

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA
AREA DE HISTORIA

NOTAS PARA EL ESTUDIO
DE LOS GRUPOS Y ASOCIACIONES FILARMONICAS
EN GUATEMALA

TESIS
PRESENTADA POR:

Esther Martínez de Lima

Previo a conferírsele el grado académico de

Licenciada en Historia

Nueva Guatemala de la Asunción
Noviembre de 1998

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

ESCUELA DE HISTORIA
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Autoridades Universitarias

Rector: Ing. Agrónomo Efraín Medina Guerra
Secretario: Dr. Mynor René Cordón y Cordón

Autoridades de la Escuela de Historia

Director: Lic. Gabriel Efraín Morales Castellanos
Secretario: Lic. Héctor Toussaint Cabrera Gaillard

Consejo Directivo

Director: Lic. Gabriel Efraín Morales Castellanos
Secretario: Lic. Héctor Toussaint Cabrera Gaillard
Vocal I: Lic. Oscar Rolando Gutiérrez
Vocal II: Lic. Celso Lara Figueroa
Vocal III: P.E.M. Clara Patricia Hernández López
Vocal IV: Br. Fernando Cabrera Galindo
Vocal V: M.E.P.U. Vera Laura Rodas Vásquez

Comité de Tesis

Lic. Luis Fernando Urquizú Gómez
Lic. Gabriel Efraín Morales Castellanos
Lic. Haroldo Antonio Rodas Estrada



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA
Ciudad Universitaria, Edificio 8-1, Segunda Nivel, Zona 12
Teléfono: 4769854 - 4769866
Fax: 4769866

Nueva Guatemala de la Asunción
26 de octubre de 1998

Señores Miembros del
Consejo Directivo
Escuela de Historia
Presente

Señores:

En atención al Oficio 408/95 del PUNTO QUINTO, Inciso 5.2 del Acta 24/95, del 5 de septiembre de 1995, y del Capítulo V, Artículo 11, Incisos a, b y c del Reglamento para la elaboración de Tesis de Grado de la Escuela de Historia, me permito solicitar a tan alto Organismo de Nuestra Unidad Académica el nombramiento de lectores para la lectura y dictamen del trabajo "Notas para el estudio de los Grupos y Asociaciones Filarmónicas en Guatemala", de la estudiante Esther Martínez de Lima, Carnet No. 78-02269, en tanto que considero que cumple los requisitos correspondientes.

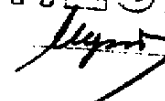
Sin otro particular, se suscribe de ustedes muy atentamente.

"ID Y ENSEÑANZA A TODOS"


Lic. Luis Fernando Urquiza
Asesor

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
ESCUELA DE HISTORIA

RECIBIDO
OCT. 26 1998



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

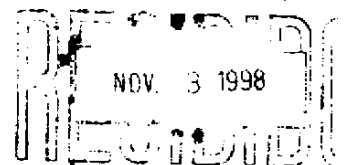


UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA
Ciudad Universitaria, Edificio S-1, Segundo Nivel, Zona 12
Teléfonos: 4769854 - 4769866
Fax: 4769866

Nueva Guatemala de la Asunción
3 de noviembre de 1998.

Honorables Miembros
Consejo Directivo
Escuela de Historia
Presente.

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
ESCUELA DE HISTORIA



Apreciables Señores:

En cumplimiento al nombramiento que a los infrascritos se nos hizo para integrar la Comisión de Revisión de Tesis de la estudiante Esther Martínez de Lima, titulada: "Notas para el Estudio de los Grupos y Asociaciones Filarmónicas en Guatemala". Informamos que luego de haber revisado y discutido las enmiendas que la estudiante hizo, nos encontramos satisfechos de las mismas por lo que rendimos DICTAMEN FAVORABLE.

Para los efectos consiguientes, solicitamos al Consejo Directivo proceder con lo conducente.

Sin otro particular, nos suscribimos de ustedes.

Muy Atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Lic. Gabriel Morales Castellanos
Miembro Comité de Tesis


Lic. Haroldo Rodas Estrada
Miembro Comité de Tesis

DEDICATORIA: A mi familia, amigos e instituciones que me apoyaron, en especial a la "Escuela Normal de Maestros de Formación Musical Jesús María Alvarado".

INDICE

- **INTRODUCCION**
- **CAPITULO I**
LOS GRUPOS MUSICALES PREHISPÁNICOS
 - La Bibliografía Especializada.
 - Los Códices.
 - Los Restos Materiales de las Sociedades Prehispánicas.
 - Los Textos Indígenas
 - Las Crónicas Tradicionales.
 - Las Fuentes Tradicionales
 - Función Ideológica del Arte Prehispánico.
 - El Conjunto Músico Prehispánico.
 - Conclusiones.
- **CAPITULO II**
LOS GRUPOS MUSICALES DEL SIGLO XVI
 - Introducción.
 - El Encuentro Cultural Hispanoguatemalteco y la Música.
 - Formación de los Primeros Grupos Musicales.
 - La Capilla.
 - La Capilla en los Pueblos de Indios.
 - Los Grupos Musicales Conquistadores por La Paz.
 - Los Primeros Grupos Músicos de Cámara.
 - Conclusiones.
- **CAPITULO III**
LOS GRUPOS MUSICALES EN EL SIGLO XVII
 - Función Ideológica de la Música en el Siglo XVII en el Reino de Guatemala.
 - Las Organizaciones Filarmónicas en el Reino de Guatemala en el Siglo XVII.

- La Capilla en la Catedral de Santiago de los Caballeros de Guatemala.
- Funcionamiento de la Capilla.
- El Repertorio de la Capilla de la Catedral de Santiago en el Siglo XVII.
- El Maestro Valuador de Música
- Los Grupos Musicales Conquistadores en el Siglo XVII.
- La Capilla en los Pueblos de Indios en el Siglo XVII.
- La Capilla en los Monasterios y Congregaciones de Santiago de Guatemala en el Siglo XVII.
- La Capilla en los Conventos de la Ciudad de Santiago en el Siglo XVII.
- La Banda en el Siglo XVII.
- Los Grupos Musicales Populares en el Siglo XVII.
- Nacimiento de un Sentimiento Localista Descripción de la Música en el Entorno del Siglo XVII.
- Conclusiones.

CAPITULO IV

LOS GRUPOS MUSICALES Y ASOCIACIONES FILARMONICAS EN EL SIGLO XVIII

- El Reino de Guatemala en el Siglo XVIII.
- Función Ideológica de la Música en el Reino de Guatemala en el Siglo XVIII.
- La Organización Filarmónica del Reino de Guatemala en el Siglo XVIII.
- Los Grupos Musicales Existentes en el Reino de Guatemala en el Siglo XVIII.
- Los Maestros de Capilla en el Siglo XVIII.
- La Función del Maestro de Capilla en el Siglo XVIII.
- Los Maestros Valuadores del Siglo XVIII.
- Los Grupos Musicales Femeninos.

- Conclusiones.

- **CAPITULO V**

**LOS GRUPOS MUSICALES Y ASOCIACIONES
FILARMONICAS EN EL SIGLO XIX**

- Función Ideológica de la Música en el Siglo XIX.
- Los Grupos Musicales en el Siglo XIX.
- La Institucionalización de la Música en el Siglo XIX.
- La Banda Sinfónica Marcial.
- El Repertorio de la Banda en Guatemala.
- El Conservatorio Nacional.
- El Teatro y la Opera.
- La Mujer y la Música en el Siglo XIX.
- Las Artistas Tradicionales Guatemaltecas y la Música
- Conclusiones.

- **CAPITULO V**

**LOS GRUPOS MUSICALES Y LAS ASOCIACIONES
FILARMÓNICAS EN EL SIGLO XX**

- Función Ideológica de la Música en el Siglo XX.
- El Cine y la Música en Guatemala.
- Banda Sinfónica Marcial
- Bandas Marciales del Ejército.
Bandas Marciales Departamentales.
Bandas Marciales Area Central.
Integración Estándar de las Bandas Militares en Guatemala.
- Las Marimbas del Ejército de Guatemala.
- La Orquesta Sinfónica Nacional.
- Los Grupos Musicales de la Policía Nacional Civil.
Marimba Relaciones Públicas Policía Nacional Civil Número 1(I).
Nomina de los Músicos e Instrumentos Musicales.
Marimba Relaciones Públicas Policía Nacional Civil Número 2 (II).
Nomina de los Músicos e Instrumentos Musicales.

Marimba de Relaciones Públicas de la Policía Nacional Civil Número 3
(III).

Banda Marcial de Música de la Policía Nacional Civil.

- Escuela Normal para Maestros de Educación Musical "Jesús María Alvarado".
- Música Alternativa Guatemalteca.
- La Música New Age.
- Conclusiones.
- **BIBLIOGRAFÍA**

INTRODUCCION

El presente estudio comprende una nueva aproximación a los grupos musicales y asociaciones filarmónicas existentes en Guatemala tratando de buscar su origen y función ideológica como agentes de movilidad de ideas entre los distintos sectores de la sociedad.

La investigación esta dividida en cinco capítulos que comprenden etapas sucesivas del desarrollo histórico de nuestro país, arrancando desde la época prehispánica, los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y XX.

En cada uno de los capítulos se retoman aspectos básicos del desarrollo material e intelectual de la sociedad de cada época para explorar reflejo de éstos aspectos en la relación de los grupos musicales y asociaciones filarmónicas en que les tocó desarrollarse para dar vida a una interpretación que llegue más lejos que la simple descripción de los mismos explicando la razón económica y social de su existencia.

Posterior a cada una de las exposiciones se incluyen las conclusiones obtenidas del trabajo desarrollado, que se dio en tres fuentes principales de investigación: La bibliográfica, la de archivos y la narración oral.

La primera se desarrollo en distintas bibliotecas nacionales y privadas existentes en el país, pudiendo inferir el poco desarrollo de la exposición de los temas ya que en apariencia las nuevas creaciones bibliográficas son novedosas pero al profundizar en su interior resultan ser ampliaciones o reinterpretaciones de autores anteriores cuyos escritos son poco difundidos en el medio.

La investigación de archivo fue guiada por el licenciado José Chaclán Díaz, quien me refirió un buen número de documentos colaborando además con la lectura paleográfica de los mismos, principalmente en el Archivo Arquidiocesano Francisco de Paula García Pelaez y en el de Centro América, quedando pendiente de estudio gran cantidad de documentos que únicamente fueron referidos para próximos estudios más detallados.

La inquietud por este tipo de investigación me llevó a otras fuentes documentales como el archivo de las escuelas de música y otras instituciones del gobierno de la República que permanecen en espera de ser revalorados como fuentes primarias de investigación.

Las caminatas por las instituciones del gobierno me condujeron a la entrevista con importantes Maestros de Música que me compartieron sus experiencias en este campo tan importante del arte.

Como corolario de este cúmulo de experiencias tuve que concatenarlas en la presente exposición que tiene como marco teórico el materialismo histórico, debido a que fue la metodología más ejercitada y discutida a lo largo de carrera estudiantil en la Escuela de Historia añadiendo aspectos de la Estética Marxista con el fin de dar una panorámica interpretativa del tema.

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a las instituciones públicas y privadas que hicieron posible el desarrollo de mi trabajo especialmente al Licenciado Fernando Urquizú por el apoyo recibido para llevar a feliz término esta etapa de mi vida académica.

Esther Martínez de Lima

Nueva Guatemala de la Asunción,
Noviembre de 1998

CAPITULO I
LOS GRUPOS MUSICALES PREHISPANICOS

EL ARTE PREHISPANICO

Estudiar el arte prehispánico es una tarea muy difícil cuando se trata de llegar a la esencia de su conocimiento, más que a una descripción somera de sus restos materiales, debido a que para comprender el fondo de sus manifestaciones es necesario conocer la ideología que lo creó.

En este sentido es más difícil una correcta relación del mismo, porque el arte prehispánico es de los menos estudiados; y en el caso concreto de Guatemala, esta tarea, aún esta comenzando, en el área específica de la música los estudios son más escasos; incluso en nuestros días no contamos con un tratado formal específico de la música prehispánica.

El conocimiento de la misma es referida únicamente forma somera en estudios más completos, dirigidos a otros temas del arte; quedando únicamente breves estudios que no abordan el tema específicamente.

Esta investigación no es la excepción respecto del tema pero trata buscar el origen y desarrollo del grupo musical en su organización y función ideológica más no se tomó el tema en forma específica debido a la copiosa información existente y por no contar con los suficientes conocimientos especializados para realizarlo por el momento; pero sí queda una inquietud para futuras investigaciones, acerca de éste apasionante tema.

Para estudiar la existencia de los grupos musicales de la época prehispánica tomé en cuenta varias fuentes: la bibliografía especializada, los códices, los restos materiales de éstas sociedades, los textos indígenas, las crónicas españolas y las fuentes tradicionales.

LA BIBLIOGRAFIA ESPECIALIZADA

Comprende el conjunto de libros y publicaciones escritas acerca del tema que ahora nos ocupa. Los utilizados en este trabajo están detallados en la bibliografía general del trabajo.

La revisión de éstas obras especializadas, fue reforzada con lecturas acerca de la "Teoría de la Historia del Arte" para tratar de interpretar el sentido de existencia dinámica de los grupos de músicos que hacían "Arte", en aquel tiempo como producto de una especial ideología como reflejo de determinadas relaciones de producción.

LOS CODICES

Encontré referencias de la existencia de varios como: el de Dresden, el Pereseano y el Trocorteciano.¹ Sin embargo no fue posible el examen directo de uno de ellos pero traté de cubrir este aspecto revisando copias de los mismos.

LOS RESTOS MATERIALES DE LAS SOCIEDADES PREHISPANICAS

Se examinaron una buena cantidad de instrumentos musicales y otras obras de arte como pinturas y esculturas, pertenecientes a diversas entidades como: El museo de Arqueología y Etnografía, El Instituto de Antropología e Historia y distintas colecciones privadas que cuentan con diferentes piezas arqueológicas de interés para éste estudio, aunque es importante anotar que gran parte de estos instrumentos permanecen con plena vigencia en la tradición artística religiosa en Guatemala como el tun, los pitos, las sonajas, los caracoles y la caparazón de la tortuga.

Su proyección en la cultura musical local es notoria y su sobrevivencia es aún palpable, no solo en la ciudad, sino en los más recónditos pueblos en donde los indígenas guardan el profundo sentido de culto de sus antepasados.

LOS TEXTOS INDIGENAS

Fueron escogidos dos mínimos el "Popol Vuh" y "El Memorial de Sololá" con el fin de seguirles la pista a los grupos musicales para probar su función social dentro del contexto de la Historia de los grupos musicales del período prehispánico.

LAS CRONICAS ESPAÑOLAS

Fueron tomadas en cuenta en esta investigación "Historia General de las Indias Occidentales y en particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala" de Fray Antonio Remesal, "Verdadera y Notable Relación del Descubrimiento y Conquista de la Nueva España y Guatemala" y "La Relación que contiene los viajes de Tomás Gage "En la Nueva España y Guatemala" de Tomás Gage.

El objeto de la lectura de las mismas fue tratar de asimilar el vista de los cronistas europeos en torno del tema que ahora nos ocupa y enriquecer la presente exposición.

¹ J. Antonio Villacorta. PREHISTORIA E HISTORIA ANTIGUA DE GUATEMALA. Tip. Nac. Guatemala, 1938. Pág. 42.

LAS FUENTES TRADICIONALES

Constituyen el conjunto de costumbres y tradiciones que se han heredado de generación en generación por el pueblo de Guatemala, siendo sus principales manifestaciones: Las procesiones, bailes regionales, novenas en honor al Niño Dios y otras advocaciones, en donde abundan elementos culturales de ascendencia ancestral prehispánica.

FUNCION IDEOLOGICA DEL ARTE PREHISPANICO

En el año de 1978 visité Tikal en el Norte de nuestro país con unos amigos en una experiencia turística, pero al llegar a aquel lugar, pronto me sentí encuelta por el embrujo de sus hermosos monumentos que junto a la tarde de lluvia en la selva, dio lugar para que comenzaran a venir a mi mente numerosas ideas acerca de la función social de dichos complejos arquitectónicos, ceremonias religiosas, fiestas de los grandes personajes. Pensamientos desordenados, quizá idílicos que me llevaron a meditar el ¿porqué? De la existencia de tan grandiosas construcciones y cómo sería en realidad la sociedad que los creó.

Mis inclinaciones artísticas, formaban un telón musical de fondo a mis ideas de reconstrucción fantástica de los grandes acontecimientos en Tikal a la vez que me preguntaba ¿cómo algún día en realidad podría indagar el pasado verdadero del pueblo creador de éstas edificaciones?

Una década más tarde vino a mí el mismo sentir cuando contemplaba el sitio arqueológico de Teotihuacan en las afueras de la ciudad de México donde residía temporalmente por motivos de estudio, con la experiencia de haber cursado varias asignaturas de Historia del Arte, lo que me permitió evocar el pensamiento de Alberto Ruz Lhullier: acerca de este tema...

“Es fácil imaginar los sentimientos de la población común al encontrarse en medio de un centro ceremonial para la celebración de ritos importantes en fechas determinadas, avanzando entre grandiosos edificios espiritualmente aplastados por las imponentes masas arquitectónicas, por las máscaras abigarradas, por la ornamentación vibrante de colores. El espectáculo en que participaban señores y sacerdotes brillantemente engalanados convencerían a las masas campesinas de la superioridad de éstos y aquellos de la esencia divina de quienes podían convivir con los dioses, de quienes eran sus iguales y estaban considerados como seres divinos”.²

La idea encajó perfectamente con las mías que compartí con Fernando Urquizú, ahora asesor de esta investigación cuando comenzamos a tratar de buscar una correcta explicación al papel de musical dentro de este entorno sociocultural como reflejo de determinado grado de desarrollo social y relaciones de producción.

Comenzamos a buscar un marco teórico al estudio, encontrando en “La Estética Marxista”,³ un valioso aporte a la teoría de la Historia del Arte que nos podía servir como material de apoyo para ubicar a los grupos musicales como un

² Alberto Ruz Lhullier. EL PEUBLO MAYA. Ed. Salvat, México, 1981. Pág. 207.

³ Arvon Henri. LA ESTETICA MAXISTA. Ed. Amorrotu, Buenos Aires, 1972. Consultar esta obra para ampliar el marco teórico referido.

elemento artístico dentro de una "Totalidad cuyo fin es crear en los individuos reflejos que actuando a manera de recuerdos provocan en las personas una reacción social.

El arte entendido dentro de esta totalidad se especializa dependiendo del sentido al cual se dirige; así por ejemplo: la pintura esta dirigida al sentido de la vista, la escultura al sentido del tacto, la combinación del aroma se especializa al sentido del olfato, el arte culinario al sentido del gusto y los sonidos al oído.

Aplicada esta teoría al arte prehispánico podemos concatenarla en una primera aproximación de la siguiente manera: Como escenario artístico la arquitectura los centros ceremoniales donde siempre encontramos restos materiales que evidencian la presencia de elementos que integran parte de esta totalidad dirigida a los cinco sentidos.

En la mayoría de centros arqueológicos encontramos vestigios de pintura, escultura, ollas, vasijas, metales y otros objetos que develan la existencia de artes gustativas refinadas, también han llegado hasta nuestros días recipientes especiales para la quema de pom lo que demuestra que el olor en el ambiente era otro factor importante dentro del sentido artístico, en este contexto la música también fue otro elemento fundamental para mover las ideas dentro de los distintos grupos sociales por medio de la religión pero no debemos, tampoco, como veremos más adelante descartar un carácter lúdico de la misma.

Es a través del disfraz de la religión el sitio donde el arte vive para dominar a las masas e impone las ideas de un grupo dominante sobre la mayoría pero no actuando de forma aislada como manifestación de un individuo producto de un entorno social; más bien utiliza el valor del individuo con fines sociales con objetivos claramente definidos.⁴ En el caso del arte prehispánico fue la reproducción del sistema social de producción y la aceptación de las masas del dominio de un grupo social minoritario que gozaba del privilegio del trabajo de la mayoría expresado por medio de tributos.

La música dentro de este conjunto esta dirigida al cerebro por medio del sentido del oído, pero no actúa como un ente aislado del arte porque sus sonidos son acordes con la sociedad que los crea y sus instrumentos de ejecución son paralelos al desarrollo de los instrumentos de producción.

El material, el grado de perfección y refinamiento de los instrumentos musicales prehispánicos, reflejan fielmente el grado de desarrollo de las herramientas de trabajo, con las cuales transformaban la naturaleza para ponerla al servicio de la comunidad y en base a éstos elementos podemos también inferir la organización de los conjuntos que acompañaban la "totalidad artística" pro

⁴ Nicos Hadjinicolau. LA ESTETICA MARXISTA. HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE CLASES. Ed. Siglo XXI. México, 1974. Págs.

medio de sus ejecuciones que a la vez pueden servir de base para inferir las relaciones de producción en las distintas comunidades prehispánicas.

La sociedad mesoamericana prehispánica evolucionó desde 1500 años antes de Cristo hasta 1519 cuando se vio afectada por la colonización española. Dentro de este contexto podemos encontrar tres fases de desarrollo de la cultura en el área: El período preclásico, el clásico y el posclásico; dicha periodización trata de caracterizarse atendiendo el grado de desarrollo de las fuerzas productivas de las diversas comunidades, las que dicho de paso no eran uniformes.

El período preclásico comprende del año 1500 a.C. al 300 d.C., el clásico del 300 al 900 d.C. Y el posclásico abarca del 900 a 1519; año de la llegada de los españoles a la región.⁵

Estas etapas también podemos definirlas de acuerdo con su forma de organización social como: sociedades agrícolas a la preclásica, sociedad teocrática a la clásica y sociedad militar a la posclásica.

En todas las formas de organización social el pueblo prehispánico contó con una organización religiosa propia de su grado de evolución cultural en donde las ceremonias de culto abierto cobraron especial importancia como producto de la división de la sociedad en grupos dominantes y masas dominadas.

La religión adoptó un papel útil para los grupos de poder y el también evolucionó acorde con la ideología de cada período, la música fue adaptándose, llenando los espacios con sus sonidos para contribuir a la elevación espiritual de los grandes festejos destinados a la reproducción del sistema de vida.

⁵ Ellen Miller. THE ART OF MESOAMERICA FROM OLMEC TO AZTEC. Thames and Hudson Ed. New York, 1991. Pág. 6. Hace una cronología muy bien organizada de la periodización de las sociedades prehispánicas de mesoamérica.

EL CONJUNTO MUSICO PREHISPANICO

La evolución del conjunto músico prehispánico fue como ya hemos explicado anteriormente paralelo al desarrollo de las fuerzas productivas e instrumentos de trabajo y su organización, como grupo artístico, varió conforme fue cambiando la comunidad durante las etapas: agrícola, teocrática y militar.

El primer grupo musical en desarrollarse fue: sin duda, el coral, como en todas las sociedades desde el momento en que la comunidad sintió el deseo de comunicación espiritual por medio de la religión, probablemente el repertorio se reducía a simples gritos que daba todo el conglomerado humano y fue creciendo en conocimientos hasta el adecuado uso del lenguaje donde ya pudo desarrollarse el canto, que pronto fue acompañado de ritmos místicos producidos al chocar las manos con el cuerpo.

La existencia de este grupo coral integrado por todos los miembros de la comunidad podemos asociarlo al régimen de la comunidad gentilicia que correspondería a la etapa del poblamiento de América, durante este periodo todo debió compartirse desde la alegría de la caza hasta la desaparición de los miembros de la población, pasando la música a ser el primer medio de unificación ideológica en las comunidades a la vez que pasó a convertirse en una forma de comunicación de los sentimientos de alegría o pesar.

En el período preclásico de la sociedad prehispánica mesoamérica se advierte una especialización del trabajo y comenzaron a difundirse entre las distintas poblaciones una cerámica utilitaria de cierto gusto junto a las primeras efigies que denotan un culto religioso, dentro de éste contexto, asoman los primeros instrumentos musicales tomándose directamente de la misma naturaleza como los caparzones de los caracoles de mar y la tortuga; la cerámica posteriormente los enriqueció con instrumentos de barro que también imitaban los sonidos naturales adoptando de ella también su apariencia externa como los pitos zoomorfos y antropomorfos.⁶

En las primeras etapas de éste período se alternaba el que hacer agrícola con el arte que cumplía una función mágico religiosa de agradar a los dioses pero a medida que crecía la población y se especializaban las labores, el oficio de músico fue también separándose de la agricultura y dedicándose a la confección y ejecución de los distintos instrumentos, el refinamiento se fue incrementando en la medida que creció la producción y se desarrollaron los centros urbanos aumentando la necesidad administrativa burocrática, el comercio y la población en general desarrollándose en forma paralela las diferencias entre los grupos sociales.

⁶ Podemos encontrar muestras de los instrumentos musicales prehispánicos citados en el Museo de Arqueología y Etnología de la Ciudad de Guatemala.

El auge religioso dio lugar a la creación de diversas divinidades asociadas con el culto a los fenómenos naturales que no se podían explicar incrementándose un sistema de deidades que tendían al patronato del ciclo de las siembras y de la vida en general, dándose una recapitulación constante, según las necesidades de la población por medio de ritos y ceremonias que servían además para la reproducción del sistema de vida imperante.

Dentro de éste proceso evolutivo se desarrolló la "Sociedad Teocrática" y fueron particularisándose las deidades, el arte también fue refinándose porque como reflejo de este tipo de pensamientos tenía que ser más puntual y acorde con las grandes ceremonias.

La arquitectura diseñó complejos más grandes y suntuosos, la pintura alcanzó niveles mayores de técnica, y todas las artes en general alcanzaron su máximo esplendor, dentro de este contexto, la música pasó a constituirse en elemento fundamental de la "Totalidad Artística" y fue el lenguaje de los dioses el fondo sonoro de las fastuosas celebraciones para llegar de forma más efectiva al ser humano para contribuir a la fijación de recuerdos más percederos como lo revelan los murales de Bonampak⁷ donde del grupo músico ocupa un lugar preponderante dentro de la organización social.

En estos murales el grupo de músicos aparece con una amplia relación con el aparato ideológico del estado, de donde podemos deducir su función dentro del aparato político religioso dentro del mismo a la vez que denota la presencia de los instrumentos musicales que ya han evolucionado desde el uso de los caparazones del caracol y la tortuga hacia la creación de instrumentos más elaborados como las trompetas, lo que evidencia un desarrollo de la música paralelo a los demás elementos que integran el sentido de "Totalidad Artística" descritos ampliamente en la presente exposición.

El desarrollo del grupo musical prehispánico estaría incompleto, sin una vestidura adecuada lo que a la vez concuerda con no perder el más mínimo detalle por parte de los artistas del período clásico, el musicólogo Alfonso Arrivillaga, realizó un análisis de varias fuentes iconográficas de los instrumentos musicales mayas, describe la participación del conjunto de músicos que aparece en los murales de Bonampak.

"Aparecen ejecutando un mayor número de danzantes y músicos reportados. Dos trompeteros, tres tocadores de caparazones de tortuga con hasta de venado, un interprete de Pax, que según Hammondo esta sujetado por un trípode de la mitad hacia abajo. Cinco tocadores de sonajas ejecutan sus instrumentos en diferentes posiciones. Al centro se encuentran unos danzantes con máscaras de anibales totémicos, lagartos, cangrejos e iguanas. Todo este

⁷ Bonampak. Sitio arqueológico de la cultura Maya, perteneciente al período Clásico Tardío, situado entre Chiapas, México y Petén Guatemala a orillas del río La Pasión.

cortejo musical pareciera ser el marco de un protocolo entre personajes de la nobleza que se preparan y designan sus principales para la guerra. El personaje que antecede a los trompeteros, lleva una sonaja de menor dimensión que las que los otros ejecutantes y pareciera ejecutar un silbato y además llevar una caparazón de tortuga.⁸

El refinamiento del grupo musical descrito, coincide con una pieza tallada de hueso del entierro 116 del templo I, que data del clásico tardío, donde se refiere que el mencionado artefacto es probablemente "parte de una sonaja",⁹ lo cual, concuerda con el sentido de esplendor que muestra el grupo musical propio de las ceremonias con la que se cita de los murales de Bonampak.

