

El canto nocturno del perezoso: una experiencia sonora y musical imaginaria en el Nuevo Mundo

JOSÉ EMILIO BURUCÚA | jose.burucua@gmail.com

Academia Nacional de la Historia

| RESUMEN

Este ensayo procura explorar las realidades sonoras percibidas por los europeos que llegaron a América y la conquistaron entre 1492 y 1600. El punto de partida es la reunión y análisis de las noticias e interpretaciones que aquellos viajeros hicieron de las formas en que los americanos nativos habían producido o producían y apreciaban, ya en tiempos del dominio colonial, las combinaciones sonoras denominadas genéricamente “música”. Los europeos se interesaron también por los sonidos naturales, los asociados a grandes fenómenos de la naturaleza, el rumor del mar, los ruidos de las tormentas, los estruendos de terremotos y volcanes en erupción. Se sintieron asimismo muy atraídos por los cantos de los pájaros u otros sonos generados por los animales que aquellos hombres, arribados del otro lado del océano, nunca habían oído ni escuchado antes. Tal corpus sonoro configuró un instrumento poderoso en la construcción del saber sobre el Nuevo Mundo. El texto se detiene especialmente en el asombro que los sonidos del perezoso suscitaron en autores tan dispares como Fernández de Oviedo, André Thevet y Jean de Léry, Giovan Pietro Maffei, Charles de l’Écluse, Georg Marggraf, Joannes de Laet, el padre Nieremberg y John Jonston, hasta llegar al barroquísimo jesuita Athanasius Kircher y su *Musurgia Universalis*. En este libro, el bruto llamado *pigritia* asumió el papel de un compositor natural, maestro en el arte de los más sutiles intervalos y armonías.

Palabras clave: experiencias sonoras, conquista de América, Athanasius Kircher, perezoso

The nocturnal song of the sloth: musical experience and imaginary sound in the new world

| ABSTRACT

This essay seeks to explore the sound realities perceived by the Europeans, who arrived in America and conquered it between 1492 and 1600. The starting point is the gathering and analysis of the news

and interpretations that those travellers made of the ways in which the native Americans produced and appreciated, already in times of colonial rule, the sound combinations generically called “music”. Europeans were also interested in natural sounds associated with major natural phenomena: the sound of the sea, the noise of storms, the rumblings of earthquakes and erupting volcanoes. They also felt very attracted by the songs of the birds or other sounds generated by the animals that those men, arrived from the other side of the ocean, had never heard or listened to before. Such sound corpus configured a powerful instrument in the construction of knowledge about the New World. The article also deals with the astonishment that the sounds of the sloth aroused in many disparate authors as Fernández de Oviedo, André Thevet and Jean de Léry, Giovan Pietro Maffei, Charles de l’Écluse, Georg Marggraf, Joannes de Laet, father Nieremberg, John Jonston or the Jesuit Athanasius Kircher. In the *Musurgia Universalis*, a baroque musical treaty written by Kircher, the sloth called *pigritia* assumed the role of a natural composer, master in the art of the most subtle intervals and harmonies.

Keywords: Sound Experience, Conquest of America, Athanasius Kircher, Sloth (animal)

El punto de partida de este ensayo en ciernes fue una pregunta acerca de las realidades sonoras percibidas por los europeos que llegaron a América y la conquistaron entre 1492 y 1600. He reunido una buena cantidad de fuentes de cronistas de Indias y viajeros, que leo y ficho como un galeote. Destaco los datos, las noticias y las interpretaciones que aquellos autores hicieron de las formas en que los americanos nativos habían producido o producían y apreciaban, ya en tiempos del dominio colonial, las combinaciones sonoras denominadas genéricamente “música”. Llama la atención, sin embargo, el interés paralelo de los europeos por los sonidos naturales, los asociados a grandes fenómenos de la naturaleza, por ejemplo el rumor del mar, los ruidos de las tormentas, los estruendos de terremotos y volcanes en erupción, pero sobre todo los cantos de los pájaros u otros sonos generados por los animales, que aquellos hombres arribados del otro lado del océano oían y escuchaban por primera vez. Tal corpus sonoro configuró un instrumento poderoso en la construcción del saber sobre el Nuevo Mundo. Es bien sabido cuan presentes estuvieron las melodías de las aves en las relaciones y cartas del propio Cristóbal Colón, quien se complugo en registrarlas y diferenciarlas según las especies. La *serendipity* me salió nuevamente al paso, al toparme con el asombro que los sonidos del perezoso suscitaron en autores tan dispares como Fernández de Oviedo, André Thevet y Jean de Léry, Giovan Pietro Maffei, Charles de l’Écluse, Georg Marggraf, Joannes de Laet, el padre Nieremberg y John Jonston, hasta llegar al barroquísimo jesuita de Athanasius Kircher y su *Musurgia Universalis*. En este libro, el bruto llamado *pigritia* asumió el papel de un compositor natural, maestro en el arte de los más sutiles intervalos y armonías. Mi hipótesis provisoria, aun cuando pueda resultar repetición y eco hasta el hastío de perspectivas poscoloniales, consistía en señalar que los oídos y las habilidades de creación y reconocimiento sonoros de los europeos tuvieron limitaciones (tal vez por la acción demoledora de los prejuicios culturales) para describir y analizar los fenómenos armónicos propios de las musicalidades humanas prehispánicas. Por el contrario, creyeron descubrir e inventaron un agente natural en el Nuevo Mundo (ni siquiera ruiseñores, alondras u otras aves canoras del Viejo Mundo habrían estado a semejante altura), el perezoso, que resultó émulo, en el reino animal, de las investigaciones de Pitágoras en torno al monocordio, base de la teoría musical del Mediterráneo antiguo y de Occidente a partir de la obra de Boecio.

A Daniel Waissbein y Nicolás Kwiatkowski, a ambos, por el auxilio que hizo posible lo mejor de este texto. E yendo por el dicho río de Iguazú abajo era la corriente de él tan grande, que corrían las canoas por él con mucha furia; y esto causolo que muy cerca de donde se embarcó da el río un salto por unas peñas abajo muy altas, y da el agua en lo bajo de la tierra tan grande golpe, que de muy lejos se oye; y la espuma del agua, como cae con tanta fuerza, sube en alto dos lanzas y más, por manera que fue necesario salir de las canoas y sacallas del agua y llevarlas por tierra hasta pasar el salto, y a fuerza de brazos las llevaron más de media legua, en que se pasaron muy grandes trabajos; salvado aquel mal paso, volvieron a meter en el agua las dichas canoas y proseguir su viaje, y fueron por el dicho río abajo hasta que llegaron al río del Paraná; y fue Dios servido que la gente y caballos que iban por tierra, y las canoas y gente, con el gobernador que en ellas iban, llegaron todos a un tiempo, y en la ribera del río estaba muy gran número de indios de la misma generación de los guaraníes, todos muy emplumados con plumas de papagayos y almagrados, pintados de muchas maneras y colores, y con sus arcos y flechas en las manos hecho un escuadrón de ellos, que era muy gran placer de los ver.

Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Comentarios, 1922, XI: 182-183

La percepción del sonido que producen los fenómenos naturales, los seres vivos en general y los humanos en particular es un elemento importante a la hora de describir y conocer un lugar. Cuánto más si se tiene la conciencia de ser los primeros en recorrer ese territorio de entre los miembros de un amplio grupo humano, y máxime si se trata de una sociedad o de una cultura ajena al sitio del caso. De tal intuición se desprende nuestra pregunta acerca de las ocasiones y los modos en que los europeos llegados a América a partir de 1492 registraron sus sensaciones auditivas en relaciones, crónicas e historias. En primer lugar digamos que, de Colón en adelante, nuestros autores hicieron una distinción entre ruidos y sonos que, poco más tarde, en 1611, el *Tesoro* de Covarrubias convalidaría en los textos correspondientes a tales voces: ruido es “el estrépito que se haze, a ruendo, porque es propio sonido de la cosa que se cae, ô el que haze el viento” (Cobarrubias, 1611: RUIDO); sonido es un ruido particular que exhibe “cierta correspondencia a la consonancia música” (Cobarrubias, 1611: SON). Por lo cual, no estará demás anotar qué entendía el *Tesoro* por “música”, aun cuando este diccionario no reservó una voz para la palabra sino que, sin esbozar definiciones, aludió a ella al referirse explícitamente a la “Musa” y afirmar que de ella “se dijo música, y Músico”, para añadir enseguida que los más grandes filósofos antiguos fueron músicos, “porque avían reconocido, que tiene en sí fuerza grande para tolerar, y sufrir los trabajos de esta vida.” Lo cual se conseguía merced a la “suavidad, y consonancia de las voces, ê instrumentos” al encender los ánimos de los oyentes (Cobarrubias, 1611: MUSA).

Resulta casi enternecedor advertir hasta qué punto el Almirante de la Mar Océano se detuvo en el señalamiento de los sonos del canto entre los pájaros, desconocidos en su mayoría para él o, a lo sumo, asimilables a las especies europeas debido a algún parecido anatómico. Y lo hizo bastante más que a la hora de dar cuenta de los ruidos naturales del viento y del mar, aunque no de los sonidos de la voz humana, que solía comparar a la música de las aves. El 25 de noviembre de 1492, “gran ruido” hacía un río al bajar de la sierra de Moa en Cuba, en cuya desembocadura encontró don Cristóbal piedras relucientes con “unas manchas en ellas de color de oro”, que mandó recoger para llevar a los reyes (Colón, 1892: 74). Fue cuanto oyó del mar el indicio que llevó al timonel de la *Santa María*, el día de Navidad de aquel mismo año, a gritar que la nave había encallado y despertar así la alarma del Almirante (ibíd.: 124). En el relato de lo acontecido ese día, una vez trasladada a la costa de La Española la carga de la carabela y abandonada esta sobre el banco de arena en medio del agua, la ayuda prestada por los

nativos en esas operaciones suscitó la alabanza de Colón hacia las virtudes de aquellos hombres, entre las cuales, los sonos de la voz inspiraron las siguientes palabras: “ellos aman a sus prójimos como a sí mismos, y tienen un habla la más dulce del mundo y mansa, y siempre con risa”, no como los de Cuba, “que parece cuando hablan que amenazan” (Colón, 1892: 126, 122). Volvamos a las aves. La *Relación* del primer viaje colombino que abrevió y transmitió el padre Las Casas en su *Historia de Indias*, citada hasta ahora, contiene precisamente la mayor cantidad de pasajes relativos a esa música natural. En Isabela, identificada probablemente con la isla de Crooked, en las Bahamas, el 21 de octubre de 1492, el Almirante señala “el cantar de los pajaritos que parece que el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de los papagayos que oscurecen el sol; y aves y pajaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras, que es maravilla” (Colón, 1892: 40). Ya en Cuba, el 20 de octubre, se insiste: “aves muchas y pajaritos que cantaban muy dulcemente” (ibíd.: 46). Nueve días después, todavía en Cuba, al de los vertebrados alados, Colón agrega “el cantar de los grillos en toda la noche con que se holgaban todos; los aires sabrosos y dulces de toda la noche ni frío ni caliente,” reino de la sinestesia (ibíd.: 49). Una vez en La Española, aparece dos veces el cantor por antonomasia: el 7 de diciembre, “oyó cantar al ruiseñor y otros pajaritos como los de Castilla” (ibíd.: 94); el 13 de diciembre, en la misma isla, “los aires eran como en Abril en Castilla, cantaba el ruiseñor y otros pajaritos como en el dicho mes en España, que dicen que era la mayor dulzura del mundo.” (ibíd.: 100).

