “Ruido”, “bulla endiablada”, “alboroto”, “algazara infernal”, “bulla triste y consternadora” (cit. en Sánchez 1998: 222 s.) son sólo algunos de los epítetos que los oyentes españoles y europeos usaron para describir las músicas indígenas. Esto vale también para los misioneros en las reducciones jesuitas: el padre Florian Paucke describe las “cosas inhumanas y muy poco honestas”<sup>16</sup> que solían hacer en sus ceremonias. Los instrumentos musicales que distingue, son pífanos, cuernos de buey y tambores<sup>17</sup>, estos últimos con un sonido semejante al de los tambores turcos –la referencia más cercana de música bárbara– si bien no tan fuerte.<sup>18</sup> Sin ambages resume el padre Paucke que los indígenas “nunca en su vida habían escuchado música”.<sup>19</sup>

Todavía a finales del siglo XIX, el famoso *Diccionario de peruanismos* de Juan de Arona define la danza indígena más característica de los tiempos prehispánicos, la *cachua*, como “manía gemebunda”, “estolidez”, “danza monótona”, “parece que se quieren caer en pedazos”, o como “expresión de un abatimiento estólido y de una borrachera tierna” (cit. en Estenssoro 1992: 193). Solamente Garcilaso de la Vega, el Inca, cuya percepción matizada difiere de la de los cronistas españoles, precisa en sus informaciones sobre el mundo incaico que

[I]os tañedores eran indios enseñados para dar música al Rey [al Inca]. Tenían flautas de cuatro o cinco puntos, como los de los pastores [...] Por ellas tañían sus cantares, compuestos en versos medidos [...] cada canción tenía su tonada conocida por sí y no podían decir dos canciones diferentes por una tonada [...] De manera que se podía decir que hablaban por la flauta (Garcilaso 1959: 113).

Los cronistas diferían mucho en su capacidad de observar, escuchar y describir las características de las prácticas musicales de los indígenas. Mientras algunos nos han dejado por lo menos descripciones útiles de instrumentos, sonidos, rituales y motivos, otros se limitaron a denunciar sin diferenciaciones el carácter diabólico de la música indígena (Stevenson 1968: 88 ss.; Aracena 1997: 3). No es éste el lugar apropiado para entrar en detalles de arqueomusicología americana, pero basta escuchar alguna de las numerosas grabaciones de campo de música indígena actual para darse cuenta del choque acústico que esperaba a los europeos en el Nuevo Mundo. Guamán Poma describe, sin la menor intención denunciatoria, un ritual en el cual el Inca cantaba junto con una llama roja. “Con conpás muy poco a poco, media ora dize: ‘Y, y, y’, al tono del carnero. Comienza el Ynga como el carnero; dize y está diziendo ‘yn’[...]”. En el dibujo acompañante se ve al Inca y a una llama cantando juntos, con las “y” saliendo de sus bocas (Guamán Poma 1980: 292 s.).

<sup>16</sup> “[...] unmenschlichen, und sehr unehrbaren Sachen” (Paucke 1966 II: 511).

<sup>17</sup> “[...] Pfeiffen, Ochsen Hörner und Drummeln” (511).

<sup>18</sup> “[...] doch nicht so schallend” (511).

<sup>19</sup> “[...] ihr Leben lang keine Music gehöret hatten” (557).





Fig. 3: "y y". En: Guamán Poma (1980: 292).

A diferencia de las numerosas piezas musicales con imitación de voces de animales de la Europa renacentista y barroca, Guamán Poma describe no una imitación sino una comunicación ritual entre pares. La música no acompañaba el ritual, era parte esencial y significativa de éste.<sup>20</sup>

Aparte de esta diferencia esencial la música indoamericana tenía, conforme las evidencias arqueológicas y etnográficas (Olsen 2002), otros rasgos que la diferenciaban claramente de la música europea culta y eclesiástica de la época de la conquista y de las misiones: era una música principalmente cantada, o tocada exclusivamente en instrumentos de viento y de percusión, y básicamente monódica.

Sin embargo, para los misioneros y buena parte de los administradores de la Corona, el problema fundamental con la música indígena no era estético sino ideológico. Muy pronto comprendieron que la música tenía una función en los rituales, de la misma manera que la tenían los artefactos plásticos. Como se ha visto, la respuesta ante este descubrimiento fue heterogénea en el tiempo, en las regiones y en la ideología. En la línea de la extirpación de las idolatrías era lógico perseguir y prohibir las prácticas musicales ligadas a los cultos “del demonio”. Lo más peligroso eran así los cantos cuyos textos resultaban difícilmente descifrables hasta para los más sabios misioneros como Sahagún debido también a la densidad metafórica. Mucho más sencillo era prohibir y destruir los instrumentos que los extirpadores veían especialmente ligados al culto del diablo, como la “cabeza de venado” que se puede observar en uno de los dibujos de Guamán Poma y que es reiteradas veces denunciada por el padre Arriaga.<sup>21</sup> Este patrón de conjurar lo demoníaco materializado en un instrumento persiste hasta hoy en las ideologías y campañas religiosas fundamentalistas. Cuenta el marimbista guatemalteco Francisco Ixpatá:

Aquí dicen más los evangélicos que es prohibido tocar sones, es prohibido tocar pieza, entonces lo venden [la marimba] porque unos dicen que la marimba es un demonio que compromete a uno, dicen, por eso es que lo venden (cit. en Navarrete Pellicer 2001: 70).