El Período Posclásico, fue caracterizado por la sociedad militar, podemos citar los relatos que nos hablan de la ciudad más grande de la época, la antigua "Tenoshtitlán" situada en la actual ciudad de México, como máximo centro de irradiación cultural. En relación con el tema que ahora nos ocupa, un historiador cita: "Los grandes templos de Tenoshtitlán nunca permanecieron en silencio, siempre las grandes ceremonias tuvieron fondo musical con: drama, canto, música y baile acompañado de flautas."¹⁰

Para comprender el sentido de grandeza que daba el grupo musical prehispánico durante este período de la Historia en el medio, tomé una cita que pone en evidencia el papel ideológico de la música coral a la vez que nos da el punto de vista de los europeos en torno del impacto que les produjo las ejecuciones corales e instrumentales de los antiguos moradores de estas tierras... "Juntos ya todos - se trata del entierro de Caltzontzín, señor de Michoacán - salían en procesión a la media noche con sus lumbres de tea, llevando delante toda aquella gente que habían de matar. Unos iban tañendo con unos huesos de caimanes o lagartos grandes, y en conchas de tortugas, y los parientes del difunto iban cantando cierto cantar; otros tañían trompetas de que usaban, de música infernal."¹¹

Es evidente entonces que dentro de la organización musical prehispánica grupos musicales que mantenía el estado se hacían presentes no solo en las manifestaciones de júbilo, sino también en las circunstancias dolorosas que también eran acompañadas de gran pompa con el fin de fijar en los individuos la idea de poder de los grupos socialmente dominantes, de lo cual, podemos inferir la existencia de un repertorio adecuado para este tipo de acontecimientos, así

⁸ Alfonso Arrivillaga. INSTRUMENTOS MUSICALES MAYA S. FUENTES ICONOGRAFICAS. Tradiciones de Guatemala "46. CEFOL. USAC. Guatemala, 1996. Pág. 104.

⁹ Juan Antonio Valdés. OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE TIKAL. Ministerio de Cultura y Deportes. Guatemala, 1994. Pág. 64.

¹⁰ Jane S. Day. THE WORD OF MOCTUZUMA. Denver Museum of Natural History and Roberts Rinehart Publisher, Denver, 1993. Pág. 43.

¹¹ Fred Hamel y Martín Hulimann. Enciclopedia de la Música. Tomo II, Ed. Cumbre, S.A. México, D.F. Pág. 464.

como también la utilización de cierta instrumentación para un grupo musical que bien podría ser de tipo fúnebre.

A este respecto el Señor Guillermo Lira Mollinedo, cita relatos de la población indígena guatemalteca que se dedica a la música que acompaña las tradicionales procesiones de la Semana Santa afirmando que existen los "Toques de difunto" heredados de sus antepasados que bien pueden guardar, sin duda, relación con este tipo de descripciones aunque muy lejanas y transformadas.

Existen pruebas históricas, arqueológicas y antropológicas de la relación profunda que guardan los actuales conjuntos musicales con los grupos musicales prehispánicos y su especialidad para acompañar el sentido sacro de la muerte.

Este tipo de desarrollo musical fue extensivo hacia todo el territorio mesoamericano en donde fue evidente el uso del ritmo más que el de la melodía. "Entre los instrumentos centroamericanos no existe un solo instrumento de cuerda y sólo un tipo de instrumental una flauta capaz de reproducir en ella melodías simples. Todos ellos sonajas, cascabeles, conchas silbato y percutores con troncos perforados y de parche con soporte de pies pertenecen a una fase muy temprana de evolución, y probablemente han sido influidos por modelos chinos en remota época prehistórica."¹²

Esta situación también es perceptible en los grupos de música y danza que se hacen presentes a inmediaciones del sector Este de la Catedral de la Ciudad de México, los pasos de las danzas son de un orden eminentemente rítmico y el grupo músico interpreta sonidos de este mismo orden, de cuando en vez algunos caracoles y pitos acompañan las interpretaciones, siendo esta una prueba viviente del grupo musical prehispánico que es enriquecido con el uso de vestimentas que evocan en gran medida los que aparecen en los restos materiales de las sociedades extintas.

En el caso específico de Guatemala, durante el período Posclásico, persistió el sentido místico religioso de la música que ocupó un lugar preponderante dentro de la organización económica y social de las comunidades, y era por tanto, uno de los principales medios de agradar a los dioses y era un tributo incluso para los pueblos más fuertes que ejercían dominio económico e ideológico sobre los más débiles o pequeños.

En este sentido el Memorial de Sololá cita: Pagaron tributo los guerreros. Este se componía de piedras preciosas, jade, metal, guirnalda cosidas con plumas verdes y azules, pinturas y esculturas. Ofrendaban flautas, canciones calendarios rituales... Estas ofrendas fueron ofrecidas por las 7 tribus a los señores de Tulán por los zutujies, los quichés, los de Rabinal, los

¹² IDEM. Pág. 468.

cakchiqueles, entre otros, quienes tributaban a los Señores de Tulán los artículos descritos.¹³

El relato anterior prueba la relación de la música con el sentido de "Totalidad Artística" y su mutua interrelación como elemento valioso en el arte al extremo de ser considerado como un tributo de una comunidad a otra, en especies, tales como: "flautas y canciones" que pueden llevar a la idea que el mismo grupo de personas encargado de ejecutar las canciones o bien tocar los instrumentos musicales pudo moverse como parte del mismo tributo de una corte a otra, como se acostumbraba en otras partes del mundo entre las civilizaciones que alcanzaron un similar grado de desarrollo evolutivo.

Por otra parte no debemos perder de vista que los pueblos prehispánicos del área no contaban con una escritura musical tan uniforme, avanzada y exacta como para poder utilizar partituras instrumentales y corales tan precisas, lo que hace más factible el traslado de el mismo grupo musical incluyendo sus integrantes.

La presencia de un grupo de músicos de un pueblo distante para aquel tiempo, debió constituirse, sin duda, todo un acontecimiento que daba mucho lustre, tanto a las ceremonias como a los grupos de poder que contaban con algo exótico que les daba aún mayor jerarquía social ya que contribuía a exhibir mejor su poder y dominio aún en el sitio que era considerado incluso como los límites de su mundo conocido.

El Popol Vuh, nos da otros indicios que deben tenerse en cuenta para el estudio de los grupos musicales prehispánicos ya que expone en uno de sus relatos que los dos personajes míticos protagonistas de la mayoría de sus narraciones se hicieron pasar por "pobres músicos bailadores de son" para entrar a la ciudad del mal Xibalba y así decir a sus gobernantes, expone además que cuando hacen su presentación los habitantes del lugar les preguntan "hagan que nos divirtamos, ¿Cuánto quieren por su trabajo?, nosotros se lo pagaremos."¹⁴

Lo que nos mueve a pensar que desde los tiempos prehispánicos ya existen indicios de la existencia de grupos de músicos y bailarines itinerantes que cobraban una remuneración a cambio de sus presentaciones aunque el texto cuenta con alguna influencia de carácter hispano sus relatos ayudan a fortalecer algunas ideas que tienen cierta correspondencia con la realidad como en éste caso que bien podemos asociar los relatos con la realidad.

Este aspecto de los músicos citado también nos da pistas de la existencia de un tipo de grupo musical propio para la diversión y el esparcimiento así como

¹³ Adrián Recinos. MEMORIAL DE SOLOLA. Ed. Piedra Santa. IDAEH. Guatemala, 1980. Págs. 43 y 44.

¹⁴ Francisco Ximénez. POPOL VUH. Ed. Caudal, Guatemala, 1994. Pág. 107.

la participación espontánea del baile lo extiende la existencia de los grupos musicales cultos de carácter estatal a la presencia de grupos de músicos populares que movían el sentido de alegría humana intrínseco en el hombre.

Paralelamente a estos grupos musicales existe evidencia de la existencia de un grupo de músicos militares que se encargaba de acompañar los guerreros, sus funciones incluían el acompañamiento de las danzas preparativas antes de las batallas como la de "Tolgom" referida en el Memorial de Sololá.¹⁵ Una fracción del grupo acompañaba las facciones guerreras para dar las señales en las batallas.¹⁶

¹⁵ Adrián Recinos. Op. Cit. Pág. 107.

¹⁶ IDEM. Pág. 103.

CONCLUSIONES

Los grupos musicales prehispánicos funcionaron con apoyo del Estado para dar cuerpo a las fiestas religiosas que tenían como fin ideológico recapitular la organización social establecida.

Los grupos musicales prehispánicos estaban formados por instrumentos propios para cultos abiertos, dominando los instrumentos de percusión y viento.

En la instrumentación prehispánica, ocuparon lugar preponderante los caparazones como el caracol y la tortuga lo que demuestra el acercamiento a la naturaleza del culto durante esta época.

Los sonidos del grupo musical prehispánico imitaban en gran medida los sonidos de la naturaleza, aportando realce de fondo a los ritos completando de esta manera el sentido de "Totalidad Artística".

Sobreviven en la tradición popular nacional instrumentos de ascendencia prehispánica como el caparazón de la tortuga, los pitos de barro, el tún y otros con plena vigencia mítica cuyos sonidos identifican las fiestas religiosas en las comunidades no sólo indígenas.

Los grupos musicales prehispánicos cumplieron un papel muy importante en el movimiento de las ideas entre los distintos grupos sociales de la época.

Existieron distintos tipos de grupos musicales durante la época prehispánica, siendo los principales los de carácter estatal destinados al culto religioso y de índole militar.

No debe descartarse la existencia de grupos musicales prehispánicos de carácter lúdico, debido a que su existencia es ampliamente probable, principalmente durante el período posclásico.

En Guatemala, hace falta estudios que tiendan a enriquecer los conocimientos acerca de la música en general debido a que se cuenta con muy pocas referencias acerca del tema.

El relato anterior también coincide con otros tomados en cuenta por el musicólogo Enrique Anleu, quien al referirse a este tipo de conjunto musical en su obra hace alusión "A las grandes músicas con que contaban los guerreros de atabales y flautas de madera que era según los cronistas españoles "molesta y ensordecedora".¹⁷

¹⁷ Enrique Anleu Díaz. HISTORIA DE LA MUSICA EN GUATEMALA. Ed. Tip. Nac. USAC. Guatemala, 1986, Pág. 22.

El mismo autor al referirse a la instrumentación del grupo músico afirma que el hecho de agrupar varios instrumentos de viento para ejecución en conjunto presupone la necesidad de afinar, ya no digamos los espectaculares conjuntos que se formaban como se aprecia en las pinturas murales lo que por sí habla del conocimiento y ampliación de los problemas técnico musicales.¹⁸

Podemos concluir con las evidencias examinadas la existencia de diversos grupos musicales en la época prehispánica, mantenidos por el Estado con el fin de dar un mejor cuerpo al sentido de "Totalidad Artística" para lograr una mejor asimilación del mensaje del arte sobre las masas. Pero esta investigación propone también la existencia del grupo musical con fines lúdicos como lo devela el Popol Vuh, será el desarrollo de nuevos estudios los que con el tiempo colaborarán al desarrollo de éste aporte ó bien será probado el sentido mítico absoluto pero mientras tanto debemos continuar la lectura sistemática a la par del examen de las obras para ahondar acerca de este apasionante tema dentro de la Historia del Arte Guatemalteco.

¹⁸ IDEM. Pág. 23.

CAPITULO II
LOS GRUPOS MUSICALES DEL SIGLO XVI

INTRODUCCION:

Para conocer el desenvolvimiento histórico de los grupos musicales en el siglo XVI, se hace necesario retomar algunos aspectos generales de las ideologías que se enfrentaron en Guatemala en 1524 cuando un grupo invasor español irrumpió la cultura aborígen local cuyo desarrollo ideológico y musical ya hemos analizado en capítulo anterior.

Debemos tomar en cuenta el aspecto ideológico como punto de apoyo porque su correcta interpretación nos explica la cohesión y función del grupo musical como parte de este elemento superestructural de la sociedad que a la vez funciona como reflejo de determinadas relaciones de producción y se puede inferir el desarrollo de los instrumentos de trabajo y los elementos estructurales de una organización social.

Estos elementos se encontraban dispersos, si queremos relacionar las dos culturas debido a que vivieron aisladas y con amplias diferencias en su evolución social, lo que provocó un encuentro violento de choque ya que por una parte pretendía el asalto como medio de absorción de los bienes materiales por parte de los hispanos mientras que por otra parte —la indígena— se manejaba la defensa de sus personas y bienes, incluso aliándose a los invasores para defender sus posiciones.

Posteriormente al no encontrar riqueza en minerales preciosos, únicamente tierra y mano de obra se dio la necesidad de interpolación de ambas culturas en este período, pasando la música como elemento vivo de la ideología a ser uno de los primeros vehículos de comunicación entre ambas culturas.

Una vez pacificada el área la música pasó a ser el principal elemento didáctico de incorporación cultural enlazando por medio del llamado "Lenguaje de los dioses" las dos culturas asomando producto de esta unión otra nueva "La hispánica guatemalteca" que comenzaba a formarse...

Pero tenemos que tomar en cuenta que la música no se desarrollo sola como ente artístico aislado o por cuenta propia necesitó de un entorno que le diera cuerpo constituido por las demás artes con las cuales interactuó para llevar a cabo su función intelectual, trasladando los mensajes de un grupo social a otro.¹⁹

¹⁹ Henri Arvon. La Estética Marxista. Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1972. En esta obra recomienda la interpretación del arte concatenándolo en todas las manifestaciones posibles que se dan en cada época y lugar.

EL ENCUENTRO CULTURAL HISPANOAMERICANO Y LA MUSICA

El encuentro españoles y naturales en una primera instancia no fue de tipo cultural, los españoles venían en busca de riqueza rápida y aprovecharon las luchas internas de los pueblos del área para lograr sacar mejor provecho de estas diferencias para su beneficio.

La percepción auditiva se hizo presente en aquellos días como un valioso auxiliar en los movimientos que realizaban los ejércitos o para marcar los pasos de los soldados, mientras los murmullos de cantos y oraciones daban consuelo a los soldados y seres queridos que se quedaban a la expectativa de los acontecimientos en las casas de los pueblos cuando salían a los encuentros de batallas, también existía un fondo de sonidos para acompañar a la última morada a los al crecido número de difuntos.

En la contraparte nativa del encuentro los toques de guerra también privaron en la población del área y servían a los pueblos para invocar a sus dioses, tal como lo describe el Memorial de Sololá cuando describe la danza del "Tologon".²⁰

El toque de batalla fue otro de los sonidos importantes debido a que organizaba los movimientos de los ejércitos y la población como lo refiere el siguiente testimonio: "Cuando yo toque el tambor salgan de la ciudad 7 alhmak 25 de agosto de 1524".²¹ Después de las batallas únicamente quedaba la oración y el llanto como compañía porque los naturales como parte perdedora quedaban a merced de los enemigos.

Fue este encuentro un verdadero caos cuyo fondo auditivo podemos inferirlo con un estruendo de cañones gritos e instrumentos músicos propios de la guerra para guiar a los ejércitos.

La empresa de conquista tenía para esta etapa un carácter privado con aval del rey de España, por tal motivo el apoderamiento de nativos y tierras constituían un primer botín para los conquistadores que tomaban lo que podían y por razones de tiempo y distancia actuaban casi independientemente de la corona, campeando desde entonces. Las arbitrariedades y la corrupción estatal que hecho raíces desde estos cimientos prosperando y reproduciéndose hasta nuestros días, "De ahí que siguiendo los pasos de los conquistadores y conforme, fueron llegando en número cada vez más crecido los funcionarios reales".²²

²⁰ Adrián Recinos. Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiqueles. Editorial Piedra Santa, Guatemala, 1980. Pág. 63.

²¹ IDEM. Pág.

²² Severo Martínez. La Patria del Criollo. Ed. EDUCA. Costa Rica. 1985. Pág. 68.

En este período violento se fundó la primera población de españoles el 25 de julio de 1524 en el poblado prehispánico de Iximche que pasó a llamarse Santiago de Guatemala y se trató de organizar una nueva sociedad, donde la religión Católica cumplió una función de refugio espiritual para los emigrantes europeos que se agrupaban en este poblado lejos de patria, existiendo entre los miembros de la comunidad un capellán 6 para encargarse del auxilio de las almas.

El 22 de noviembre de 1527, Jorge de Alvarado fue quien trasladó el poblado al valle de Almolonga o Bubulxa,²³ mientras se proseguía con el asiento y despojo de otros poblados de naturales en el área que después de arrevatarles sus bienes y desarraigados de sus tierras se les tomaba como esclavos incluyendo a mujeres y niños.

El establecimiento formal del poblado de los españoles y su enriquecimiento elevó su nivel de vida lo que a la vez demandó la llegada al naciente reino de otras personas de un nivel intelectual más amplio como el caso del licenciado Francisco Marroquín, quien fue nombrado cura de la parroquia en 1530 por el Rey Carlos I y Alvarado le asignó 150 pesos de salario oro por su predicación.²⁴

Pedro de Alvarado con el paso del tiempo logró amasar una fuerte fortuna alcanzando el título de adelantado pero con el inconveniente que su fuente de riqueza se encontraba en el lugar que había conseguido poner bajo el dominio español lo que le obligaba a regresar. Previendo esta situación contrajo matrimonio nuevamente con Doña Beatriz de la Cueva, lo que le dio mayor jerarquía social, sin embargo, la villa que había fundado necesitaba también ponerse a la par de nuevos intereses de pretendida nobleza que se iba adquiriendo conforme se despojaba a los naturales de sus bienes y tierras.

La presencia de Francisco Marroquín podemos también interpretarla como un esfuerzo por desarrollar la cultura hispánica en el medio con el objetivo de darle cuerpo al poblado con gente con la cual se planteaban un nuevo sentido de grandeza para la población invasora, porque no sería lo mismo una villa poblada de soldados a una ciudad donde vivan intelectuales que puedan apreciar y disfrutar las riquezas obtenidas y colaboren en el desarrollo de la cultura y el arte.

Por esto no debemos extrañar que Marroquín no hay escatimado esfuerzos para hacer crecer la ciudad y ante todo no debemos perder de vista que haya emprendido una cruzada en todo el reino de cristianización con el fin

²³ Manuel Rubio Sánchez. Monografía de Antigua Guatemala. Tomo I. Colección Guatemala, Volumen XLIX, Serie Francisco Vela. Tip. Nac. Guatemala, 1989. Pág. 7.

²⁴ María Concepción Amerlinck. Las Catedrales de Santiago de Los Caballeros de Guatemala. Ed. UNAM. México, 1981. Pág. 11

escondido de hacer un primer ensayo por uniformar la ideología y preparar a los naturales para aceptar la condición de siervos frente al nuevo sistema de vida.

Por otra parte también es importante que el principal patrocinador de la cruzada era como ya hemos citado anteriormente Pedro de Alvarado lo que nos mueve a pensar en una nueva organización de la población tendiente a repetir los modelos de las ciudades españolas con la "Diferencia" que eran el conquistador y el cura Marroquín las máximas autoridades una del poder temporal de los hombres y la otra del poder Sobre natural Divino.

Ambos con intereses materiales y espirituales conjuntos que se manejan convenientemente para lograr el mejor aprovechamiento de la situación; así como se aceptan las bases que permitieran la reproducción del sistema que comenzaban a implantar.

Este objetivo se cumplió cuando la villa se transformó en ciudad ascendiéndose la parroquia existente en la misma en Catedral y el cura Marroquín fue promovido a Obispo lo que afianza la reproducción del sistema de vida.

La comprensión de estos elementos es de suma importancia para explicar el origen de los grupos musicales en el naciente Reino de Guatemala debido a que desde el momento que se entregaron las leyes de la iglesia al obispo recién promovido prácticamente también se le dio una fórmula de organización musical culta cuya institucionalización dependía en gran parte el crecimiento de la nueva fe católica, es decir, la difusión de la ideología.

La promoción de la Catedral de Santiago, marco para la organización musical en el medio un conjunto de leyes y reglas para su cultivo lo que a la vez dio un sentido culto y profesional a la "Capilla" como se le llamó al conjunto músico de la Iglesia.

La función de este grupo musical era acompañar los oficios Divinos que debían revestir cierto carácter de decoro ó sea condiciones mínimas para su funcionamiento lo que debe ser entendido a nivel de la teoría del arte como elementos mínimos de realización para cumplir su función dentro del "Sentido de totalidad artística" para fijar en mejor forma los mensajes ideológicos por parte de los grupos dominantes a las masas reunidas en la Catedral que pasaba para entonces a convertirse en el epicentro de la cultura y el arte.

La erección de la catedral cumplió uno de los principales objetivos de los conquistadores: Obtener poder político debido a que Pedro de Alvarado pasó a gobernador del Reino y Francisco Marroquín a Obispo de la diócesis. El primero logro el poder terrenal político y el segundo representa el poder ideológico, el cual, era muy importante para el funcionamiento del gobierno español.

Pero para que funcionara la Capilla Catedralicia y sus grandes ceremonias se requería riqueza, que para este entonces devenía en alguna manera de una explotación rapaz de la población natural del medio lo que pronto llevó a la casi aniquilación de la población natural, amenazando incluso con la extinción de la población lo que llevó a la Corona a tomar medidas de correctivas con el fin de asegurarse la reproducción de la riqueza encontrada consistente en tierras y gente.

Esta situación planteó la necesidad de reorganizar el sistema productivo de tal forma que los naturales no quedaran directamente en manos de los españoles, organizándose "los pueblos de indios" quienes fueron reconocidos como vasallos de la Corona, por tanto, sujetos al pago de tributos al Rey y a la Iglesia. Esto marcó la reproducción de la Iglesia en cada uno de los poblados que se organizaron cuya administración se concedía a los funcionarios reales en el orden político y a las órdenes religiosas en el aspecto espiritual.

Los templos católicos establecidos en estos poblados, pasaron a convertirse en los principales centros de aprendizaje y de indoctrinación ideológica tendientes a servir la mantención y reproducción del sistema de vida imperante.

Esta reproducción marcó también la formación de nuevas capillas con tendencia a tratar de abarcar todos los rincones del reino con el fin de uniformar hasta donde fue posible la forma de pensar de las distintas comunidades existentes desde aquella época.

La Capilla se constituyó en un elemento de orden didáctico que colaboraba en esta instancia con la difusión de un lenguaje común el castellano aunque no debemos perder de vista que el latín también era muy usado en los cultos pero lo importante para este estudio es el punto de encuentro que tenía la población natural con frailes y predicadores que contaban con la cultura superior a la de los soldados y asaltantes que llegaron en una primera etapa de la invasión.

Cabe también señalar que para esta etapa de formación de los pueblos del reino de Guatemala, retornaron los hijos de los señores principales a los pueblos de donde habían sido arrancados por los conquistadores quedando bajo el cuidado de curas, retornando con el cargo en ocasiones de "fiscales", alcaldes con mucho conocimiento de la doctrina católica y su culto lo que pronto hizo que florecieran las capillas de los pueblos con alta escuela academia.

Este acercamiento también permitió la aproximación al culto católico de elementos de la música prehispánica iniciándose un proceso de funcionamiento cultural que con el tiempo adquirió características muy especiales apareciendo sobre esta base una capilla que podríamos denominar "Hispano Guatemalteca", cuya calidad fue desconocida hasta la segunda mitad de nuestro siglo hasta que

fue revalorizada por estudios especiales realizados por reconocidos musicólogos como Enrique Anleu Díaz, Celso Lara Figueroa.

Las Ordenanzas de Barcelona fueron emitidas en España en 1542, en ellas se reconocía a los naturales como vasallos de la Corona española y se prohibía la esclavitud y maltrato a los mismos. Para entonces se realizaba una gran cruzada en el Reino de Guatemala consistente en enseñar la doctrina en idiomas nativos aprendidos principalmente por curas dominicos y franciscanos.²⁵

FORMACION DE LOS PRIMEROS GRUPOS MUSICALES

Debemos partir que en la reorganización del sistema de música culta del período de Cultura Hispánica, se nutrió con la cultura musical prehispánica que incorporó a su conveniencia dentro de su ideología.

El pionero de la música europea en el Nuevo Mundo fue el Fraile Francisco Pedro de Grante, quien en 1523, fundó una escuela en Texcoco, al año siguiente la de San Francisco de México, a la que llegaron a concurrir hasta mil alumnos, no era ella sólo una escuela de primeras letras, sino industrial y de bellas artes y aún normal, pues salía de ella, latinos, cantores, músicos, bordadores, marineros, canteros...²⁶

Los naturales que tenían el privilegio de asistir a este tipo de escuelas eran por lo regular los hijos de los antiguos señores del depuesto gobierno indígena, el propósito era que una vez cristianizados y con una gama de conocimientos amplios en otras materias ayudaran al proceso de cruzada evangelizadora, que no es nada más que una cruzada para uniformar la ideología y así lograr la aceptación más rápida e inmediata de la nueva organización social.

No es de extrañar entendida esta cuestión que los nobles educandos a su egreso académico se les nombrara también por parte de las autoridades reales, alcaldes, fiscales y otros cargos para dominar el resto de la población; sirviendo además de verdaderos apóstoles de la doctrina cristiana, la cual, también les era fácil de comprender, ellos que alcanzaban cierta cultura, debido a las semejanzas teológicas que eran substituidas por nuevas creencias mientras se desarrollaban el nuevo sistema productivo.

Debido a esto era muy importante dentro del proceso educativo la enseñanza de salmos, himnos antifonas a las muchachas y muchachos indios que

²⁵ Adrián Recinos. Op. Cit. Pág. 111.

²⁶ Fred Hamel y Martín Hürlimann. Enciclopedia de Música. Cuarta edición, Tomo II, Editorial Cumbre, S.A. México, D.F. 1959. Pág. 472.

formaba parte de su educación cristiana. Los niños indígenas, hijos de los señores principales de los mayores pueblos fueron educados en el Colegio de La Santa Cruz de México.²⁷

Si tomamos en cuenta estos factores, es fácil comprender el testimonio de Bernal Díaz del Castillo cuando al referir esta situación en aquel tiempo en Guatemala afirma: "Los hijos de los principales son gramáticos y saben leer y escribir y son compositores de libros de canto llano".²⁸

Poco tiempo después de la fundación de la capital en Almolonga, el obispo Marroquín trajo de México a Fray Juan de Zambrano, el primer cantor de música religiosa, y a Florencio López, guitarrista español con conocimientos de música en general. Los primeros armonios que llegaron a la ciudad de Santiago se instalaron en la Catedral y en la iglesia de los Remedios, los tocaron empíricamente los hermanos Reynoso, dos indios descendientes de los señores quichés.²⁹

La concatenación lógica de las ideas contribuye a explicar el desarrollo de los códices de Música Europea" entre los indígenas como el "Códice de Santa Eulalia"³⁰

El florecimiento del arte musical entre los pueblos de indios, pronto se vio limitado debido a las quejas de los particulares antiguos dueños de los mismos quienes alegaban su refugio en la religión para escaparse del trabajo forzado lo que obligó al rey a emitir "otra real cédula el 29 de julio de 1565 en que se trata de limitar el número de indígenas que se dedican al aprendizaje de la música en los monasterios."³¹

A pesar de estos obstáculos la música hispánica siguió avanzando y los indígenas con el tiempo llegaron a asimilarla como podemos percibirlo aún hasta nuestros días.

²⁷ IDEM

²⁸ Verdadera y Notable Relación del Descubrimiento y Conquista de la Nueva España y Guatemala. Tomo II, Tip. Nac. Guatemala, 1933, Pág. 291.

²⁹ Mario Monteforte. Las formas y los días. El Barroco en Guatemala. Sociedad Estatal "Quinto Centenario", Turner Libros, S.A. España 1989. Pág. 111.

³⁰ En el Archivo Arquidiocesano existe a parte del Códice de Santa Eulalia una valiosa colección de documentos similares, los cuales, se encuentran pendientes de estudio.

³¹ Héctor Humberto Samayoa Guevara. Los gremios de artesanos en la Ciudad de Guatemala. 1524-1821). Editorial Universitaria, USAC, Guatemala, 1962. Pág. 170.

LA CAPILLA

La transformación del poblado español de Santiago de villa a ciudad marcó el cumplimiento de un objetivo ideológico para los conquistadores el adquirir aparte de una gran cantidad de bienes materiales, la creación de un nuevo sitio que les daba la oportunidad de proyectarse a la sociedad como nuevo grupo dominante de poder político.

Para esta situación se contaba con el aval de la Corona y la Iglesia que estaban para aquel entonces a una considerable distancia de meses de comunicación y de años para la aplicación de las leyes lo que favorecía el poder local que cumplía un carácter semi autónomo regido por leyes que eran utilizadas a favor de quienes las conocían y administraban.

El nuevo estamento del poblado español daba también un nuevo carácter a sus gobernantes: funcionarios reales y eclesiásticos, sus máximos jerarcas pasaron rápidamente a convertirse casi en el caso de los gobernadores en reyes y los Obispos en Papas.