Los cronistas de la conquista abierta y violenta fueron bastante menos sensibles que Colón a la música de aves e insectos cantores. Prevalece el “ruido” en sus relatos, ora el del volcán Popocatepetl que, a pesar del espanto que provoca, no arredra a Diego de Ordaz y sus hombres, enviados de Cortés, cuando llegan a la cima y vuelven con las noticias de lo visto y oído (Cortés, 2016: 210); ora el del mar, que orienta y calma a la comitiva del Marqués durante su expedición a Honduras (ibíd.: 300); pero también el de las gentes naturales y sus atabales que, en esas tierras por descubrir, alarman a los españoles (ibíd.: 204). Bernal Díaz del Castillo también subraya los efectos perturbadores del ruido “ensordecedor” de combate durante la batalla de Tlaxcala (Bernal Díaz, 2003: 35) o, en ocasión de la captura de Cuauhtémoc, que de pronto cesa (ibíd.: 143-144), pero también “todo el sonido” de los mexicas se torna “espantable” en la Noche Triste, cuando volvió “a sonar el tambor muy doloroso de Huichilobos (Huitzilopochtli), y otros muchos caracoles y cornetas y otras como trompetas” (ibíd.: 133). Las alusiones a la música y sobre todo al canto aparecen en la narrativa de los guerreros. Cortés cuenta cómo los habitantes de Cholula salieron a recibirlo “con muchas trompetas y atabales y muchas personas de las que ellos tienen por religiosas en sus mezquitas vestidas de las vestiduras que usan y cantando a su manera como lo hacen en las dichas mezquitas” (Cortés, 2016: 53). Bernal Díaz, por su parte, describe minuciosamente el ceremonial de la comida diaria de Moctezuma y menciona a quienes le “cantaban y bailaban” entonces, por ser el príncipe “aficionado a placeres y cantares” (Bernal Díaz, 2003: 65). La *Historia Verdadera* pasa enseguida a describir las dependencias del palacio de Moctezuma y se detiene en la “casa de aves” donde le llaman la atención los colores inéditos de los plumajes mas no sus cantos (ibíd.: 66). Si bien las melodías de la voz humana despuntan en el breve apartado sobre “las huertas de flores”, “las albercas y estanques de agua dulce” y los “apartamentos como cenaderos (...) adonde bailaban y cantaban.” (Bernal Díaz, 2003: 68).

De entre los conquistadores combatientes más atraídos por las señales y fenómenos sonoros se destaca Pedro Cieza de León, cronista de las campañas del Perú e historiador de sus antigüedades anteriores a la llegada de los europeos. Al comienzo de su largo relato, así como describe el aspecto, medidas y

demás caracteres físicos de monos, víboras de gran tamaño y la asombrosa “chucha” o zarigüeya, incluye los ruidos de sus gritos, silbidos y llamadas a las crías (Cieza, 2005: 73, 95-96). Lo preternatural y lo sobrenatural también tienen en aquella tierra, para Cieza, su expresión audible en cierto ruido como de voces, propio del Demonio, llamado Sopuy en el Perú (ibíd.: 178), o en el estruendo que producen la aparición de un ángel vengador y la caída del castigo divino sobre ciertos gigantes que practicaban la sodomía en Puerto Viejo, en época mitológica (ibíd.: 151). Un extraño testimonio respecto de los sonos diabólicos muestra que estos serían el efecto buscado por vencedores al exponer las cabezas de sus enemigos derrotados: en Picara, provincia septentrional del *Tahuantinsuyo* sobre el Cauca meridional, los pobladores tienen colgadas de picas, en las plazas de los poblados, aquellas cabezas “pintadas de tal manera que parecen rostros de demonios. Por lo bajo de las cañas hacen unos agujeros, por donde el aire puede respirar, cuando algún viento se levanta, hacen gran sonido, parece música de diablos.” (Cieza, 2005: 66). “Ruidos” son asimismo los propios de los humanos nativos, particularmente “alharquientos”, cuando participan en combates y refriegas en tiempos del Inca Viracocha o aúllan de dolor y duelo ante el cuerpo del Inca Yupanqui muerto (ibíd.: 381, 384, 399). Cieza subraya las diferencias expresivas de música de instrumentos y cantos, sea que se los use para acompañar cortejos fúnebres (ibíd.: 149, 181), sea que acompañen una fiesta del calendario agrícola y religioso (ibíd.: 196, 370), en todas las latitudes del Imperio incaico. Empero, los hechos musicales más importantes de los que nuestro cronista da cuenta son los trabajos de ciertos cronistas que cada Inca mantenía en su corte para que memorizasen los hechos de su reinado, los convirtiesen en cantares y, tras la muerte del rey, los entonasen a su sucesor. Crónicas cantadas que, al ser oficiales y burocráticamente archivadas por los quipucamayos, eran bien diferentes de los poemas homéricos entonados por los aedas, modificados y archivados solo en sus memorias personales y errantes.

Y es también de saber que, sin esto, fue costumbre de ellos, y ley muy usada y guardada, de escoger cada uno en tiempo de su reinado o señorío tres o cuatro hombres ancianos de los de su nación, a los cuales, viendo que para ello eran hábiles y suficientes, les mandaban que todas las cosas que sucediesen en las provincias durante el tiempo de su reinado, ora fuesen prósperas, ora fuesen adversas, las tuviesen en la memoria y de ellas hiciesen y ordenasen cantares para que por aquel sonido se pudiese entender en lo futuro haber así pasado, con tanto que estos cantares no pudiesen ser publicados ni dichos fuera de la presencia del señor. (Cieza, 2005: 322-323)

Los historiadores y etnógrafos *avant la lettre*, quienes no habían participado en los actos físicos de la conquista y tuvieron un papel central a la hora de recoger y transmitir datos sobre las civilizaciones americanas, tuvieron particular afinidad con el valor cultural de ruidos y sonidos, naturales o producto de los artificios humanos, en los cuales vieron signos privilegiados del mundo espiritual de los antiguos habitantes del Nuevo Mundo. Distingamos entre ellos a los frailes no nativos, entusiastas de aquellas culturas y defensores de los naturales en gran medida (el franciscano Bernardino de Sahagún, el dominico Bartolomé de Las Casas); a los clérigos españoles, historiadores eruditos de los hechos americanos pero poco proclives al reconocimiento de aquella humanidad desconocida por los europeos hasta el año 1500 (el jesuita José de Acosta, el franciscano Juan de Torquemada); luego a los intelectuales nativos y formados en el cristianismo y su civilización que también reivindicaban los logros de sus antepasados y proponían, a menudo, reformas sociales, políticas o religiosas en los dominios americanos de Castilla (el franciscano Diego Valadés, el Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, el agustino Antonio de la Calancha, por ejemplo). El caso de Bernardino de Sahagún

es doblemente significativo, primero por la envergadura de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, una enciclopedia mexicana compilada a lo largo de treinta años, de 1547 a 1578, y fundada en informes exhaustivos de frailes de la orden franciscana y misioneros en México; y segundo, en especial para nuestros propósitos, porque fray Bernardino era un experto músico quien solo publicó en vida *Psalmodia cristiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua mexicana, ordenado en cantares o psalms para que canten los indios en los areytos que hacen en las Iglesias* (México, 1583).

La mitología náhuatl que nos ha transmitido el trabajo etnográfico de fray Bernardino reservó un sitio particular a las relaciones entre los númenes y los sonidos, más que nada, los naturales salidos de los cantos de las aves. De Quetzalcóatl, tratado en la *Historia general* como un “nigromante” real a la manera de Evémero, se dice que, mientras habitó en Tula, “se criaban muchos y diversos géneros de aves de pluma rica y colores diversas que se llaman *xiuhtotoil*, *quetzaltotoil*, *caquan* y *tlauhquechol*, y otras aves que cantaban dulce y suavemente; y mas tenía el dicho Quetzalcóatl todas las riquezas del mundo de oro y plata.” (Sahagún, 1829, I: 214). Nuestro etnólogo dedicó medio centenar de páginas del tomo tercero de su obra a identificar una cantidad muy apreciable de aves mexicanas, describir sus plumajes y, sobre todo, dar los nombres locales, muchas veces asimilados a los modos de su canto y a la melodía entonada, que se confundían con una palabra muy precisa del vocabulario náhuatl. Tales los casos del *tecuciltototl*, cuyo gorjeo dice “tecucilton, tecucilton”, del *covixin*, que repite esa palabra al piar, del *cuitlacochin*, el *chiquimolli* y el *chachalacameatl* (Sahagún, III: 173-181, 196-198). Hay asimismo un sapo, el *cacatl*, reconocido por su canto (ibíd.: 209), y una culebra pérfida, la *colcoatl*, que imita con su silbido el canto de las codornices para atraerlas y atraparlas, cosa que suele llamar a los seres humanos en busca de esos pájaros, quienes reciben un premio fatal a su curiosidad por cuanto la culebra los pica y mata (ibíd.: 212-213).

Capítulos originalísimos de la *Historia general* son los consagrados a las asociaciones entre sonidos naturales —aullidos de animales, cantos de pájaros, ruidos como de cortar madera con un hacha (*toalteputzli*)— y agüeros que solían hacer los habitantes del Anahuac, antes y después de la llegada de los españoles al territorio. Un aullido a lo lejos no anunciaba nada bueno, lo mismo que el sonido del búho y el chillido de la lechuza, mientras que el canto del *oacton* era indiferente pues podía significar la buena como la mala fortuna (Sahagún, 1829, II: 1-4, 8-9). Pero el *toalteputzli* era en extremo peligroso a la par que prometedor: los golpes eran “ilusión” provocada por el dios Tezcatlipoca para probar a los varones guerreros los que, al oírlos, corrían tras el fantasma del numen y no cejaban hasta haberlo atrapado y asido su corazón a través de una abertura que tenía en el pecho. Tezcatlipoca concedía, a cambio de ser liberado, un deseo a su perseguidor valiente (ibíd.: 5-7). En contrapartida, los ruidos producidos por la humanidad podían contrarrestar, mágicamente, hechos naturales que se consideraba amenazantes o catastróficos como los eclipses de sol:

(...) por todos los templos cantaban y tañían haciendo gran ruido, y decían si del todo se acababa de eclipsar el sol: nunca más alumbrará, ponerse han perpetuas tinieblas, y descenderán los demonios y vendrannos a comer. (ibíd.: 245)

Algo parecido ocurría en una de las grandes fiestas agrícolas del calendario azteca, la de *Tlaxochimaco*, celebrada en las calendas del noveno mes, que correspondía al 5 de agosto del sistema gregoriano: a la puesta del sol, cesaban las danzas colectivas, marchaba cada cual a su casa y allí se hacía en privado,

frente a los ídolos de sus dioses, “gran ruido en todo el pueblo, por razón de los cantares, y del tañer de cada familia.” (Sahagún, 1829, I: 141).

La música vocal era especialmente enseñada y practicada por los aspirantes al sacerdocio; ella constituía uno de los pilares de la más alta educación religiosa. “(...) que les enseñaban todos los versos de canto para cantar, que se llamaban cantos divinos, los cuales versos estaban escritos en sus libros por caracteres.” (ibíd.: 276) La música instrumental, aunque subordinada al canto, podía tener un valor bien apreciado, tal cual era el caso de la combinación de “silbos”, cierta forma de silbido, con los sonidos generados por instrumentos de viento, cuyos ejecutantes recibían dones especiales de tamales y otras delicias: “silbos, que hacen metiendo el dedo meñique en la boca, y tocando caracoles y flautas de las que usaban: esto hacían unos mozos juglares que usaban de hacer esta música, y también a estos les daban comida.” (ibíd.: 38).