En el fondo, sin embargo, lo que buscaban destruir los clérigos no eran los instrumentos sino el contexto ritual o diabólico en que se usaban, como lo deja claro una ordenanza del obispo de Guatemala del siglo XVII:

Y en ellas [las fiestas] no alquilen ni traigan máscaras, plumas ni vestidos más que los ordinarios de indios, ni representen historias antiguas de su gentilidad con trompetas largas ni sin ellas [...] (cit. en Pereo Serrano 1989: 408).

El otro camino, trazado desde los inicios de la obra misionera, buscaba aprovechar la ligazón entre música y ritual en las culturas indígenas, reemplazando las músicas antiguas por las de la Iglesia, pero permitiendo que los indígenas pudieran seguir practicando la nueva religión con música y baile como estaban acostumbrados. Las descripciones de Pedro de Gante, un pionero de esta política, no dejan dudas acerca de la imagen igual-

<sup>20</sup> Véase Stobart (2001); Sánchez (1998); Hocquenhem (1996).

<sup>21</sup> Julio Mendivil ha estudiado en detalle este instrumento, su uso ritual, su percepción por los europeos y su difusión en América en un artículo de próxima publicación cuyo manuscrito se titula: “Uauco: Flautas de cráneos de cérvidos en la región Chinchaysuyu del Imperio de los Incas”.

mente negativa de los indígenas que tenían los defensores de esta otra metodología misionera:

Empero la gente, como estaba como animales sin rason, indomables, que no los podiamos traer al gremio y congregacion de la iglesia, ni a la doctrina, ni a sermon, sino que huian desto como el demonio de la [cruz] y estuvimos mas de tres años en esto que nunca [...] los pudimos atraer (cit. en Stevenson 1968: 93).

## El “ruido” de los misioneros y la reacción indígena

Sabemos muy poco sobre la percepción que los indígenas tenían a su vez de la música europea aparte de los muchísimos relatos, en su gran mayoría de los mismos misioneros, que describen en términos eufóricos la recepción positiva de ella por parte de los nativos. La realidad pudo ser más compleja, sin embargo, como lo indican los pocos estudios etnohistóricos que hay al respecto. Los chiriguano del Chaco boliviano, que tenían fama de extremo salvajismo<sup>22</sup> y que efectivamente lograron mantener intacta su independencia y la de su territorio durante casi toda la época colonial, desarrollaron al parecer un sistema clasificatorio de términos para la música propia y la de los misioneros (franciscanos en su caso, a partir del siglo XIX) que aplicaba las mismas categorías de los españoles, pero en sentido inverso. En la taxonomía de los chiriguano, según Wálter Sánchez (1998: 232 ss), se distinguían dos clases de sonidos: la música de instrumentos de viento, es decir, lo que los chiriguano consideraban como la verdadera música; y los sonidos producidos por otros instrumentos, entre los cuales figuran los violines y el armonio, pero también las campanas e incluso el sonido de armas de fuego. El toque de cuernos, muchas veces para la guerra, sonido bárbaro para los oídos europeos, quedaba clasificado como música, mientras la música de los europeos era designada con una palabra que se traduce como ‘hacer ruido’.

Pero no solamente los ‘salvajes’ chiriguano, también los ‘civilizados’ habitantes del antiguo imperio azteca manifestaban fuerte rechazo ante la música europea. La primera impresión que, según un cronista local, habrían tenido los Náhuatl de la música y los rituales musicales de los franciscanos, contrasta marcadamente con los relatos de los misioneros:

Estos pobres [los franciscanos misioneros] deben de ser enfermos o estar locos; dejadles vocear a los miserables; dejadles estar, que pasen su enfermedad como pudieren, no les hagáis mal, [...] y mirad, si habéis notado, cómo al mediodía, a media noche y al cuarto del alba [...] dan voces y lloran (cit. en Labajo 1997: nota 4).

Y la práctica de obligar a los otros a aceptar los propios cantos y bailes tampoco parece haber sido ajena a los indígenas. Lo que le sucedió al pintor Tomás de Suria, de la expedición de Malaspina, no habrá sido un incidente singular:

<sup>22</sup> El obispo Reginaldo de Lizárraga (1540-1609), en su *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, dedica varias páginas indignadas a estos indios “más que bárbaros” que “no guardan un punto de ley natural; son viciosos [...], gente superbísima, [...] bestialísima” (Lizárraga 1987: 218-220). El cronista jesuita Altamirano (1625-1715) los llama “bárbaros y crueles” (Altamirano 1979: 86). Cfr. también Schuchard (1982: 49 ss.).

