

El encuentro de dos culturas musicales. Colaboración selectiva musical y social entre los aztecas y los pueblos de misión de Nueva España, 1530-1630

Kaitlin Thomas
 Department of Modern Languages
 Washington College
kthomas2@washcoll.edu

Abstract

This essay discusses carefully selected 16th and 17th century New Spain musical habits, composers, and samples to examine how the practice of music composition coupled with the existence of pre and post-conquest musical traditions were used as a tool of manipulation on behalf of European missionaries yet also as a tool of identity retention and selective collaboration by their indigenous Aztec counterparts.

Keywords: Nueva España, Nuevo Mundo, Azteca, Música, Pueblos de misión, México

Mientras la presencia de los misioneros españoles se hizo cada vez más omnipresente en la Nueva España --y con ello, se intensificaron sus intentos de evangelización y culturización de los indígenas hacia el cristianismo y manierismos socio-culturales occidentales--, las comunidades indígenas se enfrentaron a la disolución de sus prácticas nativas. Frente a la muerte o la adaptación, muchos sobrevivientes indígenas optaron por esta última, instigando un proceso de intercambio y construcción de relaciones colaborativas con sus colonizadores europeos¹. Si bien no hay duda de que las culturas fueron sometidas a un intenso proceso de transmisión, recepción y negociación cultural, es curioso como tal colaboración de ninguna manera era uniforme o pasiva. Más bien, era, como sugiere Mary Louise Pratt en su artículo "Arts of the Contact Zone," una "colaboración selectiva" en nombre de los indígenas, que estaban respondiendo a una creciente presión para incorporar nuevas conductas y prácticas en sus producciones y gestos socio-culturales. Esta respuesta está de acuerdo con la hipótesis de Pratt sobre las "contact zones" (1), e indica que la colaboración selectiva que estaba siendo promulgada por los indígenas en comunidades misioneras era un "efecto secundario" del entorno sociocultural que a su vez estaba cambiando rápidamente, y las consecuentes nuevas presiones socioculturales frente al colonizador.



Fig. 4 Un músico toca el *huehuetl* mientras le observa un joven. Berdan y Anawalt, de Bierhorst, 2009.

El estudio de la música escrita y distribuida por los indígenas que se habían convertido al cristianismo y asumido un papel culturizado en la sociedad Nueva España, revela evidencia concreta sobre las prácticas musicales y sociales de 1530 a 1630. Es decir, esta música demuestra cómo la presencia occidental se había infiltrado en las costumbres y comportamientos indígenas, dando lugar a una nueva "norma" que definió el proceso creativo, y las producciones culturales posteriores, en la que los rasgos occidentales y indígenas estaban presentes en ambas expresiones musicales.

Este ensayo presentará dos ejemplos musicales y un ejemplo narrativo para demostrar cómo la influencia y la eventual apropiación de la música occidental que fue impuesta por los misioneros, sirven de ejemplo de la producción cultural que reflejó la transculturación que se estaba produciendo en la sociedad cada vez más dual indígena-europea de la Nueva España. También tendrá en cuenta, según Pratt, la capacidad cultivada por los indígenas para "elegir" cuales elementos de la extensión misionera, en gran parte definida por sus orígenes occidentales, se apropiaran en sus propias

producciones y comportamientos culturales. Esta aptitud fue quizás el resultado de su contacto inicial con, y la curiosidad e interés hacia, los misioneros por haber progresado a una conciencia más precisa acerca de la amenaza de la erradicación socio-cultural que su cultura indígena se enfrentó si la acción, en forma de colaboración selectiva, no fuera tomada.

Polifonía instructiva y *Prayer-songs* traducidas

Polyphonic music is the vogue everywhere, and accompaniment of flutes and chirimías is common. In a number of places dolcians and reeds along with viols and other types of instruments are used. Organs are also found in a number of places. The Indians themselves play all these instruments, and their harmonious sounding together is truly a wonderful allurements toward Christianity as far as the generality of the natives is concerned. The music is most necessary. The adornment of the church itself and all the beauty of the music lifts their spirits to God and centers their minds on spiritual things.

Licenciado Juan de Ovando, "Singers and Instrumentalists"²

Se usaban melodía, armonía, repetición y ritmo para transmitir conceptos cristianos, ejemplificando una similitud importante entre las dos culturas musicales. Al musicalizar historias bíblicas a ritmos reconocibles o populares, y luego transcribirlas del latín a las lenguas locales, se hicieron herramientas efectivas de enseñanza para explicar las doctrinas de la Iglesia católica. El género de las obras religiosas conocidas como *Autos* ejemplifican esta técnica, en los que retrataban historias bíblicas importantes utilizando técnicas dramáticas y performativas con la intención específica de atraer un público más amplio (Mann, 47). Los *Autos* se hicieron muy populares en Europa durante los siglos XVI y XVII, aunque sobre todo en España donde "costumes, stringed instruments, minstrels, and dancing even found their way into churches" (Mann, 47). Un punto importante para destacar es cómo el estilo de *Autos* fue trasladado a las colonias para ser utilizado como herramienta didáctica y metodológica para incitar a la curiosidad y el interés entre los indígenas. Como explica Mann, los misioneros alentaban su desempeño con el fin de "physically involve worshippers in the adoration of sacraments, reinforcing Catholic identity and communicating doctrinal meanings" (47).

Los misioneros se dirigían sus esfuerzos especialmente para "educar a los niños y los jóvenes" a través de la música y el canto, tal vez debido a la facilidad con la que podían ser persuadidos a participar:

Likewise we take all the children of the caciques (insofar as we are able to get these nobles to send us their children, and also children from other of the more influential Indian families, hoping to separate them from heathen influences by rearing and educating them in our monasteries. We devote much time to them, teaching them...how to sing both plainchant and polyphonic music. We teach them how to sing the canonical hours and how to assist at Mass; and we strive to inculcate the highest standards of living and conduct. (Fray Martín de Valencia, 1532, qtd. in Stevenson 157)

De nuevo, se utiliza la función de la repetición musical en esta práctica. Según Fray Martín de Valencia, resultó mucho más fácil enseñar a un niño o un grupo de niños una historia bíblica o una doctrina cristiana con una melodía previamente establecida que se podía recordar y repetir con facilidad, tanto para ellos como para su familia y compañeros que obviamente eran partes de sus vidas cotidianas. De esta manera, los misioneros usaban la canción y la música en sus métodos instructivos para asegurarse de que los niños y jóvenes se convirtieran en intermediarios culturales con la comunidad indígena.