Las habilidades del canto eran particularmente cultivadas desde la niñez, no solo entre los elegidos para el sacerdocio sino entre los mancebos y las niñas pertenecientes a las familias de los “señores” en el dominio náhuatl (ibíd. II: 224, 327). La música vocal acompañaba las danzas ceremoniales, religiosas y políticas (imposible escindir estos dos campos de la actividad humana), en las que los adolescentes debían participar en primer término por cuanto solían ser ellos mismos los protagonistas de los cantares entonados. Conocemos los textos de tales piezas, pero no tenemos demasiados datos sobre sus melodías, salvo que se adaptaban en cuanto a sus efectos emocionales al sentimiento de coraje y sacrificio de aquellas jóvenes vidas. Mixcoatl, “mancebo generoso” de Huejotzingo, fue objeto de dos himnos, uno de los cuales decía: “digno todo loor, que ofreciste tu corazón al sol, limpio como un sartal de piedras preciosas que se llaman zafiros. Otra vez tornarás á brotar: otra vez tornarás a florear en el mundo: vendrás á los areitos [danzas en ronda], entre los atambores y también los de Huejotzingo, parecerás á los nobles y varones valerosos, y verte han tus amigos.” (ibíd. II: 141). Bernardino insiste en la alta función de la música cantada para lograr la eficacia de la comunicación entre los seres humanos y los dioses:

Tened cuidado del areito, del atabal, y de las sonajas; cuidad de cantar, con esto despertaréis a la gente popular, y daréis placer a nuestro señor dios, que está en todo lugar: con esto, le solicitaréis para que os haga mercedes: con esto meteréis vuestra mano en el seno de sus riquezas, porque el que se ejercita en tañer y cantar, solicita a nuestro señor dios para que le haga mercedes. (ibíd.: 116, 102)

En el palacio del *Tlacatecutli* (sigo la nomenclatura del propio Sahagún) en Tenochtitlán, existía una “casa” o “sala”, llamada *Mixcoacalli* donde vivían los cantores de México y Tlatelolco, siempre preparados y disponibles al llamado de su señor cuando quería organizar areitos u “oír algunos cantares de nuevo compuestos”. El *Umetochtzin* era el maestro de todos los cantores (ibíd. I: 219). Según cuál fuese la deidad cuyos himnos se entonasen o a la que se dedicarían los areitos narrativos y simbólicos, los cantores habían de vestirse con atavíos especiales y usar instrumentos particulares —sonajas, atambores, flautas—, consagrados a cada numen según los mitos (ibíd.: 308-309). Al parecer, uno de los mayores presagios de la caída del poder azteca habría sido un extraño cantar:

(...) una viga grande que estaba atravesada encima de la pared, cantó como una persona este cantar: *veya no queztepole veltomitotia atlantévetztoce*, que quiere decir “¡ay de tí! mi anca baila bien, que estarás en el agua”; lo cual aconteció cuando la fama de los españoles, ya sonaba en esta tierra de México. (ibíd.: 270)

De cualquier modo, el himno a Huitzilpochtli era la página musical que se encontraba por encima del resto y exigía una preparación más una ejecución muy especiales. “Acabado el mes de *Quecholli* que es este pasado, luego comenzaban a bailar y a cantar, y cantaban un cantar que se llama *tlaxotecuiotl*, que es canción a loor de Huitzilpochtli: comenzaban este cantar al principio de la noche, y acababan a la mitad de ella cuando tañían a maitines. En esta función, cantaban y bailaban también las mujeres, mezcladas con los hombres.” (ibíd. I: 168).

Ahora bien, poco nos transmite nuestro Sahagún si de escalas y modos musicales utilizados en aquella civilización se trata. Por ejemplo, sabemos que, en el ritual del dios llamado *Yxtlilton*, los areitos y sus meneos iban a la par de ciertos tonos básicos:

(...) iban cantando con gran concierto todos, y con voces muy sonoras, los loores de aquel dios a quien festejaban, y lo mismo usan ahora aunque dirigido de otra manera: enderezan los meneos con tenencias y atavíos conforme a lo que cantan, porque usan diversísimos meneos, y muy diversos tonos en el cantar; pero todo muy agraciado y aun muy místico. (ibíd. I: 25)

Otra mención a la búsqueda de la afinación y la armonía:

También en esta danza entraban mujeres, mozas públicas, e iban asidas de las manos una mujer entre hombres, y un hombre entre dos mujeres a manera de las danzas que se hacen en Castilla la vieja entre la gente popular, y danzaban culebreando y cantando, y los que hacían el son para la danza, y los que regían el canto, estaban juntos arrimados a un altar redondo que llamaban *momuztli*. (ibíd. I: 140)

Sin embargo, no hallé hasta hoy transcripciones, en nuestra notación musical que ya era corriente en los siglos XVI y XVII europeos, de las melodías oídas en las ceremonias religiosas mexicanas. Tal vez, las circunstancias en que se entonaban o hacían sonar esas piezas llevaban a su integración automática con el vilipendiado sacrificio humano.

Y en estando sentados comenzaban luego a tocar flautas, trompetas, caracoles, y a dar silbos, y a cantar. Estos que cantaban y tañían llevaban todos banderas de pluma blanca sobre los hombros, en sus astas largas, y sentábanse todos ordenadamente en torno de la piedra, algo más lejos que los sacerdotes. Estando todos sentados venía uno de los que tenían cautivos para matar, y traía a su cautivo de los cabellos, hasta la piedra donde le habían de acuchillar. (ibíd., I: 91)

Es más, un pasaje sobre el sacrificio debido a la diosa de la sal, *Vixtocioatl*, anuda la inmolación de una mujer a la cuestión tonal de la música: “El cantar que cantaban, decíanlo en tiple muy alto; iban algunos viejos delante de ellas guiándolas, y rigiendo el cantar. La que iba compuesta con los atavíos de la diosa y que había de morir, iba en medio de todas ellas.” (ibíd., I: 126) El ritual de otra diosa, *Xilonen*,

también implicaba un tratamiento complejo de la música y culminaba, al mismo tiempo, en la muerte de una víctima humana:

(...) iban todas juntas rodeadas de la Xilonen que había de morir, iban cantando y bailando: a las mujeres íbanlas tañendo un *teponaztli* [tambor de hendidura fabricado en madera], que no tenía más que una lengua encima, y otra debajo, y en la de abajo llevaba colgada una jícara en que suelen beber agua, y así suena mucho más que los que tienen dos lenguas en la parte de arriba, y ninguna abajo. A este *teponaztli* llamaban *tecomapiloa*, llevábale uno debajo del sobaco tañéndole, por ser de esta manera hecho. Los gentiles hombres que iban bailando, marchaban por delante, y no llevaban aquel compás de los areitos, sino el de las danzas de Castilla la vieja, que van unos trabados de otros y culebreando. (ibíd., I: 137)

Aun cuando el corpus sonoro o musical que transmite Sahagún parece algo disperso, la cuestión tonal y armónica regresa en los últimos libros de la *Historia General* para marcar una diferencia fundamental entre la música prehispánica, que se describe implícitamente como monódica, y la música enseñada por los españoles a los indígenas, quienes aprendieron muy pronto los laberintos de la polifonía. Pues, tras haber descrito “las habilidades y oficios que estos mexicanos naturales tenían en tiempo de su infidelidad”, se cuenta acerca de “los vicios y virtudes que después acá han adquirido”. En materia de música, por ejemplo, se reconoce que el buen cantor antiguo era también “de buena, clara y sana voz, de claro ingenio y de buena memoria” y solía cantar en tenor, “cantando, baja, sube y ablanda o temple la voz, entona a los otros, ocúpase en componer y enseñar la música.” (Sahagún, 1830, III: 21). A partir de la llegada de los españoles, se han formado “músicos de canto llano [monódico], y de canto de órgano [contrapunto escrito, no improvisado]” (Fiorentino, 2014: 150-151), jóvenes capaces de “tañer flautas, chirimías, sacabuches, trompetas, órganos.” (ibíd.: 70).

Como quiera que sea, la conquista no terminó del todo con las antiguas culturas musicales y poético-religiosas.

(...) cantan los cantares antiguos que usaban en el tiempo de su idolatría, no todos sino muchos, y nadie entiende lo que dicen por ser sus cantares muy cerrados; y si algunos de estos usan que ellos hayan hecho después acá de su convertimiento, en que se trata de las cosas de Dios, y de sus santos, van envueltos con muchos desatinos y herejías, y aun en los bailes y areitos se hacen muchas cosas de sus supersticiones antiguas, y ritos idolátricos; especialmente donde no reside quien los entienda. (ibíd., III: 79)

Sin embargo, Sahagún hizo una distinción interesante sobre los toltecas respecto de los aztecas (falsa o, mejor, equivocada pues asignaba a los primeros lo que parece haber sucedido más bien a los habitantes de Teotihuacán).

Eran [los Tultecas] también buenos cantores, y mientras cantaban o danzaban, usaban atambores y sonajas de palo que llaman *alacachtli*: tañían, componían y ordenaban de su cabeza cantares curiosos: eran muy devotos, y grandes oradores; adoraban a un solo señor que tenían por Dios, al cual le llamaban Quetzalcóatl y únicamente sacrificaban mariposas y culebras, no víctimas humanas. (ibíd., III: 112)

He de llamar la atención acerca de una convergencia entre una religión, cercana al monoteísmo y enemiga de los sacrificios humanos, y un ejercicio musical más próximo a las nociones europeas de composición, armonía y creatividad.

El padre Bartolomé de Las Casas escribió, en su *Apologética Historia Sumaria*, los famosos comentarios acerca de la gran habilidad de los americanos nativos para practicar las artes y ciencias con la misma capacidad y destreza que los españoles, sobre todo en el manejo de la lengua latina, “que es en lo que más los han ejercitado”, y en la práctica de la pintura a la europea pues hacen las imágenes “tan perfectas y con tanta gracia cuanto los más primos oficiales de Flandes y otras cualesquiera naciones las pueden sacar perfeccionadas”, aunque, por supuesto, descollaban más que nadie en el mundo en el arte plumario, por ellos mismos inventado, “de hacer de pluma natural con sus mismas naturales colores asentada, todo aquello que ellos y otros cualesquiera excelentes y muy primos pintores pueden con pinceles pintar.” (Las Casas, 1967, I: 322-323). En la música, ocurría otro tanto porque alcanzaban las cualidades de los artistas españoles en cantar y componer obras en canto llano y canto de órgano, así como tocar todo tipo de instrumentos, los americanos, cuanto los llevados al Nuevo Mundo por los europeos. El propio dominico fue testigo de la magnificencia del canto de órgano del que se mostraba capaz un muchacho de no más de diez años de edad, al punto de que el guardián del monasterio de Tepcaca afirmaba que “era el mayor artista de canto de órgano que había en la Nueva España”. Pero he aquí que los mexicanos solo descollaban en las voces agudas de tiple por razones naturales, pues los adultos, al ir siempre descalzos y con el torso descubierto, eran víctimas de “la humedad” y así les resultaba imposible “poder tener buena voz” (Las Casas, 1967, I: 335). Lo verdaderamente inédito hasta el momento en que Las Casas escribió la *Apologética* es la lista de temas que los nativos de Mesoamérica desplegaban en sus cantares:

(...) los hechos y riquezas y señoríos y paz y gobierno de sus pasados, la vida que tenían antes que viniesen los cristianos, la venida dellos y cómo en sus tierras violentamente entraron, cómo les toman las mujeres y los hijos después de roballos cuanto oro y bienes de sus padres heredaron y con sus propios trabajos llegaron. Otros cantan la velocidad y violencia y ferocidad de los caballos; otros la braveza y crueldad de los perros, que en un credo los desgarran y hacen pedazos, y no menos el feroz denuedo y esfuerzo de los cristianos, pues siendo tan pocos, a tantas multitudes de gentes vencen, siguen y matan; finalmente, toda materia que a ellos es triste y amarga, la encarecen allí representando sus miserias y calamidades. (ibíd.)