[...] lo hicieron sentarse (luego de haber intentado bailar con ellos en un círculo que hacían a su alrededor) y a la fuerza le obligaron a cantar su misma canción, haciéndole gestos y ridiculizándolo. Suria, desentendiéndose de la realidad, gritó más fuerte, imitando las mismas contorsiones y gestos de los indígenas, lo que les gustó mucho, y con astucia les ganó la voluntad (cit. en Labajo 1997: nota 6).

Si los misioneros insistían en la felicidad con que los indígenas habrían asumido la música europea “de buen concierto” (Fernández [1725] 1896, cit. en Huseby/Ruiz/Waisman 1995: 659), tampoco ocultaban que muchos de ellos continuaban con sus prácticas musicales heredadas, y no sólo en el caso de las idolatrías. Cuando los indígenas cristianizados tenían más libertad de expresar su nueva fe en el marco de sus propias costumbres, lo hacían con bailes, cantos e instrumentos musicales tradicionales. Una de esas ocasiones era, en muchos lugares, la festividad de Corpus Christi, celebrada en el Nuevo Mundo con todo el fervor de la Contrarreforma, que había dado un lugar destacadísimo a la exaltación de la eucaristía (Lohmann Villena s. a.; Friedmann 1982). Como lo demuestra, entre muchos otros testimonios, una magnífica serie de óleos atribuidos al pintor cuzqueño Tito Quispe, del siglo XVII, hoy preservados en el Museo de Arte Religioso del Cuzco, las solemnes procesiones de Corpus eran una oportunidad privilegiada para la exhibición de lo que quedaba todavía del poder y la dignidad de la nobleza post-incaica, pero también para el despliegue de la exuberancia festiva de las clases populares. Lo mismo sucedía en la Nueva España y en otras partes de la América colonial. Siguiendo las tradiciones ibéricas, las autoridades incluso exigían la presencia de los distintos gremios y de las hermandades –con gran participación indígena– con “sus pendones [...] y las danzas y otras cosas que han acostumbrado”<sup>23</sup>. En las celebraciones de Corpus Christi, por lo tanto, existía generalmente más permisividad también para el uso de instrumentos y músicas indígenas.

En las reducciones jesuíticas del Paraguay y de Bolivia también las grandes fiestas litúrgicas como Corpus Christi o Navidad, o las celebraciones en ocasión de la visita de personajes importantes, dieron lugar al uso de músicas e instrumentos indígenas no admitidos en la celebración de la misa (Nawrot 2000: I, 15). Sin embargo, la mayor supervisión y disciplina que la presencia permanente de los misioneros garantizaba, permitía encauzar también estos ‘extravíos’ de la música misional en el marco de estructuras bastante fijas. La mención de danzas e instrumentos indígenas aparece con frecuencia en el contexto de representaciones litúrgicas o alegóricas que vinculan estas músicas con determinados roles como los diablos o también los paganos y extranjeros exóticos en las representaciones de las “naciones”, tan de moda en el Barroco europeo e importadas también a América. En estos juegos de roles los instrumentos se distribuían conforme los cánones cristianos: los ángeles tocaban arpas y violines, pero “[los diablos] tocan no violines sino clarines, y cajas de guerra” (Cardiel 1989: 119); los instrumentos de percusión como pandero, tamboril o sonajas eran tocados por indios pintados de negros, “haciendo mil monadas” (*ibid.*). Y cuando, por ejemplo, el jesuita suizo Martin Schmid confiesa: “Llevo una vida alegre y hasta alborozada, pues canto –a veces la tirolesa–, toco los instrumentos que me gustan y bailo también en rueda, por ejemplo, la danza de espadas”

<sup>23</sup> Acuerdo del Cabildo de Cuzco de 1560, cit. en Lohmann (s. a.: 42).



Fig. 4: “Corpus Christi en Cuzco”. En Lohmann Villena, Guillermo (s. a.):  
“El Corpus Christi, fiesta máxima del culto católico”.  
*La fiesta en el Arte*, Lima: Banco del Crédito.

(cit. en Tomichá Charupá 2002: 427), no queda claro en qué contexto bailaba esta danza indígena. La presencia, mencionada por varios cronistas, de las representaciones de “naciones” o de “moros y cristianos” en las reducciones y en los pueblos y ciudades del

Nuevo Mundo, muchas veces dificulta e incluso impide distinguir con certeza rasgos de música indígena americana de exotismos europeos más o menos asimilados al nuevo contexto.

El énfasis que en las misiones jesuíticas se ponía en la educación musical y en la práctica del canto al estilo misionero seguramente reducía en gran medida el espacio para la preservación de la música autóctona. No hay que olvidar, sin embargo, que las reducciones eran islas que durante largo tiempo mantuvieron contacto con poblaciones indígenas vecinas no reducidas, lo que les permitía sin duda permanecer en contacto con las prácticas musicales tradicionales sin que éstas fueran satanizadas como en contextos más conflictivos. Es poco probable que un acercamiento tan relajado como el que describe el padre Schmid haya podido tener lugar en la Nueva España de Motolinía o Zumárraga, o en los Andes durante la campaña de extirpación de idolatrías. El aislamiento de las reducciones jesuíticas hizo posible que los misioneros se aproximaran a la cultura indígena de un modo más intenso que el que permitían los tribunales eclesiásticos. Aun así, los jesuitas también tenían claras las metas respecto de la educación musical y no olvidaban el valor específico de la música europea como expresión de la ‘verdadera fe’.