En tanto que los misioneros se dieron cuenta de las necesidades de sus estudiantes indígenas, y de los miembros de la comunidad en general, decidieron incorporar la lengua materna como una herramienta para persuadir la participación. En lugar de exigir que las *prayer-songs* (y oraciones en general) fueran aprendidas, comprendidas y practicadas en latín o español, atendían a su público indígena, asegurando que la doctrina cristiana y la presencia occidental llegaran a un público más amplio de una manera más atractiva. Así, los misioneros franciscanos afanosamente escribieron y compusieron guías escritas en los idiomas nativos, pero aún así mantuvieron las melodías occidentales fácilmente reconocibles.

Es interesante señalar brevemente cómo la estrategia de componer canciones o traducir oraciones cristianas a la lengua materna de la comunidad --de acuerdo con la estética y las reglas de composición occidentales-- no era una táctica exclusiva de las comunidades misioneras mexicanas, así como tampoco la

observación sobre el triunfo de la técnica promocionada era sólo exitosa entre los misioneros que trabajaban en México. Evidencia indica que los misioneros en otros asentamientos como Perú experimentaban la misma conexión entre música-contacto-construcción de relaciones como sus “colegas” en Nueva España. Esto sugiere que la comunicación activa bicultural de realizar promoción y evangelización mediante la instrucción musical, y la participación, fue bastante generalizada entre los diversos grupos de indígenas en diferentes zonas del Nuevo Mundo. Mientras que los indígenas mexicanos y los indígenas peruanos tal vez pudieran diferenciarse en otros aspectos culturales, lo que ocurría en sus respectivas comunidades era un fenómeno similar basado en el hecho de que ambos grupos tenían una historia y una identidad con la música pre-contacto³. Esto quiere decir que también en las comunidades peruanas, la música era un medio explotado por los colonizadores con el fin de lograr “admisión” al nuevo poder. Para ambos grupos, la música se convirtió en un modo fundamental de transmisión entre los europeos y los indígenas, utilizada para estimular la curiosidad y atraer el interés hacia la conversión cristiana, que a su vez se convirtió en una herramienta de resistencia para mantener la identidad pre-contacto (Stevenson, 274-292).

Para proporcionar un ejemplo que demuestra la táctica de combinar melodías occidentales populares con oraciones cristianas escritas en una lengua indígena, implementado en Perú de una manera similar como Sahagún y Don Hernando Franco en México, nos volvemos a Fraile Luis Gerónimo de Oré⁴. De acuerdo con la descripción de Noble David Cook y Alexandra Parma sobre Oré en su libro *People of the Volcano: Andean Counterpoint in the Colca Valley of Peru*, Oré era un “creole...[who] grew up in a large household where education, especially religious, was emphasized...[He and h]is siblings wrote Spanish and Latin, and they were fluent in Quechua and probably Aymara” (2007). La fluidez de Orés en *quechua* tanto como *aymara* se ve corroborada por Jodi Bilinkoff y Alan Greer en *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas, 1500-1800* cuando le describen como “experto” en los dos idiomas y como se le conocía a “address Indian congregations in their own tongue” (62) con frecuencia. Después de ser ordenado sacerdote en 1581, ayudó en la “preparation of a detailed census of the region” (Cook and Cook, 2007), un puesto que proporcionó una gran cantidad de inmersión directa en la comunidad indígena, y fue ganado probablemente por haber poseído un mando superior de los idiomas nativos. De este modo es bastante similar a Sahagún, quien tuvo como primera prioridad el aprendizaje del *náhuatl* con el fin de realmente ser capaz de ir más allá de la interacción superficial y realmente comunicarse (y educar) a sus estudiantes indígenas en su lengua materna. La publicación más conocida de Oré, *Symbolo Catholico Indiano* (1598)⁵, una guía de “religious lyrics in Quechua to be sung with native as well as European tunes” (Stevenson, 279), es notable por su detalle y especificad (Cook and Cook, 2007). El siguiente ejemplo, tomado de este manual, es el texto del Credo de los Apóstoles escrito en *quechua* y puesto al himno *Sacris Solemniis*⁶:

Ca-pac e - ter - no Dios, cam-tam much-ay-cuy.
Cam San-cta Tri - ni - dad: Dios ya - ya: Dios chu -
Cam in - tít ru - ra - quen: qui-llac-ta çu - ma -

-quí tu-cuy call-pay-haun- mí: cam-mam ca-pa-riy-
rí: Spi-ri-tu San-cto Dios: huc a - ti - pay - ní -
-chic: coy-llor cu-nac-ta - pas: lla-pan-tam yu-pan-

-quí: vy - a - ri-huay ya - ya: cam-ta mu-chan-cay
-oc: y - ma hay-cac-ta ru-rac: huc ça-pa-llam can-
-quí: ma-na yu-pa- nac - ta: tu-cuy - tam re-ccin-

-pac: Si - mí - i - ta qui-cha - ri puay.
-qui: quim-ça 'per-so - na cas - pa - pas.
-qui: Su - tím - pí - tac - mí huac yan - qui.

Fig. 6. *Credo de los Apóstoles*. Stevenson, 279.

Aunque esta composición proviene de una fuente no-mexicana, es relevante para incluir en este ensayo por varias razones. En primer lugar, aparece en un texto escrito por un misionero (Oré) quien tenía un impacto en la comunidad como resultado de su enfoque y participación con los indígenas, comparable a las tácticas de Sahagún y Motolinía en México. La manual de Oré refleja tanto su íntima implicación con las

comunidades como su profundo interés en la transmisión de experiencias y observaciones personales con la mayor exactitud posible, tal como Sahagún y Motolinía, con el fin de proporcionar cuentas fiables de los acontecimientos durante un período de tiempo inestable (los siglos XVI y XVII) en las comunidades misionarias. Además de ese ejemplo, el manual *Symbolo Catholico Indiano* en general, demuestra cómo se producía el enfoque de atender a la audiencia indígena mediante la traducción de las oraciones en la lengua materna en dos colonias diferentes (México y Perú) durante el mismo período del tiempo, y exhibiendo el mismo nivel de éxito (Stevenson, 274-292).

Se había extendido a enormes proporciones la noticia de los éxitos que tenía el uso de la música como medio para apoyar a la tarea evangelizadora, un detalle corroborado por Stevenson con su descripción de la firme defensa de Oré de utilizar la música como parte de la estrategia misionera evangélica:

In his *Symbolo catholico Indiano*, he [Oré] insisted that the Peruvian Indians should everywhere be taught not only plainsong but also polyphony...They should study recorders, shawms, and trumpets, 'because all this music study leads to their conversion'. To enforce his point, he quoted a decision of the 1583 Council of Lima which encouraged the setting up of a formal music curricula, both vocal and instrumental (woodwinds), at every Indian mission (Oré, 1598, citado en Stevenson, 279).