En 1537, le fueron entregadas al primer Obispo de la Diócesis de Guatemala las leyes de su Iglesia que debían responder a las de una Catedral, organizándose de esta manera la "Música Culta" en el reino.

Se "establece entre las demás funciones y dignidades del cabildo eclesiástico, la de Chantre (cantoriam) de la siguiente manera:

CANTORIA, por ésta se ha de presentar sólo el que fuere docto en la música o a lo menos en el canto llano y tendrá por oficio cantar por sí solo y no por otro en el coro ante el facistol y en cualquiera otra parte, enseñar, corregir, ordenar y enmendar todo lo que al canto pertenece.

Asimismo, describe la función del organista:

"Organista que toque el órgano por obligación los días festivos, y en tiempos a voluntad del Prelado o del Cabildo".

Estas dos disposiciones, le fueron entregadas al recién consagrado obispo de Guatemala, Francisco Marroquín en la ciudad de México el 20 de octubre de 1537, sientan las bases para la introducción y el desarrollo de la música sacra y polifónica en la Catedral de Santiago de Guatemala.³²

³² Dieter Lehnhoff. Espada y Pentagrama. Centro de Reproducciones de URL. Guatemala, 1986 Págs. 34 y 35.

Queda establecido también la función ideológica que este grupo de músicos va a ejercer en el medio como "Modelo" de perfección del grupo musical en el máximo organismo rector de la Ideología —representada por la Iglesia Católica— "La Catedral" del emergente Reino de Guatemala.

Por otra parte la función social práctica del grupo músico fue la de acompañar los distintos actos litúrgicos a celebrarse en dicha iglesia a que a nivel ideológico cumplían la función de recapitular las ideas que se tienen acerca de Dios y de sus autoridades terrenales.

Afrontando en estos primeros momentos de formación problemas en obtener personal calificado, recurriéndose durante las décadas de 1540 a la contratación de personas calificadas no importando el que fueran indios, negros o españoles, cuestión que varió más adelante cuando el nuevo reino comenzó a preparar músicos y coristas en colegios de españoles que proveerán de personal a la Capilla Catedralicia.

Prácticamente podemos inferir que ya en la segunda mitad del siglo XVI, que la capilla ya funcionaba a plenitud en la Catedral del Reino y que poco a poco iba demandando más pompa en el desarrollo de sus funciones religiosas lo que requería un aparato musical de mayor sonoridad y de mejor calificación de sus componentes, lo que explica fácilmente la contratación de Maestros de Capilla peninsulares para su dirección.

La Ciudad de Santiago para entonces era construida nuevamente debido a que había sido destruida la anterior por una catástrofe el 10 de septiembre de 1540.³³ Sin embargo poco más de una década transcurrida ya en el valle de Panchoy la pujante ciudad recibió el título de "Muy Noble y Muy Leal Ciudad", facultando al ayuntamiento para que use el nombre en todos los escritos, escrituras, autos, reales provisiones, etcétera.³⁴

Estas situaciones ponen de manifiesto el pulimento que iba necesitando paulatinamente la "Capilla" como grupo musical en la Ciudad de Santiago a la vez como servía de ejemplo a imitar en el resto del emergente Reino de Guatemala.

Su función ideológica tenía que estar a la par de los requerimientos cada vez más creciente de los grupos de poder en los sitios urbanos donde convergían los poderes locales que a la vez funcionaban como un reflejo de los supremos inmediatos en México y estos a la vez con los de la Metrópoli española, representadas en la Catedral de Sevilla.

³³ Manuel Rubio Sánchez. Op.Cit. Pág. 8

³⁴ J.Joaquín Pardo. Efemérides de La antigua Guatemala. 1541-1779. Varios editores. Guatemala, 1984. Pág. 12.

El repertorio que ejecutaban era rico y estaba a tono con los que se utilizaban en Europa autores como Palestrina eran ampliamente difundidos,³⁵ los libros eran copiados por los Maestros de Capilla de la Catedral y enviados a los pueblos para difundirlos. Paralelamente a este trabajo los Maestros en base a sus conocimientos realizaban nuevas composiciones, poniéndolas a disposición de sus colegas lo que contribuía de manera eficaz para que la música se convirtiera en un valioso auxiliar del arte y lograr a sí el dominio de las ideas por los grupos de poder, situación que era constantemente recapitulada en misas y fiestas religiosas hasta lograr las fijaciones mentales deseadas.

³⁵ En el Archivo Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez, existen libros originales de Palestina y copias realizadas por Maestros de Capilla en el Siglo XVI como Gaspar Martínez.

LA CAPILLA EN LOS PUEBLOS DE INDIOS

La Capilla Catedralicia fue el modelo a seguir en la instauración de las iglesias de los pueblos de indios cuya facilidad de asimilación de la ideología religiosa española facilitaba la labor de los frailes españoles.

Pronto la "Capilla" pasaba a convertirse en un importante auxiliar que contribuía a la universalización de la ideología, uno de los sobrevivientes a la etapa de choque bélico, el cronista Bernal Díaz del Castillo, relató a mediados del siglo XVI: "Hay cantantes de capillas, triples contraltos y bajos. En algunos pueblos hay órganos y en la mayoría flautas, chirimías, sacabuches y dulzainas, trompetas altas y sordas que no hay tantas en Castilla como en Guatemala, ayudando los naturales a beneficiar la misa en especial si es oficiada por franciscanos".³⁶

Sin embargo, en éste esplendor, los particulares que habían sido los primeros dueños de los indígenas debido a que los habían tomado como esclavos veían en ellos una amenaza para sus intereses de riqueza rápida y fácil urgiendo al rey para que tomara medidas para sacar del servicio de la Iglesia a una gran cantidad de mano de obra que le servía, principalmente a las órdenes religiosas seglares que se habían convertido en defensoras de los mismos con apoyo de la Corona.

El rey tuvo que tomar algunas medidas para limitar estas acciones mediante la cédula del 29 de julio de 1565 que trata de reducir el número de indígenas que se dedicaban al aprendizaje de la música en los monasterios en los que se indica que tocan los siguientes instrumentos: trompetas, rabeles, bastardas, clarines, chirimías, sacabuches, trombones, flautas, cornetas, dulzainas, pífanos, vihuelas de arco y rabeles. Esta cédula expendida en el Bosque de Segovia, iba dirigida al virrey de la Nueva España y al Gobernador de la provincia de Guatemala. A pesar de lo apuntado anteriormente, aunque abundan noticias sobre el arte de la música, lo relativo al gremio propiamente es bastante escaso.³⁷

El desarrollo de este trabajo nos permite inferir que al ámbito musical estaba regido más por las leyes de la Iglesia de Guatemala más que por un mandato gremial debido a que la Música de Capilla prácticamente tomaba un sentido de "voz celestial" por tanto era regida directamente por autoridades superiores de la Iglesia y la Corona.

La música se convirtió para entonces en un valioso elemento didáctico de la enseñanza española a la par que contribuía a la relación de ambas culturas y la Capilla de la Catedral fue el modelo a seguir en el reino, veamos ahora un relato

³⁶ Bernal Díaz del Castillo. Op. Cit. Pág. 208.

³⁷ IDEM No.

de 1589 en la región del altiplano de Guatemala cuando describen el regreso del Pastor Católico de la iglesia local. "El Guardián actual es Fray Cristóbal de Olibera. El sábado 6 de marzo vino el órgano, vino nuestro querido padre el Padre Fray Cristóbal, Guardián, quien lo compró en 1,200 tostones que pagamos haciendo las cuentas salió en la mitad del precio en dinero. El Padre enseñó al hijo del Gobernador, a Rafael Francisco y a los niños pequeños; a once les enseñó Fray Antonio Santiago.

El Padre Cristóbal de Olibera aconsejó que no le informaran de esto al Presidente.³⁸

Podemos deducir la presencia del sacerdote católico como cabeza intelectual del pueblo, que lo respetaba ya que se advierte en el párrafo un sentido de alegría por su retorno, por otra parte también es importante la compra de un órgano para seguir con más solemnidad la liturgia y poder recapitular las fijaciones mentales por medio de la música. Debemos tomar en cuenta el impacto que debe haber producido la presencia de éste instrumento no muy difundido en aquella época entre el pueblo aborigen.

La relación del precio también es muy importante ya que nos permite inferir la inversión que se hacía con motivo de la interpretación musical así como el interés por enseñar a los niños, aún ateniéndose a posibles malas interpretaciones de estas acciones ya que el mismo prelado aconseja no informar a las autoridades superiores de estas acciones.

Es conveniente anotar además que el cura del pueblo no estaba solo en su campaña religiosa ya que se refiere la presencia de Fray Antonio Santiago como maestro de los niños pequeños, lo que nos lleva a pensar que el papel de los curas cubría también el ámbito de reproducción del sistema de vida imperante por medio del conocimiento doctrinario en un proceso de enseñanza aprendizaje que se cubría desde que una persona tenía un primer aliento de vida por medio del sacramento del bautismo hasta el día de su muerte que si contaba con suerte se le impartía la Extremaunción y si en caso dejara bienes materiales se rezaría aún después de muerto por el eterno descanso de su alma ya que se instituía una Capilla especial para hacerlo.³⁹

³⁸ Adrián Recinos. Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiqueles. Editorial Piedra Santa, Guatemala, 1980. Pág. 138.

³⁹ En los Archivos Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez y Archivo de Centro América existe una buena cantidad de documentos que refieren donativos a diferentes Capillas de varias iglesias a fin de rogar al Sumo Creador por el eterno descanso del alma de los legatarios después de su muerte.

LOS GRUPOS MUSICALES CONQUISTADORES POR LA PAZ

La Iglesia y la Corona española pronto advirtieron el peligro que encerraban los encuentros bélicos contra los naturales del Nuevo Mundo en donde se perdían gran cantidad de vidas valiosas para el nuevo proceso productivo y gran cantidad de potenciales vasallos y fieles contribuyentes del nuevo imperio en formación.

La supremacía de la empresa privada en la conquista alejaba al rey de sus nuevos súbditos que se encadenaban a la esclavitud directamente con sus nuevos amos conquistadores que no les permitían ni siquiera el consuelo de un apoyo espiritual que los convenciera para aceptar el nuevo estilo de vida tan desventajoso.

A medida que fue pasando el encuentro bélico directo iban surgiendo en el naciente Reino de Guatemala, una guerra de guerrillas y los habitantes naturales preferían afrontar su extinción antes de someterse a la voluntad de los conquistadores. Estos poblados tampoco aceptaban ser tributarios de la Corona o la Iglesia provocando un serio obstáculo para el gobierno real y eclesiástico local.

Durante la primera etapa de la conquista, un cura de nombre Juan Godínez,⁴⁰ acompañó espiritualmente a los invasores. Pero ya en una etapa posterior, seguramente, cuando se pensó en la permanencia en este sitio en forma definitiva, el mismo Pedro de Alvarado propuso el nombramiento del Licenciado Francisco Marroquín como cura de la parroquia de Guatemala su sugerencia fue avalada por el Rey Carlos I en 1530 y el 3 de junio del mismo año, Alvarado quitó al cura Godínez de su puesto de párroco y concedió al Licenciado Marroquín 150 pesos de oro por su predicación.⁴¹

Es muy importante comprender esta relación entre Alvarado y Marroquín en esta etapa de la Historia guatemalteca ya que ambos representarán en el medio la voz del Rey del Papa; respectivamente, iniciando un trasplante de las Instituciones Españolas, las cuales, se fueron adaptando a la vida en el Nuevo Mundo.

Alvarado como conquistador buscará a partir de entonces la máxima ganancia en todas las actividades que emprendidas teniendo a su favor el haber propuesto al licenciado Marroquín en su puesto lo que comprometía su sanción moral; mientras que Marroquín no podía avalar sus crueldades contra los indígenas debido a que era representante del poder Divino y temporal de los

⁴⁰ María Concepción Amerlinch. *Las Catedrales de Santiago de los Caballeros de Guatemala*. Editorial de UNAM, México, 1981. Pág. 9.

⁴¹ IDEM. Pág. 11.

hombres, razones que lo obligaban de sobra a trabajar por la salvación de sus almas después de prestar un servicio adecuado a la Corona y la Iglesia.

En 1532 el licenciado Marroquín fue ascendido a obispo del naciente reino, razón que lo imponía más con sus deberes espirituales y materiales en dirección al gobierno metropolitano de España y lo desligaba de las fuerzas privadas de conquistadores.

Su grado académico y su intelecto, además de la presión de los intereses creados analizados anteriormente le motivaban a emprender una gran cruzada por el evangelio, comenzando por aprender la lengua predominante en sus diócesis con el fin de comenzar a salvar los obstáculos que se presentaban para lograr su propósito.

Sin embargo, el acercarse a los naturales en su lengua, y establecer aunque fuera muy vagamente su número le sirvió, sin duda, para darse cuenta que él solo no podría darse abasto para llevar a cabo aquella gran cruzada que se le proponía. Es más esta tarea sería muy difícil de lograr aunque se contara con más curas doctrineros, la campaña exigía la presencia de personal altamente calificado con mucha convicción de su trabajo.

Pidió la ayuda correspondiente, llegando algunos personajes idóneos que acudieron a su cita con la Historia desempeñando un papel altamente meritorio en sus labores propuestas de "uniformación de la Ideología" proceso en el cual, la música, cumplió un papel altamente importante como veremos más adelante.

En 1535 regresó Don Pedro de Alvarado del Perú muy rico y cargado de oro, en el mismo año llegaron a la Ciudad de Santiago los Padres Dominicos Fray Bartolomé de las Casas, Fray Luis de Cáncer y Fray Pedro de Angulo, quienes aprendieron la lengua de la tierra, teniendo como maestro al Obispo Francisco Marroquín quien fue el primero que compuso una doctrina cristiana en lengua utatleca que vulgarmente llaman Quiché y que se imprimió por su orden en México en 1556.⁴²

Sin embargo, los conocimientos del Obispo Marroquín y sus discípulos fueron punto de partida para la llamada "Conquista Pacífica" diseñada en casa y ensayada a mitad de la década de 1540 en el norte del Reino en donde para aquella época no se lograba la reducción de los naturales.

Fray Bartolomé de las Casas, Fray Rodrigo de Ladrada, Fray Pedro de Angulo y Fray Luis de Cáncer ya dominando la lengua Quiché, compusieron algunas trovas y versos en dicha lengua con temas como la creación del mundo, la vida, milagros, pasión, muerte y resurrección de Cristo.

⁴² Fray Antonio de Remesal. Historia General de las Indias Occidentales y en Particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala. Tip. Nac. Tomo I, Guatemala, 1932. Pág. 173.

Las composiciones fueron entregadas a cuatro indios mercaderes que recorrían la región y eran cristianos arreglándoles música apropiada.

Nace de esta manera otro grupo musical en Guatemala con fines previstos desde su creación, con objetivos ampliamente definidos en que se plantea el conocimiento previo de una población aplicándose de esta manera uno de los primeros ensayos de antropología social, proyecto en el cual, la música, jugó un papel preponderante ya que llevó las ideas de un grupo social sobre otro, completando un impacto psicológico creado por el arte para impresionar a la población.

En Quiché y Zacapulas vivía un cacique poderoso y entrando en casa de éste le hicieron presente de cosas de Castilla ganándose su voluntad y afecto, al terminar su venta y por no haber hospedaje acudieron a casa del cacique para pasar la noche y pidiendo un TEPLANASTLE, acompañados de sonajas y cascabeles se pusieron a cantar coplas que les habían enseñado los padres y los cuales ellos habían puesto música con temas cristianos.

Interesado el Señor pidió que le explicaran lo que cantaban los mercaderes quienes le dijeron que únicamente los padres podían hacerlo y que estos eran gente que no quería sus riquezas. "cantaban día y noche las alabanzas de Dios y que tenían muy lindas imágenes".⁴³

Posteriormente se consiguió la cita para la visita de los curas enviándose a Fray Luis de Cacer, quien, llevó objetos religiosos que fueron del agrado del Señor así como la apariencia del fraile que obtuvo un triunfo ideológico al lograr la conversión del Cacique que derribó sus ídolos y los quemó transformándose en predicador de la nueva doctrina.

La destrucción de los objetos propios del culto anterior debemos tipificarlo como la destrucción de la ideología del modo de producción inferior por una nueva que representará el adelanto que refleja un nuevo modo de producción, en el ámbito musical es muy importante apreciar el desarrollo didáctico que se proyectará desde este momento en la cultura hispánica e independiente de Guatemala en donde se fusionan pitos, tortugas, con órgano e instrumentos españoles dando vida a los grupos tradicionales que han llegado aún hasta nuestros días ya que acompañan rezos de novenas del Niño Dios, y otras advocaciones en donde aún persiste el recitamiento de versos y coplas con música lo que unido a otros elementos del entorno artístico logra un acomodamiento efectivo en el condicionamiento de las ideas.

La Iglesia Católica logró la incorporación del territorio que llamó Verapaz, y se constituyó en provincia "El 30 de octubre de 1547" aceptando los naturales la obediencia a Dios y al rey de España.

⁴³ IDEM. Pág. 200 a 204.

LOS PRIMEROS GRUPOS MUSICOS DE CAMARA

La capilla de las iglesias también fue una fuente para la formación de pequeñas orquestas de música culta propia para las reuniones de las altas personalidades de la ciudad de Santiago, larga sería la lista de referencias de recibimientos, despedidas y otro tipo de eventos sociales que amenizaban estos grupos musicales con instrumentos y componentes eminentemente europeos.

Su función social fue dar jerarquía social a los acontecimientos que amenizaban, dar suntuosidad con su fondo auditivo a los eventos que se desarrollaban en la elite social, es probable que en estos grupos también asomarian piezas de carácter musicales de índole popular dándoles un toque eminentemente culto para no romper el entorno social al que el grupo pertenecía. La descripción del Repertorio y Ejecuciones de Igor de Gandarías titulado Cuatro Siglos de tradición popular en la música académica guatemalteca.⁴⁴

LOS GRUPOS MUSICALES POPULARES

Las crónicas españolas también nos refieren varios "recibimientos con flores, fiestas baile, música y cantares de todo género de regocijos como tenían mandado hacerlo a la entrada de funcionarios reales o eclesiales de cierta jerarquía, lo que nos permite inferir el sentido de adulación de cualquier autoridad real o religiosa. Eran estos eventos motivo de fiesta con el fin de romper la monotonía en el sistema de vida a la vez que recapitulaba un sentido de poder de los grupos de poder existentes.

Los componentes músicos de estos grupos, es probable que tuvieran menos preparación que los músicos de Capilla pero su aporte a la cultura consiste en la adaptación de la cultura musical europea al pensamiento local que poco sentará las bases de una nueva forma musical, que tomará la forma de pensar de los grupos mayoritarios del medio.

⁴⁴ Igor de Gadarias. Cuatro Siglos de tradición popular de la música en Guatemala. Revista Encuentro. Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica, Guatemala. Sep. a Dic. 1996. Pág. 21.

CONCLUSIONES

El siglo XVI planteó la división de los grupos musicales en Guatemala tomando en cuenta aspectos raciales considerando culto todo lo procedente de Europa y ordinario todo el aporte ofrecido por las poblaciones naturales.

La Capilla constituyó el grupo de música culta por excelencia en el siglo XVI, siendo la principal la de la Catedral del Reino que se proyectó en el resto del mismo.

El aparecimiento y desarrollo de los grupos religiosos que apoyaron la "Conquista Pacífica" en el Norte de Guatemala, deben ser estudiados específicamente debido a que son los primeros en fusionar instrumentos prehispánicos y españoles para acompañar coplas que relatan la vida de Jesús aspectos que aún perviven dentro de la religiosidad popular en el medio.

Existe amplia información acerca de la vida musical de Guatemala en el siglo XVI en el Archivo Francisco de Paula García Peláez sin embargo, éste permanece cerrado al público interesado en su consulta.

Existió una larga tradición musical prehispánica en Guatemala, lo cual permitió la agilización del desarrollo musical europeo dentro de la población natural como lo hemos demostrado en el presente estudio.

La música fue un elemento artístico protagonista dentro del proceso de incorporación de las masas de naturales a un nuevo sistema productivo debido a que contribuyó en la facilitación de la comunicación y la aceptación de una nueva ideología.

El crecimiento de la música fue paralelo al desarrollo socioeconómico del Reino de Guatemala, respondiendo a sus necesidades de vida con apoyo al Sentido de "Totalidad Artística" que obedecía al objetivo de unificación ideológica.

Los grupos musicales surgidos en el siglo XVI, respondieron claramente a la necesidad del sistema colonial que les impuso un camino para su permanencia dentro de la ideología, asignándoles un papel a cada uno dentro de la organización social.

CAPITULO III
LOS GRUPOS MUSICALES
EN EL SIGLO XVII

FUNCION IDEOLOGICA DE LA MUSICA EN EL SIGLO XVII EN EL REINO DE GUATEMALA

La vida económica y social tuvo un amplio ascenso en el reino durante el Siglo XVII, como un reflejo de la reorganización económica propuesta en las Ordenanzas de Barcelona en 1542 y que aunque aplicadas en el medio con unos cinco a diez años de retraso, vinieron a aliviar la enorme presión directa del esclavismo sobre los naturales que fueron arrancados por la Corona y la Iglesia de las garras privadas de los conquistadores que los explotaban inmeccericordemente hasta el día de su muerte.

La organización de los pueblos de indios con una relativa autonomía bajo el dominio directo de la Corona y la Iglesia, provocó una relación inmediata de trabajo por convencimiento ideológico que lograban las células de los predicadores, a los cuales se les puso al frente espiritual de dichos pueblos logrando en pocos años una elevación substancial del sistema de vida.

Prueba de esto es la copiosa construcción de templos católicos desde la segunda mitad del Siglo XVU que se fueron haciendo cada vez más grandes y suntuosos en la medida que iban incorporándose nuevos territorios al Reino.

En este proceso de incorporación de los naturales al nuevo proceso productivo y cultural, los grupos de música cumplieron un amplio papel protagónico en una función didáctica, difusora de la nueva religión siendo valioso auxiliar en la transformación ideológica y en la conquista de nuevas almas que trabajaban convencidas para El Señor a través de la honra y servicio de sus autoridades terrenales religiosas, lo que les daría un pase más inmediato a la vida del mundo supraterrano, del cual según su tradición también había oído y al no tener más alternativa; habían tenido que reformar.

La función de la música tampoco les era desconocida y al tener conocimientos amplios del ritmo fue cuestión de afinar la armonía para así adaptarla más fácilmente al nuevo requerimiento ideológico del arte.

La música fue también un valioso auxiliar en el proceso de enseñanza aprendizaje del castellano que se hizo accesible a otros indígenas mientras que las lenguas naturales eran aprendidas por sacerdotes para ampliar los horizontes de la Conquista Pacífica, a la Reducción Pacífica o sea la aceptación ya no solo de la Religión sino del nuevo proceso productivo que se fue imponiendo paulatinamente.

En los sitios urbanos que crecían en el Siglo XVII la función ideológica de la música era dirigida en forma paralela a las demás artes en función de la enseñanza y difusión del sistema de vida imperante disfrazado en forma de adoración a Dios, se ocultaba una adulación a los grupos de poder que gobernaban por su voluntad la cual se extendía a la organización social.

Estos lugares crecían en todo el reino como reflejo del crecimiento de los pueblos de indios cuyo tributo, ocasionalmente era cedido por el rey a particulares o iglesias, quienes, vigilantes de sus intereses apretaban a los pueblos y así fructificaban en bienes materiales.

Esta situación pronto hacía los templos pequeños para las suntuosas ceremonias de recapitulación del sistema, haciendo que las artes alcanzaran un punto alto de esplendor para satisfacer su clientela habida de emular las poderosas oligarquías existentes en los virreinos de México y el Perú o quizá iban más lejos al comparar su vida aún con las metrópolis de la lejana Europa.

Esto hacía que la Capilla de la Catedral se refinara cuidadosamente con músicos especializados y su reproducción en el reino también marchara en la misma dirección y con idénticos fines únicamente que a otro nivel económico y cultural, lo que explica fácilmente el desarrollo de todo tipo de grupos musicales en el reino.

El siglo XVII, también fue marco del crecimiento de las diferencias económicas entre los distintos grupos sociales siendo el factor racial entre indígenas y españoles motivo de separación cultural, por tanto los grupos musicales aunque tuvieron alta calificación eran preclasificados como decoroso u ordinario, culto o popular.

Esto tampoco fue motivo de peso para el desarrollo de la música se viera obstaculizado por su origen, su desarrollo continuó mientras prosiguió el desarrollo sostenido del Reino.

LAS ORGANIZACIONES FILARMONICAS EN EL REINO DE GUATEMALA EN EL SIGLO XVII.

La organización filarmónica que podemos tomar como modelo en el siglo XVII en el Reino de Guatemala, podemos encontrarlo en la organización de La Capilla de la Catedral de Santiago, que como capital del reino continuó siendo el modelo a seguir en organización por el resto de parroquias, iglesias, capellanías y demás templos católicos instituidos en el reino.

Estos funcionaban con apoyo gubernamental y patrocinio particular como entes reproductores del sistema de vida imperante lo que determinaba su organización como gremio sujeto a la Iglesia. Esta característica los alejaba de las ordenanzas específicas para ejercer su oficio o arte y los acercaba a las leyes que regían la Iglesia, influyendo específicamente el "Concilio de Trento" celebrado a mediados del Siglo XVI en donde se establecieron las bases para el culto religioso católico.

El objetivo era fijar las ideas religiosas a las masas lo que condicionaba el arte en general no excluyéndose la música de esta "Totalidad" en donde sus ejecutantes estaban dominados por el sentido religioso.

Este aspecto influyó para que los músicos tuvieran como patrona a "Santa Cecilia" y sirvieran a la iglesia como instrumentos artísticos de los grupos de poder apoyando sus mensajes por medio del llamado "Lenguaje de los dioses".

Las leyes que regían del desarrollo de la música están implícitas en los mandatos entregados al primer Obispo de la diócesis Francisco Marroquín y fueron modificadas por el "Concilio de Trento",⁴⁵ cuya copia le fue enviada a la Catedral de donde salió hacia las parroquias e iglesias de la grey, en donde debía estar a año para o cometer errores en la transmisión de los mensajes ideológicos disfrazados bajo el manto de la religión.

Es muy importante anotar que la Capilla cubrió el ámbito de la música eminentemente religiosa y culta lo que no implicó que sus miembros buscaran acomodo en pequeños grupos de cámara para incrementar su ingreso económico, pero su participación en este tipo de grupos músicos era limitada por cuestiones

⁴⁵ Pedro Cortes y Larrás. Reglas y Estatutos del Coro de la Santa Iglesia de Santiago de Guatemala. Ed. Imprenta de Don Antonio Sánchez Cubillas, Goathemala 1772. Hace alusión al Santo Concilio de Trento Sesión XXVI. Capítulo XII. De Reformas. Refiere concretamente al aspecto de la música, sugiriendo que el mismo era conocido por los funcionarios eclesiásticos y que copias de este tipo de documentos se encontraban a mano en la mayoría de Iglesias locales. AHAGP. Libro de Cabildo Fol.27 Fechado No.G. Septiembre 23 de 1797. Manuel Medinilla Relauleu, Refiere un Informe al Cabildo eclesiástico citando también el conocimiento de dicho documento y leyes generales de otros concilios que regían la Iglesia lo que demuestra la difusión de las leyes de la misma.

de trasfondo religioso que no permitía que sus integrantes formaran parte de grupos populares ya que no serían bien vistos por la población en general.

En el siglo XVII en Guatemala también se incrementó el crecimiento de las capillas en las ordenes religiosas autorizadas por la Corona y la Iglesia incluyendo los del género femenino su organización interna estaba regida por las reglas de la institución a la que pertenecían.

El ámbito de la música civil estuvo supeditada también a la sanción de la Iglesia Católica, debido a que tenía que velar por manutención y reproducción del sistema, al extremo que en ocasiones de la entrada de cualquier autoridad civil o eclesiástica a los poblados importantes del reino se recibían con festejos especiales en donde no faltaba la música como elemento indispensable en la "Totalidad" artística.⁴⁶

Para velar la correcta implementación y presentación de la música La Iglesia organizó la jerarquía de la Capilla y ordenó se levantara inventarios de sus bienes en varias ocasiones, donde destacan los libros, e instrumentos músicos, los cuales, referiremos concretamente más adelante,⁴⁷ debido a que nos aproximan muy concretamente a desentrañar el papel de movimiento ideológico entre los distintos grupos sociales por este medio del arte.