Música patética, por cierto.

Hacia fines del siglo XVI, el jesuita José de Acosta llevó a cabo una proeza historiográfica y etnológica: presentar en un mismo relato y comparar las culturas de Mesoamérica y las de los Andes meridionales. En la vertiente de la “historia natural”, larga consideración merecen los terremotos, sobre todo en el caso de las costas del Pacífico en la América del Sur, donde las “exhalaciones” producidas por el fuego interior de la Tierra, “no hallando debajo de [ella] salida fácil, mueven la tierra con aquella violencia para salir, de donde se causa el ruido horrible que suena debajo de la tierra, y el movimiento de la misma tierra agitada de la exhalación encendida.” (Acosta, 2003: 116, 410-411). Ruidos y murmullos de gentes, mezclados con sonidos de instrumentos, solían acompañar la cacería como parte de un ritual consagrado al dios Tezcatlipoca en el Anahuac: “Al reír del alba, tocaban una bocina” y aprontaban

los cazadores sus arcos y flechas, sus redes llevaban el ídolo del dios en procesión hasta lo alto de un monte donde había un altar sobre el cual colocaban esa estatua.

Yendo caminando con el gran ruido de bocinas, caracoles y flautas y atambores llegados al puesto, cercaban toda aquella falda de aquella sierra al derredor y, pegándole por todas partes fuego, salían muchos y muy diversos animales, venados, conejos, liebres, zorras, lobos, etc., los cuales iban hacia la cumbre huyendo del fuego; y yendo los cazadores tras ellos con grande grita y vocería, tocando diversos instrumentos, los llevaban hasta la cumbre delante del ídolo, donde venía a haber tanta apretura en la caza que, dando saltos, unos rodaban, otros daban sobre la gente y otros sobre el altar, con que había grande regocijo y fiesta. (Acosta, 2003: 197, 485)

Combinaciones semejantes de voces, sonidos de instrumentos, exclamaciones de algarabía ocurrían cuando las aguas del lago de México se canalizaban e iban a alimentar las redes de abastecimiento de las ciudades construidas sobre sus costas o en las islas. El octavo “rey” de México (*Tlacatecutli* sabemos decir hoy merced a Bernardino de Sahagún) creyó necesario desviar hacia aquel lago buena parte del agua que servía a los habitantes de Coyoacán. “Y abriendo un caño por donde fuese el agua a México, en fin salió [Autzol] con su intento, echando grandísimo golpe de agua en la laguna, la cual llevaron con grandes ceremonias y superstición, (...) tañendo caracoles [unos sacerdotes] y haciendo música al agua, con cuya vestidura (digo de la diosa del agua) iba revestido el principal, y todos saludando al agua y dándole la bienvenida.” (ibíd.: 579).

Acosta describió precisa y minuciosamente los rituales propios de varias divinidades de Mesoamérica y de los Andes, con la mención de los cantos e instrumentos usados en todos ellos. A la ceremonia de la caza asociada con el culto de Tezcatlipoca, añadió un detalle fundamental de la fiesta dedicada al dios en la ciudad, cuando se exhibía su estatua en el templo y salía de la sala del numen un sacerdote, “vestido de la misma manera que el ídolo, con unas flores en la mano y una flauta pequeña de barro, de un sonido muy agudo, y, vuelto a la parte de oriente, la tocaba, y volviendo al occidente y al norte y sur, hacía lo mismo”. De manera que se entendía que las cuatro partes del mundo habían oído aquella música. El oficiante se hincaba entonces, tomaba tierra, se la metía en la boca y la comía en señal de penitencia y adoración. “En tocando esta flautilla, los ladrones, fornicarios, homicidas o cualquier género de delincuentes sentían grandísimo temor y tristeza, y algunos se cortaban de tal manera, que no podían disimular haber delinquido”. Todos derramaban lágrimas e imploraban el perdón de Tezcatlipoca.

Los valientes y valerosos hombres, y todos los soldados viejos que seguían la milicia, en oyendo la flautilla con muy grande agonía y devoción pedían al Dios de lo criado [pues Tezcatlipoca era considerado el creador del mundo], y al señor por quien vivimos, y al sol, con otros principales dioses suyos, que les diesen victoria contra sus enemigos y fuerzas para prender muchos cautivos, para honrar sus sacrificios. (ibíd.: 229-230)

Con el fin de honrar a Huitzilopochtli, se hacía algo muy parecido: tras tocar “bocinas y caracoles grandes”, se tañía largo rato el “sonido triste” de unas “flautillas” que inducía los actos de penitencia de todos los asistentes (ibíd.: 202, 218). Quetzalcóatl, entre tanto, tenía reservado un toque especial del tambor en el atardecer, como los españoles usaban al “tañer la oración”. Tan grande era el instrumento

que su “sonido ronco se oía por toda la ciudad”. Los mercados se cerraban y las gentes se reclinaban en sus casas hasta la mañana siguiente, en que volvía a tocar el tambor (ibíd.: 234, 519). Resulta notable que, cuando Acosta se refirió al papel del sonido en las celebraciones religiosas del Imperio incaico, el panorama se presentó mucho menos estridente. El acto de rogar a Viracocha, por ejemplo, “al sol y a las estrellas, y a las demás guacas o ídolos, era abrir las manos, y hacer cierto sonido con los labios, como quien besa, y pedir lo que cada uno quería y ofrecerle sacrificio”. Fue más complicado para el jesuita encontrar argumentos que desacreditasen tal manera de orar “abriendo las manos y como besando”. Hubo que acudir a un pasaje del libro de Job (31: 26-28) en el que el varón de Dios se ve a sí mismo sospechoso de iniquidad, si hubiera mirado hacia el sol y lanzado con la mano un beso de su boca hacia lo alto, actos equivalentes a una negación del único Dios (Acosta, 2003: 477).

Sin embargo, el pasaje de Acosta más elocuente sobre la centralidad cultural e ideológica de la música se refiere a la necesidad de modificación y adaptación de los antiguos cantares y danzas a las necesidades de la enseñanza y la práctica del cristianismo. “Lo más ordinario” de las costumbres antiguas consistía en el canto coral, tal vez al modo de las antífonas porque iban “uno o dos diciendo sus poesías y acudiendo los demás a responder con el pie de la copla. Algunos de estos romances eran muy artificiosos y contenían historia; otros eran llenos de superstición; otros eran puros disparates”. Los clérigos cristianos pusieron las cosas de la “santa fe en su modo de canto” y lograron que el gusto que los nativos tenían en general por la música los llevara a oír y repetir sin cansarse las verdades cristinas en forma de tonadas. “También han puesto en su lengua composiciones y tonadas nuestras, como de octavas y canciones, de romances, de redondillas, y es maravilla cuán bien las toman los indios y cuánto gustan; es cierto gran medio este y muy necesario para esta gente” (Acosta, 2003: 268).

El castellano Juan de Torquemada se instaló en la Nueva España alrededor de 1590. Fue fraile de la orden franciscana, guardián de varios de sus conventos mexicanos y cronista oficial de la orden desde 1609. Publicó las tres partes de su historia de México, *Monarquía Indiana*, en Sevilla en 1615, obra reimpressa sin modificaciones en Madrid en 1723. Sus acotaciones acerca de la música, de gran interés para los fines de este pequeño ensayo, se apoyan en fuentes que ya citamos, en otras nuevas y en hallazgos, comentarios u observaciones del propio coleteo de fray Juan. El ruido es, para él, uno de los signos privilegiados del caos y de la mortandad en las batallas, ora entre nativos del Anahuac, ora entre españoles y americanos. Lo singular es que, al chocar de las armas y los gritos de los hombres, se suma siempre el sonido de los instrumentos musicales con que se aumentaba el ardor de los combatientes. Uno de los ejemplos más explícitos de los primeros encuentros es el que tuvieron los de Huejotzingo contra los chichimecas en Tlaxcala:

A este tiempo tocaban sus atambores y bocinas y caracoles marinos y trompetas de palo y otros instrumentos de guerra, con grande estruendo y ruido, acompañado de aquella inmensa gritería que hacían y alarido que el coraje y cólera les causaba, que como rabiosos perros arremetían a sus contrarios, los unos por vencer y los otros por defenderse y no ser vencidos. Y de esta manera peleaban los unos contra los otros, con el mayor ímpetu y fuerza que podían, con el arrebatado furor que su pasión encendida les incitaba. (Torquemada, 1723, I: 267)

Ejemplos tomados de los enfrentamientos entre españoles y nahuas hay decenas, pero mencionemos uno muy significativo por la fecha tardía de la conquista en la que se produjo. En febrero de 1525,

durante la desastrosa campaña de Cortés a Las Hibueras, una noche los mexicas que acompañaban al marqués “hacían gran ruido, con sus Atabales, Huesos, Caracoles, y Bocinas”. Cortés interpretó que se preparaba una sublevación de sus auxiliares, entre quienes se encontraba Cuauhtémoc, el *tlacatecutli* vencido en la toma definitiva de México. Don Hernando no dudó e hizo ejecutar *in continenti* al último líder de los aztecas (Torquemada, 1723, I: 575). Por ello no estuvo desencaminado nuestro autor cuando, apenas dos páginas después se preguntó “de cómo feneció esta Monarquía mexicana, cuando estaba en su mayor pujanza” y respondió, como quizá lo hubiese dicho Shakespeare:

¿Qué República (aunque Gentilica) tan concertada, de Fama, y Opinión, de Gobierno, y Señorío, de innumerable, e inmenso Gentío, fue ella Mexicana, como ya hemos visto? Pero ¿qué es de ella? Congregó Dios males sobre ella, y tuvo fin, y muy miserable, acabando como la de Israel, con estruendo, y ruido, y acabó su memoria, y pasó, como si hubiese sido sueño; entrególos Dios á sus Enemigos los Españoles. (ibíd.: 577)

Muy consciente del impacto emocional que la música provocaba en los nativos americanos, sobre todo cuando se escuchaba asociada a una ceremonia religiosa con presencia de soldados bastante antes de los combates definitivos de la conquista y el sitio de Tenochtitlán, Cortés retrasó su última navegación hacia la costa de la actual Veracruz y su expedición por tierra rumbo a la capital del Imperio azteca para celebrar con toda pompa el Domingo de Ramos en Tabasco, en abril de 1519.