Después de este pasaje, Stevenson menciona cómo Oré había atraído a unos treinta mil indígenas utilizando la música como el medio principal para establecer contacto, un hecho que Oré usó para "justify the expense of printing a book of Quechua lyrics on the first press in South America" (280).

Chanzoneta azteca dedicada a la Virgen María (1599)

El indígena converso Don Hernando Franco, un ex cacique cuyo nombre antes de ser bautizado se desconoce⁷, redactó la siguiente *chanzoneta* en dos partes (tradicionalmente, un estilo de canción italiana secular destinado para la voz y un acompañamiento instrumental) en 1599, dedicando las letras y propósito performativo a la Virgen María y la celebración de sus días sagrados. El debate posterior ilustra a Don Hernando como un excelente ejemplo de colaboración selectiva:

1. Sancta maria yn ilhuicac cihuapille tinatzin dios yn titotenpantlatocantzin.

■ | : Ma huel tehuatzin topan ximotlatolti yn titlatlaconhuanimen. : | ■

2. ■ | : Dios itlaçonantzine cemicac ichpochtle cenca timitztotlatlauhtiliya ma topan ximotlatolti yn ilhuicac ixpantzinco in motlaçoconetzin Jesu Christo. : | ■ Ca onpa timoyeztica yn inahuactzinco yn motlaço conetzin Jesu Christo.

1. Holy Mary, Queen of Heaven, Mother of God, thou art our mediator. Intercede ["speak thou well"] for us who are sinners.
2. Oh precious Mother of God, oh eternal Virgin, we earnestly implore of thee: intercede for us. In heaven thou art in the presence of thy dearest Son, Jesus Christ. For thou art there beside Him. In heaven thou art in the presence of thy dearest Son, Jesus Christ.

(Stevenson, 206)

De interés aquí con este primer ejemplo es tanto el documento lírico real, así como el compositor en sí. En su descripción, Stevenson retrata a Don Hernando como un indígena particularmente talentoso quien recibió una educación superior debido a la alta posición social y la riqueza que había poseído antes de la conquista. Así, obtuvo una maestría indiscutible de las prácticas complicadas de notación no sólo siendo enseñadas por Nueva España sino que también eran inmensamente populares por todo (y únicas a) la Península. Curiosamente, era capaz de componer armonías y ritmos tan complejos que, aún hoy, son pocos los músicos o estudiosos musicales que poseen la habilidad o el conocimiento de las prácticas musicales peninsulares del siglo XVI para llevar a cabo y/o analizarlas según las pautas de la teoría de la música occidental (Stevenson, 204-206).

Aunque su vida, educación y conversión entusiasta al cristianismo son temas ciertamente interesantes para

discutir, lo que se destaca es el sentido de “torpeza” que ha sido identificado por Stevenson (y otros estudiosos de la teoría de la música y del análisis de la composición) como evidente en sus armonías compuestas de varias partes (tal como esta *chanzoneta*) que es particularmente intrigante sobre Don Hernando. Esta “torpeza” se refiere a la inclusión de ciertos tonos (notas musicales) contiguos o aproximados a otros tonos, de manera que contradicen a la establecida práctica musical europea del siglo XVI que requiere de combinaciones ‘correctas’, es decir, las que producen el sonido más ‘placentero’ al oído occidental. El resultado de tal colocación creó una percusión que soñaba demasiado disidente y pesada a un oído occidental. La explicación más factible para la aparente conflictiva “mastery in one area and naïveté in another” (Stevenson, 207) de Don Hernando es quizás el hecho de que si bien fue un representante excelente de un músico indígena extremadamente (y por las evaluaciones occidentales, exitosamente) aculturado, todavía estaba guiado por nociones indígenas de sonido, tono y cadencia. La costumbre intrínseca de la música indígena, quiere decir una que definió el género y la experiencia musical de los indígenas, de necesitar un ritmo y percusión dominante como parte de una canción (especialmente una canción de adoración) a fin de que el espíritu de la canción se metiera en el bailarín, oyente o adorador, junto con sus propias opiniones inevitablemente aborígenes de música y sonido “bueno” versus “malo”, no pudo ser borrado por una mera conversión a un conjunto diferente de reglas socio-religiosas.

Mientras Don Hernando pudo haber convertido a una nueva serie de directrices espirituales y sociales, la conversión no se puede equipar a la eliminación, sobre todo cuando uno todavía vive y trabaja en la comunidad donde, presumiblemente, se asemejaría a la vida anterior a la conquista, no importa cuán pequeña sea la escala (Bonfil, 133-135). Recordatorios diarios de cómo era antes hubieran hecho que la aculturación total fuera imposible, y hubiera abierto la posibilidad de que tuviera lugar un proceso selectivo de transculturación, dado que antiguos monumentos indígenas, tierra sagrada, animales, sonidos, ropa, saludos, junto con las nociones por parte de los indígenas sobre carácter, liderazgo, habilidad, etc. no eran, y no podían haber sido, totalmente entendidos o impedidos por los misioneros, o cualquier ocupante europea.

Al momento que Don Hernando compuso esta *chanzoneta* en 1599, sus compañeros indígenas “saw the decline of many artistic customs that must have been ideal expressions of the aboriginal spirit” (Stevenson, 160), tales como líneas florecientes del tambor, el baile promiscuo y carnalmente poseído y letras monótonamente repetitivas cantadas durante horas. Puesto que la evidencia indica que él, efectivamente, poseyó un mando superior de la composición, teoría y prácticas de la música occidental, sin duda demostrando el elemento de “colaboración” en cuanto a la aplicación del proceso cultural de la colaboración selectiva, sería razonable suponer que tal vez Don Hernando sabía perfectamente bien las reglas y estilos occidentales que no se incorporaban a sus canciones. Así, su dominio y conocimiento hizo aún más posible el aspecto “selectivo” ya que fue capaz de comunicar y procesar la información y los comportamientos de un lado mientras mantuvo una buena relación y sensibilidad hacia el otro. Un desprecio de las reglas comunes de composición tan flagrante y calculado aseguraba, aun siendo tan sutil hasta el punto de ser imperceptible para un oyente no familiarizado con las formalidades de composición, que al menos algunos aspectos de su cultura indígena sobreviviera, quizás demostrando el “conservative attachment to traditional practices” que Guillermo Batalla Bonfil discute en la Introducción y segunda parte de su libro, *México profundo: Reclaiming a Civilization*.