⁴⁶ Fray Antonio Remesa. Op. Cit. Tomo I. Pág. 493. Cita que recibían a los Gobernadores con flores, fiesta, músicas y cantares de todo género como lo tenían mandado.

⁴⁷ AHAGP. Diversos documentos que serán analizados en el presente estudio.

LA CAPILLA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE LOS CABALLEROS DE GUATEMALA.

Hemos citado anteriormente un crecimiento ostensible de la capital del reino durante el siglo XVII lo que demandaba mayor esplendor en la recapitulación del sistema de vida imperante en el mismo, este daba lugar al crecimiento de nuevos templos católicos destinados al apoyo de dicha labor que ya no era solo citadina sino también rural.

El crecimiento y la demanda de lujo y esplendor llegó a tal extremo que en la segunda mitad de este siglo fue demolido dicho templo y reemplazado por otro más lujoso, cuyas ruinas podemos apreciar en parte en la ahora Antigua Guatemala, mientras que el frente e interior frontal de la misma iglesia permanecen en uso con el nombre de Parroquia de San José, Catedral de la diócesis de Sacatepéquez, en una pálida sombra de lo que otrora fuese el magnífico templo catedralicio de Santiago.

Esta idea de crecimiento material de la Iglesia Católica llevó al arte a un refinamiento y esplendor en donde todas sus ramas adquirieron paulatinamente un sabor de corte local en donde se iban fusionando los elementos ideológicos españoles con los indígenas y estos a la vez con los de otras culturas menos evidentes materialmente como los africanos y chinos dando lugar a una reinterpretación artística que comenzaba a adquirir un viso de local.

La capilla catedralicia no fue la excepción como podemos inferir lo de dos descripciones del mismo sitio: uno a principios del siglo XVII y otra a finales del mismo. La primera data de 1617, describiendo un magnífico coro tallado de cedro que contaba con quince asientos, siete de cada lado, y la silla del prelado, que era algo más elevada que las de los canónigos, tenía un magnífico respaldo de madera labrada con una imagen del Pescador.

En el centro del coro estaba un facistol de cedro con pie y peana y un púlpito.⁴⁸ Se encontraba de espaldas a la entrada principal de la Iglesia a cuyo frente -de la entrada se topaba con el altar del "Perdón"- haciéndose frente con el altar mayor, como aún perviven en las Catedrales de México y Sevilla de las cuales era sufragea la Catedral de Santiago.

La segunda fechada el 10 de agosto de 1679 refiere que a un año del reestreno del edificio, la sillería del coro se había extendido a cien unidades, además de la episcopal y se había pagado un nuevo facistol.⁴⁹

⁴⁸ María Concepción Amerlinck. Op. Cit. Págs. 40 y 41.

⁴⁹ IDEM. Pág. 130 Este facistol es probable que sea el mismo que se encuentra en el coro bajo de la Catedral Metropolitana de la Nueva Guatemala.

Ambos relatos ponen en evidencia el papel de este grupo músico rector del ámbito culto en el medio del cual también podemos inferir el crecimiento general del arte para la recapitulación por parte de los grupos de poder debido a que la Catedral de Santiago representaba el máximo centro de difusión ideológica del reino, por tanto, en él permanecían gran parte de las imágenes representativas de la ideología hispana que al ser interpretada en el medio adquiría visos de guatemalteca, como veremos más adelante.

FUNCIONAMIENTO DE LA CAPILLA

La Capilla era dirigida por un maestro calificado contratado por el Cabildo Eclesiástico que era presidido por el obispo, quien delegaba esta función en el sorcharthe o maestrescuela quien era canónigo versado en música que se vinculaban al Maestro de Capilla, el segundo al mando en el grupo músico era el Maestro Organista que acompañaba todas las funciones religiosas, algunas veces las dos funciones podían ser ejercidas por el mismo maestro.

El coro y orquesta variaba según las condiciones económicas con que contara la Iglesia para el funcionamiento de este renglón, pudiendo tipificarlo el siguiente dato fechado el 7 de diciembre de 1657,⁵⁰ en que se pidió la prórroga de los reales novenos por diez, o más años para compra de ornamentos y contratación de más músicos para ampliar la capilla.

Podemos concluir que la principal función del "Maestro de Capilla" era: la de dirigir un conjunto músico coral que acompañaba la liturgia religiosa, misas, responsos, novenarios, etc... Este conjunto era ampliado en ocasión de grandes acontecimientos religiosos; como se hacía con el demás entorno artístico con el fin de lograr mayor brillo en esas ocasiones para fijar las ideas de adulación al sistema de vida por medio del aparato artístico religioso.

Dentro de estas funciones también existió una preocupación dentro las autoridades correspondientes para ampliar el sostenimiento de la Capilla es muy importante resaltar que a la par de la ampliación de la misma se toma en cuenta junto a la adquisición de nuevos ornamentos lo que pone en evidencia la concatenación de la música con otros elementos propios para lograr impresionar al público asistente a los eventos religiosos logrando de esta manera hacer más efectivas las fijaciones mentales en torno a las ideas que se querían lanzar.

Otra de las funciones que ejerció el Maestro de Capilla de la catedral de Santiago fue la de "Maestro de Música" ya que enseñaba a muchos y clérigos en el canto, ensayaba con el coro polifónico y en ocasiones hacía las veces de organista como sucedió con el caso específico de Gaspar Fernández que además compuso una serie de benedicamus Domino y su Magnificat del quinto tono.

⁵⁰ IDEM. Pág. 58.

En 102 copió los ya deteriorados libros de polifonía de la catedral seleccionando piezas de autores importantes, posteriormente marchó a Puebla (México) en 1606 a seguir ejerciendo su arte, donde murió en 1629.⁵¹

Fueron Maestros de Capilla de la Catedral de Santiago otros notables maestros como Luis Martínez hijo de Gaspar Martínez hacia la mitad del siglo XVII, pudiendo citar posteriormente al Maestro Nicolás Márquez de Tamariz, quien ya aparece mencionado ejerciendo éste puesto en documentación fechada a finales de este siglo.⁵²

En cuanto a los demás miembros que componían la Capilla como grupo musical en el siglo XVII, podemos citar el libro de asistencia de la misma llevado por el Bachiller Marcos de Leyva Bondimar clérigo apuntador quien en el mes de julio del año 1689 citó las siguientes paltas:

El Maestro de Capilla Nicolás Márquez de Tamariz	125
Cantores: El Sochantre	04
Br. Sebastián de Bolaños	13
Sebastián de Castellanos	30
Pedro de Paz	11
Antonio "El Ciego"	06
El Corneta	12
El bajonero mayor	07
El bajonero menor	23
Antonio Floristán	06
Alexo	03
Francisco Alvarez	03
El organista	01
El pertiguero	01

El documento nos revela el número de integrantes del coro y los instrumentos musicales que lo acompañaban, además es concreto en identificar la Capilla como grupo musical en el medio.⁵³

⁵¹ Fernando Urquizú. El Organo como instrumento musical y obra de arte en Guatemala 1524 - 1991. Tesis, Escuela de Historia, USAC, Guatemala, 1991, Pág. 72.

⁵² AHAGP. Tramo 3. Caja 100.

⁵³ AHAGP. Tramo 3. Caja 100. Exp. 3386.

EL REPERTORIO DE LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO EN EL SIGLO XVII.

Ya hemos mencionado el interés por la importación de libros de música de Europa los cuales eran puestos a disposición de los maestros de Capilla para su ejecución, el repertorio era ampliado continuamente por nuevos aportes que ofrecían los Maestros como Gaspar Martínez, quienes a la vez se encargaban de darle mantenimiento al repertorio reproduciéndolo cuando se encontraba deteriorado. Además se enviaba al interior del Reino.

Esto llevó a un crecimiento muy rico de diversos títulos que sería muy largo enumerar en el presente estudio, pero si debo de citar un inventario levantado en 1678 en donde sobresalen 36 libros de canto y órgano que pertenecen al coro y se encontraban en poder del Maestro de Capilla Nicolás Márquez de Tamaris,⁵⁴ quien además custodiaba los misales y copias de otros libros como los del Maestro Juan Joseph Guerrero.⁵⁵

Dicho inventario también incluye partituras de música para distintos actos litúrgicos y en otros folios se incluyen los órganos de dicho templo así como otros diversos instrumentos musicales.⁵⁶

Es importante comprender que la custodia de dichos bienes probablemente obedeció a la construcción del nuevo edificio catedralicio que se inauguró hasta dos años después y este documento nos sirve para comprender otro de los elementos que el patrimonio cultural tuvo que enfrentar para intentar llegar completo hasta nuestros días..

⁵⁴ AHAGP. Tramo 2. Caja 21. Folio 36.

⁵⁵ IDEM. Folio 28.

⁵⁶ IDEM. Folio 29.

EL MAESTRO VALUADOR DE MUSICA

En el siglo XVII, comienzan a aparecer en diversos documentos la jerarquización del arte y es la Capilla de la Catedral el grupo de música que también va a dar origen al "Modelo" a seguir en la estratificación en el ejercicio de este arte específico.

El Maestro de Capilla fue desde entonces la persona más entendida en materia musical capaz de entender este arte y poderlo transmitir a los demás a través de una enseñanza sistematizada que se hacía también por medio de contratación privada entre el Maestro y los padres de los alumnos que se integraban en la casa del Mentor.

Para el caso específico que ahora estudiamos el Historiador Berlín Henrich Berlín cita documentación fechada hacia 1623, afirmando que los conocimientos del maestro Luis Martínez eran "buscados desde provincias vecinas, como "Chiapas" de donde venían a estudiar con él".⁵⁷

"Hacia 1657, tuvo que aprobar la hechura de un órgano",⁵⁸ lo que permite poner en evidencia en la organización musical era similar a la de otras artes como la pintura y la escultura en donde las obras ya terminadas debían recibir un avalúo realizado por expertos que debían de dominar su arte en forma experta.⁵⁹

El Historiador Haroldo Rodas, ha propuesto que este tipo de organización artística fue ejercido durante el período de cultura hispánica lo cual es muy probable si comparamos este escrito con otros que citaremos más adelante.

La organización de este tipo de jerarquía sirvió para mantener un orden lógico en la creación artística para favorecer los mensajes que eran enviados a las masas y en el caso de la música culta, su repertorio debía ser muy bien cuidado en su desarrollo porque era escuchado por personas con acceso a la educación y cualquier error podía ser mal interpretado por los brazos vigilantes de la Jerarquía superior de la Iglesia y la Corona representadas en instituciones encargadas de sancionar la creación artística en todas sus manifestaciones.

⁵⁷ Henrich Berlín. Ensayos sobre Historia del Arte en Guatemala y México. Academia de Geografía e Historia de Guatemala. Guatemala, 1988. Pág. 157.

⁵⁸ IDEM.

⁵⁹ Haroldo Rodas. La Pintura y Escultura Hispánicas en Guatemala. Ed. Serviprensa, Guatemala, 1991.

LOS GRUPOS MUSICALES CONQUISTADORES EN EL SIGLO XVII

Ya hemos citado el trabajo del primer obispo de Guatemala Francisco Marroquín en lo referente al aprendizaje de la lengua de los indígenas y su incorporación pacífica al nuevo proceso productivo, así como el trabajo exitoso de Fray Bartolomé de las Casas que referiremos en párrafos posteriores. Citemos ahora la extensión de este proceso de conquista que no se quedó como todos creemos en la incorporación de las Verapaces al reino de Guatemala.

El "7 de julio de 1607, veintidós padres franciscanos emprendieron una tarea similar en Honduras.⁶⁰ Esto nos hace pensar que en el papel de la música en conquista pacífica como medio de intercambio cultural, entre los distintos grupos sociales, que fueron utilizados en forma metódica y sistemática y no por un incidente fortuito. Situación que llevó al mismo fray Bartolomé de las Casas a disfrutar de su triunfo ideológico, tal situación es descrita por un relato que describe su entrada triunfal como primer Obispo de Chiapas...

"Largo sería de contar el aparato de arcos, fiestas, regocijos, cantares, bailes, flores, vestidos, plumajes, invenciones, dádivas de los principales, que eran más de ciento, venían vestidos al uso de España".⁶¹

"Ministro suyo era un padre Barrientos que dice: El orden de cantar los niños y niñas la doctrina con los tonos de los salmos e himnos de la Iglesia, que él le dio, que estando yo allí día de San Ambrosio de 1616, me causó notable devoción."⁶²

El relato prueba como fray Bartolomé de las Casas vivió lo suficiente para ver en alguna medida concluida su obra de "Cruzada Ideológica" y de hacer trabajar al pueblo indígena mediante el convencimiento y no por la fuerza bruta, consiguiendo magníficos resultados en su trabajo en el cual como hemos probado la música fue uno de los principales elementos utilizados en esta campaña por un grupo que impuso sus ideas a través del suave tono de sus notas en vez del duro estruendo de las armas con resultados mas que satisfactorios que a la vez sirvieron de fuertes cimientos para sentar las bases de la siguiente fase de la conquista la reducción de los poblados y por consiguiente su incorporación a un nuevo proceso productivo.

La reducción probó ser más efectiva si se aplicaba mediante el convencimiento ideológico desarrollándose "La Capilla de Indios" como grupo filarmónico encargado de la recapitulación del orden de ideas existentes propiciando, además su reproducción en forma sistemática.

⁶⁰ Francisco de Paula García Peláez. Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala. Tomo I, Volumen XII, Biblioteca Goathemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, 1972, Pág. 223.

⁶¹ IDEM. Pág. 230.

⁶² IDEM.

LA CAPILLA EN LOS PUEBLOS DE INDIOS EN EL SIGLO XVII

La herencia musical prehispánica fue explotada rápidamente por los sacerdotes españoles cuando se formaron los pueblos de indios y se les encomendó su orientación ideológica. La música pasó a convertirse en el principal medio de incorporación de los naturales al nuevo proceso productivo de vida, en todos los pueblos se designó un "Fiscal",⁶³ -indígena entendido en la religión- con el fin de velar por la correcta interpretación y asimilación de los principios generales de la doctrina cristiana en los pueblos.

Por otra parte la Corona asignaba fondos del mismo pueblo para pago de diezmos para el sostenimiento de la Iglesia local con el fin de asegurarse la penetración ideológica y posteriormente ya en esta etapa la reproducción del sistema; para ello la Iglesia contaba con elementos recapitulativos como misas, rezos, novenarios, fiestas religiosas locales e intercomunitarias que se celebraban periódicamente, alcanzando gran devoción entre los pueblos debido a la creencia religiosa.

El dominio ideológico por medio de la música en los pueblos de indios fue propuesto el Historiador de la música guatemalteca Rafael Vásquez en su Historia de la Música en Guatemala, bajo el título "Imposición de la Cruz por medio de la espada".⁶⁴ Posteriormente el Doctor Dieter Lehnoff, amplió estos estudios en su estudio titulado Espada y Pentagrama.⁶⁵

Ambos estudios son importantes punto de partida para la investigación del estudio de la música de Capilla en Guatemala, en apego a su relación al aspecto musical, sin embargo para el aspecto que ahora nos interesa la función, ideológica de este de los distintos grupos musicales en el siglo XVII, debemos hacer énfasis que aunque existió brillo en las Capillas siempre existió en ellas luchas internas de poder aún dentro de los mismos naturales por sus cargos, esto debido a que las iglesias de la capital del reino y de los pueblos principales del mismo preferían músicos europeos o criollos en sus filas porque esto les daba una mayor prestancia social.

El puesto de capilla era propio para maestros peninsulares en primera instancia y de no haber a la mano la persona adecuada se echaba mano de algún Maestro criollo, en este siglo específico, podemos citar el caso concreto del Maestro Luis Martínez, hijo de Gaspar Martínez quien ejerció el puesto de Maestro de capilla de la Catedral de Santiago hacia la primera mitad del siglo XVII.

⁶³ Tomas Gage, Nueva Relación que contiene los viajes de Tomas Gage en la Nueva España y Guatemala. Edición de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, 1946. Pág. 215.

⁶⁴ Rafael Vásquez. Historia de la Música en Guatemala. Tip. Nac. Guatemala, 1950. Pág. 14.

⁶⁵ Dieter Lehnhoff. Op. Cit. Retoma las ideas expuestas por el historiador Rafael Vásquez y las amplía.

En el caso de los pueblos de indios estaban administrados por órdenes religiosas los mismos curas se encargaban de la enseñanza de los indios y dirigían sus capillas, ya hemos citado el caso del Padre Cristóbal de Olivera, en el siglo XVII podemos citar este proceso con un testimonio que describe a fray Jacinto de Garrido doctísimo criollo conocedor de la lengua griega y hebrea y chiapaneca, además poseía dentro de su haber dominio de canto llano y órgano.⁶⁶

Esto contribuye a la explicación del desarrollo de la música europea dentro de los pueblos de indios ya que en el caso de las órdenes religiosas y en este caso específico los dominicos contaban con verdaderas personalidades cultas para dirigir la administración de sus pueblos, emitiéndoles a los pocos escogidos para los trabajos intelectuales un alto grado de preparación académica.

Conforme fue avanzando el siglo el mismo proceso de legado del puesto a que hicimos relación de los Maestros Gaspar y Luis Martínez fue dándose en los pueblos de indios y los hijos de los fiscales y los señores pronto fueron abrazando puestos altos como los de Maestros de Capilla, gracias a la preparación que recibían.

Así un documento fechado en 1681 nos refiere que Martín Sánchez de Mazariegos, indio vecino natural de San Pedro Almolonga del curato de Quetzaltenango. Fue Maestro de Capilla del pueblo de Sumpango Almolonga.

El puesto era reclamado por Juan Nescasché, quien afirmaba tener seis años de ser Maestro de Capilla de dicho pueblo con nombramiento del Padre Diego Ocaña.

El maestro Sánchez exponía conocimientos de "Saber y tocar los breviarios, diurnos y salterio, antífonas, cornetillas y villancicos, ni nunca haber tenido problemas con los cantores.

Por otra parte "Otro indio Juan López Caxahach también pretendía este oficio."⁶⁷

Podemos concluir que el puesto de Maestro de Capilla en los pueblos del reino podía ser desempeñado por indios que dominaran este arte, que existía dentro de la población natural un número considerable de personas aptas para el puesto, el cual, era apetecido por los miembros de las comunidades.

Este proceso de crecimiento de este grupo filarmónico debemos verlo como un paso sólido de avance en torno de universalizar la ideología por medio

⁶⁶ Fray Antonio de Molina. Antigua Guatemala, Edición de Jorge del Valle, Guatemala, 1943. Pag. 106.

⁶⁷ AHAGP. Caja No. 3. Tramo I.

de la religión Católica que por una necesidad de demanda de mano de obra calificada se vio en la imperiosa necesidad de democratizar el arte en este caso el de la música.

El avance de éste arte era tan alto que solo por citar un caso al azar tome un inventario del pueblo de San Juan Ostuncalco el 19 de marzo de 1684, que asienta entre otros instrumentos "Un órgano viejo",⁶⁸ lo que nos viene a dar una idea del sentido de la música que abarcaba casi todo el reino.

En cuanto a la profunda relación existente entre la Capilla de los pueblos de indios como grupo filarmónico asociado a la labor ideológica del "Fiscal" como lo hemos descrito en este apartado, puedo citar un documento fechado en el año 1690, que nos ilustra acerca de esta relación existente en estos cargos y su función intrínseca religiosa ideológica: Los cantores, fiscales, maestros y oficiales de la iglesia del pueblo de San Cristóbal Amatitlán.

Dionisio Gómez	cantor
Antonio Díaz	cantor
Damián Pérez	cantor
Domingo Pérez	cantor
Diego Vicente	cantor. ⁶⁹

Posteriormente la documentación refiera los cargos de fiscales y Maestros como rotativos.⁷⁰ Para no recargar, sin duda, el ejercicio artístico en la Capilla.

Es interesante anotar que a fines del siglo XVII, se sigue reproduciendo el aparato ideológico de la Iglesia en los pueblos de indios y se sigue expandiendo la Iglesia pero ya no en un papel conquistador, sino en un papel reproductor del sistema de vida, que dado las características especiales que toma va cobrando una forma local como veremos a continuación...

⁶⁸ José Zaporta Pallares. Vida eclesiástica en Guatemala, a fines del siglo XVII. 1683-1708. Academia de Geografía e Historia. Guatemala, 1969. Pág. 313.

⁶⁹ AHAGP. Caja No. 3. Tramo I. 4-20, No. 66.

⁷⁰ IDEM. No.67.

LA CAPILLA DE LOS MONASTERIOS Y CONGREGACIONES DE SANTIAGO DE GUATEMALA EN EL SIGLO XVII.

Hemos ya citado el caso del Fray Jacinto Garrido, prodigo catedrático de teología entre los dominicos y docto en el canto y la música, su caso referido por Fray Antonio de Molina hacia 1661 no era aislado podemos referir el caso del Padre Marcos de Quevedo, quien a finales del siglo XVII en el año de 1698, fungía como Maestro de Capilla en el templo desde la Congregación de San Felipe Neri y trabajó en las fiestas de la publicación de la Bula Papal de erección del Oratorio.⁷¹

Esto nos demuestra un funcionamiento total de la Capilla Catedralicia sirviendo de "Modelo" a las demás y en el caso concreto la de los Monasterios y congregaciones en pleno emulo de la misma, pero debemos de advertir que dichas Capillas contaban con una relativa autonomía en su funcionamiento, siempre y cuando no se salieran de los cánones dictados por las autoridades superiores a través de "Concilios" y "Sínodos",⁷² destinados a velar por el culto religioso.

Para comprender mejor el papel de la Capilla es necesario retomar la idea que desde 1625 funcionaban los colegios de Santo Tomas de Aquino a cargo de los padres dominicos y el de San Francisco de Borja bajo la dirección de los padres de la Compañía de Jesús.⁷³ Debemos tener en cuenta que figuras como Fray Antonio de Molina y Fray Tomás Gage eran lectores a mediados del siglo del colegio Santo Tomas lo que contribuye a darnos una idea del alto nivel educativo de los Colegios Mayores, siendo la música un arte inherente a la cultura general en ambos recintos de conocimientos superiores.

Esta situación es de vital importancia comprenderla debido a que los Maestros de Capilla de varias iglesias de la ciudad de Santiago así como los de los demás templos que atendían tanto poblados españoles como indígenas habían estudiado en dichos colegios y contaban con ideas claras acerca del papel que les tocaba desempeñar dentro de la sociedad.

La reproducción del sistema ideológico, únicamente que ellos lo persivían bajo el sentido del engrandecimiento de la religión que coadyuvaba de esta manera al mantenimiento del sistema de vida. Las Capillas contribuían en forma valiosa a la recapitulación constante de los preceptos religiosos en forma amena a la par que enseñaban cuestiones idiomáticas, literarias, etc...

⁷¹ AHAGP. Tramo 5. Caja 76. Congregación de San Felipe Neri.

⁷² AHAGP. Pedro Cortés y Larraz. Reglas y Estatutos del coro de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago de Guatemala, Reimpreso, imprenta de Sánchez Cubillas, Guatemala, 1772.

⁷³ Joaquín Pardo. Op. Cit. Pág. 29.

LA CAPILLA EN LOS CONVENTOS DE LA CIUDAD DE SANTIAGO EN EL SIGLO XVII.

El siglo XVII, nos ofrece los primeros nombres concretos de artistas del sexo bello, como Juana de Maldonado, Catalina López y otras mujeres cuya educación estuvo a cargo de monjas en los conventos de la Concepción y Santa Catalina,⁷⁴ que funcionaron a plenitud en este siglo. Ambos contaban con suntuosos templos aderezados con bellas estatuas y pinturas destinadas a la gloria de Dios y sus autoridades terrenales.

Los conventos tenían esperadas capillas conducidas por maestras especializadas en el canto y el dominio de instrumentos musicales no quedando a la saga de las ordenes monásticas, ya que ambas perseguían como instituciones un mismo fin "La reproducción del sistema de vida imperante" a través de la educación.

La Capilla permitía el desenvolvimiento artístico de la mujer en el reino aunque supeditado al ámbito religioso, naturalmente al más alto nivel al que se podía aspirar en aquella época, debido a que la mujer ocupaba un segundo plano dentro de la sociedad y sólo contaba con dos alternativas de vida: El matrimonio o la vida religiosa.

Los conventos citados anteriormente eran para señoritas de los grupos sociales dominantes que preferían el servicio a Dios antes que el matrimonio; por esto no debe sorprendernos la idea que en ocasiones la vida religiosa no era llevada en su voto de pobreza al pie de la letra, sino era más bien una forma decorosa de escape de una realidad social que las limitaba fuera de sus muros en su desarrollo intelectual.

"No eran medidas con la misma vara" las aspirantes cuyos recursos económicos eran más limitados y no podían dar una dote de ingreso ya que la misma era pagada algunas veces con el ejercicio de sus conocimientos, en el caso particular de Catalina López, quien no hubo instrumento músico que no tocara con admiración ésta tomó el hábito en el convento de la Concepción y profesó en el año de 1677.⁷⁵

Podemos concluir que los conventos femeninos no eran simples lugares dedicados al rezo pasivo o a la contemplación absoluta que colaboraban a la reproducción del sistema desde un punto vegetativo; por el contrario presentaban aunque de forma limitada por el mismo sistema de vida que los había creado una alternativa de desarrollo intelectual para la mujer y aunque reproducían la misma forma de vida presentaban una alternativa educativa.

⁷⁴ Fernando Urquizú. La mujer en el arte Guatemalteco. DIGI. USAC. 1996. Pág. 35.

⁷⁵ Fray Antonio de Molina. Op. Cit. Pág. 91.

LA BANDA EN EL SIGLO XVII

Conforme se fue acentuando la cultura española en el medio también se fusionaron aspectos importantes de ambas culturas y quizá el grupo filarmónico que mejor pudo haberse mezclado en el ámbito de carácter culto fueron las Bandas de viento debido a la necesidad de adular en forma pública a los grupos de poder con suntuosos desfiles que ya hemos citado anteriormente.

Las largas trompetas de los murales de Bonampak, rápidamente fueron modificadas por los músicos naturales y españoles adaptando los modelos a instrumentos más refinados para dar vistosidad y esplendor a las manifestaciones externas de poder.

Este grupo de músicos también incluyó en su desarrollo en el cuerpo de trompeteros que había las procesiones de Semana Santa a la usanza de los que preceden las mismas en Sevilla, de la cual era sufragea la Catedral de Santiago por tanto debió existir relación muy íntima en las celebraciones de este tipo de liturgia a la vez que el tipo de instrumentación se presta para hacer un emulo de estas manifestaciones artísticas.

Una Historia de la Música en Guatemala, refiere un relato de Francisco Fuentes y Guzmán donde cita la presencia de "Trompetas largas y tuertas Calabazas"⁷⁶ en el pueblo de San Antonio Suchitepéquez del cual era beneficiario el Padre Bartolomé Recinos Cabrera, hacia el año 1624; las cuales eran muy corrientes en el medio durante el siglo XVII.

Esta descripción coincide con un documento fechado en Chiantla el 26 de abril de 1686 que refiere que los indios de San Juan Ixcoy entran tocando trompetas en la iglesia.⁷⁷

Estas referencias unidas a las de la celebración de las fiestas de inauguración de la Catedral de Santiago seis años antes en 1680 que refiere un carro de Música de Banda recorrió la ciudad anunciando el inicio de la celebración lleva a la conclusión que la música de banda fue muy difundida en todo el territorio del reino con los fines ideológicos descritos en el presente enunciado.

⁷⁶ Enrique Anleu Díaz. Historia de la Música en Guatemala. Tip. Nac. Guatemala, 1986. Pág. 44.

⁷⁷ AHAGP. Caja 5. Tramo 7. Curato de Chiantla.

LOS GRUPOS MUSICALES POPULRES EN EL SIGLO XVII

Paralelamente a la "Música Culta" académicamente desarrollada por artistas profesionales cuya función ideológica ya hemos analizado, existió en el reino otro tipo de grupo de músicos que se dedicaron al cultivo de este arte en forma empírica cuya utilidad social fue el "Recreo y la actividad lúdica" completaba la "Totalidad Artística" en bailes, descrita en los documentos del período de cultura hispánica como "Saraos y Zarabandas".

Estos grupos de músicos desarrollaban su arte por experiencia y algunas veces percibían honorarios por su arte y otras tocaban simplemente por el gusto del "arte por el arte mismo". Su repertorio debió haber sido de carácter puramente popular y reducido a tonadas alegres propicias para la animación del pueblo esto como consecuencia que emergía de los distintos grupos étnicos existentes en el reino entre naturales, ladinos y negros.