Hízose la Procesión, llevando todos Ramos en las manos, con la mayor pompa, y devoción, que se pudo; y esta solemnidad miraron, y consideraron los Indios con gran atención, y algunos dijeron, que el Dios de los Cristianos era el todo Poderoso; pues Gentes de tanto esfuerzo, con tanta autoridad, y reverencia le veneraban, porque había voces razonables, y música muy concertada, que causaba a los Indios admiración: demás de que las Trompetas, y Atabales, y las Cajas de Guerra, les daban que mirar, tocándose cada Instrumento en su lugar, y tiempo. (Torquemada, 1579, I: 377)

Claro que el propio Torquemada colocaba la música en el centro de cualquier idea de estado organizado y de lo que hoy nosotros llamaríamos “civilización”: “los cuales [órdenes de personas], contentándose con su Estado, lugar, y suerte, que en la República tienen, hacen Música acordada, y consonancia suave de vida, y esto no es sino guardándole Justicia, el un estado, al otro, y la una condición de Gente, a la otra” (ibíd., II: 310). Por lo cual, la “monarquía mexicana” había sido una de tales “repúblicas”. Su religión, su arte de la guerra y el ceremonial político iban de la mano de la música: eran casi inconcebibles sin el marco y las determinaciones sonoras que ella les imponía. Hemos visto ya ejemplos de esa centralidad, como el canto regido por un coreuta principal para la diosa de la sal, que Torquemada también cita (ibíd., II: 268), y la bendición cantada de las aguas que el *tlacatecutli* Auitzotl desvió hacia la laguna de México, mencionada por el padre Acosta (ibíd., I: 192-193).

La *Monarquía Indiana* informa además acerca de un personaje principal del funcionariado en Tenochtitlán, el “chante” o jefe de los cantores de los templos de la capital. Por eso, el *tlapixcatzin*, que así se llamaba tal funcionario (difiere este nombre del dado por Sahagún al mismo rector musical), residía en la “Casa del Demonio”, es decir, el conjunto templario principal, y tenía a su cargo comenzar todos los días los cantares o himnos sagrados. “(...) llevaba el compás, en el *teponaztli*, que se tañía y de esto no había de faltar jamás, sino era por muy grande, y legítima causa” (Torquemada, 1723, II: 178-179).

Tanta era la importancia del chanfre que existía también la magistratura subordinada del sochantre, *tzapotlatcohuatzin*. Sabemos ya que las comidas del *tlacatecutli* Moctezuma iban acompañadas de pequeños conciertos, pero Torquemada da noticia de un elemento que buscamos con una cierta ansiedad: el sistema tonal de la música náhuatl.

Servíase siempre con mucha Música, de Flautas, Zampoñas, Caracoles, Huesos, Atabales y otros Instrumentos, de poco deleite a los oídos de los Españoles, y no alcanzaban otros mejores, ni tenían Música de Canto (como la que usamos en voces concertadas [esto es, polifonía]) porque no sabían el Arte, hasta que de los Castellanos lo aprendieron (en especial fue Maestro de él, en esta Nueva Iglesia el Apostólico Varón Fray Pedro de Gante, Fraile Lego de la Esclarecida Orden de mi Glorioso Padre San Francisco) aunque en sus Bailes, y Fiestas cantaban en voces iguales [al unísono, es decir, un canto llano semejante al gregoriano], al son de su *teponaztli*. (ibid., I: 229)

El largo capítulo XI del libro XIV de la *Monarquía Indiana* quizá sea una de las fuentes más ricas que hayan escrito los europeos sobre la música mexicana antigua antes del siglo XVIII: “De la manera, que estos Naturales tenían de Bailes, y Danzas; y de gran destreza, y conformidad, que todos guardaban, en el Baile, y en el Canto”. Sabemos entonces que, en los poblados donde habitaban señores, iba de suyo la organización de un coro cuyos cantores no solo reproducían las piezas bien conocidas y de amplia circulación en todo el país, sino que componían nuevas en todos los géneros, la música sagrada para “las Fiestas de los Demonios”, los cánticos celebratorios de victorias en la guerra, los cantares de “hazañas antiguas y de los Señores pasados”. Las celebraciones se iniciaban con el toque de dos atabales, uno que se tañía con las manos, el otro con palos, ambos itinerantes en las procesiones y el baile. Comenzaba la percusión “en tono bajo” para dar la pauta de cuál era el cantar y cuál el baile a desplegar. “Los primeros Cantos van en tono bajo, como bemolados, y despacio; y el primero es conforme a la Fiesta, y siempre le comienzan aquellos dos Maestros [los de los principales atabales], y luego todo el Coro lo prosigue, juntamente con el Baile.” Al decir “bemolados”, Torquemada sabe que esa alteración hace descender un semitono la melodía. El compás es rigurosamente seguido por cantores y bailarines que “hacen su compás entero”, aunque suelen sumar el compasillo, “que es de un compás hacer dos”.

(...) apenas el Atabal muda el tono, cuando todos dejan el Cantar; y hechos ciertos compases de intervalo (en el Canto, mas no en el Baile) luego los Maestros comienzan otro Cantar un poco más alto, y el compás más vivo, y así van subiendo los Cantos, y mudando los tonos, y sonadas, como quien de una baja, muda, y pasa a una alta, y de una Danza, en un contracompás. (...) y como los Muchachos cantan en prima voz, o tiple, agracian mucho el canto. A tiempos tañen sus Trompetas, y unas Flautillas no muy entonadas; otros dan silbos, con unos hueseuelos, que suenan mucho; otros andan disfrazados, en traje, y en voz, contrahaciendo a otras Naciones, y mudando el lenguaje. (Torquemada, 1723, II: 550-552)

Hacia la noche, continúa el alza de los tonos “y la sonada es más graciosa, que parece que llevan un aire de los Himnos, que tienen el Canto alegre”, y sube y sube el sonido de los atabales, pero Torquemada no habla de estruendo y asegura, en cambio, que todo ello es cosa digna de ver. Si bien nada agrega del oír, como si el sentido de la vista prevaleciese definitivamente (Torquemada, 1723, II: 550-552). En conclusión, aquellas gentes disponían de varias escalas de tonos principales ascendentes, aunque no podemos deducir que tuviesen modos, es decir distribuciones tonales diferentes. No obstante, parece

probable que esas fuesen escalas pentatónicas, comunes a los pueblos siberianos y muy presentes, según sabemos, en la música china y en la andina prehispánica.

Es probable que esta riqueza, cuyos caracteres tonales concretos solo conjeturamos a partir de lo deducible de los instrumentos aerófonos que han conservado la arqueología y la herencia etnográfica, haya influido en el acogimiento veloz y pleno de la monodía y la polifonía europeas por parte de los indígenas, fenómeno que Torquemada consignó largamente: “(...) comenzaron luego los Indios a pautar, y apuntar, así Canto Llano, como Canto de Órgano, y de ambos Cantos hicieron muy buenos Libros, y Psalterios, de letra gruesa, para los Coros de los Frailes, y para sus Coros, con sus Letras grandes, muy iluminadas.” Hubo quien se burlaba de estos intentos de enseñar a los nativos el uso de una multiplicidad de voces y canto contrapuntístico. Y, si bien, era verdad que la debilidad física de los indígenas, “descalzados, y mal arropados, y comiendo poco, y flacas viandas”, dificultaba el aprendizaje (Torquemada tal vez cite a Las Casas sin nombrarlo), al poco tiempo de la instrucción, comenzada por Pedro de Gante y un “Venerable Sacerdote Viejo, llamado Fray Juan Caro,” merced a la inspiración descontada del “Soberano y Poderoso Artífice”, los muchachos “salieron con el Canto Llano, mas también con el Canto de Órgano: y después acá unos a otros se lo van enseñando.” De modo que existe gran número de cantores y maestros de capilla en las grandes ciudades coloniales, por supuesto, pero también en los pueblos de cien vecinos donde hay cantores capaces de entonar misas y vísperas “en Canto de Órgano”. En cuanto a la música instrumental, al cabo de un tiempo no muy largo, los naturales fueron capaces de fabricarse aerófonos de madera y bronce, cordófonos de arco y hasta grandes órganos en las mayores iglesias, instrumentos de los que asimismo se demostraron eximios ejecutantes. Puede afirmarse lo mismo respecto de los rabeles, guitarras, vihuelas, arpas y monocordios que usaban para los cantos y melodías profanas. Hasta que, pocos años más tarde, empezaron a “componer, de su ingenio, Villancicos en Canto de Órgano, a cuatro Voces, y algunas Misas, y otras Obras, que mostradas a diestros Cantores Españoles, decían ser de escogidos juicios, y no poder ser de Indios.” (Torquemada, 1723, III, 213-214).

Diego de Valadés nació en Tlaxcala en 1533, hijo de un conquistador partícipe de la expedición de Pánfilo de Narváez y de una noble tlaxcalteca. Discípulo directo de fray Pedro de Gante a quien acabamos de nombrar en una cita de Torquemada, estudió latín, matemática, dibujo y grabado en la escuela del convento mexicano de San Francisco. Sumó a esos saberes su conocimiento de la lengua náhuatl, del otomí y del tarasco. Ingresó a la orden seráfica en 1555. Escribió un tratado sobre la *Rhetorica Christiana*, “destinado a la prédica y la oración” practicadas entre los indios. Este texto fue el primer libro que, escrito en América, tuvo su primera edición en Europa, específicamente en Roma en 1579. Valadés murió en Tlaxcala en 1582. Desde el comienzo, el autor del libro ubica a la retórica en el concierto de las artes liberales, las que define claramente para colocarlas en relación con la sermocinal, tema principal de la obra, y mostrar hasta qué punto es posible aunarlas en el proceso de evangelización de las poblaciones americanas. De tal suerte, la música es descripta como la segunda rama de las artes matemáticas de la cantidad, referida al oído, a los sonidos y a las voces.

Se ve en ella la curiosidad humana aplicada al deleite que existe en los sonidos, a preguntarse sobre su causa, con el objeto de producir artísticamente tales deleites y continuar, según dice Boecio, en el estudio de cómo se conjugan las voces para producir su concordia y consonancia y de cómo se deducen sus proporciones numéricas. A esta proporción y cantidad de los sonidos llamamos Música. (Valadés, 1579: 18)

Valadés rechaza la idea corriente de que la evangelización de los indígenas no ha dado resultados muy diferentes a los logrados entre los moros de la Granada reconquistada en 1492. En América, nuestro franciscano encontraba un acogimiento “solemne y medido” del sacrificio de la misa, manifiesto sobre todo en “el oficio del canto por parte de los indígenas asistentes, muy expertos en el arte de la música”, reverencia que se prolongaba en el momento del sermón que, al contrario de cuanto sucedía muchas veces entre los cristianos españoles, transcurría “sin estrépito ni tumulto”, aun en aquella parte del altar a cuya vera se colocaba a los niños, “vestidos al modo de los ángeles” (Valadés, 1579: 188-189). La descripción de cómo las comunidades indígenas celebraban las fiestas cristianas es minuciosa y Valadés mismo declara haber sido testigo de que los oficios divinos, celebrados en América, equiparaban en magnificencia a las ceremonias usuales en las catedrales de España. Desde la salutación angélica al comienzo del día, los nativos hacen sonar las campanas de las torres junto a los timbales, las trompetas, las flautas, las gaitas, las celestas y el órgano y obtienen de tal suerte “una graciosa sinfonía”, capaz de “despertar en los ánimos la alegría espiritual y la disponibilidad necesaria para asistir a los oficios divinos”. Ellos conocen también los modos de acordar las voces y los acentos, de manera que no solo cantan a la par de los españoles u otras naciones cristianas sino que logran el concierto necesario para alcanzar “la más alegre de las armonías”. Son tales los procedimientos más eficaces para contrarrestar el dominio y la tiranía del diablo que en esas tierras prevalecían. “Con esos ritos fueron conmovidos, en primer término, los pechos de los infieles, luego confirmados los ánimos de los cristianos recién convertidos y son captados ahora los de los párvulos, nutridos todavía por la leche y no por el alimento sólido” (Valadés, 1579: 226-227). Todo el libro de Valadés fue concebido como un manual sobre la fuerza del discurso cristiano y el conocimiento de los medios necesarios para hacerlo más y más poderoso. Sin embargo, esos fines no eclipsaron las posibilidades suasorias de la música ni, según ya es bien sabido por los historiadores del arte, el valor retórico de las imágenes. Basta recorrer la iconografía que abunda en la *Rhetorica christiana*, entre las páginas dedicadas a las cuestiones de la oratoria sagrada, para percatarse de aquel interés en el arte de la pintura (Baez Rubí, 2005: 121-134, 153-175, 245-278).