Según Bonfil, las prácticas tradicionales funcionan en una cultura como una “periodic affirmation of the existence of the group, a collective manifestation of its permanence symbolically expressed in the fulfillment of *las costumbres*” (133). Mediante la incorporación, o la omisión, de detalles pequeños en sus composiciones, Don Hernando se hizo partícipe en una acción que “put into play elements that [were] resources of [and for] the group” (133). Otros indígenas conversos podrían haberse adaptado al nuevo mandato impuesto (musical, cultural y social) para cantar y adorar a un ideal cristiano tal como la Virgen María y aún así disfrutar de un rasgo performativo inherente a su identidad indígena. Serían capaces de “colaborar” con sus nuevos compañeros occidentales a través de ese tipo de actividad, pero ser “selectiva” en cuanto les permitiera que afecten sus creencias fundamentales y experiencia general de adoración, particularmente si pudieran reconocer elementos aborígenes en estas nuevas prácticas musicales.

De esta manera, la *chanzoneta* de Don Hernando ilustra un límite en este contacto y adaptación a las prácticas del colonizador, que perduraría en las comunidades pos-conquista de Nueva España a pesar de la acción y fuerza impuesta por los misioneros, u otros habitantes de Europa, a culturizar y evangelizar a los indígenas. También ejemplifica la transculturación en la práctica: una decisión consciente por parte de esos indígenas que estaban participando activamente en ambas culturas para controlar lo que se adaptara y por qué. Es indicativo que los indígenas eran realmente capaces de rechazar ciertas nociones de sus nuevas

directrices culturales, expectativas e identidades mediante el ejercicio de tal control sobre lo que fueron o no fueron asimilando. Por lo tanto, la colaboración selectiva, por lo menos en la capacidad promulgada por Don Hernando y otros como él, se puede entender según Pratt como una respuesta estratégica para contrarrestar la intensa pérdida socio-cultural que él y sus compañeros indígenas se enfrentaban. Su estrategia residió en la forma de cómo la selección y colaboración eliminaría la amenaza de agresión que potencialmente pudiera haber dirigido hacia uno mismo o el colectivo mediante el control de lo que entró o no entró el entorno socio-cultural; en este caso el de la música y el rendimiento.

La compilación *Ritual* (1631) y el *Credo de los Apóstoles* (1598)

Ritual, una compilación de setecientos veinte páginas ensamblada en 1631 por Juan Pérez Bocanegra, un terciario franciscano viviendo en Cuzco, representa la primera colección de música vocal polifónica imprimida en el Nuevo Mundo, y se nos lleva a nuestro segundo ejemplo de una composición bicultural y proyección misionera musical que ocurría en Perú al igual que en Nueva España (Stevenson, 280). La canción discutida a continuación, tomada de esta compilación, ilustra dos detalles acerca de la música siendo compuesta e interpretada en las comunidades misioneras por 1630: en primer lugar, la estrategia de componer una canción en un idioma nativo y ajustarla a una melodía occidental es otra vez aparente, similar a lo que se evidenció por la discusión anterior del misionero peruano Oré y su *prayer-song Credo de los Apóstoles* (1598), lo cual demostró tácticas similares implementadas de maneras similares por Sahagún, Motolinía y Don Hernando en México.

En segundo lugar, es un ejemplo de colaboración selectiva, esta vez demostrando cómo se estaba empleando esta táctica en las comunidades de misión peruana de una manera comparable a las de Nueva España. Es un ejemplo relevante para incluir en este estudio ya que ilustra cómo la generalización de las estrategias evangélicas de los misioneros, y la transculturación instigada por los indígenas, se había convertido a finales del siglo XVI y durante las tres primeras décadas del XVII.

Asimismo, sugiere la cada vez mayor aceptación de transculturación socio-musical en nombre de los indígenas, un acontecimiento que hizo de la didáctica musical el vínculo crucial en las relaciones entre indígenas y misioneros en estas comunidades de 1530 a 1630, ya que esta publicación permitió la traducción de metodologías didácticas, por un lado, y la adaptación selectiva a las prácticas musicales, por el otro. El siguiente ejemplo representa una *oración*, una canción común, escrita en *quechua* pero situada a una armonía polifónica de cuatro partes, extremadamente occidentales:

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Tiple, Alto, Tenor, and Baxo, each with two verses of lyrics. The second system continues the lyrics for all four parts. The lyrics are in Quechua and describe the Incas as children of God and the Virgin Mary.

System 1:

- Tiple:** Hanacpa 1. Ha - nac - pa - chap cu - sai - 2. U - ya - ri - hua! mu - chas -
- Alto:** Hanacpa 1. Ha - nac - pa - chap cu - sai - 2. U - ya - ri - hua! mu - chas -
- Tenor:** Hanacpa 1. Ha - nac - pa - chap cu - sai - 2. U - ya - ri - hua! mu - chas -
- Baxo:** Hanacpa 1. Ha - nac - pa - chap cu - sai - 2. U - ya - ri - hua! mu - chas -

System 2:

- Tiple:** -cul - nin, hua - ran cac - ta mu - chas - -cal - ta Dios - pa ram - pan Dios - pa
- Alto:** -cul - nin hua - ran cac - ta mu - chas - -cal - ta Dios - pa ram - pan Dios - pa
- Tenor:** -cul - nin hua - ran cac - ta mu - chas - -cal - ta Dios - pa ram - pan Dios - pa
- Baxo:** -cul - nin hua - ran cac - ta mu - chas - -cal - ta Dios - pa ram - pan Dios - pa

System 3:

- Tiple:** -cal - qui, Yu - pal - ru - ru - pu - coc ma - man Yu - rac toc - to ha - man -
- Alto:** -cal - qui, Yu - pal - ru - ru - pu - coc ma - man Yu - rac toc - to ha -
- Tenor:** -cal - qui, Yu - pal - ru - ru - pu - coc ma - man Yu - rac toc - to ha - man - cal -
- Baxo:** -cal - qui, Yu - pal - ru - ru - pu - coc ma - man Yu - rac toc - to ha - man -

System 4:

- Tiple:** mall - qui, ru - na - cu - -cal - man Yu - pas - ca -
- Alto:** - coc mall - qui, ru - na - cu - - man - cal - man Yu - pas - ca -
- Tenor:** - - - - - qui, ru - na - cu - - - - - man Yu - pas - ca -
- Baxo:** mall - qui, ru - na - cu - -cal - man Yu - pas - ca -

The image displays a musical score for a prayer-song in Quechua. It consists of two systems of staves. Each system has four staves: two for the vocal line and two for the accompaniment. The lyrics are written in Spanish and Quechua. The first system has lyrics:
 - nap su - ya - cui - nin, call - pan nac -
 - lla, coll - pas - cal - ta Hua - huar - qui
 - pa que - mi cui - nin, Huac
 - man su - yas - cal - ta Ri -
 - pa que - mi cui - nin, Huac
 - man su - yas - cal - ta Ri -
 The second system has lyrics:
 - las - cal - ta.
 - cu - chi - llaí.
 - las - cal - ta.
 - cu - chi - llaí.
 - yas - cal - ta.
 - cu - chi - llaí.