El repertorio que ellos desarrollaron podemos conocerlo gracias a los temas que recogieron los grandes Maestros de Capilla de la Catedral de Santiago como Gaspar Fernández, quien fue Maestro de capilla de la misma a principios del siglo XVII y "retrata humorísticamente actividades de los negros africanos (toque de tambor, danza y cantos) en solos alternados, respuestas polifónicas y trozos homofónicos. Resalta el sabor africano el empleo del dialecto negro estilizado y expresiones onomatopéyicas como "sumbaca su cucumbe". Esta tradición continua a lo largo de la época colonial y la encontramos aún entrado el siglo XVIII.⁷⁸

Esta circunstancia nos lleva a la función artística afro-india y el instrumento que mejor tipifica esta relación en el medio es en el siglo XVII "La Marimba de Piesitos" que hace formalmente su debut oficial en este ámbito de la música en el reino en las fiestas de inauguración de la Catedral de Santiago en 1680.⁷⁹

Un historiador nacional agrega en un estudio especializado "Es sabido que la marimba, traída por los africanos a América, se incorporó y enraizó en Guatemala con tal impulso como en ningún otro país del mundo".⁸⁰ Su práctica se encontraba ya difundida desde la época colonial, es probable que esta gran difusión le permitiera su ingreso al culto dentro de los templos católicos con el fin de lograr una mejor absorción de la ideología.

⁷⁸ Igor de Gadarias. Cuatro siglos de tradición popular en la música académica guatemalteca. Revista Encuentro. Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica, Guatemala, Sep. a Dic. 1996. Pág. 21.

⁷⁹ José Saenz Poggio. Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877. Imprenta La Aurora, Guatemala, 1878. Pág. 33.

⁸⁰ IDEM. No. 34.

NACIMIENTO DE UN SENTIMIENTO LOCALISTA DESCRIPCION DE LA MUSICA EN EL ENTORNO DEL SIGLO XVII.

La obra literaria que describe la vida del antiguo reino de Guatemala es "Recordación Florida" y al referirse a las iglesias del valle de Sacatepéquez las cita: con "Suntuosos templos adornados de excelentes y ricos retablos y enriquecidos con decorosas alhajas de sacristías, decentísimos ornamentos de altar y vestuarios majestuosos y exquisitos de presbiterio, con armoniosas y suaves, como costosos órganos y otros variados instrumentos de iglesia, que verdaderamente resplandece el atento y esperado cultivo de las vigilantes curas hijos de la azucena de la Iglesia de Santo Domingo; pues en tan breve término de lustros han hecho florecer y fructificar éste nuevo plantel de innumerables almas a costa de sus preciosas y loables fatigas y costo de vidas, gastadas en los montes, en los caminos y en las recientes poblaciones de los bárbaros, que eran los indios que vivían en las selvas, cuevas y lagunas, sin casas ni superior cabeza a quien obedecer".⁸¹

Es interesante que la Música en la descripción no queda aislada del entorno "Artístico" juega perfectamente como una parte más del rompecabezas que unido da forma a las ideas religiosas que se transmitían al pueblo. Al autor le parecen muy adecuados los medios con los que contaba el clero para llevar a cabo su labor, siendo en su conjunto "Material adecuado de endoctrinamiento" de servicio para la "Unificación Ideológica" que debía de ser recapitulada constantemente.

El grupo músico de los pueblos de indios cumplía una labor trascendental junto a los curas, fiscales, maestros, oficiales y ministeriales; sirviendo como artistas de instrumentos utilizados por los grupos de poder.

Notece que el autor borra el papel de asalto e invasión europea exaltando la labor de los curas, negando algún sentido de civilización anterior a la venida de los españoles, esto debe ser comprendido por como lo recomienda el Historiador Severo Martínez por el sentido de clase social del autor.⁸²

Para el presente estudio es importante que aunque sea de una forma sectaria, se identifiquen los elementos materiales de "La Capilla" y se trate de asociar al entorno artístico que le rodeaba lo que demuestra el papel fundamental como elemento propagandístico a favor de los grupos sociales dominantes que jugaba la Iglesia como ente dominante en el campo de las ideas.

⁸¹ Francisco Antonio Fuentes y Guzmán. Recordación Florida. Biblioteca de autores españoles, Tomo I. Madrid, 1969. Pág. 300.

⁸² Severo Martínez. La Patria del Criollo. Editorial EDUCA, Costa Rica. 1985. El autor analiza el sentido de clase social de Fuentes y Guzmán en la Recordación Florida.

CONCLUSIONES

La máxima asociación filarmónica del siglo XVII, continué siendo la Capilla de la catedral de Santiago como capital del Reino de Guatemala y siguió sirviendo de "Modelo" de organización para el resto de comunidades del área urbana y rural.

La función ideológica de La Capilla, fue dar apoyo auditivo al sentido de "Totalidad Artística" para llevar a cabo la difusión y recapitulación de las ideas y mensajes ideológicos de los grupos de poder de la época.

El templo católico se transformó para este siglo en un centro de difusión de ideas, en él convergían todos los grupos sociales existentes en cada localidad su socialización fue más haya de los que percibimos ahora ya que su afluencia de fieles permitió la comunicación incluso de otros elementos aún no estudiados en Guatemala como la moda, la forma de hablar, etc. ...

La organización filarmónica en el antiguo Reino de Guatemala, estuvo regido por las leyes específicas de la iglesia en este sentido, aunque se dejaba en libertad a las parroquias e iglesias lejanas a aplicar y auxiliarse de instrumentos o personal existente a mano. Cada iglesia debía tener a mano las Leyes de la Iglesia, que contenían citas del Concilio de Trento, el Sínodo Mexicano, para resolver cualquier duda acerca del desempeño de la música.

La jerarquía de la Capilla de la Catedral del Reino producía en el medio un acercamiento a la idea de "Gremio" existía una máxima autoridad que era el Maestro de Capilla, los oficiales, que eran los instrumentistas de la orquesta y los cantores. Existían los ministriles que eran los ministriles que cumplían funciones de aprendices quienes desempeñaban cargos menores como fuelleros y oficios menores.

En el medio rural existió dentro de la organización filarmónica un cargo especial que fue el de "Fiscal" cuya función principal era velar por el correcto entendimiento de la doctrina cristiana por parte de los naturales.

El siglo XVII, permitió comprobar la teoría de Fray Bartolomé de las Casas cuando prefería hacer estudios preliminares antes de llevar a cabo la conquista de los pueblos, haciéndolo por medio del convencimiento ideológico y no por la fuerza, alcanzando el mismo los frutos de su trabajo.

En los sitios urbanos existieron Capillas que compitieron en brillo y dominio musical con la Catedral del reino, dirigidas por religiosos con amplios conocimientos de la ciencia y el arte de su época, lo que les permitía un alto nivel artístico, situación que también se extendió a los dos conventos que funcionaban en la capital del reino en el siglo XVII, el de La Concepción y Santa Catalana.

La necesidad de adulación de los grupos de poder unido a la recapitulación del sistema de vida dio lugar a que se desarrollara un grupo músico propio para festividades y conmemoraciones al aire desarrollándose desde entonces La Banda, que al correr del tiempo adquirió características nacionales.

La necesidad del grupo social con características de recreación dio lugar al nacimiento de "La Marimba" que pasó a convertirse en el conjunto musical propio para los regocijos populares, adquiriendo un carácter propio en Guatemala, que aún subsiste con las transformaciones que la misma sociedad demanda.

Comprendiendo la función ideológica de los grupos musicales existentes en el antiguo Reino de Guatemala podemos profundizar más en el desarrollo de nuevas investigaciones que permitirían un acercamiento más profundo de las ideas existentes en el siglo XVII a la vez que darían vida a nuevos conocimientos e interpretaciones acerca de la vida de las generaciones que nos presidieron.

CAPITULO IV
LOS GRUPOS MUSICALES Y
ASOCIACIONES FILARMONICAS
EN EL SIGLO XVIII

EL REINO DE GUATEMALA EN EL SIGLO XVIII

El siglo XVIII identifica para el reino de Guatemala una época de bonanza económica que se marcó con el engrandecimiento de su capital La Ciudad de Santiago donde convivían las mas acaudaladas familias locales junto a las más altas autoridades reales y eclesiásticas.

Como consecuencia de esta situación, el arte alcanzó un refinamiento cada vez más especializado para satisfacer los gustos cada vez más exigentes de los habitantes de la Ciudad que comenzaban a trabajar desde la segunda década de 1700 para que se autorizara una "casa de la moneda local" y se creará una "arquidiócesis" en cuanto a la organización religiosa y con esto la ciudad se convirtiera en "metrópoli".

Ambos anhelos de los habitantes pudientes de la ciudad demuestran un buen activo circulante local y una gran inversión en infraestructura. La primera pone en evidencia la cantidad de plata y metales preciosos existentes en el medio al extremo de pensar en acuñación de moneda propia aunque no demuestra exactamente la idea de capital si contribuye a dar una aproximación al sentido de bienes circulantes en el reino y la segunda pone en evidencia las grandes construcciones con que contaba la ciudad pudiendo citar brevemente treinta y dos iglesias, más palacios de las autoridades reales y locales lo que unido a las magnificentes casas particulares pone en evidencia la prosperidad material del antiguo Reino de Guatemala.

Por otra parte no debemos subestimar el aspecto intelectual del reino, recordemos que en los Colegios Mayores había mucha calidad en el cuerpo de docentes y alumnos que estudiaban en estos centros de enseñanza superior lo que daba como resultado que se duplicarán los esfuerzos para la autorización de funcionamiento de un plantel universitario.

Todos estos deseos se convirtieron paulatinamente en realidades en el transcurrir del siglo XVIII, como veremos más adelante que se vieron afectados desde sus cimientos cuando devino la adversidad de los terremotos que castigaron la capital del reino en los años 1717, 1751 y 1773.

Estos últimos determinaron el traslado de la ciudad a un nuevo lugar más adecuado debiendo comenzar otra vez en un nuevo sitio en una construcción total que determino un giro total en el "Arte".

FUNCION IDEOLOGICA DE LA MUSICA EN EL REINO DE GUATEMALA EN EL SIGLO XVIII.

El marcado crecimiento de la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala en el siglo XVIII, basado en la explotación de los pueblos de indios necesitó un fuerte apoyo ideológico para lograr que las masas se acoplaran para poder sobrevivir en un abigarrado contraste de contradicciones económicas y sociales.

La Iglesia Católica paso a tomar un papel de "Ideología Universal" en los habitantes como en el resto de América Latina y fue asomando como hemos citado anteriormente algún tipo de conciencia social local principalmente de los grupos que disfrutaban el bienestar que daba el sistema de producción organizado para que los favoreciera.

Pero para sostener las ideas de coherencia social, era necesario organizar un complicado aparato con fines didácticos de aprendizaje o fijación que recapitulara los conocimientos adquiridos por la población en general desde la infancia para aceptar el destino que a cada quien le aguardara dentro del nivel social donde le correspondería desenvolverse.

Este aspecto nos ayuda a explicar la presencia de tanto esplendor en las iglesias así como de un crecido panteón de santos, ángeles y demás figuras por debajo de la de Jesús y su Santísima Madre, cuyas imágenes manifestadas bajo diferentes advocaciones servían como elementos didácticos para exaltar distintos valores morales e intelectuales entre los individuos y la sociedad.

Pero la complicada gama Barroca y Ultrabarroca de los restos materiales de esta sociedad, es imposible contemplarlos como mudos testigos de un pasado otrora brillante, esta cuestión podría llevarse a los dos planos del arte: "el arte culto y el arte popular". Al observar una escultura de gran movimiento helicoidal de este siglo como El Señor San José que se conserva en la Basílica de N. S. del Rosario no podemos divorciarla de una utilidad social, asociada con otras artes.

Es aquí donde entra en juego la música que dio un día vida a toda creación humana que necesitara voz para hablar, cuestión que se extiende a todos los demás elementos que actuaban interdisciplinariamente como por ejemplo: los cortinajes o los vestidos que cada miembro de su comunidad llevaba para interactuar en las fiestas, misas o cualquier otro pretexto para socializar e intercambiar fijaciones o formas de comportamiento.

La música dio vida a todo el arte en el reino, acompañando no solo las fastuosas ceremonias citadinas, cuyo repertorio ha sido rescatado por especialistas; cobró vigencia dando identidad a los niños que escuchaban cantos

de sus madres, o bien aceleró incluso el proceso productivo cuando era colocada de fondo en las construcciones.⁸³

Estuvo presente por largas horas del día o de la noche debido al papel asignado por el mismo are, moviendo las ideas entre los distintos miembros de la comunidad, esto nos lleva a una asociación de correspondencia entre realidad y música porque entendiendo estas situaciones, no podemos imaginarnos en una reconstrucción histórica de La Antigua Guatemala con música romántica como se estila corrientemente.

La correcta interpretación del sentido de la música debe llevarnos a reconstrucciones lógicas del pasado y poner evidencia falsas interpretaciones que nos confunden en la reconstrucción del pasado histórico de Guatemala.

Esto nos lleva a la idea de comprender el sentido de creación de los Maestros del siglo XVIII, dado por la necesidad social y un proceso de credibilidad religiosa llevado desde temprana edad, para comprender el cariño con que están hechas determinadas obras, debemos también recordar que así como Fuentes y Guzmán veía Guatemala con cierto cariño los Maestros Quiroz y Castellanos retomaron las etnias para temas de exposición de sus obras.⁸⁴

Por último debemos ahondar en el sentido de las obras en asociación de ideas para acercarnos más al arte guatemalteco por ejemplo: El Maestro Castellanos compuso una obra "Subvenite" para las exequias fúnebres de Carlos III (1716-1788) celebradas en Guatemala en 1789. Este mismo hecho produjo la elaboración de un artístico "Túmulo Funerario" y posteriormente se editó libro conteniendo los distintos discursos apologéticos para exaltar el citado monarca, el cual, fue ilustrado con grabados. "En general el impreso (realizado en la oficina de Ignacio Beteta)".⁸⁵

Entonces la correcta interpretación del sentido del arte unido a la asociación de música, grabados, discursos, etc. ... Nos lleva a un enriquecimiento que nos ayuda a comprender la mentalidad y objetivos que llevó la creación humana la elaboración de intrincadas "Obras" que ahora nos es difícil de comprender porque "El arte efímero" al igual que la música necesitan tiempo y espacio para ejecutarse a la vez que su utilidad es la mayoría de las vedes única, conmemorativa, aunque la música cuenta con la ventaja de dejar evidencia escrita pero solo es perceptible en este sentido por quienes conocen su escritura.

⁸³ Luis Lujan Muñoz. La Plaza Mayor de Santiago de Guatemala hacia 1678. IDAEH, Publicación especial No. 3. Guatemala, 1969. Pág. 52. Muestra un conjunto músico en la construcción del edificio.

⁸⁴ Igor de Gandarias. Op. Cit. Pág. 21.

⁸⁵ Hennrich Berlin, Jorge Luján Muñoz. Los Túmulos Funerarios en Guatemala. Academia de Geografía e Historia de Guatemala, 1983. Pág. 56.

La música del siglo XVIII, en el reino de Guatemala estaba asociada a otros elementos con los que debe relacionarse y no continuar con estudio aislados del arte que son comprendidos únicamente por especialistas.

Es de hacer notar que el mismo estudio nos refiere otras honras fúnebres llevadas a cabo en Nicaragua,⁸⁶ las cuales tienen un desarrollo similar lo que contribuye a reforzar la idea de la Catedral del Reino como "Modelo" a seguir por otras comunidades al interior del reino así como la idea de "Célula Matriz" de reproducción del sistema de vida imperante en el cual la "Música" jugó un papel determinante.

⁸⁶ IDEM. Pág. 57, 58, 59.

LA ORGANIZACIÓN FILARMÓNICA DEL REINO DE GUATEMALA EN EL SIGLO XVIII.

La organización de los músicos en el antiguo reino de Guatemala, continuó teniendo a la "Capilla de la Catedral de Santiago" como "Modelo" a seguir por el resto de capillas existentes en el reino. Sin embargo, el Maestro de Capilla de la misma fungió como Maestro Valuador de diferentes aspectos relacionados con la música como veremos más adelante.

El Maestro de Capilla de la Catedral, ya durante la segunda mitad del siglo XVIII, también atendía las capillas de otras iglesias de la ciudad,⁸⁷ además de recibir alumnos en su casa para que llevaran a cabo estudios superiores de música y contar con "Maestros Oficiales",⁸⁸ para que enseñaran a los alumnos y sirvieran como supernumerarios en las Capillas, como de vela la documentación examinada del Maestro Rafael Castellanos.

Sin embargo, el tener el máximo sueldo que un músico pudiera tener el reino aparte de las entradas dinerarias que suponía el servicio a otras capillas y como si fuera poco el sostenimiento de prácticamente una academia en su casa no era suficiente para el mantenimiento de sus gastos, ya que continuamente el Maestro Castellanos se quejó de bajos salarios,⁸⁹ y al morir manifestó no dejar mayores bienes que sus libros de Música pidiendo su albacea una pensión para la hermana del maestro, llamada Micaela.⁹⁰

El análisis de esta documentación es muy importante ya que nos permite comentar a parte de la organización de los músicos la vida económica de los Maestros de Música y en general de los artistas dedicados a éste oficio como poco remunerado.⁹¹

Por otra parte el ser músico en el siglo XVIII, no representaba una profesión que permitiera el ascenso social más bien se heredaban los cargos de padres a hijos o bien a los parientes más cercanos que dominaran el arte, pudiendo citar concretamente en este siglo el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral que fue ejercido, primero por el Maestro Manuel José Quiroz, entre 1738 y 1765, y posteriormente por su sobrino Rafael de Castellanos entre 1765-1791,⁹² Quien a pesar de ser un intelectual competente no llegó a obtener una posición sólida económica.

⁸⁷ Alfred E. Lemmon. La música de Guatemala en el Siglo XVIII. CIRMA, Antigua Guatemala, 1986. Pág. 3.

⁸⁸ AHAGP. Libro Cabildo Fol.27. Sesión del 5-08-1791.

⁸⁹ AHAGP. Libro de Cabildo fol. No. 17 año 1786.

⁹⁰ AHAGP. Libro de Cabildo Fol. 27, Sesión 23-12-1791.

⁹¹ En el Archivo Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez y en el Archivo General de Centro América existe abundante documentación que de vela esta afirmación.

⁹² Alfred E. Lemmon. Op. Cit. Introducción.

La situación apurada en que vivió siempre el Maestro Castellanos podemos evidenciarla en un documento fechado el 19 de octubre de 1780, cuando contrajo una deuda de 400 pesos hipotecando sus bienes en particular su casa de habitación la cual perdió, después del traslado a la Nueva Guatemala debido a la falta de trabajo que azotaba a los artistas después del terremoto que destruyera la Ciudad de Santiago en 1773.

En el mismo documento delata que el Maestro Castellanos no tenía casa propia, solicitando un anticipo por cuenta de su salario demostrando su situación económica muy apurada; incluso en su testamento pidió al Cabildo una pensión para su hermana que la dejaba en una edad avanzada y sin rentas de donde sostenerse.⁹³

En este mismo escrito el Maestro Castellanos dice haber servido a "esta Sta. Iglesia veinte de Cantor de la Capilla y Treinta y seis de Marto de esta."⁹⁴ Lo que nos da la idea de una vida académica satisfactoria pero limitada económicamente.

Este mismo proceso vivía los demás músicos que ingresaban al servicio de la Capilla, siendo el proceso de contratación: la presentación de los mismos por el Maestro al Cabildo Eclesiástico, la espera de un dictamen, la asignación de una renta para cubrir el sueldo y posteriormente su incorporación como músico o cantor, según el caso del artista que pasaba el resto de su vida en el puesto sin mayor movilidad económica o social.⁹⁵

Naturalmente esto si nos referimos a personas con alta calificación en este arte, ahora pensemos en el resto de músicos en el reino con una plaza no fija viviendo como supernumerarios o bien de la enseñanza de su arte que únicamente les permitía el sobrevivir.

A pesar de esta situación, tampoco debemos tomar el caso del Maestro como general porque debieron haber existido otros Maestros bien remunerados en otras capillas principalmente de las ordenes religiosas ricas de la ciudad que les permitía también un salario decoroso que bien empleado les aseguraba una vida decorosa porque si examinamos otros testimonios nos devela una gran cantidad de músicos cuya profesión les dio, sino una vida holgada, por lo menos acorde.

Esta situación nos lleva a la existencia de gremio que músicos como una entidad de afinidad de profesión más que como una asociación mutualista encargada de velar por sus asociados, esto a propósito de la Capilla que luce

⁹³ AHAGP. Tramo 5. Caja 99. Estante 75. Exp.5294. Leg. 124.

⁹⁴ AHAGP. Libro Cabildo. Fol.27. Sesión del 5-8-1791.

⁹⁵ AHAGP. Libros de Cabildo Cuentan con información de nombramientos de músicos para la capilla de la Catedral.

para esta época como un ente rector de las plazas y las leyes de la iglesia parecen afectar muy hondamente la contratación y formas de vida de los músicos.

Esta situación afectaba la organización de los mismos pero no defendía los intereses de sus agremiados, probablemente debido a que los realmente capacitados servían a las Capillas de las Iglesias más ricas que no escatimaban esfuerzos para dar brillo a sus festividades religiosas y así atraer más público a sus eventos religiosos para promover la prestación de sus oficios como podría ser la adquisición de una capilla de entierro, la educación de los hijos en sus colegios y otros...

Por otra parte las tres o cuatro órdenes religiosas rivalizaban en magnificencia en sus templos incluso las femeninas existiendo como ya hemos citado anteriormente entre sus alumnos y maestros personal altamente calificado para servir las capillas lo que hacía que los músicos profesionales encontrarán un buen acomodo en las iglesias de la capital del reino o en las de sus alrededores como la de Amatitlán o Petapa que contaban con un buen respaldo económico que les permitía contrataciones importantes principalmente para sus novenarios y fiestas principales.

En el año 1772 se publicaron Las reglas y estatutos del coro de la Santa Iglesia de Santiago de Goathemala: Dispuestas por su Excel. Arzobispo Sr. Pedro Cotes y Larrás. Con parecer de su venerable Dean y Cabildo según previene el Santo Concilio de Trento en la sesión XXVI. Capítulo XII. De Reformas.

El documento refiere que su objetivo es contribuir a la "Majestad, puntualidad y decencia de una Iglesia Metropolitana, que debe servir a las otras de modelo y regla; no obstante que nuestro venerable Dean y Cabildo ha informado reconocer por todo general de estatutos los del Tercer Concilio Provincial Mexicano a excepción de aquellos que por legitimo tiempo están desacostumbrados, considerando, que el Coro estará en mejor gobierno con reglas particulares dirigidas a este efecto, y que todos fácilmente pueden tener en su mano.⁹⁶

El escrito pone en vigencia un reglamento que afecta el desenvolvimiento musical en el reino. Nuevamente la Capilla y Coro de la Catedral como el mismo lo cita deberá servir de modelo para el funcionamiento del mismo. Deja cierta libertad para adecuarse a las funciones especiales a las Capillas de otros templos, sin embargo, deja entrever su fin ideológico: cuando en el punto VII. Advierte que las campanas deberán sonarse para llamar a

⁹⁶ Doc. Editado en la Imprenta de Don Antonio Sánchez Cubillas, Frente al Correo, Goathemala, 1772.

oficios especiales "con Prima por la Salud y felicidad de los Reyes nuestros señores".⁹⁷

El reglamento es para dar gloria a Dios Nuestro Señor, pero siempre detrás del mensaje religioso podemos encontrar un sentido de adulación a los grupos de poder, razón que movía a ordenar más que el funcionamiento de la actuación de los músicos y verificar el mensaje ideológico y si éste, estaba siendo enviado en forma adecuada.

El primer intento formal hecho por músicos nacidos en el Antiguo Reino de Guatemala para normar el comportamiento social de los músicos así como cobrar una tarifa de precios para los principales eventos religiosos que se celebraban en aquella época permanece en el Archivo General de Centro América bajo la referencia A 1.16.21.28.2873.26306, fechado el 11 de julio de 1786. El cual es comentado por el Historiador Héctor Humberto Samayoa Guevara en su obra "los Gremios de Artesanos de la Ciudad de Guatemala". Diciendo al referirse a los datos sueltos acerca del Gremio de Músicos: "Desafortunadamente no conocemos las ordenanzas del Gremio de Músicos."⁹⁸

Como hemos demostrado el orden de para el funcionamiento de los distintos grupos musicales estaba dado por las Leyes Vigentes de la Iglesia lo que afectaba muy profundamente a todos los músicos calificados que se dedicaban a prestar sus servicios en la misma como máximo cliente que requería de sus servicios. Porque también había reuniones sociales de carácter civil pero el número de estas era realmente escaso si lo comparamos con los servicios religiosos.

Entendida esta situación debemos comprender el carácter del documento que trata de unificar ideas acerca del comportamiento de los músicos en cuanto a normas para el brillo y correcto cultivo de su arte pero no deja el aspecto económico como parte fundamental de sus intereses lo que se debe a su escasa unidad gránfica como grupo trabajador y su conciencia de clase se reducen al establecimiento de tarifas únicas para las fiestas religiosas y humanas.

El mismo escrito es reproducido por los estudiosos del tema Alfred E. Lemmon y John A. Crider. Titulándolo: "Un antiguo libro guatemalteco de reglamento para músicos" ellos realizaron un análisis formal del mismo.⁹⁹

Sin embargo, dejaron en el tintero resaltar su importancia como el primer intento de los músicos del antiguo Reino de Guatemala por hacer valer su

⁹⁷ IDEM. Punto VII.

⁹⁸ Héctor Humberto Samayoa Guevara. Op. Cit. Pág. 171.

⁹⁹ Alfred E. Lemmon y John A. Crider. Un antiguo libro guatemalteco de reglamento para músicos. Publicación Mesoamérica No. 30, CIRMA, La Antigua Guatemala, 1995. Págs. 389 a 403.

derecho de imponer un precio por el desarrollo de su arte, hace un inventario de todas las fiestas religiosas importantes de la ciudad sugiriendo el precio que se debía cobrar en concepto de honorarios por amenizar las misas y procesiones así como las "Fiestas Humanas" con o sin oración.

Pienso que este aspecto tiende a salirse de lo religioso y bien podrían ser las recepciones que se dan después de los oficios religiosos en casas particulares en donde también se hacían oraciones de bendición por ejemplo: de los contrayentes en una boda, se hacían grandes altares en las casas y se empleaba música de iglesia para llevar a cabo esta función antes de la fiesta y a la hora de partir los contrayentes de la reunión.¹⁰⁰

Otro motivo de utilidad de este tipo de música era en las novenas de los Santos Patronos de las residencias a los cuales se les hacían grandes homenajes en los que se alternaba la música religiosa con la "Humana". El documento también refiere cuanto debe cobrarse a los ricos y a los pobres principalmente en las novenas de difuntos porque al parecer había un repertorio adecuado para cada ocasión.

Otro aspecto muy importante de comentar es los nombres de los propulsores de dicho escrito redactado por Manuel Marcelino Mendilla, respaldado por Vicente Sáenz, Pedro Nolasco y Josef Estrada.

Dichos Maestros aparecen por aquellos días en otros documentos como valuadores de composiciones de música valoradas de instrumentos musicales, libros de esta especialidad y otros... Lo que demuestra sus conocimientos generales de éste arte y su liderazgo en la organización de los distintos grupos de músicos.

Es probable, por otra parte que el documento haya sido redactado como consecuencia de la escasez de trabajo ocasionales por ellos mismos, debido a la elevación de sus precios, las Iglesias habrían optado por contratar cuerpos de música procedentes de pueblos de indios que cobrarían honorarios inferiores a los ciudadanos o bien los mismos oficiales cobraban también pagos inferiores.

El primer reglamento de Músicos del 11 de julio de 1786, que ahora comentamos, amplía su importancia ya que incluye 89 nombres de los filarmónicos que prestaban sus servicios en la ciudad pero estos debieron haber estado bajo la presión económica de los cuatro Maestros que acaparaban la subcontratación de los mismos como lo devela otro documento fechado en 1791 denunciando autos en contra del Maestro de Capilla de la Catedral

¹⁰⁰ La costumbre de iniciar una reunión de boda con una bendición y terminar la participación de los novios en la misma con otra realizado frente a un altar con música religiosa de fondo era muy difundido en la Nueva Guatemala hasta muy entrada la década de 1970 en que fue desapareciendo esta costumbre popular. El mismo conjunto también ejecutaba el Vals que rompía el baile por parte de los contrayentes.