La ejecución de música devota bajo la dirección de los misioneros es uno de los aspectos más favorablemente destacados por un sinnúmero de cronistas y viajeros, que subrayaban la capacidad de los indígenas de aprender rápida y correctamente y el grado de perfección que alcanzaban en la ejecución instrumental y el canto europeos.

Si hay unanimidad sobre el talento indígena de reproducir las lecciones europeas<sup>24</sup>, los testimonios acerca de la capacidad de los indígenas de crear música propia en el sistema musical europeo difieren considerablemente. Motolinía, por ejemplo, afirma en los primeros tiempos de la aculturación que “un indio de estos cantores, vecino de la ciudad de Tlaxcallan, ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto” (Motolinía [1541] 1985: 355). No podemos descartar que hayan existido músicos excepcionales entre los indígenas capaces no solamente de leer y copiar notas sino también de apropiarse el idioma musical importado y de ser por tanto “musicalmente bilingües”.<sup>25</sup> Abundan, sin embargo, las declaraciones de observadores contemporáneos que afirman lo contrario, entre ellos algunos de los misioneros jesuitas mismos. El cronista y misionero José Cardiel describe con mucho detalle y en términos de admiración la cultura musical en las misiones paraguayas, pero es tajante al hablar de la capacidad creativa de los músicos indígenas:

De los de la escuela se escogen los de mejor voz para cantores de la música y los de más esfuerzo para los instrumentos de boca. Tienen su maestro de capilla, que les enseña su facultad del modo que lo hacen en las Catedrales de España; pero no se halla hasta ahora maestro que sepa componer. Toda su felicidad está en entender el papel que le dan, y cantarlo más o menos presto, pues algunos no cantan de repente, sino que lo van repasando despacio, y enterados de él cantan y tocan, y nunca añaden cosa alguna, ni trinado, hermosata o cosa semejante, como hace cualquiera músico, aunque no pase de mediano talento: no alcanza más su

<sup>24</sup> Sin embargo, de la excelencia de los músicos destacados y bien adiestrados no puede concluirse que el común de los indígenas tuviese el mismo talento. Motolinía observaba que “como hay mucho en qué escoger, siempre hay razonables capillas [de indígenas]” (Motolinía 1985: 355).

<sup>25</sup> Término usado por Piotr Nawrot (comunicación personal).

entendimiento. Ni en la poesía jamás se ha encontrado indio que aprenda sus reglas de asonantes y consonantes ni para hacer coplas de ciego (Cardiel 1989: 115 s.).

También Anton Sepp describía a los guaraníes como imitadores y copistas insuperables, pero lamentaba su falta de originalidad (McNaspy/Blanch s. a.: 145). De la misma opinión eran el padre Paucke (Paucke 1966: 555 s.) y otros misioneros. La vara para medir la capacidad artística de los indígenas era invariablemente la “exactitud” y “precisión” con que imitaban la música y a los músicos europeos:

[Los guaraníes de la reducción de Yapeyú] cantaron aquí las vísperas, la misa y las letanías, junto con algunos otros cánticos, de tal suerte, con tanta arte y gracia, que uno que no los viera, creería que esos músicos han venido a la India de algunas de las mejores ciudades de Europa [...] He observado que estos indios guardan el compás y ritmo aún con mayor exactitud que los europeos, y que también el texto en latín lo pronuncian con precisión a pesar de ser gente sin estudios (Anton Sepp, cit. en Szarán/Ruiz 1996: 27).

La imitación exacta y el rechazo ridiculizante aparecen como reacciones opuestas de los indígenas ante el contacto con y el impacto de la música europea. Ambas reacciones se daban en situaciones extremas: en el aislamiento inclusivo de la población indígena en las reducciones misioneras, y en el aislamiento exclusivo de aquellos pueblos que lograron mantenerse durante largo tiempo fuera de la órbita de los misioneros y de la influencia de los funcionarios estatales. En la mayoría de los casos, sin embargo, debemos asumir actitudes que de una u otra manera combinan el rechazo y la adaptación de los nuevos modelos musicales. Existen algunos datos de interés al respecto.

Varios viajeros que visitaron la región de las misiones mucho tiempo después de la expulsión de los jesuitas en 1767, cuentan que en los pueblos se seguía practicando, con gran entusiasmo, la música al estilo misionero (Nawrot 2000: I, 5 s.). El apego de los habitantes de las reducciones jesuíticas a la herencia de las misiones está comprobado también en otras manifestaciones culturales. Debido a los atropellos que las poblaciones sufrieron después de la expulsión de los jesuitas, éstos se convirtieron en héroes culturales de los indígenas, y así la música y demás elementos culturales de las misiones pasaron a ser “elementos de autoidentificación de los chiquitanos” (Waisman 1993: 38). Procesos similares se pueden observar en otras partes del continente. Entre los mayas de Guatemala, por ejemplo, el arzobispo Cortés y Larraz observaba con suma frustración en una fecha tan tardía como 1775 que

[...] las imágenes a la puerta de la Iglesia [están] vestidas ridículamente y en esta situación se canta la misa. Concluida la misa vuelve otra vez la imagen en igual procesión a la casa de donde salió y se pasa el día en música, zarabanda, embriagueces, y tal vez deshonestidades e indecencias que no sé hasta qué punto. A esto se reduce[!] todas las fiestas de los indios (cit. en Suñe Blanco 1989: 601).