Fig. 5 *Prayer-song* en quechua. Bocanegra, 1631, citado en Stevenson, 280-284.

Aunque Bocanegra no nombra al compositor de esta *prayer-song*, es razonable suponer que el compositor era indígena según lo que se sabe de los logros de los misioneros en términos de su alcance musical-evangélico e instrucción a los indígenas (y la aptitud musical obvia que poseían los indígenas). Fuese o no de ascendencia indígena, las dos posibilidades presentan una situación intrigante. Si el compositor era nativo, sirve como segundo ejemplo de un miembro de la comunidad indígena converso que había obtenido una maestría superior de composición y teoría occidental durante un periodo de tiempo relativamente corto, una hazaña que probablemente le habría ganado el respeto y un estatus más elevado entre los misioneros europeos. Si el compositor no era nativo, un misionero o europeo simplemente viviendo y trabajando en la colonia, entonces es uno de los pocos habitantes europeos trasplantados al Nuevo Mundo que adquirió tal dominio de la lengua nativa de manera que fuera capaz de componer una *prayer-song* en su totalidad en *quechua*. Este último también demuestra una facilidad socio-religiosa dado que un compositor o indígena habría aventurado a combinar temas intrínsecamente cristianas y occidentales con un lenguaje y estilo de origen aborígen con el fin de llegar de una manera más atractiva a un público indígena más amplio.

La celebración de Pascua (1539)

Aunque los ejemplos de composición discutidos anteriormente provienen de la última parte del siglo XVI y los principios del XVII, resulta evidente el lenguaje y el solapamiento entre temas y estilos musicales europeos e indígenas, en las narraciones meticulosamente guardadas de los primeros misioneros, como Motolinía. Por 1538-1539, sólo diecisiete años después de haber entregado Tenochtitlan y Tlatelolco a Cortés, marcando la caída del imperio azteca, los registros de Motolinía a partir de estos años “illustrate how successfully the Indians of [his] province had woven certain Spanish strands into the fabric of their own indigenous culture- within less than two decades” (Stevenson, 159). En una entrada en particular, Motolinía describe cómo los nativos tlaxcaltecas celebraron Pascua:

These Tlaxcaltecas have greatly enlivened the divine service with polyphonic music written for voices and for groups of instruments. They have two choirs which alternate with each other in singing the divine office. Each choir has more than twenty singers; they have also two groups of flutists who accompany these choirs, and they also use in their performances the rebec and Moorish flutes which aptly imitate the sound of the organ. Besides these they have skillful drummers who when they sound their drums tuned with the small bells they carry, create a delightful effect...[T]hey had a play ready to be performed...When the angels brought two garments, very clever imitations of the skins of animals, to dress Adam and Eve, the most striking thing was to see them go out in exile weeping. Adam escorted by three angels and Eve by another three. As they went out they sang together a polyphonic setting of the psalm *Circumdedderunt me*. This was so well performed that no one who saw it could keep from weeping bitterly...Consoling the disconsolate pair, the

angels went off singing, in parts, by way of farewell, a *villancico* whose words were:

Oh, why did she eat
-that first married woman-
Oh, why did she eat
The forbidden fruit?

That first married woman
-she and her husband-
Have brought Our Lord down
To a humble abode
Because they both ate
The forbidden fruit.

This play was performed by the Indians in their own tongue (Foster, 101-109, ctd. in Stevenson 159-160)

Se observa varios puntos interesantes de la narrativa de Motolinía. En primer lugar, esta comunidad en particular tenía una importante cantidad de nativos con dominio en el rendimiento de estas (y presumiblemente otras) canciones religiosas que no tenían uno, sino dos completos de cantantes, cada uno compuesto por más de veinte artistas. Este hecho sugiere un mayor interés entre los indígenas de asumir las funciones de 'músico' (occidentalizado) bajo la tutela de los misioneros, en relativamente poco tiempo después de los primeros años de contacto. Además de un gran número de cantantes, había otros grupos de instrumentistas con un dominio igual (flautistas y tamborileros) que acompañaron a los coros ya robustos. Tal interés en el aprendizaje de la música popular (ej., religiosa), al nivel de ser capaz de interpretar música para los misioneros y otros habitantes procedentes de Europa, es indicativo de cómo los esfuerzos de alcance misionero a través de la música fueron sumamente 'exitosos.' A través de la implementación de programas didácticos que utilizaban la música como un atractivo y pilar fundamental en sus relaciones sociales, cultivaron un impresionante interés por parte de la comunidad indígena a participar en las prácticas socio-culturales occidentales.

La segunda observación es la inesperada descripción de Motolinía de cómo el sonido de los tambores, (presumiblemente el *cacalachtli* o bien el *huehuetli*) producía un "efecto encantador." Es una elección de palabras sorprendente dado que la reacción más común de otros misioneros y colonizadores, con respeto a la manera en que los indígenas tocaban los tambores (y los ritmos y sonidos posteriormente producidos), a menudo los acusaron de ser monótono, repetitivo, intrusivo o simplemente desagradable (Stevenson, 18-30; 58). En la cultura indígena el pre-contacto con instrumentos de percusión como el *cacalachtli* o el *huehuetl* ocuparon una posición principal en la ceremonia, el canto y el rendimiento que había comenzado a disminuir con la introducción de, y un énfasis más exclusivo en, instrumentos de madera y cuerda y el órgano en la música occidental (Stevenson, 18-30). De ahí viene la sorpresa sobre la opinión más favorable de Motolinía en cuanto a la incorporación y el efecto de los tambores durante esta actuación para la Pascua.

El último punto es de doble criterio. Primero, la actuación de los músicos indígenas era tan evocadora que los indígenas, así como los no-indígenas, fueron reducidos a lágrimas según la documentación del evento, sugiriendo que los indígenas habían adquirido una mayor capacidad performativa en coro y géneros instrumentales occidentales. En segundo lugar, el público europeo era particularmente conmovido al observar una actuación que, como demuestra lo que mencionó Motolinía, se realizó la obra en un idioma nativo (no español) que lingüísticamente no podían comprender. La música, al menos en este escenario, se había convertido en un instrumento de expresión y comunicación que negó la necesidad de un lenguaje compartido con el fin de que cada lado se entendiera al otro. Por lo tanto, el rendimiento "sincero" por los músicos indígenas ilustra la forma en que no necesariamente tenían que entender las doctrinas cristianas que estaban interpretando, ya que aparentemente derivaban placer y logro por su mera participación en el acto. Desde esa misma perspectiva, la reacción de los observadores no indígenas ilustra cómo ellos también no tenían que necesariamente ser capaces de comunicarse con sus alumnos indígenas, sobre todo si lo que observaron (o más bien, percibieron) por el estudio, la práctica y ejecución de las estéticas y los comportamientos socio-religiosos cristianos y occidentales por parte de los indígenas, se concordaban con lo que "sabían" de ser "correcto". En otras palabras, si los indígenas se veían y sonaban la parte, era evidencia suficiente para la mirada colonizadora de que tenían éxito los intentos de influirlos por los misioneros hacia la conversión e integrar los rasgos occidentales (sociales o culturales) en las comunidades

de Nueva España.