Metropolitana por “haber obtenido éste la exclusividad junto con sus ayudantes de ejecutar en las capillas funerarias y en las exequias de difuntos”.¹⁰¹

Aún habiendo intereses de los grandes Maestros de Música en este mundo artístico musical del siglo XVIII, existen ya los primeros indicios de una organización filarmónica cuyas intrincadas relaciones intelectuales y económicas se empiezan actualmente a estudiar, siendo éste trabajo un intento más a desentrañar sus verdaderas formas de organización.

¹⁰¹ AGCA. Sig. A 1. Exp. 201487 9969. Fol. 37,1791.

LOS GRUPOS MUSICALES EXISTENTES EN EL REINO DE GUATEMALA EN EL SIGLO XVIII.

En el siglo XVIII en el antiguo reino de Guatemala ya podemos citar con base documentada la existencia de los grupos musicales descritos por William Fleming en su obra: "Arte, Música e Ideas" en donde refiere el modelo francés del reinado de Luis XVI, advirtiendo la existencia de tres grupos principales: El grupo de Cámara, la Capilla y la gran Banda.¹⁰²

La función de cada uno de ellos fue analizada en correspondencia documental por el Historiador Fernando Urquizú,¹⁰³ sin embargo, es conveniente añadir un vínculo entre el grupo de cámara y la capilla, debido a que esta investigación logró demostrar desde inicios anteriores la relación entre interpretes de las orquestas de cámara y la capilla lo que varió fue el repertorio, que era nombrado para la utilidad de la música de cámara como "Música Humana" y el segundo es identificado como "Música Religiosa".¹⁰⁴

Naturalmente la utilidad del repertorio estaba dado por el destino de las ejecuciones, en las cuales, intervenían los músicos de la época por una necesidad de sobrevivencia económica.

Ponemos en evidencia la presente afirmación citando un documento fechado en 1779 que dice que el Maestro Joseph Manuel Lucía de Riso quien era oriundo de la Ciudad de Santiago, era vecino del pueblo de Mazatenango, lugar donde ejerció el oficio de Maestro de Capilla en la localidad.¹⁰⁵

Existiendo además otro documento donde expuso: Haber tocado música especial en la boda de don Juan de Ietona, en una fiesta que duró 9 días continuos incluídas sus noches con un costo de 52 pesos, a razón de 6 pesos el día por oficial de música, que se repartieron entre 5 gentes.¹⁰⁶ El resto fue cobrado por el dicho Maestro.

El escrito nos relaciona ampliamente la hipótesis planteada en donde el mismo grupo musical dio vida a dos repertorios distintos dirigidos por el mismo maestro.

No vamos adentrando en la explicación de cada uno de los grupos porque ya han sido ampliamente descritos quedándonos únicamente comentarlos con relación a nueva documentación que arroje más luz de conocimiento acerca de ellos. Por ahora únicamente puedo añadir que la Banda también presentó el

¹⁰² William Fleming. Arte, Música e Ideas. Ed. Interamericana. S.A. México, 1981. Pág. 239.

¹⁰³ Fernando Urquizú. El órgano... Op. Cit. Pág. 105.

¹⁰⁴ Alfred Lemmon y John a. Crider Op. Cit. Revisar apéndice.

¹⁰⁵ AHAGP. Tramo 2. Caja 6. Fol. 98.

¹⁰⁶ IDEM. Fol. 99.

crecimiento que requerían las manifestaciones públicas de alegría como las fiestas reales, las procesiones y eventos al aire libre.

LOS MAESTROS DE CAPILLA EN EL SIGLO XVIII

Los Maestros de Capilla eran los músicos encargados de la dirección y el coro dentro de los templos católicos que continuaban en esta época siendo los centros más importantes de la difusión de la ideología la capilla grupo musical más importante la de la Catedral de Santiago, que como máximo religioso era el edificio más grande de la ciudad, por tanto su Capilla tendía a ser la más grande y completa.

Ya hemos citado los maestros más importantes que la rigieron durante esta época y hemos visto que a pesar de ser el cargo de "Maestro de Capilla" de dicho templo, el más alto cargo que un músico podía optar esto no aseguraba ingresos para una vida cómoda y holgada. Naturalmente hubo excepciones, pero no era lo corriente.

Por ahora nos conviene hacer resaltar que este puesto servía de "modelo" para las demás iglesias y que un Maestro de Capilla podía regir dos o quizá más al mismo tiempo lo que le ocasionaba severos problemas, lo que obligaba a las demás iglesias de la capital e interior del reino a contratar otros Maestros que a la par de cobrar más barato por sus servicios eran puntuales y serios con su trabajo.¹⁰⁷

Estas situaciones pudieron haber llevado ala redacción del documento de "Reglamento para Músicos" ya a finales del siglo XVIII referido anteriormente, pero no debemos perder de vista que en esta situación también debió de haber influido ostensiblemente el terremoto de 1773 que semidestruyó la ciudad de Santiago y provocó el traslado hacia la Nueva Guatemala, provocando una seria situación económica entre la población citadina, lo que influyó muy fuertemente en la contratación de los Maestros de Música en el Reino.

El Maestro que vivió estos embates en la capilla de la Catedral de Santiago, Rafael de Castellanos y podemos deducir una precaria situación económica por este motivo en un documento en que afirma estar en condiciones calamitosas a causa del traslado de la ciudad.¹⁰⁸

Castellanos contaba con uno de los mejores sueldos a que un filarmónico de la época podía aspirar, pensemos ¿Cómo sería la situación del resto de los músicos? que vivían de un sueldo.

Esto nos lleva a concluir que aunque la Capilla de una Iglesia rica era un buen puesto de trabajo para un músico profesional, esto no garantizaba una

¹⁰⁷ AHAGP. Existen varios documentos que prueban la contratación de músicos oficiales para atender las capillas provenientes del interior del Reino.

¹⁰⁸ AHAGP. Libro Cabildo, sin clasificar, No. 8 año 1779.

buena condición económica, cuestión que abarcaba el resto del antiguo reino de Guatemala.

Esta situación difícil por el traslado de la ciudad abarcada no solo el servicio de las capillas, sino el de las Capillas Funerarias, es decir cierto número de misas que se pagaban para que una persona después de muerta se le siguiera dando un seguimiento espiritual, en ocasiones, incluso se instituían rentas para estos menesteres.

Este tipo de trabajo, también escaseó para los músicos así como otras "Muchas misas, entierros que en otros tiempos ocurrían", según testimonio del mismo Maestro Rafael de Castellanos.¹⁰⁹

El mismo Maestro en una nota dirigida al Cabildo de la Catedral en el mismo año de 1779, afirmaba que "Los músicos no encuentran acomodo en las iglesias"¹¹⁰ pedía el contrato de algunos oficiales para que dejaran de ser únicamente supernumerarios.

Sin embargo, conforme se fue asentando la situación económica y los Maestros de Música encontraron acomodo, comenzó el mismo dolor de cabeza para la disciplina de las mismas. Ya en 1783 el mismo Maestro Castellanos, amenazó a los miembros del grupo de filarmónicos que él dirigía en la Catedral con retirarlos de persistir en sus constantes faltas a su trabajo.¹¹¹ Lo que nos permite inferir que ya tenían otros compromisos que les impedía el correcto cumplimiento de sus deberes contraídos con la Santa Iglesia Catedral.

Otro indicio de la situación económica de los Maestros y Oficiales de música podemos inferirlo del "Acta Capitular No. 11" que indica que todos los miembros de la Capilla viven con apremio económico, pidiendo adelantos y siempre tienen deudas con particulares.¹¹² Documento que unido a otros que hemos referido en donde el Maestro de Capilla Castellanos había hasta perdido incluso su casa; nos da una idea justa de la situación precaria del Maestro de Capilla y sus oficiales en general.

La situación, al menos en la Capilla de Catedral, varió un poco un año más tarde hacia 1784, debido a que fueron contratados catorce músicos para el servicio de la Capilla. Entre los cuales aparece mencionado Manuel Joseph Estrada en el puesto de voz alta y clavicordista, quien, había servido a la capilla con muchos años de fidelidad con un sueldo inicial de cuarenta pesos, llegando a ganar noventa.¹¹³

¹⁰⁹ AHAGP. Libro de Cabildo. Sin Clasificar. Fol. 8. Año 1779.

¹¹⁰ AHAGP. Libro de Cabildo. Sin Clasificar. Fol. 7. Año 1779.

¹¹¹ AHAGP. Libro de Cabildo. Sin clasificar. Fol. 11. Año 1783.

¹¹² IDEM.

¹¹³ AHAGP. Libro de Cabildo. Sin clasificar. Fol. 12. Año 1784.

Este personaje es muy conveniente citarlo ya que también aparece como de los dirigentes del movimiento que redactó el primer reglamento de músicos en el reino citado con anterioridad. Para finalizar no debemos dejar de lado un gran número de artistas que ejercieron como Maestros por "Amor al arte" no dependiendo económicamente del mismo.

LA FUNCION DE MAESTRO DE MUSICA EN EL SIGLO XVIII

En la capital del reino los Maestros de Capilla contaban con alumnos en sus domicilios, como el caso de Rafael de Castellanos, ellos no enseñaban en el caso de los grandes nombres de maestros todo acerca de un arte los primeros pasos los daban de la mano de oficiales, quienes probablemente los adiestraban en la teoría y solfeo.

Los conocimientos eran afinados por ya en etapas posteriores salvo el caso del contrato de enseñanza aprendizaje que incluyera como de punto de partida cero, pero esto no era lo corriente como veremos más adelante.

En el interior del reino el aspecto de enseñanza aprendizaje era un tanto más informal pero no con menos academia como lo demuestra el desarrollo musical alcanzado en casi todo el reino para esta época, en el caso del Maestro de Capilla del pueblo de Mazatenango, la documentación examinada refiere que el Maestro Joseph Manuel Lucía de Riso "ejerció el oficio de maestro de coro y enseñanza de algunos indiesuelos para ganar su manutención."¹¹⁴

Esta afirmación nos permite inferir el común de los Maestros de Música, sin otro fondo económico para su sostenimiento ni otro patrocinio, nada más que su fuerza de trabajo para subsistir como la mayoría de los artistas. Tampoco debemos de descartar la enseñanza domiciliar de los Maestros de Música en las ostentosas residencias de la ciudad de Santiago y el cultivo de este arte por personas pudientes que lo hacían como un pasatiempo muy común también dentro del sexo bello.

Los oficiales y alumnos encontraban una oportunidad en el sistema estamentario de la cultura hispánica en El reino en las grandes festividades civiles y religiosas que demandaban "Músicos Supernumerarios"¹¹⁵ lo que sin duda les permitió algún ingreso económico adicional y una ocasión para socializar con los miembros de un grupo musical bastante lejano a su desarrollo intelectual artístico.

Los puestos en las capillas eran de por vida ya sea en el coro en la ejecución de instrumentos, incluso el maestro de Capilla permanencia en su puesto sin mayor sentido de movilidad social aunque existía para excepciones como el caso del Maestro Gaspar Martínez, que marchó a fines del siglo XVII a servir como Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla, aunque debemos de tomar en cuenta que él era europeo. No encontré ningún documento que ilustre tal situación con algún personaje de la música en el siglo XVIII, que lograra alguna movilidad social o una recompensa similar.

¹¹⁴ AHAGP. Tramo 2. Caja 6. Fol. 98.

¹¹⁵ Supernumerarios: con este nombre se define en la documentación revisada, a los músicos, contratados ocasionalmente.

El Maestro de Capilla tenía como función principal acompañar los actos litúrgicos del calendario eclesiástico y amenizar las festividades especiales de la Iglesia de la cual servía, pero debemos tener presente que estas no se realizaban como actualmente nosotros las percibimos habían muchos ensayos debido a que las obras a ejecutarse alcanzaban una gran pompa que solo podríamos explicarnos si viviéremos en una complicada sociedad como era la de aquellos días.

Ayuda ilustrar esta situación un documento escrito por el Maestro Rafael de Castellanos quien dice que debe tomarse en cuenta como parte de su laborioso trabajo el gran número de ensayos y refrigerios.¹¹⁶ Con los que tiene que agradar a los demás miembros de la capilla para que trabajen con gusto y lograr mejores resultados de su práctica.

Esto nos ayuda a pensar en un grupo de unidad intelectual pero un libro de Cabildo que revisé también cuenta con información que hace ver rivalidad entre los miembros de la capilla principalmente cuando se necesitaba promover a sus miembros a cargos superiores, en este caso al de Maestro de la misma.¹¹⁷

El Maestro de Capilla para agenciarse de algunos fondos adicionales tenía la facultad de ejercer algunas actividades colaterales afines a su especialidad, como lo eran: Ejercer como Maestro, Maestro Valuador y Compositor de Música Sacra o Humana.

Dichas actividades también fueron ejercidas por los Maestros de Capilla de las comunidades al interior del reino.

¹¹⁶ AHAGP. Libro de Cabildo, sin clasificar. Fol. No. 15. Año 1785.

¹¹⁷ AHAGP. Diferentes libros de Cabildo, Refieren en sus actas de sesiones, disputas entre los miembros de capilla por optar a cargos como coristas, instrumentistas y Maestros de Capilla.

LOS MAESTROS VALUADORES DEL SIGLO XVIII

Para comprender la función que ejercía los Maestros Valuadores debemos tener claro el sentido utilitario de la música durante la época como parte del "Sentido de Totalidad Artística" destinada con un fin didáctico religioso y a la vez propagandístico de un sistema económico dominado por estamentos.

Estos objetivos obligaban a una cercana fiscalización de la misma para determinar su correcta concordancia con el resto del entorno donde era ejecutada. Por otra parte esta misma situación determinaba que los músicos consideraban sus instrumentos y partituras como verdaderas herramientas de trabajo que dicho sea de paso se podían enajenar comprar, vender y también servían como medio de atesoramiento de riqueza como lo demuestra la documentación existente.

Este panorama nos ofrece un ángulo poco conocido del arte hispano-guatemalteco en que las "Obras" de arte tenían un valor de uso y de cambio y servían por ese mismo sentido utilitario como medios de guardar fondos,¹¹⁸ esto obligaba a la transacción comercial escrita ante las autoridades competentes.

Las acciones legales daban lugar a que se necesitara de músicos especializados para determinar el valor de todo lo relacionado con el ramo de la música. Así por ejemplo podemos citar: El avalúo realizado por el Maestro Juan de León de un órgano en 150 pesos, el dictamen tuvo un costo de un peso.¹¹⁹

El 6 de octubre de 1792, El Maestro Miguel Pontaza, realizó un avalúo de una composición de canto llano realizada por el Maestro Brigido Avelar con un costo de 19 Pesos 3 rs.¹²⁰

El 23 de diciembre de 1791. El Maestro Pedro Nolasco, realizó un avalúo del inventario de libros y partituras del Maestro Rafael de Castellanos debido al interés de comprarlos a su hermana, quien los puso a la venta posteriormente al fallecimiento del citado Maestro.¹²¹

Existen amplias referencias al respecto de la función del Maestro Valuador pero el documento que mejor puede tipificar los conocimientos de ellos es el que elevó al Cabildo Eclesiástico el Maestro Manuel Medilla Retauleu, el 23 de Septiembre de 1797, para responder autos levantados en su contra por haber presentado una composición supuestamente mal hecha. El

¹¹⁸ AGCA. A.1.43 Leg. 4964. Ex 42.248. año 1686.

¹¹⁹ AHAGP. Tramo 1. Caja 6. Fols. 12 y 14.

¹²⁰ AHAGP. Tramo 6. Caja 15, No. 29.

¹²¹ AHAGP. Tramo 6. Caja 15, No. 28 fol. 2.

Maestro respondió haciendo gala de erudición y conocimiento lo que puso en evidencia su conocimiento.¹²²

Es conveniente anotar que el Maestro Mendilla Retauleu hizo gala de conocimiento del Concilio de Trento que cita abundantemente, así como otros concilios, sínodos y otras asambleas tendientes a regir los cánones de las composiciones sacras.

Este alto nivel cultural sin duda también estaba completado por un conocimiento propio de la música tanto en el aspecto escrito como en interpretativo en el aspecto coral e instrumental, quedando la inquietud de realizar un trabajo posterior que nos permita ampliar el presente tema que ha sido únicamente esbozado.

La correcta comprensión del alto nivel de los Maestros de Capilla en el antiguo reino de Guatemala los llevó a conquistar un peldaño muy importante la sociedad ya que como hemos citado anteriormente fueron los primeros en redactar su propio reglamento y los primeros en establecer honorarios mínimos a cobrar poniéndose a la vanguardia en una lucha por la independencia de criterio, aunque naturalmente con las limitaciones que planteaba su situación económica, social e intelectual de su época.

¹²² AHAPG. Libro de Cabildo. Fol. 27. Sección del 23 de sept. De 1797.

LOS GRUPOS MUSICALES FEMENINOS

En el siglo XVIII en el antiguo reino de Guatemala, la música siguió siendo cultivada por grupos femeninos organizados formalmente en los conventos, hemos citado anteriormente la existencia de Maestras especializadas en canto e instrumentación impartiendo clases en los mismos.

Los centros de enseñanza femenina se reprodujeron durante este siglo como consecuencia de la misma demanda educativa que había en el reino debido a que las alternativas de vida seguían siendo únicamente las dos que también contribuyó a la fundación de nuevos conventos y beaterios.

Los ocho centros religiosos femeninos que funcionaban en el siglo XVIII fueron los siguientes: Santa Clara, Beatas Indias, Religiosas de la Concepción, Santa Catalina, Santa Teresa, Las Capuchinas, Beaterio de Santa Rosa, Beatas de Belem.¹²³

Estos centros contaban con su respectiva capilla para los ejercicios espirituales propios de este tipo de centros religiosos educativos, en algunos el culto y la enseñanza rebasó el ansia de brillo y conocimiento llegando a contratar los servicios de Maestros, connotados como Rafael de Castellanos. Un documento "revela también su generosidad al instruir a las monjas de la Concepción y ayudarlas en su coro. Las monjas de Santa Catalina También se beneficiaron con su generosidad y sus conocimientos musicales."¹²⁴

El escrito demuestra la alta calidad académica que priva en estos centros de enseñanza en donde la mujer podía desarrollar sus aptitudes musicales bajo la limitante religiosa, podía expresarse más o menos en público siempre que no rompiera los canos establecidos.

En el ámbito privado, se expresaban principalmente en las casas de posición económica, quedando desapercibido su papel, pudiendo citar como ejemplo que tipifica esta situación el caso de la humana del mismo Maestro Castellanos, Micaela Castellanos, quien, le ayudó en la enseñanza de instrumentos de cuerda y teclado.¹²⁵ Además de servir a los oficiales de música que vivían en la casa del citado maestro.¹²⁶ Después de una vida muy activa dicha señora encontrándose en edad avanzada posterior a la muerte de su hermano tuvo que vivir de una pensión que le otorgara el Cabildo de la Catedral viéndose obligada al remate de sus bienes.

¹²³ AGCA. Sig. A.1. Exp. 53763. Leg. 6058.

¹²⁴ Alfred E. Lemmon Op. Cit. Pág. 3.

¹²⁵ IDEM.

¹²⁶ AHAGP. Testamento del Maestro Rafael de Castellanos. 1791.

Esta situación pinta muy bien el papel de las damas artistas de aquella época que pasaban sus vidas llenas de trabajo sin ningún reconocimiento por sus actividades creativas que quedaban en el olvido.

CONCLUSIONES

El siglo XVIII nos ofrece el primer intento por organizar los grupos filarmónicos en el antiguo Reino de Guatemala. Por medio de un documento que pretendía regir las presentaciones de los músicos, así como organizar su escala de honorarios para todo tipo de eventos religiosos y humanos.

En el siglo XVIII podemos advertir la presencia de los grandes grupos musicales en el antiguo Reino de Guatemala: La Orquesta de cámara, la Capilla y la Gran Banda, ampliamente organizados en el medio.

La destrucción de la capital del Reino de Guatemala, constituyó una catástrofe económica para los músicos residentes d la ciudad porque se produjo escasez de trabajo lo que hizo verse en serios apuros a todos los músicos en general entre los años 1773 a 1783 cuando comenzó a estabilizarse la vida en la Nueva Guatemala de la Asunción.

En el siglo XVIII en el Reino de Guatemala, la Capilla continuó siendo el modelo de organización filarmónica en el medio, cuya función ideológica fue la misma de los siglos XVI y XVII adular a los grupos de poder y recapitular el sistema de vida imperante.

La participación femenina en la organización filarmónica fue nula, en lo referente al aspecto formal como firma de documentos o estar por encima o a la par de los Maestros de un arte, debido a la organización estamentaria de la sociedad, sin embargo, la documentación examinada demuestra una amplia participación femenina, sujeta a elementos religiosos y sociales lo que ha opacado sus nombres no solo en la música sino en las artes en general.

Existen estudios acerca de la música guatemalteca en el siglo XVIII realizados de fuentes primarias, sin embargo, son poco conocidos en el medio, debido a que han sido realizados por especialistas extranjeros, y sus publicaciones han tenido poca difusión a nivel nacional lo que ha dado lugar a que sean trastocadas por autores nacionales hanciéndolas parecer su reproducción parcial como ideas propias.

La vida del común de los músicos en el siglo XVIII fue muy limitada económicamente, frecuentemente la mayoría no contaba con propiedades o algún otro ingreso adicional más que el ejercicio de su arte.

Debe continuarse el estudio sistemático de este tipo de temas, sin embargo, uno de los mayores obstáculos lo representa el cierre permanente del área de música del archivo histórico que permanece abierto al público interesado.

CAPITULO V
LOS GRUPOS MUSICALES
Y ASOCIACIONES FILARMÓNICAS
EN EL SIGLO XIX

FUNCION IDEOLOGICA DE LA MUSICA EN EL SIGLO XIX

El siglo XIX, estuvo caracterizado en el antiguo Reino de Guatemala por la construcción lenta de la Nueva Guatemala de la Asunción. Debido a los grandes trastumbos económicos y políticos en que se vio envuelto el reino que declaró su independencia política de España en 1821, anexándose posteriormente a México y separándose en 1823, pasando a convertirse en la Federación de Estados de Centro América desmembrándose posteriormente en nuevas repúblicas de las cuales surgió la de Guatemala en 1847.

Estos giros bruscos en la vida económica regional marcaron una pausa en el desarrollo creativo como reflejo de la inestabilidad en la organización social, las grandes construcciones proyectadas en la Nueva Guatemala permanecieron crecientes a un ritmo casi imperceptible porque las severas luchas internas y el saqueo en varias ocasiones de la ciudad por los ejércitos Liberales de Francisco Morazán, mantuvieron a las órdenes religiosas y demás habitantes de la ciudad en constante zozobra lo que hacía que se escondieran los recursos en vez de exhibirse o invertirse.

La música se hizo presente en forma adulatoria a los grupos de poder cantándose por ejemplo Te Deum en la Jura por Fernando VII, realizada en Guatemala en 1808, pero también se cantó "Te Deum" para dar gracias por la Independencia en 1821, y así sucesivamente se tenía que poner acorde con el grupo de poder que consiguiera treparse al gobierno.

La música fue un elemento de los más utilizados para las ceremonias que pretendían ser cada una la más brillante y recordada del siglo, con fines de perpetuidad en la Historia.

En el siglo XIX tomó forma el "Partido Liberal" con un objetivo definido de incorporar la nueva nación emergente del antiguo reino al capitalismo mundial que tomaba fuerza económica en su conformación global. Asomaba también su ideología basada en "la ciencia" que pretendía substituir a "la religión".

El arte tomaba nuevos derroteros que también luchaban por la independencia religiosa proponiendo nuevas realizaciones materiales destinadas a identificar a los grupos económicos emergentes y dentro de estos patrones surgió una "Sociedad Filarmónica en 1813", pero no rompió con los patrones tradicionales religiosos debido a que no podía terminar con las ideas que habían dado vida a sus integrantes, de tal forma que El Corazón de Jesús se convirtió en nuevo patrono de los músicos substituyendo a Santa Cecilia que había ocupado este sitio de honor durante casi todo el régimen de dominación española.

Este cambio suave de la organización musical debemos interpretarlo como un sentido de independencia artística de los patrones españoles de gremio

con el cual se sentían identificados los músicos del medio que debían que no podían terminar de golpe con la Iglesia Católica ya que aún para la fecha era el principal cliente de sus servicios en sus fiestas religiosas que se veían amenazadas por el pensamiento científico liberal.

Pero la nueva sociedad filarmónica prefirió curarse en salud y adoptó la imagen del Sagrado Corazón porque para la época también él era la nueva figura alternativa que la gran burguesía francesa que identificaba un nuevo modelo de ideas artísticas que comenzaba a manifestarse como un pensamiento católico burgués.

Es esta idea de afrancesamiento en la Iglesia lo que posteriormente se plasmó en imágenes concretas, en Francia se construyó en esta centuria el templo del Sagrado Corazón que pasó con el tiempo a convertirse incluso en un símbolo de la ciudad, mientras en nuestro medio, paso a ocupar un sitio de honor en uno de los templos más importantes de la Nueva Guatemala como lo es el de la Merced.

Pero esta asociación filarmónica debemos de contemplarla en un plano un tanto más académico que una asociación que propiciara una lucha por el reconocimiento del papel de los músicos como artistas trabajadores. Esta asociación aún sobrevive en el medio con idéntica mística de trabajo siendo la única acción que presenta con proyección a la comunidad citadina una misa conmemorativa en la Iglesia de la Merced.

Los primeros intentos serios por dar formalidad a los grupos musicales en su funcionamiento fuera del ámbito eclesiástico, los encontramos con la formación de la República de Guatemala en 1847, siendo el primer presidente Rafael Carrera.¹²⁷

La estabilidad económica alcanzada durante su gobierno permitió terminar dentro de su régimen los grandes templos neoclásicos de la ciudad La Catedral, San Francisco y la Recolectión. En el ámbito civil también alcanzó importantes logros como la construcción de aceras y drenajes en la Nueva Guatemala comenzándose las primeras instalaciones de luz eléctrica.¹²⁸

Pero lo más importante de su gobierno fue la separación institucional del arte religioso y civil. Situación que se logró con el estreno del "Teatro Carrera" la noche del 23 de octubre de 1959.¹²⁹

¹²⁷ Fernando González Davison. Guatemala 1500-1970. Reflexiones sobre su desarrollo histórico. Ed. Universitaria, USAC, Guatemala, 1987. Pág. 113.

¹²⁸ José Mata Gavidia. Anotaciones de Historia Patria Centroamericana. Ed. Cultural Centroamérica, Guatemala, 1953, Pág. 308.

¹²⁹ J. Antonio Villacorta. Historia de la República de Guatemala 1821-1921. Tip. Nac., Guatemala, 1942. Pág. 367.

El arte contó con un nuevo sitio apropiado para desarrollarse ampliando su sentido de expresión fuera de los muros de templos y conventos lo que sin duda fue de beneficio para el desarrollo de los creativos de las distintas ramas creativas.

El Teatro Carrera, debemos de contemplarlo como la máxima obra material de la época que expresa la ideología de la burguesía local que se identificaba con el modelo de burguesía francesa, por tanto, el nuevo edificio no debe sorprendernos en su parecido al Templo de Santa Genoveva de París.¹³⁰

Las representaciones que se hacían el siglo XIX en dicho recinto serán también de tendencia a la adulación de los grupos de poder ahora de acuerdo con la ciencia y de la no con la religión. Para la música es importante su desarrollo en un ámbito no explorado pública y abiertamente el de la música civil que rendirá sus frutos en años posteriores.

En el caso particular de la música analizada desde el punto de vista ideológico siguió la adulación de los grupos de poder y apoyo a los mismos. Podemos citar las composiciones: "Domine Salvam Fac Republicam" y el "Regina Sine Labe Concepta". El primero realizado para acompañar los oficios religiosos con motivo del "Concordato" celebrado entre los gobiernos de Guatemala y la Santa Sede Apostólica, publicado en Guatemala el 10 de octubre de 1854.¹³¹

La segunda composición fue la ejecutada en la ceremonia principal con motivo de la "Elevación del Dogma de la Concepción de María" celebrada en Guatemala el 21 de julio de 1855.¹³²

Estas obras musicales fueron creadas por el Maestro Benedicto Saenz, Maestro de Capilla de la Catedral, en un claro apoyo a los grupos de poder además escribió otras Tonadas e Himnos Patrióticos, cuyos fines de ejecución pública tenían idéntico fin ideológico.