Y sin embargo, cuando, a mediados del siglo xx, los misioneros Maryknoll llegaron a las comunidades mayas del altiplano de Guatemala, donde durante más de cien años no había habido sacerdotes, se dieron con la sorpresa de escuchar cantos litúrgicos transmitidos de los tiempos de la colonia y dirigidos por maestros de coro (Brennwald 2001: 190).

Por lo general, estos procesos de conservación y transmisión de elementos culturales, y especialmente rituales, provenientes de la Colonia conllevan una serie de modificaciones. Según el punto de vista, estos cambios se interpretan como deterioro del modelo implantado o como apropiación y transformación de los elementos culturales foráneos dentro de los códigos de la propia cultura que en este proceso se transforma en una cultura ‘mestiza’. Para el caso de las misiones jesuíticas en la Chiquitanía, el musicólogo argentino Leonardo Waisman da algunas pautas interesantes sobre las transformaciones de la música chiquitana. Las obras de tradición misional que los informantes indígenas de Waisman dicen haber conservado y reconstruido en base a recuerdos de su niñez son, para el musicólogo, muy difíciles de reconocer. Es más, “las características de la ejecución no hacen pensar para nada en música europea” (Waisman 1993: 40). Las transformaciones de las piezas grabadas a fines del siglo XX que Waisman y su colaboradora, Irma Ruiz, pudieron comparar con versiones encontradas en el archivo musical de Chiquitos abarcan todas las dimensiones de la música: la textura de cuatro voces se ha reducido a una sola voz, que toma elementos de las cuatro voces originales; el ritmo ternario del original se ha diluido en un ritmo no métrico; la manera de cantar se ha ‘indigenizado’; y la melodía ha perdido la funcionalidad armónica que se debe a su estructuración cadencial.<sup>26</sup> Los sacerdotes que llegaron a Chiquitos en los años treinta y cuarenta del siglo XX, describieron con espanto la música ejecutada por los sucesores de los músicos de las misiones jesuíticas, en la cual apenas podían reconocer huellas de las viejas canciones. Encontraron “antiguos textos latinos que fueron tergiversados ya hace tiempo”, “canciones [en] un verdadero Chiquitano-Latín”, y si “están en armonía o no, no molesta a estos viejos indígenas en lo más mínimo [...], porque con toda su santa tranquilidad escuchan estas disonancias” (cit. en Strack 1992: 102). La descripción que da en 1938 un sacerdote de la música litúrgica chiquitana ‘reindigenizada’, sugiere que en cuatro siglos se ha completado un ciclo de transformaciones musicales:

Al escuchar la primera vez este acompañamiento musical, como lo practican los indígenas actualmente durante la misa dominical, cualquier europeo se decidiría a taparse los oídos por ese canto mezclado con violines, flautas y el tenaz redoble del tambor; porque la primera impresión es la de gritos espantosos de indios, que por el redoble del tambor y el comienzo imprevisto de fuertes llantos de las indígenas durante la consagración penetra hasta los huesos (cit. en Strack 1992: 102).

A no ser por algunos detalles como la presencia de violines, este relato podría ser tomado textualmente de un documento de la época colonial. El proceso de asimilación y resemantización de elementos musicales podía darse también en un contexto más amplio de apropiación y reinterpretación del contexto religioso en que se recibía la música europea. El violín que se ha agregado en el ejemplo citado de la Chiquitanía al conjunto de instrumentos indígenas llegó a jugar un rol principal, junto con otro instrumento característico de la música sagrada misional, en un contexto de conflicto agudo con los misioneros. En los Andes centrales del Perú, la resistencia religioso-cultural del Taki Onqoy que

<sup>26</sup> En otro trabajo, Waisman (1997: 214) documentó en detalle el acriollamiento y la resemantización durante dos siglos de transmisión principalmente oral de una pieza de la liturgia del Jueves Santo, titulada “Iyai Jesucristo”, posiblemente compuesta por Martin Schmid.



provocó la cruel campaña de extirpación de idolatrías<sup>27</sup>, se refleja en la danza ritual de los *danzaq* o danzantes de tijeras (Cavero 2001). Durante sus danzas de varios días y noches, con ejercicios físicos extremos y abundantes referencias mágicas y diabólicas (Núñez s. a.: 36 s.), el ejecutante es acompañado exclusivamente por un arpista y un violinista. Los dos instrumentos emblemáticos de la música sacra misional son ejecutados en un estilo que suena extraño, indígena al oído europeo, si bien un análisis musical revela la presencia de elementos sincréticos o mestizos en gran cantidad (Romero 1985: 254 s.). También las técnicas de interpretación de los instrumentos son marcadamente distintas. El violín se toca a la manera del rabel medieval, y el arpa –que es transportada al revés durante largas procesiones– funge principalmente de bajo (Schechter 1992: 58 ss.). Un mural en el pórtico de la iglesia de Chincheros, cerca de Cuzco, muestra que no sólo el arpa sino también un órgano es cargado en una larga y solemne procesión<sup>28</sup>, práctica de la cual nacería con el tiempo el pampapiano, una especie de armonio, instrumento de rigor hasta el presente en ciertas liturgias tradicionales de la región de Ayacucho, Perú.<sup>29</sup>