Los coros de los indígenas

Los indígenas no sólo se apresuraron a adquirir habilidades de maestría musical superior del mundo europeo y occidental, descrito en varias cartas de correspondencia misioneras, incluso rivalizando a las habilidades de los músicos que trabajaban en la corte real española. También, entendieron las ventajas y potencia de prosperidad que hacerse músico pudiera permitirse dentro de su nuevo sistema social después de la conquista. La música era un viable, aunque pequeño, medio para una nueva estructura social que incluyó demandas diferentes que la cultura pre-conquista, requiriendo tal cosa como el pago de impuestos (Stevenson, 170-171). Se podría deducir que incluso la seguridad era un sub-producto de aprendizaje, composición y realización de música de acuerdo con las “reglas” occidentales dado que tal músico indígena, o el conjunto, estaba viviendo y trabajando activamente como conversos y miembros contribuyentes a la comunidad de Nueva España, y que no amenazaba a la misión religiosa. Validó las razones por las que los misioneros fueron enviados a las comunidades después de la conquista en que podían presentarlos como ejemplos de “almas salvadas” con éxito. Se dedicaron los primeros años de presencia misionera a establecer una relación positiva con las comunidades indígenas con el fin de ser capaz de atraerlos hacia prácticas occidentales/cristianas, y su eventual conversión religiosa. La música se hizo una herramienta muy viable en el cumplimiento de este objetivo ya que funcionaba como medio atractivo, y era un estimulante emocional, con la que los indígenas fácilmente podían identificarse debido a su propia cultura musical antes de la llegada de los europeos. Para los misioneros y sus “patrocinadores”, estas primeras décadas inspiraron un gran interés en el impulso para que continuara la programación agresiva de la educación musical ya que fue a través de la adquisición de la música y canción que se enseñaba (y se retenía) la doctrina religiosa y el decoro de las celebraciones, entre otros.

Inevitablemente, así como aumentaron entre los indígenas el interés en participar en las actuaciones y celebraciones litúrgicas, y el aprendizaje de habilidades de composición, la música occidental se hizo más habitual en su nuevo entorno culturizado. Fue tanto así que entre 1590-1620 el número de indígenas que trabajaron como músicos “profesionales” irónicamente comenzó a producir ansiedad entre los líderes de la iglesia en Europa y España (Stevenson, 170-171). Durante estos años esta ansiedad fue el resultado del entorno social que cambiaba rápidamente dentro de las colonias en sí, así como el giro de las políticas hacia los indígenas, lo cual estaba creando presiones imprevistas para los misioneros y los consejos de la Iglesia que comenzaron a perseguir más activamente su alcance evangélico y la abolición de las tradiciones indígenas. Por un lado, el tener que pagar a músicos indígenas “profesionales” fue un subproducto de estas tensiones, una responsabilidad que los funcionarios eclesiásticos aparentemente no querían mantener, lo que demuestra un “cambio de actitud” en cuanto a relaciones entre las comunidades y los indígenas (Stevenson, 171). Por otra parte, se esperaba que los músicos indígenas trabajando hacia el final del siglo XVI pagarían impuestos que previamente ellos no pagaban (ni sus compañeros antes de la llegada de los europeos). Como explica Stevenson:

High secular and ecclesiastical authorities had to keep reminding Indian singers...that they could no longer expect tax exemptions...And, similarly, Indian musicians had to be reminded that, whatever kindnesses had been done them by the friars, in the minds of bureaucratic bishops their place in God's economy was as Gibeonite hewers of wood and drawers of water rather than as children of the covenant (Stevenson, 170).

A pesar del cambio de actitud que fue aparentemente desplazando al deseo de poner en práctica la extensión educativa y positiva para solidificar la relación y la unidad, junto con el aumento de la presencia de los poderes administrativos más altos en las comunidades misioneras de Nueva España, floreció el número de indígenas asumiendo puestos como músicos. Mientras que aumentó el número de indígenas independientes intentando ganarse la vida como músico profesional en el siglo XVI, florecieron aquellos estudiantes afortunados que se asociaban con un grupo organizado de coro. Fray Juan de Torquemada escribió tal vez el resumen más concluyente de observaciones sobre esos coros nativos (y mucho más con respecto a la vida colonial) en su libro *Monarquía Indian* (1615). La mayor aplicable en este caso es lo que Torquemada considera como los cuatro “logros” más significativos de los coros indígena del siglo dieciséis.

En primer lugar, los coros indígenas asumieron la responsabilidad de crear sus propias colecciones de varios volúmenes de libros de coro copiando a mano los pocos libros que se habían traídos los misioneros. Al hacerlo, esencialmente multiplicaron el número de libros disponibles que se podía usar para el estudio, rendimiento o simplemente como fuente de referencia. Tal empresa tan intensiva y su recopilación les dieron un sentido de orgullo, propiedad y tal vez que incluso identidad, ya que estaban creando

esencialmente sus propias (aunque copiadas) colecciones de textos de canciones.

En segundo lugar, la distinción entre clase y privilegio en la sociedad pos-conquista aún no había sido tan estrictamente delimitada entre los indígenas que estudiaban la música, o los que simplemente vivían en las primeras comunidades misioneras, como ocurriría durante los próximos años. Por lo tanto, era más factible para los estudiantes indígenas que tuvieron el privilegio de recibir lecciones de música de maestros españoles, que retransmitieran lo que estaban aprendiendo a otros miembros de la comunidad menos privilegiados (ya sea de forma individual o en grupo). De esta manera, el conocimiento de las prácticas de música, canciones, himnos, etc. se convirtió en un hecho mucho más común, resultando en un mayor grupo de indígenas que poseía un repertorio más amplio y universal⁸.

El tercer punto merece ser citado en su verso original, ya que refleja una capacidad realmente notable para la innovación y adaptación por parte de los indígenas:

Because the Indians, in addition to making their own instruments, soon developed among themselves the art of fabricating clever imitations of European instruments brought over by the invaders, they were able to develop instrumental accompanying ensembles with unique and unforeseen tone color possibilities (Stevenson, 172).