Después de la Reforma Liberal iniciada en 1871, se dieron cambios en la iconografía en el arte como reflejo de los cambios operados en la base económica de la nueva nación. Uno de los objetivos liberales era incorporarse al capitalismo mundial por medio de la producción del café, circunstancia que al darse, le asignó un lugar en el mundo como país monocultivista y agroexportador.

¹³⁰ IDEM.

¹³¹ EDICTO. Expedido para la publicación de la Bula confirmatoria del CONCORDATO. Celebrado entre la Santa Sede Apostólica y el Supremo Gobierno de la República de Guatemala. Imprenta Nueva de I. Luna. Guatemala, 1854.

¹³² José Saenz Poggio. Op. Cit. Pág. 30.

Como consecuencia de esta situación la Iglesia Católica se convirtió en un obstáculo para el sistema que le interesaba un avance que propiciara la difusión de los conocimientos tecnológicos pero con la medida justa para que las masas únicamente les sirvieran como preparación técnica más que como un conocimiento de orden científico que pudiera ser un obstáculo para su explotación.

La educación le fue quitada a la Iglesia Católica y el nuevo régimen promovió una que fuera laica, gratuita y obligatoria, con el fin de preparar a las masas para incorporarse como fuerza de trabajo productivo.

La Patria, los héroes nacionales y las virtudes humanas, pasaron a convertirse en los nuevos valores a enseñarse al pueblo lo que determinó que se procurase atacar los principios religiosos establecidos para alterar las formas de pensamiento tradicionales.

Este factor fue expresado en el campo específico de la Música en la creación de Himnos a Justo Rufino Barrios, Himno Nacional de Guatemala, y otros... Cuyo fin ideológico fue el substituir los antiguos valores de los grupos de poder por los nuevos que se ajustaban a un nuevo orden económico mundial del cual Guatemala comenzaba a formar parte.

Los demás ámbitos de la música también se fueron incorporando paulatinamente a éste proceso; se fue importando gran cantidad de partituras que eran ejecutadas en el Teatro Carrera que tomó el Nombre de Teatro Nacional y posteriormente al conmemorarse el cuarto centenario del descubrimiento de América tomó el nombre de Teatro Colón, nombre con el cual sobrevivió hasta los primeros años del presente siglo cuando fue semidestruido por los terremotos de 1917 y 1918.

LOS GRUPOS MUSICALES EN EL SIGLO XIX

El siglo XIX, permitió un avance general de las fuerzas productivas en el mundo que abrazó América Central, ya hemos analizado como el capitalismo comenzó a ordenar la fabricación de bienes en el mundo y como Guatemala fue tomando un lugar como productor de materias primas mientras que Estados Unidos de América, Francia, Inglaterra y Alemania se industrializaban.

La religión católica que unía Iberoamérica perdía vigencia ante la ciencia, cuestión que atizaban los grupos emergentes con el fin de aprovechar esta circunstancia para abrirse paso como grupo de presión para socavar la organización social.

Ya en el ámbito concreto de la música esta situación dio lugar a la formación de grupos filarmónicos cultos de índole no religiosa, ya en este siglo de las misas y otras formas de recapitulación del antiguo sistema, se pasó a los conciertos, la ópera y otras manifestaciones donde fue desarrollando la apreciación estética de la música civil.

Esta situación nos ayuda a explicar el apareamiento de "La Asociación Filarmónica de Guatemala" fundada en 1813 por el Maestro Eulalio Samayoa, y el desarrollo de actividades con un repertorio novedoso que incluía: Sinfonías y variaciones;¹³³ así como otras composiciones destinadas a la apreciación musical culta.

En 1842 unió su talento con el Maestro Benedicto Sáenz hijo, y fundaron "La Sociedad Filarmónica"¹³⁴ organizando actividades similares. Para entonces ambos Maestros gozaban de mucho prestigio dentro de los más altos círculos sociales del país.

Es importante hacer notar que ambos emergieron de la Capilla de la Catedral, sus aportes a la música guatemalteca han sido ampliamente difundidos por la mayoría de historiadores especializados, sin embargo, puedo añadir en este trabajo la nota que refiere el nombramiento del "Maestro Eulalio Samayoa quien entró a servir a dicha capilla a petición del Maestro Vicente Saenz para desempeñarse como tenor en substitución del cantor Felipe Días que falleció el dieciocho de noviembre de 1812".¹³⁵

El nombramiento le fue dado según la proposición el 2 de junio de 1813 con goce de cien pesos anuales.¹³⁶

¹³³ HGG40293CD. LA SOCIEDAD FILARMONICA. Composiciones sinfónicas y vocales del siglo XIX. Música Histórica de Guatemala. Volumen 4. Pág. 4.

¹³⁴ IDEM. Pág. 7.

¹³⁵ AHAGP. Libro de Cabildo. Folio.72. Sesión del 2 de junio de 1813.

¹³⁶ IDEM.

Una referencia de la época le atribuye las siguientes palabras “yo vivo tranquilo en la casa de un artesano honrado, que jamás abandona su profesión, ni se envanece con los honores que prodigan los destinos o empleos públicos...”¹³⁷

El testimonio nos ayuda a establecer las ideas que se tenían del papel de los músicos por aquella época, destacar el cultivo de la música como un oficio más que como un arte, que permitía subsistencia económica decorosa.

El caso del Maestro Benedicto Saenz hijo era un tanto diferente porque, él había entrado por la puerta ancha al campo de la música como miembro de una tercera generación de grandes Maestros del pentagrama directores de la Capilla de la catedral, con la solidez que le daba una posición económica desahogada una preparación académica de primer orden en el ámbito nacional e internacional.

Atributos que le valieron para llegar a ser el Primer Director de Orquesta que tuvo Guatemala y el primer músico moderno que vio nuestra patria,¹³⁸ situaciones que lo llevaron a ser el “Príncipe de la Música”.

La combinación de ambos talentos hizo que se formara un grupo de músicos de alto nivel académico que encontraba un acomodo agradable en la emergente Guatemala, porque alternaban los conciertos de corte burgués a la par de las grandes ceremonias religiosas propias de mediados del siglo pasado.

El alto grado de desarrollo musical alcanzado llevó a otros Maestros como José Escolástico Andrino a conquistar en lugar en un teatro de La Habana y escribir un libro de “Nociones Filarmónicas”¹³⁹ mientras que la mayoría de sus colegas cultivaban ya el género tanto religioso como civil y según un autor que vivió en la Nueva Guatemala en aquellos días afirma que: “había solo en esta ciudad unos 1,500 pianos”¹⁴⁰ lo que nos da una idea del nivel de apreciación alcanzado por la música.

Los Maestros contaban con un nutrido número de discípulos entre ellos mujeres quienes con el desarrollo de una sociedad capitalista salieron de los hogares y las iglesias para ser artistas civiles, los pianos ya eran populares en la Nueva Guatemala, principalmente para la enseñanza de solfeo e interpretación de la música. Un diplomático viajero Mr. C.A. Thompson, describió su presencia en un hogar acomodado de la ciudad en su visita a la misma realizada hacia 1825.¹⁴¹

¹³⁷ Enrique Anleu Díaz. Op. Cit. Pág. 81.

¹³⁸ José Saenz Poggio. Op. Cit. Editorial Cultura, Guatemala, 1997. Pág. 28 a 30.

¹³⁹ IDEM. Págs. 36 y 37.

¹⁴⁰ IDEM. Pág. 74.

¹⁴¹ J. Antonio Villacorta. Historia de la Rep. Op. Cit. Págs. 340 341.

El relato confirma la versión citada anteriormente de la existencia de más de mil quinientos pianos a mitad del siglo XIX en la capital de Guatemala denotando muchos seguidores de la música como parte de la cultura en el medio. Este grupo de Maestros y Discípulos dio lugar a la creación de otro grupo musical en 1860, que se llamó "Sociedad Filarmónica de Aficionados".

"Su primer presidente fue el Señor Don Juan Matheu, y su primer director fue el Señor Don Carlos Beschor.

Se segundo director fue el Señor Don Pablo Carella. Un poco más tarde fue presidente y director de esa Sociedad el Señor Don Víctor Rosale.

El número de Socias era bastante crecido, y dieron conciertos de mucho mérito. En ellos se tocaban obras, solo de los grandes maestros, tales como: Herz, J.W. Kaliwoda, A Frwessy, Th Dohler, C. Czery, Ad. Adam, Weber, H. Mohr, C. T. Brummer, etc."¹⁴²

La concatenación lógica de nombres y repertorio nos da la idea de una asociación burguesa de grupo musical como círculo cultural en el medio, cuyos resabios han prosperado muy pródigamente hasta nuestros días con idénticas funciones en el plano intelectual y en subyacente una identificación de orden económico e ideológico.

La Reforma Liberal amplió el campo de acción de éstos grupos musicales debido que su repertorio e integración de sus miembros encajaba en sus objetivos ideológicos de dar vida a la ciencia y muerte a la religión grandes conciertos se organizaban como el ofrecido el 19 de julio de 1884, para conmemorar la llegada del ferrocarril a la capital.

"En la velada del "Teatro Nacional" tomaron parte, entre otras personas: Cara Nanne, María Contreras, Anita Hegel, Enrique Arzú, Federico Nanne, Buenaventura Saravia, Emilio Dresner, Ronal Jaquemont, Manuel Valle, Manuel Montural y José María Izaguirre."¹⁴³

El listado nos aproxima a la confirmación del sentido de la música en plena identificación de la ideología de los grupos de poder y su utilización ya no solo para adular a los grupos de poder sino agregando un sentido de autoadulación académica individual muy propia del capitalismo.

Los gobernantes liberales de finales del Siglo XIX, promovieron la creación de grupos musicales para acompañar sus eventos sociales de tal forma que se desarrollaron otros grupos de músicos a los que nos referiremos más adelante.

¹⁴² José Saenz Poggio. Opc. Cit. Pág. 75.

¹⁴³ J. Antonio Villacorta. Historia de la Rep. Op. Cit. Pág. 481.

Es conveniente mencionar que los grupos de música de Salón y populares encontraron una demanda cada vez más creciente debido a que el sistema le interesaba deshacerse de los lazos religiosos lo que planteó la proliferación de bailes a imitación de los que se hacían en Europa propagando el florecimiento de "Orquestas de Salón".

Durante las últimas décadas del siglo pasado estos grupos musicales eran comunes en la capital e interior del país desarrollándose otra actividad muy importante en la vida de los guatemaltecos "El baile de Salón" y la música tomó un sentido "Lúdico" para la sociedad.

Dedicarse a la música en cualquier grupo social pasó a considerarse como una actividad intelectual ya sea por afición o por necesidad económica; la profesión musical se convirtió en una actividad de respeto.

LA INSTITUCIONALIZACION DE LA MUSICA EN EL SIGLO XIX

La institucionalización de la música surgió como un producto de la separación de la Iglesia del Estado después de la Reforma Liberal de 1871. El nuevo Estado Liberal debía de contar con un cuerpo adecuado de música para que acompañara sus distintos actos cívicos y militares.

Aparecieron dos instituciones El Conservatorio Nacional de música y La Banda Sinfónica Marcial, entidades del Estado del cual, pasaron a depender otros grupos de músicos en funciones artísticas de ejecución y enseñanza de éste arte.

La función ideológica de estas instituciones es acompañar el sentido de totalidad artística para la recapitulación y reproducción del sistema de vida imperante a través de mover las ideas entre los distintos grupos sociales que participan en los distintos actos y eventos promovidos por el Estado.

Su aparecimiento a finales del siglo XIX permitió a parte de un modo como ganarse la vida para los músicos un adelanto técnico y artístico como reflejo de una situación económica equivalente a un trabajo calificado. Por otra parte este mismo grupo de músicos podía emplearse los días de descanso en ocasión de las fiestas religiosas en otros conjuntos percibiendo pagos adicionales lo que le permitía un respiro económico.

LA BANDA SINFONICA MARCIAL

Tuvo como raíz de fundación un conjunto de viento organizado en tiempo de Rafael Carrera, sin embargo, se instituyó la "Escuela de Substitutos" hasta 1875 y "La Banda Marcial" en 1877. Sus fines ideológicos ya fueron mencionados anteriormente y podemos tipificarlos con el siguiente relato de la entrada del ferrocarril a la Nueva Guatemala con el Presidente Justo Rufino Barrios y su comitiva abordo en "el primer carro descubierto".

"El pueblo alborozado saludó al caudillo, y éste a su vez arrojaba puñados de monedas de plata conmemorativas.

El tren espléndidamente adornado con grupos de banderas de azul y blanco, se detuvo bajo el marco triunfal, oyéndose en esos instantes un coro entonado por dos mil niños, con acompañamiento de la Banda Marcial, mientras el tren avanzaba lentamente hacia la Aduana se oían las notas de las bandas de música, el estruendo de las piezas de artillería y centenares de cohetes".

La fuente del Calvario, al final de la 6ª. Avenida Sur, fue convertida en fuente de vino, obsequio preparado pro aquella corporación para los artesanos.¹⁴⁴

El relato pone en evidencia el papel protagónico del arte para hacer imborrables los recuerdos de los grandes acontecimientos de la vida de la comunidad y como la música juega un papel importantísimo dentro de una "Totalidad" en donde alterna incluso con el sabor del vino que tenía la fuente.

Es también perceptible que ya para el año de 1884, la Banda Marcial se constituía como el conjunto musical de mayor presencia en este tipo de acontecimientos y que había otras más que también estuvieron presentes con idéntica función.

La Banda Marcial pasó a convertirse ya en las dos últimas décadas del siglo XIX como el "Conjunto Modelo" de organización para otras que fueron formando en la Nueva Guatemala como "La Banda de la Guardia de Honor" en 1883, "La Banda del Batallón No. 2" en 1884 y "La Banda del Hospicio Nacional" 1892.¹⁴⁵

Saenz Poggio refiere: "El Supremo Gobierno de la República ha procurado siempre que los pueblos la cultiven, y hoy día, sostiene una Banda de música militar, compuesta de 21 músicos, en el departamento de Sacatepéquez, otra en Quetzaltenango, compuesta de 36, otras igual en el departamento de Suchitepéquez, otra en Totonicapán, otra en Huehuetenango y otra en San Marcos.

Los vecinos de Chiquimula, en extremo aficionados al arte sostienen con fondos particulares una Banda de Música militar".¹⁴⁶

Durante la última década del siglo XIX la Religión Católica recuperó la supremacía ideológica en el medio, después de severos trastornos que le provocaron los golpes económicos del liberalismo que necesitaba su papel mediador entre los distintos grupos sociales y fue así como se reorganizaron las tradicionales procesiones de cuaresma y Semana Santa apareciendo en 1897 un remedo de las mismas a cargo de los estudiantes universitarios para denunciar los atropellos contra el pueblo por parte de las autoridades del gobierno de turno.

La Banda comenzó a tomar participación en el acompañamiento de las procesiones iniciando un proceso evolutivo que cobró características muy particulares con el pasar de los años.

¹⁴⁴ J. Antonio Villacorta. Historia de la República. Op. Cit. Págs. 480

¹⁴⁵ Rafael Vásquez. Op. Cit. 171. 172.

¹⁴⁶ José Saenz Poggio. Op. Cit. Pág. 79.

EL REPERTORIO DE LA BANDA EN GUATEMALA

Una vez comprendida la función ideológica de la Banda dentro de la sociedad guatemalteca, merece especial atención el repertorio de la misma debido a lo sobresaliente en el campo académico y lo diverso en el ideológico. En el repertorio de la Banda del siglo XIX, encontramos un interesante listado que nos refiere Rafael Vásquez al referirse a Himnos Patrióticos.

Mencionando a propósito de las fiestas mencionadas con anterioridad con motivo de la entrada del ferrocarril a la Nueva Guatemala, se estreno un himno alusivo composición estrenada el 19 de julio de 1884, realizada por el Maestro Indalecio Castro; el Maestro Angel E. López compuso el Himno a Justo Rufino Barrios.

Podemos advertir el sentido nueva fuente de inspiración en los "Héroes" nacionales y en sus obras que tendrían que engrandecer a la patria, sembrando el bienestar para todos. Este nuevo sentido de percibir la realidad fuera del ámbito religioso podemos advertirlo en "El Himno Nacional de Guatemala" declarado como tal, oficialmente, en 1897.¹⁴⁷

La Banda Marcial pasó con su repertorio y sonoras notas para ser escuchadas en exteriores, a ser el grupo musical ideal para los eventos del Estado en los cuales se pretendían las concentraciones públicas masivas, mientras la marimba se deslizaba pausadamente a los grandes bailes de interiores.

Paralelamente a estos procesos las bandas de las procesiones de cuaresma y Semana Santa cobraban fuerza dentro de un repertorio fúnebre que tomó características propias entrado el siglo XX.¹⁴⁸ Debido a que estas manifestaciones de culto a la pasión, muerte y resurrección de Jesús identificaba el dolor que sufría desde entonces el pueblo de Guatemala ante los atropellos de los grupos de poder.

La Banda también se hizo presente en las luchas populares en las Huelgas de Dolores, acompañado con su música las sátiras de denuncia pública a funcionarios.

¹⁴⁷ Rafael Vásquez. Op. Cit. Págs. 47 y 48.

¹⁴⁸ Fernando Urquizú. Nuevas notas para el estudio de las Marchas Fúnebres Guatemaltecas. Revista Encuentro. Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica. Sep.-Dic. Guatemala, 1996. Pág. 24.

EL CONSERVATORIO NACIONAL.

La existencia del "Teatro Carrera" más tarde "Teatro Nacional" no era suficiente para el desarrollo de las ideas seculares de la música porque los integrantes del círculo de músicos del medio habían sido formado en su mayoría dentro de un ambiente cerrado y religioso. Por otra parte uno de los objetivos del liberalismo era presentar alternativas para los educandos dentro de un ambiente alejado de los preceptos religiosos tradicionales.

Fue para cubrir estas necesidades ideológicas del mismo sistema que se estaba desarrollando como nació el primer Conservatorio que funcionaba sostenido por el gobierno en el antiguo convento de Santo Domingo con una partida presupuestal del estado asignada desde el 17 de febrero de 1875, pero únicamente laboro por espacio de dos años.¹⁴⁹

Fue hasta el 3 de agosto de 1880, cuando el "Conservatorio Nacional de Música" inició sus labores en el antiguo edificio del convento de La Merced.¹⁵⁰ La nueva institución fue prevista de partida presupuestaria para cubrir sueldo de maestros y funcionarios menores lo que dio como resultado el apareamiento de otro grupo de músicos profesionales dedicado por completo a las actividades artísticas en el ramo de la música.

Esta dedicación al estudio de la música, pronto dio sus frutos y ya el 18 de noviembre de 1883 ya se había formado una orquesta con los alumnos de este establecimiento.¹⁵¹ Apareciendo con esto una primera Orquesta de orden estatal.

La creación y desarrollo de esta institución representó un paso positivo para la educación en general del país, aunque no hay que perder de vista el sentido de reproducción del sistema operante para el cual viven las instituciones educativas de cualquier tipo que se crean dentro de una sociedad.

Sin embargo, el arte adquiere por su mismo carácter creativo cierta independencia de pensamiento dentro del sistema porque puede ser cultivado por personas de distinta ideología incluso dentro de un mismo recinto lo que provoca una convivencia directa de los más encontrados puntos de vista.

El primer historiador que puso atención a estas cuestiones afirma: "de nada o de muy poco se aprovechaba el Teatro Nacional sin una enseñanza científica de la música".¹⁵² Comentario que pone en evidencia lo necesario de la existencia de una casa de estudios superiores de música.

¹⁴⁹ Rafael Vásquez. Op. Cit. Pág. 80.

¹⁵⁰ IDEM. Pág. 84.

¹⁵¹ IDEM. Pág. 91.

¹⁵² IDEM. Pág. 78.

Es muy importante señalar que el 27 de mayo de 1893, el gobierno de José María Reyna Barrios, concedió ayuda financiera a los jóvenes Julián González, Víctor M. Figueroa y Herculano Alvarado para que realizaran estudios superiores de música en Europa y el 23 de agosto de 1894 se aprobaron los reglamentos académicos del Conservatorio, tomando forma en lo sucesivo dando gloriosos nombres a nuestro país en el campo de la música.

Podemos concluir que a pesar de la dependencia estatal del Conservatorio, éste a gozado de cierta autonomía creativa lo que ha permitido la convivencia de distintas corrientes de pensamiento dentro de una institución estatal pública.

EL TEATRO Y LA OPERA.

Hemos ya analizado el papel del Teatro, desde su aparición con el nombre de Carrera y su posterior cambio al de Nacional, analizando su función ideológica en la sociedad guatemalteca, sin embargo, no debemos dejar de un lado las representaciones de la "Opera" en el medio que permitieron poner al día a gran número de connacionales de aquella época con las corrientes artísticas de la época y desarrollar un sentido de apreciación del arte más profundo.

Pero no debemos olvidar que su alcance a pesar de ser muy alto académica e intelectualmente pudo ser imitado únicamente por la ciudad de Quetzaltenango, que a finales de siglo contaba también con un teatro respondiendo a una demanda citadina, la gran mayoría del país continuaba viendo únicamente las loas y bailes de los pueblos que comenzaban a ser severamente transformados por las personas que tenían contacto con el "mundo civilizado" y que sabían lo valioso de sus pertenencias materiales ancestrales, las cuales, paraban en sus manos por ignorancia, descuidos o apropiamiento ilegítimo de los mismos.¹⁵³

¹⁵³ IDEM. Págs. 106 a 109.

LA MUJER Y LA MUSICA EN EL SIGLO XIX.

El desarrollo de la Opera como espectáculo público culto permitió que la mujer guatemalteca conquistara un lugar dentro del arte y fue el canto y la ejecución de instrumentos el vehículo que le sirvió de apoyo para lograrlo en forma socialmente aceptada ya que hemos citado la participación activa femenina en casi todas las artes pero en forma anónima.

La lista ofrecida por José Saenz Poggio de artistas nacionales que destacaban como actrices y cantantes en la Opera, hasta alcanzar un lugar, un sitio de honor en el Teatro Carrera más tarde Teatro Nacional.

En el campo musical la primera artista guatemalteca que conquistó el corazón de la Nueva Guatemala, fue sin duda Anastasia Romero, con una voz magnífica de soprano.¹⁵⁴ Su presencia fue muy frecuente en todas las actividades artísticas de mediados del siglo pasado según lo revelan las hojas de propaganda que anuncian las funciones de ópera.¹⁵⁵

Existe un nutrido número de nombres rescatados por los historiadores de la música especializados de mujeres que se dedicaron al cultivo de la música desde entonces, entre los que destaca el de Vicenta La Parra quien fue una de las grandes "Maestras" de su tiempo en todo lo concerniente a la enseñanza del teatro y la música.¹⁵⁶

Sin embargo, a pesar de la puerta abierta para la participación femenina en el arte civil no debemos dejar de lado que continuó presentándose en las iglesias con la misma regularidad que antes y en las residencias privadas en donde su papel fue fundamental para la conservación de los valores morales tradicionales como veremos a continuación.

¹⁵⁴ Fernando Urquizú. La mujer en el arte guatemalteco. Siglos XIX y XX. DIGI. USAC. Guatemala, 1997. Pág. 40.

¹⁵⁵ Hojas de propaganda a las funciones realizadas en el "Teatro", durante la segunda mitad del siglo XIX, revelan la presencia de Anastasia Romero en la vida artística de la época.

¹⁵⁶ IDEM. No. 29.

LAS ARTISTAS TRADICIONALES GUATEMALTECAS Y LA MUSICA

Durante el período de la dominación española se realizaban en los hogares como complemento del proceso de recapitulación ideológica a través de la religión estaban dedicados a los Santos Patronos de los hogares, devociones y advocaciones preferidas en domicilios particulares, así como rogativas por el eterno descanso del alma de algún pariente perdido.

Hacia 1871 se dio en Guatemala la "Reforma Liberal" prohibiéndose las manifestaciones públicas de la fe y condenándose al exilio gran cantidad de sacerdotes católicos lo que provocó grandes vacíos dentro de la organización ideológica del país.

Este vacío fue llenado por las artistas tradicionales en rezos y novenas privadas que se hacían a puerta cerradas en las casas particulares rescatando de esta manera los valores morales tradicionales heredados de la cultura hispánica y que podemos llamar guatemaltecos. Los sones, alabados al niño Dios y su acompañamiento musical por medio de instrumentos cultos traídos por los españoles como el violín, el arpa, la flauta y al final piano forte se le añadieron instrumentos prehispánicos de orden rítmico como la tortuga y las sonajas.

El resultado fue el apareamiento de un grupo músico muy propio de nuestro país, que ya a fin de siglo se le unía la marimba que se hacía presente para acompañar un baile que se daba al concluir el rezo del último día de la novena, el espíritu de estas fiestas propias de finales del siglo XIX y gran parte de la primera mitad del XX, fue recopilado y expresado por el compositor Salvador Iriarte, en su popular son "Noche Buena".¹⁵⁷

Sus notas recogen el sentido de totalidad artística propio de la tradición nacional en donde el tradicional "Nacimiento" alterna con el olor de pacayas, manzanillas con el sabor de los tamales, y no faltan los sonidos de nuestra "Noche Buena" de pitos, chinchines, togas, marimba, y otros instrumentos en un colage de sonido que identifica el sentido de música que podemos llamar "Guatemalteca".

Son las damas guatemaltecas, quienes llevaron desde sus hogares la batuta en el rescate de este tipo de valor que aún se proyectan como una pálida luz de esperanza en nuestros días.

¹⁵⁷ Son Noche Buena. Grabación Casa Avelar. Sello Tikal. L.P. No. 11. Guatemala.

CONCLUSIONES

El siglo XX permitió una ampliación de los grupos musicales debido al fortalecimiento de formas de expresión no apegadas a los cánones religiosos tradicionales.

Las nuevas expresiones musicales desarrolladas en Guatemala en el siglo XIX, cumplieron la misma función ideológica de adulación a los grupos de poder y propaganda al sistema de vida.

La ampliación del ámbito musical ofreció mejores oportunidades de trabajo a los músicos de esta época que encontraron plazas vacantes donde prestaron sus servicios como especialistas al estado republicano emergente.

El alto nivel alcanzado por los grupos musicales en el medio permitió a los creativos locales la escritura de libros para la enseñanza de sus alumnos, ampliando aún más el horizonte de desarrollo de la música.

En el siglo XIX, La Banda Marcial, paso a convertirse en el principal grupo musical existente en la nación, sirviendo de modelo para la creación de otros cuerpos de música similares en la capital como en el interior, con idéntico fin ideológico.

Los cambios operados en la base económica en Guatemala se reflejaron en la organización filarmónica, surgiendo asociaciones que ampliaban el campo de la música culta de la alabanza a Dios al de la apreciación de la misma como arte, ampliando con este motivo su repertorio a motivos propios que propagaban las ideas de los nuevos grupos de poder emergido como "La Patria", Los "Valores Cívicos" y otros convenientes para despertar en las masas un sentimiento de adecuación a sus ideas.

Los Himnos Patrióticos que tienen como fuente de inspiración a la patria y sus héroes encierra en su fondo ideológico un sentido de adulación a la organización social existente y a los héroes que manejan estas situaciones en su mayoría de veces a su favor.

Los grupos musicales tradicionales permitieron el rescate de los valores tradicionales culturales heredados de la cultura hispánica en Guatemala a la vez que rescataron la música tradicional que se canta y ejecuta en casas particulares proyectándose aún hasta un siglo posterior.

El avance obtenido por los grupos de músicos en el siglo XIX, permitió que la mujer en Guatemala saliera del anonimato como artista y conquistara un sitio de honor en el mismo, partiendo del ámbito musical como cantante o ejecutante de la música.

El capitalismo permitió la ampliación del sentido de la música del ámbito religioso al sentido de apreciación culto también fortaleció el sentido lúdico de la misma con la proliferación de los grandes bailes de salón, ampliando con esto la demanda de músicos calificados que fueron tomando un lugar especializado dentro de una "Nueva organización Filarmónica" cuyas transformaciones se hicieron presente en Guatemala en el siglo XIX.

Los cambios operados por la Reforma Liberal incluyeron la institucionalización de la música a través de la creación de la Escuela de Sustitutos y el Conservatorio Nacional de Música, que proveyeron al país de nuevos valores de la música a la par que permitieron el desarrollo de otra fase de los músicos las de "Maestros de su Arte".

El siglo XIX permitió con los avances de la sociedad incorporar al músico a la misma con un estándar de vida aceptable y una proyección adecuada de su arte.