La reinterpretación y adaptación de elementos de la música europea en el marco de la percepción y de las prácticas musicales autóctonas es uno de los procesos que, junto con desarrollos similares entre la población negra, moldearon el carácter específico de la música popular latinoamericana. Para el caso de las danzas y otras expresiones musicales no religiosas existe un gran número de estudios que analizan las circunstancias en que llegaron a América, comenzaron a modificarse y se convirtieron finalmente en algo nuevo. Sabemos que estos procesos fueron complejos y muchas veces conflictivos. Qué tipo de música se ejecutaba en las plazas, en las fiestas o en los salones, era siempre una cuestión de Estado, o por lo menos una cuestión de gustos y etiquetas susceptibles de un control social más o menos rígido.

Lo mismo sucedía en el entorno religioso. La historia de la Iglesia en América se parece a la de Europa en que ella también es una historia de intentos de regular las prácticas musicales en los actos religiosos, dentro y fuera de las catedrales e iglesias. En el contexto principalmente urbano de la música litúrgica de las catedrales y otros centros religiosos americanos, los continuos esfuerzos de la alta jerarquía por corregir y controlar las prácticas musicales no se dirigían en primer lugar contra lo indígena sino contra lo popular y lo mundano en general. Estos intentos –inútiles en buena parte como lo demuestra su permanente reiteración– no se distinguen mucho de las mismas políticas en España y Europa, ni siquiera en lo relativo a los elementos étnicos dentro de lo popular. Los documentos preservados en los archivos de catedrales y conventos de Europa demuestran que estos centros religiosos fueron laboratorios importantes de la cultura musical latinoamericana.

En comparación con el fenómeno de transculturación musical estudiado en este trabajo, son todavía escasos los análisis etnomusicológicos que ilustren la influencia de la

<sup>27</sup> Ver nota 3.

<sup>28</sup> En el mismo mural se puede también percibir que arpa y violín van juntos como la combinación instrumental más prominente para alabar al Señor.

<sup>29</sup> El etnomusicólogo peruano Leo Casas ha editado un CD *Sumaq Taki* con música religiosa quechua de Ayacucho donde se puede escuchar el pampapiano (ICD/CEPES, Lima 2002).

música religiosa europea de las misiones y doctrinas rurales sobre el desarrollo general de la música latinoamericana.<sup>30</sup> De lo que no cabe duda es que las contiendas musicales en estos contextos no fueron menos complejas y conflictivas que en las metrópolis. Y que la música como elemento integral y esencial de la obra misionera fue objeto y a la vez sujeto de los conflictos en el proyecto cristianizador-civilizador.

## Bibliografía

- Alonso, Marcos Matías (comp.) (1994): *Rituales agrícolas y otras costumbres guerrerenses (siglos XVI-XX)*. México, D. F.: Ciesas.
- Altamirano, Diego Francisco (1979): *Historia de la misión de los Mojos*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.
- Aracena, Beth K. (1997): "Viewing the Ethnomusicological Past: Jesuit Influences on Araucanian Music in Colonial Chile". En: *Latin American Music Review*, 18, 1, pp. 1-29.
- Arriaga, Pablo José de ([1621] 1968): *Extirpación de la idolatría del Perú*. En: Esteve Barba, Francisco (ed.): *Crónicas peruanas de interés indígena*. Madrid: B. A. E. 209, pp. 191-277.
- Barreiro Mallón, Baudilio (1989): "Sinodos, pastorales y expedientes de órdenes: tres indicadores de la religiosidad en el noroeste de la Península". En: Álvarez Santaló, C./Buxó, María Jesús /Rodríguez Becerra, S. (comp.): *La religiosidad popular*. Madrid: Anthropos, t. II, pp. 72-95.
- Beyersdorff, Margot (1993): "Rito y verbo en la poesía de Fray Luis Jerónimo de Oré". En: Urbano, Henrike (comp.): *Mito y simbolismo en los Andes*. Cusco: CBC, pp. 215-237.
- Brennwald, Silvia (2001): *Die Kirche und der Maya-Katholizismus*. Stuttgart: Steiner.
- Cardiel, José (1989): *Las misiones del Paraguay*. Madrid: Historia 16.
- Cavero, Ranulfo (2001): *Los Dioses vencidos. Una lectura antropológica del Taki Onqoy*. Ayacucho: UNSCH.
- Corbin, Alain (1995): *Die Sprache der Glocken*. Frankfurt: S. Fischer.
- De la Cruz, Fray Laureano ([1653] 1999): *Descripción de los Reynos del Perú con particular noticia de lo hecho por los Franciscanos*. Lima: PUCP.
- Duarte, Arturo/Alvarado, Paulo (1998): "Música de Guatemala en el siglo XVIII: Los villancicos de Tomás Calvo". En: *Mesoamérica* 36, pp. 441-498.
- Duvieux, Pierre (1986): *Cultura andina y represión*. Cusco: CBC.
- Estenssoro, Juan Carlos (1992): "Modernismo, estética, música y fiesta: Elites y cambio de actitud frente a la cultura popular, Perú 1750-1850". En: Urbano, Henrike (comp.): *Tradición y modernidad en los Andes*. Cusco: CBC, pp.181-196.
- Evanán Poma, Primitivo (1982): "'Qellqay' en Sarhua de la Provincia de Víctor Fajardo" (recopilación y comentarios de José Sabogal Wiesse). En: *Boletín de Lima*, 19, pp. 36-44.
- Fernández, Juan Patricio ([1725] 1896): *Relación historial de las misiones de indios Chiquitos que en el Paraguay tiene la Compañía de Jesús*. Asunción: Uribe.
- Friedmann, Susana (1982): *Las fiestas de junio en el Nuevo Reino*. Bogotá: Kelly.