Como el mismo Torquemada describió:

The first instruments of music manufactured here were flutes, then oboes, and afterwards viols and bassoons and cornetts. After a while there was no single instrument used in churches which Indians in the larger towns had not learned to make a play. It became unnecessary to import any of these from Spain. One thing can be asserted without fear of contradiction; in all of Christendom there is nowhere a greater abundance of flutes, sackbuts, trumpets, and drums, than here in New Spain (Torquemada, III, 214, qtd. in Stevenson, 172).

El cuarto y último punto es igualmente notable, aunque hay que tener en cuenta un detalle importante con el fin de apreciar lo que demuestra. Este detalle es cómo la primera exposición de los indígenas a la música occidental tal vez comenzó con Cortés y los músicos ambulantes que acompañaron a él a sus tropas al Nuevo Mundo con el fin de proporcionar entretenimiento cuando no estaban trabajando o luchando. Los indígenas curiosos observaban y meramente imitaban los sonidos y movimientos (manos, posición de dedo[s], etc.) que se cantaban o se interpretaban en un instrumento desconocido (ellos instrumentalmente imitaban mediante el uso de un instrumento aborigen que produjera el sonido que mostró la mayor similitud). Una vez que la presencia misionera se había establecido y sus escuelas/alcance estaba en pleno apogeo, la imitación ciega se convirtió en la imitación educada e iniciativa al rendimiento, los cuales indican un cambio en la conducta indígena. Sólo unos años después de la imitación de las prácticas musicales occidentales, los coros indígenas, ahora bien inmerso en la nueva estructura y expectativas de las comunidades de Nueva España, comenzaron a componer y distribuir sus propias composiciones, lo que demuestra la adaptación, selección e invención. Estas composiciones son un híbrido de música y rendimiento de los indígenas y los europeos. Torquemada elabora sobre este punto:

Their *villancicos*, their polyphonic music in four parts, certain masses and other liturgical works, all composed with adroitness, have been adjudged superior works of art when shown Spanish masters of composition. Indeed the Spanish masters often thought they could not have been written by Indians (Torquemada, III, qtd. in Stevenson, 172).

Quizás esta hibridación estuvo presente desde el principio de la colonización. Ejemplos podrían ser descubiertos y analizados para indicar que sea cierto, sin embargo se podría contrarrestar esta hipótesis al proporcionar evidencia para demostrar el nivel de habilidad avanzada de lo que se estaba produciendo en la última parte de los años seleccionados para este proyecto (1530-1630). Sin duda es cierto que la transculturación y colaboración selectiva fueron reacciones comunes que ocurrieron rápidamente después de que se estableció la presencia misionera entre los indígenas. Sin embargo, independientemente de la intención o la forma bajo las cuales se producía o se distribuía la música, los ejemplos discutidos aquí ejemplifican un estilo de actuación marcadamente más “controlado” y complejo. Por lo tanto, se puede asumir que un estudiante indígena entre estos años con el fin de dar el salto de la imitación a la invención (invención que, después de haber recibido una educación de Sahagún o otros misioneros, se habría esperado que siguiera las reglas fijas de la teoría de música occidental) habría necesitado “progresar” hacia

la adquisición de un dominio del control calculado y bien informado.

Los textos, relatos y logros de los coros indígenas entre 1530-1630 son muestras de lo rápido que cambiaban las cosas una vez que las civilizaciones indígenas cayeron y los europeos establecieron una presencia permanente en el Nuevo Mundo. Dicha adquisición y producción musical tan superior nivel de los estudiantes indígenas como Don Hernando y los coros indígenas son notables si se considera la cantidad de adversidad que era necesario superar para adaptarse e integrarse a fin de simplemente sobrevivir, mucho menos prosperar tanto como lo hicieron. Mientras que la colaboración era aparentemente la única opción viable para garantizar que ellos y sus culturas no fueron abolidos, es significativo que se desarrollara (de nuevo siguiendo la línea de progresión) en una colaboración selectiva a medida que pasaba el tiempo, sobre todo entre los indígenas biculturales y bilingües activos en ambos grupos. De esta manera, los indígenas lograron asegurar al menos la preservación parcial de determinados elementos culturales, como se ha visto con la disonancia flagrante por las “reglas” de composición occidental por Don Hernando. La colaboración selectiva era su salvavidas durante los primeros años posteriores de la conquista, y posteriormente se convertiría en un activo que se asegurara de que la cultura indígena sobreviviera en parte durante los siglos XVIII y XIX, siglos combativos que fueron marcados por el descontento cada vez mayor en las colonias españolas en las Américas, y la lucha para ganar independencia de España.

Notas

- 1 Inevitablemente sentando las bases para la asimilación cultural consiguiente (e intenso conflicto socio-político) que siguiera en las décadas posteriores.
- 2 Stevenson, 163.
- 3 Consulte la Parte II del libro de Stevenson *Music in Aztec and Inca Territory* para varios capítulos de discusión acerca de las tradiciones musicales incas pre y pos conquista.
- 4 Oré también era un fraile franciscano que trabajaba en las afueras de Lima en Juaja. Su manual es importante ya que no se publicó hasta después de que Oré comenzó su trabajo misionero, demostrando su trabajo y observación durante un periodo de veinte años en cuanto a la eficacia de la música como herramienta evangélica y de divulgación.
- 5 Así como la compilación de Sahagún la *Historia General de las Cosas de Nueva España* fue el producto de décadas de observación y experiencia en las comunidades mexicanas, el manual de Oré es el resultado de sus veinte años de experiencia en las comunidades peruanas, enseñando y evangelizando pero utilizando la música como el medio de facilitar las dos (Stevenson, 278-279).
- 6 *Sacris Solemniis* fue compuesto originalmente por Santo Tomás de Aquino en el siglo trece como un himno que se canta durante la Fiesta de Corpus Christi (hoy conocido como el Oficio de Lecturas para Corpus Christi).
- 7 Lo que se sabe acerca de este compositor indígena es que tomó su nombre del verdadero Hernando Franco (1532-1585), también músico y compositor de España que vivió y trabajó en la Ciudad de México (Stevenson, 206). Varias fuentes (Stevenson; Cruz) cuidan señalar que existe cierta “confusión” con respecto a las dos personas como resultado de su nombre y profesión compartidos así como la “lack of full information concerning” Hernando Franco (Stevenson, 206).
- 8 Los indios demasiado curiosos pudieron imitar lo que escucharon y vieron siendo realizados por los músicos españoles, y después traerlo de vuelta a sus comunidades esencialmente lo dispersaran entre un público más amplio.

Bibliografía

- Bahr, Donald, ed. *O’odham Creation and Related Events, as Told to Ruth Benedict in 1927 in Prose, Oratory and Song*. Tucson: University of Arizona Press, 2001. 5-6.
- Bernal, Maria Clara. *Transition Art from Latin America in the University Gallery*. 2002. Exhibition Catalogue. University of Essex.
- Bierhorst, John. *Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs*. Trans. John Bierhorst. Stanford, California: Stanford University Press, 1985. 3-22; 138-139; 145; 169; 235.