Volvemos aquí al mundo andino, a fuentes compuestas por hijos naturales de la tierra. La primera, los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, libro de inmensa erudición americana y europea que su autor quiso que fuese una reivindicación humanista de las culturas de sus antepasados. No obstante, en el momento de describir combates y batallas, ora entre pueblos prehispánicos, ora entre nativos y españoles, el Inca usa, como en el caso de las fuentes de Mesoamérica, las descripciones de “ruido y furia” acompañados de sonidos de instrumentos musicales, que encontramos de a decenas entre los mexicanos. Por ejemplo, la batalla entre chancas e incas en tiempos del Inca Viracocha: tras una noche de preparativos y vigilia, al despuntar el día, “con grandísima grito y vocería y sonido de trompetas y atabales y caracoles, caminaron los unos contra los otros. El Inca Viracocha quiso ir delante de todos los suyos y fue el primero que tiró a los enemigos el arma que llevaba; luego se trabó una bravísima pelea” (Garcilaso, 1976, I: 249). Otro rasgo común, tanto de las prácticas culturales a uno y otro lado del istmo de Panamá cuanto de la forma de narrarlas, lo encontramos en las páginas de Garcilaso dedicadas a contar el modo en que los naturales del Perú reaccionaban con ruidos de instrumentos y gritos de voces a los eclipses del Sol y de la Luna. Ante el temor de que esta apagase su luz, al comenzar su eclipse,

(...) tocaban trompetas, cornetas, caracoles y atabales y atambores y cuantos instrumentos podían haber que hiciesen ruido; ataban los perros grandes y chicos, dábanles muchos palos para que

aullasen y llamasen la Luna, que, por cierta fábula que ellos contaban, decían que la Luna era aficionada a los perros, por cierto servicio que le habían hecho, y que, oyéndolos llorar, habría lástima de ellos y recordaría el sueño que la enfermedad les causaba. (Garcilaso, 1976, I: 106-107)

El mismo paralelismo sucede respecto de los nombres de las aves y el uso de la percepción de su canto para darles un nombre.

Hay tórtolas, ni más ni menos que las de España, si ya en el tamaño son algo mayores; llámanles *cocóhuay*, tomadas las dos primeras sílabas del canto de ellas y pronunciadas en lo interior de la garganta, porque se asemeje más al nombre del canto. (...) Otros pajarillos bermejuelos llaman ruiseñor los españoles, por la semejanza del color, pero en el canto difieren como lo prieto de lo blanco; porque aquellos cantan malísimamente, tanto que los indios, en su antigüedad, los tenían por mal agüero. (ibíd., II: 193-194)

Sobre los papagayos, el Inca agregó un comentario que denota la amplitud de su cultura literaria europea:

Los indios en común les llaman *uritu*; quiere decir papagayo, y por el grandísimo ruido enfadoso que hacen con sus gritos cuando van volando, porque andan en grandes bandas, tomaron por refrán llamar *uritu* a un parlador fastidioso, que, como el divino Ariosto dice en el canto veinte y cinco [octava 79, v. 2], sepa poco y hable mucho; a los cuales con mucha propiedad, les dicen los indios: “¡Calla papagayo!”. (ibíd., II: 196)

Pero es de nuevo la música, su teoría y sus caracteres compositivos el remate de nuestra indagación y también del lugar que nuestro propio autor dio a aquella ciencia del cuádrivio en el centro de los logros de la civilización peruana. Anotemos primero un registro notable de la ambivalencia emocional que la música conlleva según sean los marcos culturales en los que se produce y escucha. Se trata de un fenómeno que ocurría en el uso de un instrumento de viento fabricado por la nación Huanca, vencida por el Inca Pachacutec. Los Huanca, “en su antigua gentilidad, antes de ser conquistados por los Incas”, tenían un perro por máxima divinidad y para celebrarlo hacían de las cabezas caninas

(...) una manera de bocinas que tocaban en sus fiestas y bailes por música muy suave a sus oídos; y en la guerra los tocaban para terror y asombro de sus enemigos, y decían que la virtud de su dios causaba aquellos dos efectos contrarios; que a ellos, porque lo honraban, les sonase bien y a sus enemigos los asombrase e hiciese huir. (Garcilaso, 1976, II: 28-29)

Los incas les permitieron no solo seguir fabricando esas bocinas sino que admitieron que extendiesen las cabezas a utilizar otros animales, corzos, gamos o venados, y las tocaran en sus fiestas y bailes (Garcilaso, 1976, II: 28-29). Claro está, Garcilaso se explayó acerca de la música más alta y del conocimiento que los incas alcanzaron, en el capítulo XXVI del libro II. En primer lugar, la descripción de los instrumentos y del sistema de afinación permite deducir que la escala fundamental de las melodías era la pentatónica. El *siku*, por ejemplo, era un órgano de boca de cuatro tubos de diferentes longitudes, canutos de caña atados que producían sonidos de lo grave hacia lo agudo en quintas ascendentes. Con lo cual varios *sikus* afinados entre sí “en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en

otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos siempre en compás”, desplegaban “las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo”. Los compases eran siempre enteros, es decir que a cada tiempo correspondía un sonido, pues “no supieron echar glosa en puntos disminuidos”, es decir, en el lenguaje musical de los períodos renacentista y barroco de la música europea, no supieron descomponer un tiempo en varios sonidos según los que llamamos ahora valores relativos de las figuras y tresillos. Tuvieron también “flautas de cuatro o cinco puntos, como las de los pastores; no las tenían juntas en consonancia, sino cada una de por sí, porque no las supieron concertar”. Esto es, que las flautas de un solo tubo y varios orificios no eran uniformemente afinadas, cosa que sí permitían los *sikus* o siringas con sus tubos de grosor y longitud fácilmente comparables e igualables. Mediante las flautas “tañían sus cantares, compuestos en verso medido, los cuales por la mayor parte eran de pasiones amorosas, ya de placer, ya de pesar, de favores o desfavores de la dama”.

Cada canción tenía siempre una melodía o “tonada” propia y nunca podían cantarse con una misma melodía canciones de textos diferentes. “Y esto era porque el galán enamorado, dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía decía a la dama y a todo el mundo el contento o descontento de su ánimo conforme al favor o desfavor que se le hacía. Y si se dieran dos cantares diferentes por una tonada, no se supiera cuál de ellos era el que quería decir el galán. De manera que se puede decir que hablaba por la flauta.” Respecto de las canciones compuestas para la guerra o para recordar hazañas y actos heroicos no las tañían, “porque no se habían de cantar a las damas ni dar cuenta de ellas por sus flautas”. Las entonaban solo en sus fiestas principales y en sus victorias y triunfos. Toda esta riqueza de la teoría y la praxis musicales condujo, desde la primera época colonial, a un aprendizaje veloz del contrapunto en el canto y en la ejecución de instrumentos. “Cuando yo salí del Perú, que fue el año de mil y quinientos y sesenta, dejé en Cuzco cinco indios que tañían flautas diestrisísimamente por cualquier libro de canto de órgano que les pusiesen delante: eran [de la encomienda] de Juan Rodríguez de Villalobos, vecino que fue de aquella ciudad.” Oculta por la belleza, siempre suele haber alguna inicua servidumbre (Garcilaso, 1976, I: 112-113).

Una década después de la publicación de los *Comentarios Reales*, el huanuqueño Guamán Poma de Ayala terminó el famoso manuscrito ilustrado *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, que él mismo tenía la intención de enviar a Felipe III a modo de requisitoria para lograr una reforma justa de los regímenes de sometimiento entre los españoles y los indígenas del Perú, un cambio radical que acabara con la servidumbre de los americanos y les restituyera la libertad bajo la protección y el mandato del rey español. Sabemos que el texto nunca fue entregado al monarca y quedó en la Biblioteca Real de Dinamarca, desconocido hasta su descubrimiento por Richard Pietschmann en 1907. Si el Inca Garcilaso buscaba una reivindicación cultural y religiosa de sus ancestros, Guamán Poma iba bastante más lejos, pues pretendía lograr una recuperación del equilibrio social y una autonomía política para los pueblos andinos sometidos al yugo europeo. Sus elogios del pasado y su indignación ante los abusos de que eran víctimas los indígenas fueron bastante más lejos que los planteados por Garcilaso de la Vega. El rasgo se advierte en sus consideraciones e informes sobre la música entre los indígenas,

(...) que usaban cada parcialidad y ayllu sus danzas y taquies y hayllis y canciones, harauis, y regocijos, cachiua, sin idolatrías, (...) se holgaban sin tentación de los demonios, ni se mataban ni se

emborrachaban, como en este tiempo de españoles cristianos son todos borrachos y matadores cambalancheros y no hay justicia. (Guamán, 1980, I: 49)

Las esposas del Inca, las *coyas*, solían destacarse por su apego a la música artificial (del canto y de los instrumentos) y a la música natural de las aves. La sexta Cusi Chinbo Mamamicay, esposa del Inca Roca, fue “alegre de cara y regocijada y amiga de cantar y música y tocar tambor, hacer fiestas y banquetes, y tener ramilletes en las manos”. La séptima Ipawaco Mamachi, esposa del Inca Yawar Wacac, “fue amiga de criar pajaritos papagayos y guacamayos y micos y monos, y otros pájaros que cantan, y palomitas del campo, y fue gran limosnera que acudía a los pobres”. Cosas que también amaba hacer la duodécima coya Chuquillanto, esposa de Huáscar, “muy alegre cantora amiga de criar pajaritos” (Guamán, 1980, I: 96, 103).

El huanuqueño dejó buenos testimonios sobre las fiestas agrícolas y las celebraciones sagradas en las que el canto era una actividad mancomunada y fundamental. En abril, el propio Inca convidaba a los príncipes, señores y a los indios pobres “y comían y cantaban y danzaban en la plaza pública en esta fiesta cantaba el cantar de los carneros —puca llama— y cantar de los ríos, aquel sonido que hacen estos son natural, propio cantar del Inga, como el carnero canta y dice —yn— muy gran rato con compás y con ello mucho convite y banquete”. (Guamán, 1980, I: 171). Era esta la llamada fiesta *arawai* del Inca,

(...) que cantan con pucallama, al tono del carnero cantan, dice así con compás, muy poco a poco, media hora dice y-y-y, al tono del carnero, comienza el inga como el carnero dice, y está diciendo -yn, lleva ese tono y de allí comenzando va diciendo sus coplas, muy muchas, responden las coyas y ñustas, cantan en voz alta, y muy suavemente. (ibíd.: 228)

El ajuste de la altura, el tono y la progresión de alturas convergen con los caracteres mencionados por Garcilaso. Concierto y armonía al unísono (probablemente) se han representado en la ilustración de la fiesta de los Collasuyus, donde se ve una multitud de hombres que ejecutan *quenas* y la *coya* que toca con palillo un tambor de grandes dimensiones, colgado de un travesaño (ibíd.: 232, 234). Tanta era la importancia de estas ceremonias, repetidas a lo ancho y a lo largo de todo el *Tahuantisuyo*, que durante las festividades, había una suerte de *pax* sagrada: “en estos huelgos que tienen cada ayllu y parcialidad de este reino no hay que decirle nada, ni se entremeta ningún juez a inquietarles a los pobres sus trabajos y fiestecillas y pobreza, que hacen cantar y bailar, comer entre ellos” (ibíd.: 226).