<sup>30</sup> Analizando un cancionero del jesuita alemán Bernhard Havestadt que éste redactó para el uso en la misión de la Araucanía, Rondón (2001: 564, 568) señala que el material musical que Havestadt tomaba de los cancioneros litúrgicos alemanes aparece ya bastante transformado –de lo modal a lo tonal, y acompañado de un bajo harmónico– en su *Cancionero Chilidúgú*. Las composiciones del mismo Domenico Zipoli demuestran una especie de adaptación a un 'estilo misional' distinto de la obra europea del maestro. Este fenómeno de una adaptación de la música europea al uso misional y su participación en el desarrollo de la música popular latinoamericana está todavía poco estudiado.

- Furlong, Guillermo (1945): *Músicos argentinos durante la dominación española*. Buenos Aires: Huarpes.
- Galindo, Miguel (1992): *Historia de la música mejicana* [Colima 1933]. México, D. F. (reimpresión facsimilar): Tipografía El Dragón.
- Garcilaso de la Vega, el Inca ([1609] 1959): *Comentarios Reales*. Lima: Universidad de San Marcos.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1980): *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México, D. F. et al.: Siglo XXI.
- Hocquenhem, Anne Marie (1996): “Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden”. En: Baumann, Max Peter (ed.): *Cosmología y Música en los Andes*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 137-174.
- Huhle, Rainer (1990): “Pistaco – Der Herr des Fettes. Funktion und Wandel des Bildes vom fremden Herrn bei den ‘indios’ in den Zentralanden”. En: *Iberoamericana* 40/41, pp. 96-125.
- (1992): “El terremoto de Cajamarca. La derrota del Inca en la memoria colectiva”. En: *Ibero-Amerikanisches Archiv, Neue Folge*, 18, 3-4, pp. 387-426.
- Huseby, Gerardo/Ruiz, Irma/Waisman, Leonardo (1995): “Un panorama de la música en Chiquitos”. En: Querejazú, Pedro (ed.): *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*. La Paz: Fundación BHN, pp. 659-666.
- Jiménez Díaz, Nieves (1996): “El significado histórico de la campana en Granada”. En: *Mitteilungen der Carl-Justi-Vereinigung*, 8, pp.103-135.
- Kramer, Kurt (1988<sup>2</sup>): *Die Glocke und ihr Geläut*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Labajo, Joaquina (1997): “Musical ethnography under Spanish colonial power in the modern age”. En: *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, 2. <[http:// www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number2/ma\\_ind2.htm](http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number2/ma_ind2.htm)> (21.10.03).
- Landa, Diego de ([1616] 1985): *Relación de las cosas de Yucatán*. Madrid: Historia 16.
- Lehnhoff, Dieter (1986): *Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI*. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Lienhard, Martin (ed.) (1992): *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Lizárraga, Reginaldo de (1987): *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. Madrid: Historia 16.
- Lohmann Villena, Guillermo (s. a.): “El Corpus Christi, fiesta máxima del culto católico”. En: *La fiesta en el Arte*. Lima: Banco del Crédito, pp. 13-37.
- López, Mercedes (2001): *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar. La cristianización de las comunidades muiscas durante el siglo XVI*. Bogotá: ICAH.
- Los Cuadros de Mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial* (1999). Lima: Catálogo de exposición del Museo de Arte.
- Mannheim, Bruce (1999): “El arado del tiempo: Poética quechua y formación nacional”. En: *Revista Andina* 33, pp. 15-58.
- Marcos Martín, Alberto (1989): “Religión ‘predicada’ y religión ‘vivida’. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?”. En: Álvarez Santaló, C./Buxó, María Jesús/Rodríguez Becerra, S. (comp.): *La religiosidad popular*, t. II. Madrid: Anthropos, pp. 46-56.
- Marzal, Manuel (1994): *La utopía posible. Indios y jesuitas en la América Colonial*. 2 tomos. Lima: PUCP.
- McNaspy, C. J./Blanch, J. M. (s. a.): *Las ciudades perdidas del Paraguay*. Bilbao: Ed. Mensajero.
- Meliá, Bartomeu (1987): “Cuadro histórico de las ‘reducciones’ jesuitas en Paraguay”. En: *Artinsana* (Caracas), III, 6/7, pp. 66-76.
- Mignolo, Walter D. (1995): *The Darker side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan.