- ____. "Images from the Codices." *Images from the Codices*. University of Texas, 2009. Web. <<http://utdi.org/book/index.php?page=bookImages.php>>. orig. source cit. Bernardino de Sahagún. *Códice florentino*. Mexico: Gobierno de la República, 1979, Book 4, folio 70, vol. 1.
- ____. "Images from the Codices." *Images from the Codices*. University of Texas, 2009. Web. <<http://utdi.org/book/index.php?page=bookImages.php>>. orig source cit. Frances F. Berdan and Patricia Rieff Anawalt, eds., *The Codex Mendoza*, Berkeley: University of California Press, 1992, folio 70.
- ____. "Images from the Codices." *Images from the Codices*. University of Texas, 2009. Web. <<http://utdi.org/book/index.php?page=bookImages.php>>. orig. source cit. Sahagún, Book 8, folio 30, vol. 2.
- ____. *Ballads of the Lords of New Spain: The Codex Romances de los Señores de la Nueva España*. Trans. John Bierhorst. Texas: University of Texas Press, 2009.
- Bilinkoff, Jodi, and Allan Greer. *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas, 1500-1800*. New York: RoutledgeFalmer, 2003.
- Bocanegra, Juan Pérez. *Ritual Formulario, e institución de curas*. Lima: Gerónimo de Contreras, 1631. 707.
- Bonfil, Guillermo Batalla. Trans. Philip A. Dennis. *México profundo: Reclaiming a Civilization*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Caso, Alfonso. "Ensayo de interpretación del disco estelar que aparece en los tres fragmentos del huehuatl del ozomatli." *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4ª época, VIII (1933).
- Cook, Noble David, and Alexandra Parma Cook. *People of the Volcano: Andean Counterpoint in the Colca Valley of Peru*. Duke University Press: 2007.
- Cruz, Eloy. "De como una letra hace la diferencia: las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco." *Estudios de Cultura Nahuatl*. (1 Jan. 2001).
- DiPeso, Charles and Daniel Matson. "The Seri Indians in 1692 as Described by Adamo Gilg, S.J." *Arizona and the West* 1, no. 7 (1961), 52.
- Foster, E. A., trans. *Motolinía's History of the Indians of New Spain*. Berkeley: The Cortés Society, 1950.
- León-Portilla, Miguel. *The Broken Spears: The Aztec Account of the Conquest of Mexico*. Trans. Lysander Kemp. Boston: Beacon, 1962.
- Lockhart, James, and Bernardino de Sahagún. *We People Here: Nahuatl Accounts of the Conquest of Mexico*. Berkeley: University of California, 1993.
- Mann, Kristin Dutcher. *The Power of Song: Music and Dance in the Mission Communities of Northern New Spain, 1590-1810*. Stanford, CA: Stanford UP, 2010.
- Martí, Samuel. *Canto, danza y música precortesianos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Mauleon, Rebecca. "Mexico: National Geographic World Music." Editorial. *National Geographic*. NatGeo Music. Web. 7 Mar. 2011. <http://worldmusic.nationalgeographic.com/view/page.basic/country/content.country/mexico_15>.
- Millares Carlo, Agustín, and Julián Calvo. *Juan Pablos: Primer impresor que a esta tierra vino*. México: Manuel Porrúa, 1953.
- Miller, Mary, and Karl Taube. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. London: Thames and Hudson, 1993.
- Motolinía, Toribio de. *Memoriales*. México: Casa del Editor [L. García Pimentel]. 1903, 339-343.
- ____. *Historia de los Indios de Nueva España*. In *Colección de Documentos para la Historia de México*, I. Ed. J. García Icazbalceta (1858).
- Pastor, Beatriz Bodmer. *The Armature of Conquest: Spanish Accounts of the Discovery of America, 1492-1589*. Trans. Lydia Longstreth Hunt. Stanford, CA: Stanford UP, 1992. 1-100; 116-130; 153-188.

Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession* 91. New York: MLA, 1991. 33-40.

Sahagún, Bernardino de. *Florentino Codex: General History of the Things of New Spain, Book 9*. Trans. Arthur J.O. Anderson and Charles E. Dibble. Santa Fe: School of American Research, 1950-1963.

_____. *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Ed. Ángel M. Garibay K. México: Editorial Porrúa, 1956. 4 vols.

Saldívar, Gabriel. *Historia de la Música en México*. México: Editorial "Cultura," 1934.

Seed, Patricia. *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World, 1492-1640*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Seler, Eduard. "Die holzgeschnitzte Panke von *Malinalco* und daz Zeichen *atl-tlachinolli*," *Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in wien*, XXXIV/4-5 (Sept. 25, 1904). 222-274.

_____. *Gesammelte Abhandlungen*, II, III. Berlin: A. Asher, Behrend, 1904, 1908. 274-279.

Steck, Francis Borgia, trans. *Motolinía's History of the Indians of New Spain*. Washington: Academy of American Franciscan History, 1951.

Sordo Sodi, María del Carmen. "La investigación etnomusical en México." *Armonía* 8-9 (aug.-sept., 1966).

_____. "Los dioses de la música y de la danza en el Códice Borgia." *Revista del Conservatorio* (Mexico City) 7 (June, 1964).

Stanford, E. Thomas. "A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from Three 16th Century Dictionaries of Mexican Indian Languages." *Yearbook II* of the Inter-American Institute for Musical Research (New Orleans: Tulane University, 1966).

Stevenson, Robert Murrell. *Music in Mexico: A Historic Survey*. New York: Thomas W. Crowell Company, 1952.

Stevenson, Robert. *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley: University of California Press, 1968. 18-63; 89-105.

Torquemada, Juan de. *Veinte i un libros rituales i Monarchia Indiana*. Madrid: N. Rodríguez Franco, 1723. III, 214.

Torre, Ernesto de la. *La independencia de México*. Madrid: Mapfre, S.A., 1992. 77-146.

Townsend, Camilla. "No One Said It Was Quetzalcoat!: Listening to the Indians in the Conquest of Mexico." *History Compass* 1.1 (2003).

_____. "Burying the White Gods: New Perspectives on the Conquest of Mexico." *The American Historical Review* 108.3 (2003): 659-687.

Tulga, Phil. "Aztec Drum Rhythms: Making Music with Symbols and Fractions." *Music Through the Curriculum*. 2006. Web. <<http://www.philtulga.com/Aztec%20Music.html>>.

Turley, Alan C. "Max Weber and the Sociology of Music." *Sociological Forum* 16. No. 4 (Dec., 2001): 633-53.