Guamán comparte con Garcilaso y también con los cronistas de Nueva España el lugar común de la facilidad con la cual los indígenas han aprendido la compleja práctica europea de la monodía y la polifonía.

(...) indios de este reino como españoles de Castilla saben y aprenden todos los oficios, artificios, beneficios, los cuales son grandes cantores y músicos de canto, de órgano y llano, y de vihuela y de flauta, chirimía trompeta, corneta y vihuela de arco, organista (...) las vísperas lo dicen con música cantadas y la *salve* rezan a la madre de Dios; y domingos y fiestas dicen las oraciones cantadas. (Guamán, 1980, II: 221)

En tal orden y concierto aparecen representados “Los cantores de las iglesias” (ibíd., 96), que habían de recibir salarios pagados por los mayordomos de la iglesia en cada pueblo, “a cada indio doce pesos en plata, y la comida de la ofrenda paguen los dichos padres a cada indio seis medi[da]s de maíz y seis medi[da]s de papas en cada año de este reino”. Claro que bastaban pocas frases para que Guamán presentase también las taras del sistema: “Que los dichos cantores de la iglesia en ausencia de los dichos padres son muy libres, no rezan vísperas, ni maitines, ni nona, ni alba, ni salve, ni entierran a los difuntos” (ibíd.: 97). La ilustración “Los maestros de coro y de escuela de este reino tributario” exhibe el revés doloroso de la trama: el preceptor, vestido con elegancia a la manera española, blande un látigo de tres puntas sobre las cabezas de sus alumnos; ha lastimado gravemente a latigazos a uno de sus discípulos que, desnudo, huye en hombros de su padre. Uno de los educandos escribe sobre su cartilla, tal vez irónicamente, “sepan cuántos”. Sepan cuántos y cuánto sufrimos. Hay una prefiguración del Goya grabador en este dibujo, una suerte de eco en un tiempo invertido (Guamán, 1980, II: 99).

Antonio de la Calancha era natural de Sucre. Fraile agustino de excepcional erudición y cultura, viajó por la región andina desde Trujillo hasta Potosí entre 1610 y 1654, el año de su muerte. Recogió gran cantidad de testimonios sobre la evangelización americana y se destacó como cronista de la orden conventual de San Agustín en el Virreinato del Perú. Su *Corónica moralizada* fue publicada en Barcelona en 1631 y reeditada en Lima en 1653. De las fuentes donde hemos hurgado, esta es quizá la más impregnada de presencias de lo fantástico y sobrenatural, ligadas a las sensaciones visuales y auditivas. Es más, en la base del gran relato peruano, el oído y las experiencias a él asociadas aparecen como principios religiosos de la historia. Calancha trae a colación una cita múltiple de los santos Jerónimo, Ignacio de Antioquía, Teodoreto y Nicéforo de Constantinopla: “por toda la tierra se extendió el sonido de los divinos evangelistas y apóstoles, hasta el fin del mundo fueron oídas sus palabras”. Transcribe enseguida el largo pasaje del capítulo X de la *Epístola a los Romanos*, en el que san Pablo afirma que la fe entra por el oído, porque se trata de la palabra de Cristo que resuena y todo el Universo ha escuchado (versículos). De lo cual, nuestro Calancha deduce que ya hubo una prédica evangélica en América desde los tiempos antiguos, llevada a cabo por santo Tomás, el apóstol de las Indias (Calancha, 1631: 312-313).

La atención prestada a lo que se oye en el Nuevo Mundo, en la naturaleza o debido a las acciones humanas y espirituales, parece ser fundamental a todo lo largo del libro. Tiene su propia tradición americana, pues los nativos eran muy sensibles a los cantos de los pájaros y de ellos extraían agüeros y profecías (ibíd.: 378), así como, en tiempos ya cristianos, el misionero suele descubrir en la audición de griterías y otros rumores la persistencia de adoraciones paganas, si no la propia aparición del demonio, que se manifiesta en los ruidos profundos y graves del suelo (ibíd.: 556, 561). De igual modo podía conservarse, escondida en las formas de la plegaria cristiana, la vieja costumbre de rogar a Pachacamac, Viracocha y otro númenes de la antigua religión, mediante la emisión de un sonido mientras se contempla el cielo con los brazos abiertos (ibíd.: 370), lo que ya mencionamos al glosar el libro del padre Acosta. Claro está que los instrumentos heredados de la organología antigua no representaban obstáculos para la evangelización, ni tampoco el hacer sonar unas piedras naturalmente colocadas en los llanos de Trujillo (“naturalmente” quiere decir “creadas por Dios”). Son

(...) dos piedras poco distantes una de otra; la primera de una braza algo más de largo, y la segunda de dos brazas poco más, o menos de color guijarreño, las cuales dándoles con otra piedra, suenan como las campanas de bronce, y si se oye su sonido casi un cuarto de legua, y es tan semejante

al de nuestras campanas, siendo el sonido de la una más grueso, que el de la otra, que quien no sabe la propiedad de estas piedras, las tiene, cuando los muchachos las repican, por campanas verdaderas. (ibíd.: 55)

Calancha enfatiza el papel desempeñado por los agustinos en el uso piadoso de la música y en el reconocimiento de su fuerza evangelizadora (ibíd.: 280-281).

Comúnmente los nacidos en este Reino son dados a música y tienen buenas voces, las músicas en los coros de Lima, siendo las de los Religiosos excelentes, son las de los Monasterios de Monjas superiores, a cuyos coros se iguala en Madrid la capilla Real, no llegan los de las más curiosas catedrales, y no se les parecen los de las monjas de toda Europa. (ibíd.: 69)

En tal educación, se destacaron los frailes Francisco del Corral, Juan de San Pedro y Juan de Saldaña, introductor del canto antifonal en México (ibíd.: 538, 655, 907), pero fray Jerónimo Meléndez ha de haberse contado entre los más insignes, por haber sido uno de los doce fundadores de la orden en América y maestro incomparable de novicios. Él insistió en la difusión de una metáfora musical, de reminiscencias conceptistas.

El coro (en compañía de todos) era para él un yermo, porque donde no hay pláticas ociosas y par-las desaprovechadas, y solo a Dios alaban, desierto es, y ermitaños los que le habitan. Noventa y nueve ovejas dejé en los montes, y están en el desierto, dijo Cristo, cuando dio a entender que era Pastor, venía por una que se le había perdido (...); y llamó desierto a las capillas y coros de los Ángeles, dice Santo Tomás [de Aquino]; porque como estén en coros alabando a Dios, desierto es aunque haya multitud, y es estar en los montes solitario aunque haya compañía; que quien a otro no comunica, es como si no le acompañara. (ibíd.: 218-219)

Todo lo cual no quita que la orden erigiese una de las iglesias más espectaculares de Lima en el convento femenino de Nuestra Señora de la Encarnación.¹

Su música es la primera de las Indias, y bien celebrada aun en Europa, tiene nueve coros de vige-lones, arpas, vigüelas, bajones, guitarras y otros instrumentos, que con cincuenta y más diestras en música y celebradas en voces hacen el coro más deleitoso que se conoce en lo mejor del mundo. (...) Las Navidades, octavas de Sacramento, y el primer Jueves del mes que celebran este misterio, días de San Agustín y San Juan y otros titulares de sus Capillas, ni tienen ejemplar, ni se les halla cotejo; los que pasan de España, con venir enamorados de sus patrias, y los que más encarecen a Madrid, o con dolor confiesan esta ventaja, o con desengaño engrandecen esta grandiosidad. (Calancha, 1631: 432)

Uno de los puntos más altos de consideración hacia la música se encuentra en el capítulo dedicado a la difusión del culto y la imagen de la Virgen de Guadalupe (la extremeña) por parte de los agustinos,

¹ Fue el primero fundado en Lima, en 1558. El más poblado de la Ciudad de los Reyes durante el período virreinal. Muy disminuido por las expropiaciones que lo afectaron entre 1858 y 1910, el terremoto de 1940 lo destruyó por completo. Las monjas abandonaron el solar y refundaron su casa en la avenida Brasil donde se encuentra actualmente.

donde se desenvuelve también el relato de tres milagros cumplidos por ella en Pacasmayo: “el segundo, en un hombre que se ahogaba” en un río del valle de Chicana, a seis leguas de la ciudad de Trujillo. Lo más grande del milagro fue que Nuestra Señora conmoviese el corazón de un indio y este acudiese a salvar al español en peligro, “porque los Indios, aun sin peligro suyo, no acometen socorros de Españoles, o por los continuos agravios que de ellos reciben o porque los más son poco misericordiosos”. No obstante, en aquel episodio, la Virgen envió al indio como a su amoroso delfín. “Delfines racionales tiene el mar de su misericordia (...) que tienen natural amor y simpatía con los hombres, tanto que los sacan en hombros de los golfos del mar”, suceso extraordinario del que escribieron Aristóteles, Plinio, san Jerónimo y san Isidoro de Sevilla.

Son aficionadísimos a música, y salen a la playa en oyéndola, como (sin Plinio ni Aristóteles) dice Ovidio [décima elegía del libro tres de los *Tristia*], los vientos austros que son dulces y regalados, ensordecen a los delfines, y los aquilones desabridos les causan agudísimo el oído (...), y son de tan excelente oír, que de gran distancia oyen a quien los llama, y todos entienden el nombre de Simón [no por el niño así llamado que fue amigo mítico de los delfines], sino porque los Griegos los llamaron Simones, que quiere decir, los que oyen mucho, y son amigos de música. (Calancha, 1631: 591-592)

Del mismo modo, obra la Virgen, que recoge náufragos del océano mundano.

(...) la música que oye y la que más le atrae, son voces de afligidos, y lástimas de atribulados; no le son tan dulces los vientos austros de sus alabanzas, como los tristes y doloridos aquilones de nuestras congojas. Estas le avivan los oídos, y aquellos por su humanidad la ensordecen. Esta es la que oye siempre, y ella la que jamás se excusa. De ella al pecador hay distancia infinita, y le oye como si estuviera a su lado. (Calancha, 1631: 591-592)

Terminamos así la primera parte, tal vez la más larga, de nuestra excursión sonora. Y este prodigio del mundo animal, que acude en ayuda y modelo de los seres humanos, nos conduce directamente al perezoso, salido a nuestro paso cuando proseguimos el camino de las fuentes en el orden cronológico. Nos detuvimos en la *Musurgia Universal*, escrita y publicada en 1650 por el jesuita Athanasius Kircher, uno de los polígrafos más extraordinarios del siglo XVII. Fue ese libro, titulado también *Arte Magna de la consonancia y la disonancia*, “doctrina universal de los sonidos, filosofía y ciencia de la música tanto teórica cuanto práctica, exhibida en toda la variedad de las admirables consonancia y disonancia en el mundo, junto a las fuerzas y efectos que la misma produce en la naturaleza universal”. Todo ello se muestra y demuestra mediante argumentos extraídos de la filología, la matemática, la física, la mecánica, la medicina, la política, la metafísica y la teología. A poco andar, tras definir el sonido y la voz, cuya emisión compartimos todos los miembros del reino animal aun cuando utilizamos diferentes órganos para emitirla, Kircher se adentra en el tema de “las voces de los animales en general” en el punto 1 del capítulo XVI del libro primero. El punto 2 trata “Sobre el cuadrúpedo americano que llaman *Pigritia* [Pereza] y la admirable característica de su voz”. Al fin llegamos.