- Millones, Luis (comp.) (1990): *El retorno de las huacas*. Lima: IEP.
- Motolinía, Toribio de Benavente ([1541] 1985): *Historia de los Indios de la Nueva España*. Madrid: Ed. Georges Baudot.
- Navarrete Pellicer, Sergio (2001): "El Bien y el Mal: música, alcohol y mujeres". En: *Latin American Music Review*, 22, 1, pp. 63-82.
- Nawrot, Piotr (2000): *Monumenta Música in Chiquitórum Reduccionibus Boliviae*. 5 tomos. La Paz: Verbo Divino.
- (2002): *Domenico Zipoli* [obras en 2 vols.]. La Paz: Verbo Divino.
- Nebel, Richard (1995): *Santa María Tonantzín virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Núñez, Lucy (s. a.) [1990]: *Los Dansaq*. Lima: Museo Nacional de Cultura.
- Olsen, Dale A. (2002): *Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. Gainesville: University of Florida.
- Paucke, Florian (1959/66): *Treu gegebene Nachricht durch einem im Jahr 1748 aus Europa in West-America, nahmentlich in die Provinz Paraguay abreisenden und im Jahre 1769 nach Europa zuruckkehrenden Missionarium*. 2 tomos (Codex Zwettl 420). Ed. Etta Becker-Donner. Wien: Braumüller.
- Pereo Serrano, Carmen (1989): "Creencias y prácticas religiosas en la Guatemala de principios del siglo xvii". En: Álvarez Santaló, C./Buxó, María Jesús/Rodríguez Becerra, S. (comp.): *La religiosidad popular*. Madrid: Anthropos, t. I, pp. 399-413.
- Rivarola, José Luis (1990): *La formación lingüística de Hispanoamérica*. Lima: PUCP.
- Rodríguez Casteló, Hernán (1992): *La "Gramática Castellana" de Antonio de Nebrija*. Quito: Editora Nacional.
- Romero, Raúl (1985): "La música tradicional y popular". En: *La Música en el Perú*, Lima: Patronato Popular y Porvenir, pp. 215-283.
- Rondón, Víctor (2001): "Música y Evangelización en el cancionero 'Chilidúgú' (1777) del padre Havestadt, misionero jesuita en la Araucanía durante el siglo xviii". En: Tietz, Manfred (ed.): *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo xviii*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 557-580.
- Sánchez C., Wálter (1998): "La Plaza Tomada: Proceso histórico y etnogénesis musical entre los Chiriguano de Bolivia". En: *Latin American Music Review*, 19, 2, pp. 218-243.
- Schechter, John M. (1992): *The Indispensable Harp. Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America*. Kent/London: Kent State University Press.
- Schuchard, Barbara (1982): "Ethnien und Nationalstaaten im Chaco-Krieg. Zur kolonialen Identitätsproblematik in Hispano-Amerika". En: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, VI, 1-2, pp. 45-67.
- Stevenson, Robert (1968): *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley/Los Angeles: University of California.
- (1993): *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza.
- Stobart, Henry (2001): "La flauta de la llama. Malentendidos en los Andes". En: Cánepa Koch, Gisela: *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: PUCP, pp. 93-113.
- Strack, Peter (1992): *Frente a Dios y los Pozakas. Las tradiciones culturales y sociales de las reducciones jesuíticas desde la conquista hasta el presente*. Bielefeld: Verlag für Religionsgeschichte.
- Suñe Blanco, Beatriz (1989): "El culto doméstico en Guatemala". En: Álvarez Santaló, C./Buxó, María Jesús/Rodríguez Becerra, S. (comp.): *La religiosidad popular*. Madrid: Anthropos, t. II, pp. 593-603.

- Szarán, Luis (2000): *Domenico Zipoli. Una vita, Un enigma*. Prato: Lions Club.
- Szarán, Luis/Ruiz Nestosa, Jesús (1996): *Música en las reducciones jesuíticas*. Nürnberg/Asunción: Missionsprokur S. J.
- Tomichá Charupá, Roberto (2002): *La primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691-1767)*. La Paz: Verbo Divino.
- Turrent, Lourdes (1993): *La conquista musical de México*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Waisman, Leonardo (1993): “La tradición musical de las misiones entre los chiquitanos de hoy”. En: Ruiz, Juan Carlos (coord.): *Las Misiones del ayer para los días de mañana*. Santa Cruz de la Sierra: Ed. El país, pp. 33-44.
- (1997): “Transformaciones y resemantizaciones de la música europea en América: dos ejemplos”. En: *Música en la colonia y en la república. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7, pp.197-218.
- Zapater, Horacio (1992): *La búsqueda de la paz en la guerra de Arauco: Padre Luis de Valdivia*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.