Kircher enuncia una hipótesis bastante estrafalaria, pero muy poética, como muchas de las que abundan en sus libros: “Si la música hubiese sido descubierta [o inventada] en América, por cierto diría que de nada más que de la voz milagrosa de ese animal su primera manifestación extrajo”. Antes de ocuparse de la cuestión de los sonidos, nuestro jesuita describe el aspecto y los hábitos del *Pigritia* para

justificar su nombre, la lentitud exasperante con la cual se mueve, tanto en la existencia arborícola que lleva cuanto en las breves ocasiones en que pisa el suelo y camina. Athanasius recibió al respecto un informe detallado del procurador de la provincia del “Nuevo Reino” en América, el padre Juan de Toro Zapata, rector del Colegio Jesuítico de Cartagena de 1639 a 1642, el sitio donde se llevaron a cabo las observaciones y se redactó el informe exhaustivo de la vida de un perezoso, allí cautivo durante más de cuarenta días. En ese período, el animal estuvo colgado de una pértiga extendida entre dos palos, no comió, ni bebió ni parece haber dormido, con sus ojos siempre dirigidos hacia el humano que lo observaba. Su doloroso aspecto conmovía y cargaba de conmiseración a los estudiosos de su comportamiento. Una vez bajado del travesaño, se le largó un perro con el fin de estudiar sus reacciones. El can fue neutralizado por sus patas y las tres uñas enormes de cada extremidad; así permaneció la presa, aplastada durante cuatro días hasta expirar. He ahí la primera arma de defensa, temible por cierto, que posee el perezoso. La segunda es psicológica (el adjetivo va por nuestra cuenta, naturalmente): la bestia, merced a su aspecto doloroso y a las lágrimas que derrama permanentemente, produce una emoción empática en los seres humanos que tan solo la miran. “Todo ello dicho por la boca del Padre” Toro (Kircher, 1650, I: 26).

Ahora bien, en cuanto a la voz, los estudiosos del Colegio descubrieron que el perezoso la emite de noche, la interrumpe en lo que dura apenas un suspiro, una suerte de semipausa o silencio breve, cuando asciende y luego desciende entre grado y grado de la escala diatónica: *ut, re, mi, fa, sol, la; la, sol, fa, mi, re, ut*, “perfectamente entonados”. Si bien el canto nocturno había sido registrado tempranamente por Fernández de Oviedo en 1526 (capítulo XXIV: folios XXIv-XXIIIr), los españoles del Colegio jesuítico, instruidos en el arte de la música, pudieron discriminar claramente los tonos de la melodía en el siglo XVII. Según dice Athanasius, los nativos, impresionados por el sonido *Ha, ha, ha, etc.*, que se repetía siempre un grado (tono o semitono) más alto o más bajo hasta completar la escala ascendente y descendente, llaman precisamente *Haut* al animal (ibíd., I: 26; Mason, 2009: 19). Kircher incluye una imagen del *Pigritia* y transcribe la escala de *fa* en clave de *do* en primera. La cara del perezoso bien podría tomarse por la de un *homo selvaticus*. Algo todavía conjetural era que, si el bruto poseía boca, dientes y estómago, no se divisaba aún la existencia de un órgano interior que permitiese explicar los caracteres tan singulares de su canto. Athanasius confiaba en poder ser informado en el futuro, bajo la guía de sus propias instrucciones, por los colegas americanos de la Compañía (Kircher, 1650, I: 27).

| Anexo imágenes



Figura 1. Guamán Poma de Ayala, *Corónica y Buen Gobierno*, ms.



Figura 2. Guamán Poma de Ayala, *Corónica y Buen Gobierno*, ms, 132.



Figura 3. Guamán Poma de Ayala, *Corónica y Buen Gobierno*, ms, 324.

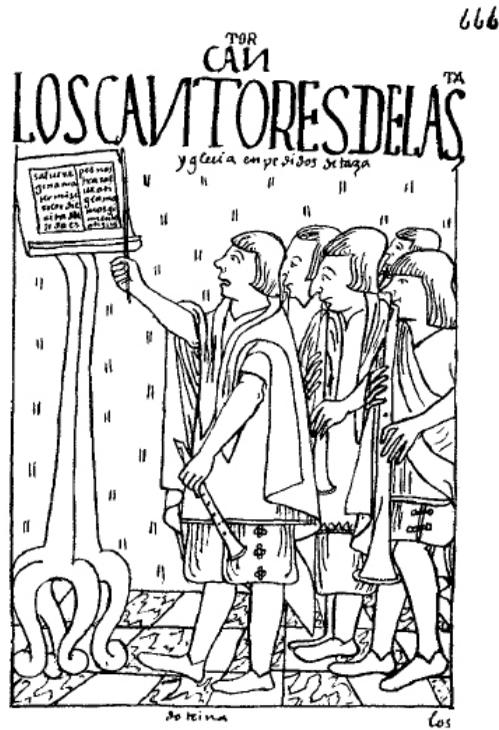


Figura 4. Guamán Poma de Ayala, *Corónica y Buen Gobierno*, ms, 666.

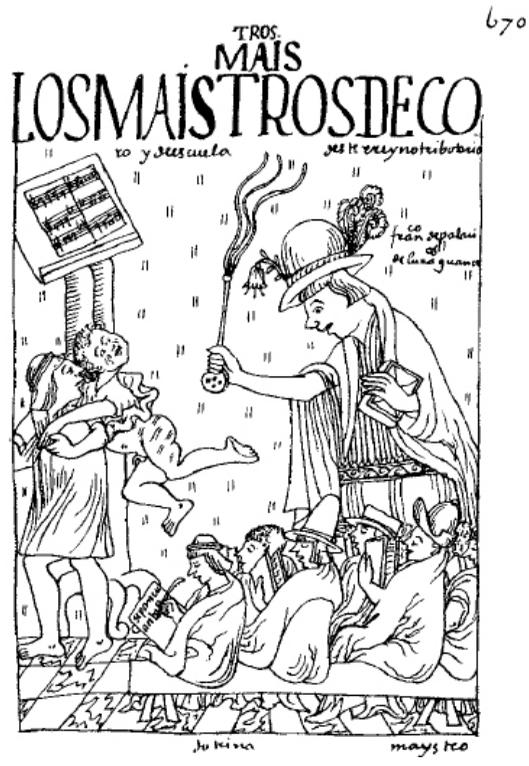


Figura 5. Guamán Poma de Ayala, *Corónica y Buen Gobierno*, ms, 670.



Figura 6. Athanasius Kircher (1650), *Musurgia Universalis*, Roma, Herederos de Francesco Corbellotti, tomo I, p. 27.



Figura 7. Conrad Gesner.



Figura 8. Conrad Gesner.

| Bibliografía

- Acosta, J. de (2003). *Historia natural y moral de las Indias*. Buenos Aires, Editorial del Cardo/Ediciones Rurales Argentinas (Biblioteca Virtual Universal).
- Báez Rubí, L. (2005). *Mnemosine Novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Benzoni, G. y de Léry, J. (1586). *Historia Indiae Occidentalis Tomis duobus comprehensa*. Ginebra, Eustache Vignon.
- Calancha, A. de la (1631). *Coronica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona, Pedro Lacavallería.
- Cieza de León, P. de (2005). *Crónica del Perú. El Señorío de los Incas*. Pease, F. (ed.). Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Cobarruvias Orozco, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, Luis Sánchez.
- Colón, C. (1892). *Relaciones y Cartas*. Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cia.
- Cortés, H. (2016). *Cartas de Relación*. Salamanca, Freeditorial. Disponible en <https://universoabierto.org/2019/03/27/freeditorial-com>. Consultado el 8/08/2021
- Díaz del Castillo, B. (2003). *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Buenos Aires, Editorial del Cardo/Ediciones Rurales Argentinas (Biblioteca Virtual Universal).
- Egmond, F. (2007). Clusius and friends: Cultures of exchange in the circles of European naturalists. En Florike, E.; Hoffjizer, P. G. y Visser, R. P. (eds.). *Carolus Clusius: Towards a Cultural History of a Renaissance Naturalist*, pp. 9-48. Amsterdam, Edita/Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences.
- Fernández de Oviedo, G. (1526). *De la natural hystoria de las Indias*. Toledo.
- Fiorentino, G. (2014). Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: El currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento. En García Pérez, A. y Otaola González, P. (coords.). *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1976). *Comentarios Reales de los Incas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2 vols.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2 vols.
- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni in X Libros Digesta*. Roma, Herederos de Francesco Corbelletti, 2 tomos.
- Kwiatkowski, N. (2020). *Fuimos muy peores en vicios. Barbarie propia y ajena, entre la caída de Constantinopla y la Ilustración*. Buenos Aires, Eudeba.
- Las Casas, Fray B. de (1967). *Apologética Historia Sumaria*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2 vols.
- Mason, P. (2009). *Before Disenchantment. Images of Exotic Animals and Plants in the Early Modern World*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Moreira, D. O. y Mendes, S. L. (2016). Sloths of the Atlantic Forest in the sixteenth and seventeenth centuries. *Anais da Academia Brasileira de Ciências*, vol. 88, N° 3: 1799-1808.
- Núñez Cabeza de Vaca, A. (1922). *Nafragios y Comentarios*. Madrid, Calpe.
- Pangrazi, T. (2009). *La Musurgia Universalis de Athanasius Kircher. Contenuti, Fonti, Terminologia*. Florencia, Leo S. Olschki.
- ———. (2013). Musica dell'uomo e musica di Dio: aspetti di "storia della musica" nella *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher. En *Steinbruch oder Wissensgebäude*. Zurich, Schwabe Verlag Basel.

- Percia, M. (2017). Cantos de aves y otras “músicas de la naturaleza” en una enciclopedia musical del barroco temprano (*Musurgia Universalis*, 1650). En “XVIII Congreso Colombiano de Historia”, Medellín, 10-13 de octubre, Mesa 4: Historia intelectual y de las ideas, *Memorias*, vol. XVIII, Nº 4: 2017-2019.
- Sahagún, B. de (1829-1830). *Historia General de las Cosas de Nueva España*. México, Alejandro Valdés, 3 tomos.
- Torquemada, J. de (1723). *Primera Parte de los Veintiún Libros Rituales y Monarchia Indiana*. Madrid, Nicolás Rodríguez Franco; *Segunda Parte de los Veintiún Libros Rituales y Monarchia Indiana*. Madrid, Nicolás Rodríguez Franco; *Tercera Parte de los Veintiún Libros Rituales y Monarchia Indiana*. Madrid, Nicolás Rodríguez Franco.
- ———. (1975). *Monarquía Indiana*. León-Portilla, M. (ed. gral.). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 7 vols.
- Valadés, D. de (1579). *Rhetorica Christiana ad concionandi et orandi usum accommodata*. Roma, Pier Iacopo Petrucci.