CAPITULO V
LOS GRUPOS MUSICALES
Y LAS ASOCIACIONES FILARMÓNICAS
EN EL SIGLO XX

FUNCIÓN IDEOLÓGICA DE LA MÚSICA EN EL SIGLO XX

El siglo XX ha sido caracterizado en nuestro medio por un avance del capitalismo mundial, y específicamente como una zona de influencia norteamericana, desde su principio se hizo palpable en el medio la doctrina Monroe "América es para los Americanos" pero en el entendido que América es para los norteamericanos.

Una fuerte dictadura dominó las dos primeras décadas del siglo la imagen de Manuel Estrada Cabrera como cabeza del régimen que se caracterizó por la entrega de los intereses nacionales al capitalismo mundial. Empresas norteamericanas se apoderaron gran cantidad de tierras hacia 1900, y en 1915 compraron la deuda inglesa¹⁵⁸ empresas de ese mismo país que también se apresuraron a invertir en el ferrocarril que se estaba terminando de instalar por aquel tiempo.

Los cambios tan drásticos en el sistema de vida sobre todo en los sitios urbanos demandaban la preparación académica más eficiente lo que provocó una abundancia de escuelas para preparar a las masas para su incorporación al sistema productivo, que se vio afectado en Nueva Guatemala por un terremoto en 1917 y 1918.

Durante esta época recobró la Religión Católica su hegemonía como "ente" mediador ideológico dentro de los distintos grupos sociales debido a la dura represión que se dio al pueblo que se mostraba en desacuerdo a la política entreguista del gobierno.

El entendimiento de estas dos facetas de la ideología en este período de la Historia de Guatemala es muy importante para enlazar la función ideológica que adquirió la música, porque por un lado existía dentro del ambiente guatemalteco una música culta que refleja la alegría de un grupo social mientras que en otro florecerá la base de la expresión romántica fúnebre.

La música acompañó las "Fiestas de Minerva" destinadas a la substitución de las fiestas religiosas propias del periodo de la cultura hispánica cuyas bases se pretenderá atacar con una substitución de las imágenes religiosas por otras propias de la "Ciencia" convenientes en aquel momento a los grupos de poder.¹⁵⁹ Concretamente las Fiestas de Minerva son para una substitución a las dedicadas a la Virgen.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, también cobró forma la Banda en dos vertientes muy especiales: Una de orden Militar y la Banda de

¹⁵⁸ Fernando González Davison. Guatemala 1500-1970. Reflexiones sobre su desarrollo histórico. Ed. Universitaria USAC. Guatemala, 1987. Págs. 115 y 116.

¹⁵⁹ Album de Minerva. Varios Libros Editados en conmemoración de estas fiestas, Tip. Nac. Guatemala, 1900 a 1905.

Procesión. La Banda Marcial, tenía como función principal acompañar los actos públicos al aire libre como las fiestas de Minerva, las fiestas patrias, etc. ... La Banda de procesión tenía como función principal el acompañamiento de las manifestaciones públicas de la fe católica ya sea de júbilo o dolor.

Ambos grupos musicales tienen como principal función ideológica completar el sentido de "Totalidad Artística" en el área auditiva y en el caso de la Banda Marcial comunicaban el sentido patriótico y las ideas liberales aunque en ocasiones por necesidades de los mismos grupos de poder se adaptan en su repertorio a acciones especiales como acompañar un feretro al cementerio, interpretaban música fúnebre de procesión.

La Banda de Procesión tomó forma también por aquellos años de dura represión en contra del pueblo de Guatemala, ante poca oportunidad de manifestarse en contra del gobierno optó por refugiarse en las manifestaciones públicas de dolor por la pasión y muerte de Nuestro Señor, naciendo de esta situación ideológica un género musical que recoge todo el dolor de un pueblo que no podía desde aquellos años enterrar a sus muertos y desaparecidos.

Otro grupo musical que se desarrolló en estas décadas fue la marimba que pasó de ser un grupo musical popular de exteriores a un grupo musical de salón, para cubrir las demandas de un grupo de músicos que amenizara los bailes de la burguesía que se apropiaba de esta manera de uno de los grupos musicales populares, su función ideológica debemos de verla como un grupo musical de salón, para cubrir las demandas de un grupo de músicos que amenizara los bailes de la burguesía que se apropiaba de esta manera de uno de los grupos musicales populares, su función ideológica debemos de verla como un grupo musical que identificó durante su época los ideales de nacionalismo e identidad de los distintos grupos sociales del medio.

Otro grupo social ampliamente definido fueron los de música culta cuyos miembros habían egresado o eran alumnos avanzados del Conservatorio Nacional de Música, este grupo estaba llamado al desarrollo intelectual de la música y se presentaba en formas de pequeños grupos de cámara.

Cuando corría el final del año 1917 y principios del 1918 un fuerte terremoto destruyó los principales edificios destinados al cultivo del arte y la precaria situación que vivía el país impedía su inmediata reconstrucción razón por que mantuvo dispersos a los grupos musicales durante una buena temporada.

La reorganización de los grupos musicales se dio durante los años comprendidos entre 1930 a 1944, cuando fungió como presidente del país el General Jorge Ubico Castañeda. Quien apoyó el desarrollo de la orquesta "Liberal Progresista" como máximo grupo musical de la época para acompañar los distintos eventos públicos con un grupo selecto de músicos acordes con la grandeza de sus obras físicas que logró.

Aunque fue un gobierno represivo, debe reconocérsele el apoyo que dio al arte en general y la música no fue la excepción. La Banda Marcial fue otro pilar en el campo del arte que apoyaba al régimen encabezando los vistosos desfiles que se hacían durante aquella época.

Durante esta época se inició la radiodifusión y se cobró vigencia el cine sonoro que influyó notablemente en la forma de pensar del pueblo en general aunque vigilado muy de cerca por el régimen que no permitía ninguna exacerbación por mínima que fuera.

La marimba como grupo de música que vinculaba todos los grupos sociales enriqueció su repertorio con música norteamericana y mexicana para ponerse a tono con los nuevos gustos afectados por los medios de comunicación que gozaron de plena libertad con la Revolución de 1944, cuando los grupos musicales tomaron formas de manifestarse diversas siendo más difícil su identificación dentro del plano ideológico ya que la mayoría obedecen a fines eminentemente comerciales.

EL CINE Y LA MUSICA EN GUATEMALA

El desarrollo del cine en Guatemala es paralelo casi con el paso del siglo XX en nuestro medio, en sus primeras tres décadas la mayoría de películas eran extranjeras y las cintas únicamente proyectaban movimiento con títulos siendo en su mayoría en idioma inglés.

Sin embargo, la música acompañaba aquellas proyecciones dando con sus notas el toque auditivo que se necesita dentro del sentido de "Totalidad Artística" para hacer más vívidas las emociones, en el caso de la Nueva Guatemala, tomó características especiales ya que un conjunto de música popular se hacía presente en las puertas de los cines para anunciar las proyecciones incluso marimbas que posteriormente entraban al interior de estos recintos para amenizar las películas.¹⁶⁰

Las proyecciones debieron haber sido muy contrastantes aunque el fin comercial marcaba prácticamente un éxito ya que los sobrevivientes de aquellos "Años Dorados" dicen haber satisfecho con un pasatiempo muy alegre.¹⁶¹

Pero visto desde el punto de vista histórico debió haberse alterado muy profundamente las costumbres de la época que tenían la iglesia como sitio principal de las actividades sociales que eran programadas en horarios para Damas, Caballeros, sirvientas,¹⁶² mientras que las funciones de cine se dirigían a las masas.

De éste proceso de transformación podemos inferir el perfeccionamiento en el medio del desarrollo de una nueva industria en un campo diferente "El de la diversión de las masas" con una divulgación de "Modelos de vida diferentes" a los conocidos por aquella época.

Nueva Música tomó su lugar dentro de éste concepto viniendo gran cantidad de partituras de dos hojas con composiciones destinadas a las actividades lúdicas del cine y el baile de salón.¹⁶³ Este repertorio era impreso la mayoría en el extranjero vendido en tiendas locales que ofrecían música nacional en menor escala dándose desde aquel entonces una competencia desigual entre la música extranjera y la nacional.

Durante la década de 1930, se instaló el cine sonoro en la Nueva Guatemala y fue aprovechado por el presidente Jorge Ubico para iniciar una

¹⁶⁰ Informante Héctor Urquizú. 1905-1983, músico, vecino de la Nueva Guatemala.

¹⁶¹ IDEM.

¹⁶² Semana Católica. Año XIII, Sap. 3 de Sep. 1904 No. 640. Durante números sucesivos se relata el diseño del programa para las festividades del mes del Rosario. Se tomaron en cuenta las ocupaciones de los asistentes.

¹⁶³ Biblioteca privada de música.

campana propagandística en su favor la música realizada en el medio servía de fondo para esta situación.¹⁶⁴

Durante este gobierno 1930 a 1944, el cine invadió la cultura nacional cuestión que podemos identificar incluso en la deformación de la pieza de origen mexicano "La Norteña" difundida por las películas de aquella época cuya letra fue "arreglada"¹⁶⁵ por los estudiantes universitarios de aquella época para satirizar al mismo general cabeza del gobierno.

El repertorio del cine también fue adoptado por la marimba que adaptaba también su repertorio a los nuevos gustos de influencia extranjera acentuando la cultura mexicana más que la norteamericana por la cuestión idiomática aunque no debemos perder de vista que la "Epoca de Oro del cine Mexicano" era patrocinado y dirigido por Estados Unidos de América.

Durante el período revolucionario también prosiguió el mismo avance del cine en estas dos vertientes el comercio norteamericano expandiendo su negocio mientras que el nacional era utilizado para divulgar los principios revolucionarios, influyendo muy notablemente la música militar norteamericana que identificaba las asañas de sus soldados en la segunda guerra mundial, tal fue el auge de este tipo de música que aún pervive alternando con los sones y otra música popular en el repertorio de los tradicionales rezados que recorren los centros urbanos del país.

La contrarrevolución de 1954, abrió prácticamente las puertas para acentuar la dependencia económica de Guatemala, las ciudades comenzaron a crecer descontroladamente y el cine paso a convertirse en uno de los principales atractivos de diversión y la música que divulgan sus películas comenzó a ser de uso corriente, además que por esos años comenzaron a aparecer las primeras grabaciones de acetato con música de las mismas lo que difundía más la cultura extranjera que local.

Este predominio fue aún más marcado pasado el terremoto de 1976, cuando la cultura norteamericana lanzó productos a través de la cinematografía tendientes a alterar incluso la manera de pensar de los consumidores jugando la música un papel de primer orden y convirtiéndose en un valioso auxiliar para el éxito de la nueva cinematografía de masas.

¹⁶⁴ Magda Aragón y Edgar Barillas. Cine e historia social en Guatemala: imágenes de una década (los años treinta). Revista Estudios, IIHAA. 3/90. 3ª. Época. Guatemala, Dic. 1990. Págs. 29 a 86.

¹⁶⁵ Carlos Navarrete. El Romance tradicional y el corrido en Guatemala. UNAM, México, 1987, Pág. 149.

BANDA SINFONICA MARCIAL

Esta formada por un Director General y dos directores de sección llamados músicos mayores antiguamente ahora les llaman Directores de Sección.

Para ser Director de la Banda Sinfónica Marcial se obtiene el puesto en un examen de oposición. El actual Director es el Maestro Nery Evelio Cano Arreaga, quien egresó de la escuela de Músicos Militares Rafael Alvarez Ovalle.

Por gestiones del actual Director en el gobierno de Ramiro de León Carpio, se logró una nueva clasificación para los sueldos de los músicos de la siguiente forma:

Director General:	Q.3,300.00
Solista	Q.2,800.00
Músicos de Primera clase	Q.1,200.00
Músicos de Segunda clase	Q.1,000.00

Sus deducciones al salario son: Centro Médico Militar, Instituto de Previsión Militar.

El horario de ensayos es de lunes a viernes de 9:00 a 12:30 horas, siempre están disponibles para algún concierto las 24 horas.

Según el Plan anual de la Banda Sinfónica Marcial los servicios que prestan son:

Temporada Escolar, Temporada Popular, Temporada Oficial y Temporada Navideña.

Es importante resaltar que la Banda Sinfónica Marcial es el máximo grupo musical con que cuenta el país para la presentación de música de interpretación de repertorio propio para exteriores al aire libre y cuenta con un amplio repertorio que incluye música militar, fúnebre, Himnos, el cual es enriquecido con adaptaciones y arreglos de todo tipo de música culta y popular que es adaptado por especialistas conocedores de este tipo de instrumentación.

Incluimos la nómina de la Banda Sinfónica Marcial para dar un acercamiento al tipo de instrumentación así como a la amplitud de integrantes con que cuenta este grupo musical en Guatemala que también ha cosechado muchos triunfos en sus más de cien años de vida artística.

PERSONAL QUE INTEGRA LA
BANDA SINFONICA MARCIAL

Director General
Nery Evelio Cano Arreaga

PSICOLOS:

1. Raúl García González
2. Santiago Juárez Cac
3. Marco Tulio Santos

FLAUTAS:

4. Manuel Ruiz Santos

OBOE:

6. Haroldo R. Juárez

REQUINTO:

7. Erick vitelio Juárez

CLARINETES PRIMEROS:

8. Mario Rodolfo E. Toledo
9. Luis Felipe González
10. Carlos Humberto Vargas P.
11. Ubaldino Venancio Toribio
12. Jorge Toribio Golón
13. Esteban Tocón
14. Frank Armando Carcamo
15. Oscar Rolando Solares S.
16. José Margarito Avila

CLARINETES SEGUNDOS:

17. Julio López Pérez
18. Manuel de Jesús Avila
19. Leonel R. Cuy Salome
20. Mario Chavez Gómez
21. Wilfredo Cuy Salomé
22. Lucilo Cifuentes Pérez

CLARINETES TERCEROS:

23. Julio R. Rodríguez Oliva
24. Erwin Sarceño González

FAGOTES:

25. Héctor Rubén Galicia
26. Nicolás Colin Cuca

SAXOFON ALTO:

27. Misraín Sosa Quintana
28. Edwin Obdulio Saluero S.

SAXOFON TENOR:

29. Alejandro Caal Gomes
30. Erick Octavio Rodríguez F.

SAXOFON BARITONO:

31. César Ovidio Gómez López
32. Melquicedec Cortez Pérez

CORNETES PRIMEROS:

33. Higinio Velásquez Roca
34. Ottoniel Menéndez M.

CORNETINES SEGUNDOS:

35. Tito Misael García B.

BUGLES PRIMEROS:

36. Gilberto Moscoso P.
37. Leopoldo Mozoa Juárez

BUGLES SEGUNDOS:

38. Luis Ovalle Herrarte
39. Byron Avila G.

TROMPETAS PRIMERAS:

40. Byron Avendaño Vela
41. Reynerio Villeda

TROMPETAS SEGUNDAS:

42. Mario Martínez

TROMPETAS TERCERAS:

43. Sebastián Chavez
44. Neftali Matias

CORNOS:

45. Cruz Ruis Santos
46. Gustavo Adolfo Arzú
47. Hugo Santiago Barahona
48. Rubén Amaya Cuessi

TENORES:

49. Angel Vidal García
50. Manuel García Guerra
51. Juan Gonzáles

BARITONOS:

52. Edgar Gustavo Reyes
53. Juan Castro
54. Mario de León Shuba

TROMBONES:

55. Humberto Barahona
56. Raúl Contreras González
57. Cristóbal Toc Chun
58. Manuel Trujillo Rojas
59. José Lucio Real Locón

BAJOS:

60. César Augusto Ortiz
61. Sergio García Ortiz
62. Daniel Ruiz Santos
63. Selvin Jon Ya
64. Héctor Higinio Valenzuela
65. Efraín Raguay

PERCUSIÓN:

66. Julio Estrada
67. Mario Mejía
68. Luis Felipe Franco
69. Sebastian Mixtun

GRUPO DE APOYO:

70. Candelario Flores
71. Vidal Paniagua Director de Sec. Músico Mayor
73. Carlos Ortiz " " " " "

OTRAS BANDAS MARCIALES DEL EJERCITO

El máximo grupo musical con que cuenta el ejército de Guatemala es la Banda Sinfónica Marcial, sin embargo, a nivel nacional cuenta con otras bandas, donde existen cuarteles y destacamentos militares grandes.

Por otra parte debemos citar las Bandas Militares de los centros de enseñanza militar existentes en el país como la Escuela Politécnica, el Instituto Adolfo V. Hall Central, y la Escuela de Músicos Militares Rafael Alvarez. Dichos conjuntos de música están destinados a acompañar los distintos actos en los cuales intervienen los alumnos de dichos establecimientos educativos.

Es muy importante resaltar que al igual que la Banda Marcial, los otros cuerpos de Banda con que cuenta el ejército de Guatemala, amplían su participación no solo a actividades civiles y militares, con sus notas acompañan incluso fiestas populares, veladas artísticas y todo tipo de manifestaciones culturales propias del pueblo de Guatemala, ampliando la proyección cultural del ejército.

BANDAS MARCIALES DEPARTAMENTALES

- Petén, Puerto Barrios, Zacapa, Jutiapa, Cobán Huehuetenango, Quetzaltenango. En el horario de 8:00 a 12:00 disponibles para servicios.

BANDAS MARCIALES AREA CENTRAL

- Brigada Mariscal Zavala, Guardia de Honor, Escuela Politécnica

INTEGRACION ESTANDAR DE LAS BANDAS MILITARES EN GUATEMALA

La organización es estándar formada por 25 elementos, no todas las bandas están completas.

6 Trompetas	1 Tenor
8 Clarinetes	2 Bajos
2 Cornos	1 Redoblante
2 Trombones	1 Bombo
1 Baritono	1 Plato

LAS MARIMBAS DEL EJERCITO DE GUATEMALA

El ejército de Guatemala en el siglo XX, ha presentado una formal defensa de "La Marimba" como fuente de la música culta y popular en Guatemala, apoyando la adquisición de instrumentos así como la creación de plazas para sus ejecutantes, quienes laboran como integrantes de estos conjuntos como músicos de segunda clase.

Esto ha influido de tal forma en el ambiente musical de la nación al extremo que las marimbas del Ejército de Guatemala, gozan de gran prestigio a nivel nacional como fuera de las fronteras patrias en donde quiera que se presentan logran cautivar la atención de los diferentes públicos porque su repertorio es tan amplio que incluyen desde la Música Clásica de los grandes Maestros del Pentagrama Universal, hasta las tonadas populares de los barrios populares del medio.

Estos grupos musicales participan por igual en ilustrados conciertos de música culta y en las fiestas populares poniendo en alto la versatilidad artística de éste grupo musical que identifica a Guatemala.

El máximo conjunto marimbístico de esta institución es "La Marimba Maderas de Mi Tierra" que es patrocinada por el Estado Mayor Presidencial. Existen otros no menos prestigiados conjuntos de marimba en el área metropolitana, entre los cuales, puedo citar: Marimba de la Guardia de Honor, Marimba de la Guardia Mariscal Zavala, Marimba de la Fuerza Aérea Nacional, Marimba de la Base Militar La Aurora y Marimba del Cuerpo de Ingenieros del Ejército.

Estos conjuntos cuentan con nueve integrantes: cuatro en la marimba grande, tres en la marimba pequeña, una batería y un bajo. Existiendo otros conjuntos de marimba en los departamentos donde existen bandas militares citados anteriormente.

LA ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Posteriormente a la Revolución democrática de 1944, se inició una transformación del país incorporándola a una cultura más inmediata en el orden local, las artes en general como producto de la apertura de este espacio alcanzó un alto nivel. Naciendo dentro de este proceso La Orquesta Sinfónica Nacional como máximo grupo musical del país.

Su primer director fue el Maestro Andrés Archila, quien se preocupó por el adelanto técnico y artístico de dicho grupo musical, ampliando su repertorio y organizando todo tipo de actividades relacionadas con motivo del engrandecimiento de dicho conjunto.

Desde su fundación este grupo musical ha pasado a constituirse como el máximo exponente de la música culta en Guatemala, contando desde entonces con un variado repertorio y un lúcido cuerpo de integrantes que le han dado brillo a nivel nacional e internacional.

Actualmente dicho grupo de música esta dirigido por el Maestro Ricardo del Carmen, reproduciendo en este escrito una nómina de sus integrantes para dejar testimonio de la organización del máximo grupo musical culto que existe en Guatemala.

El salario promedio que obtienen los integrantes de dicho cuerpo de música es de aproximadamente tres mil quetzales, el cual, puede ser poco si tomamos en cuenta la alta calificación con que cuentan sus integrantes.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE GUATEMALA
PATRIMONIO CULTURAL
RICARDO DEL CARMEN, DIRECTOR TITULAR

VIOLIN CONCIERTO Néstor Arévalo A.	CONTRABAJOS Manuel Celada C. (principal) Marvin A. López Jonah Torres Pablo Santiago Peña Eduardo Arrué Arturo Santamaria	TROMBONES Ramiro Vivar (principal) Roberto Rivera
ASISTENTE DE VIOLIN CONCERTINO Héctor Castro Zayas		TROMBON BAJO Carlos Ortíz
VIOLINES PRIMEROS José Roderico García Harold Guerra Baños Mónica Sarmientos Alfredo Quezada Arturo Barrientos Victor Hugo Rodas Carlos Estuardo Gómez Marco Antonio Barrios Baudilio Méndez Gloria A. De Polanco	ARPA Florida Alma Robles	TUBA José Luis Cabrera
VIOLINES SEGUNDOS Hugo Rolando García (principal) Karla Salas de Alvarez Luis Felipe Mejía Pedro Velásquez M. Selvin Velásquez Roberto Raudales Francisco Javier Casado Sergio Danilo Díaz Estanislao Hernández	OBOES Benjamín Flores Ch. (principal)	TIMPANI Julio César Santos (principal)
	OBOE Y CORNO INGLES Fielding Roldán L.	PERCUSIÓN Antonio González Alvaro Rodas Raúl de León
	FLAUTAS José Basilio Chapas (principal) Gustavo Adolfo Gómez	PIANO Alma Rosa Gaytán de A.
	PICCOLO Mario O. Cubur	Lic. Fredy Sagastume V. Administrador
	CLARINETES César Sazo J. (principal) Marcos L. Donis Miguel Angel Amado	Jogly Obed Ruano Jefe Financiero
VIOLAS Moises López (principal) Daniel Castro Edgar Aurelio Molina César Adolfo Azurdia Jorge Fernando De León Carmen A. Hernández Francisco Gutiérrez A.	FAGOTES Fernando Sosa Avila (principal)	Jacinto Wug Encargado de Personal
	FAGOTE Y CONTRAFAGOTE Luis a. Lima y Lima	Raúl de León Biblioteca y Archivo
VIOLONCELLOS J. Alfredo Mazariegos (principal) Ricardo Del Carmen F. Guillermo López Rolando Juárez Sergio Ivan Ortiz Eduardo Ortíz	CORNOS Carlos A. Velásquez (principal) José Luis Molina Rolan Casasola Mario Augusto Linares	Maria Angelina Quixtán Relaciones Públicas
	TROMPETAS Ramón F. Guerra Baños (principal) José Domingo Real Ernesto Núñez	Bedelcy Monroy Secretaría
		Juan González Alexander Santacruz Utiliería

LOS GRUPOS MUSICALES DE LA POLICÍA NACIONAL CIVIL

Por razones obvias no tuvimos acceso a los archivos de la Policía Nacional de Guatemala, sin embargo, fui atendida por los Maestros Directores de los grupos musicales con que cuenta esta institución actualmente quienes me relataron sus vivencias como artistas patrocinados por dicha institución gubernamental.

La Institución cuenta a nivel metropolitano con cuatro cuerpos de música: Tres conjuntos marimbísticos y una Banda Civil.

MARIMBA RELACIONES PUBLICAS POLICIA NACIONAL CIVIL NUMERO I

Fue fundada el 1º. De abril de 1973 con el nombre de maderas de mi tierra fue trasladada al Estado Mayor Presidencial.

De los músicos que fundaron esta marimba hace 25 años aún se encuentran dos músicos Joaquín Reyes Marroquín que ejecuta 2º. Piccolo y Abraham Roman Girón que ejecuta el Bajo.

NOMINA DE LOS MUSICOS E INSTRUMENTOS MUSICALES.¹⁶⁶

NOMBRE	INSTRUMENTO
Director Amalio Conrado Velásquez	Primer Piccolo
Arnoldo Gustavo Serrano Pérez	Batería
Demetrio Carrera Morales	Batería
Joaquín Reyes Marroquín	Segundo Piccolo
Lázaro de Jesús Carrera Morales	Primer Tiple
Teodoro Carrera Morales	Segundo Tiple
Guillermo Rafael Castañeda Villatoro	Segundo Tiple
Nicolás Alvarado Barahona	Bajo Tenor
José Lorenzo Gutiérrez Pereira	Armonio
Santiago Díaz Acajábón	Bajos
Abraham Román Girón	Contrabajo
Torcuato Carrera Morales	Contrabajo

¹⁶⁶ Informante Maestro Amalio Conrado Velásquez. Director de la Marimba Relaciones Públicas de la Policía Nacional Civil No. 1.

MARIMBA RELACIONES PUBLICAS POLICIA NACIONAL CIVIL
NUMERO II

Fue fundada en el año de 1980 está formada por 10 músicos dirigidos por un Director.

NOMINA DE LOS MUSICOS E INSTRUMENTOS MUSICALES.¹⁶⁷

NOMBRE	INSTRUMENTO
Director Edwin Walter Higueros Zamora	Piccolo
Bayron Leonel Vásquez Lorenzo	Batería
José Paulino Illescas Hernández	Contrabajo
Seferino Pérez García	Bajo
Epifano de Jesús Pérez García	Tiple
Enrique Macario Vásquez	Bajo Tenor
Fidel Larios	Segundo Tiple
Rudy Efraín Orozco García	Segundo Piccolo
Carlos Humberto Guzmán Vásquez	Congas

Los ensayos son los días martes y jueves en el horario de 9:00 a 12:00 A.M. disponibles para cualquier concierto en actividades culturales y sociales con una duración de 4 a 5 horas.

Laboralmente se encuentran clasificados según el manual de clases de puestos de Servicio Civil, dentro de los músicos algunos tienen plaza de agentes y plaza de servicios especializados II y III con el salario de Q.1,245.00 y Q.1,050.00 respectivamente descontándoseles IGSS, Auxilio Póstumo y Montepío.

Los integrantes del conjunto marimbístico aportan para el mantenimiento de la marimba y la compra de las baquetas.

MARIMBA DE RELACIONES PUBLICAS DE LA POLICIA NACIONAL CIVIL NUMERO III.

De éste grupo musical no pudimos obtener mayores datos debido a que no localizamos a sus integrantes, estaban prestando servicio.

¹⁶⁷ Informante Maestro Edwin Walter Higueros. Director de la Marimba Relaciones Públicas de la Policía Nacional Civil No. 2.

BANDA MARCIAL DE MUSICA DE LA POLICIA NACIONAL CIVIL.

Fue formada como transformación de otros cuerpos de música que existían en dicha institución como el "Combo y Orquesta". Su actual director es el Maestro Julio Estrada, el grupo musical cuenta con sesenta integrantes divididos en tres registros: Madera, Metales y Percusión.¹⁶⁸

Ensayan tres veces a la semana divididos en grupos de treinta cada uno, el salario del Director es de mil doscientos quetzales con plazas de especialistas y los músicos ganan un promedio de mil quetzales mensuales en plazas diversas como especialistas o agentes.

Es importante para este estudio conocer este tipo de grupos músicos que obtienen una colocación "decorosa" dentro de nuestra sociedad en una institución cuyo fin social es diferente al artístico, sin embargo en la medida de lo posible tratan de apoyarlo.

¹⁶⁸ Informante Maestro Julio Estrada. Director General de la Banda Marcial de Música de la Policía Nacional Civil.

ESCUELA NORMAL PARA MAESTROS DE EDUCACION MUSICAL "JESUS MARIA ALVARADO"

La Escuela Normal para Maestros de Educación Musical "Jesús María Alvarado" fue creada el 9 de marzo de 1959 según Acuerdo Gubernativo 187 en jornada nocturna.

El 10 de septiembre de 1964 por Acuerdo Ministerial No. 1229 es denominada con el nombre del Maestro de Educación Musical Jesús María Alvarado.

El 9 de noviembre de 1966 por Acuerdo Gubernativo No. 317 queda aprobado el Plan de Estudios par la Escuela Normal para Maestros de Educación Musical con una duración de 4 años diseñado por el Maestro Manuel Alvarado Coronado quien fue el primer Director de la Escuela quien venía del Reino Unido con una maestría en Filosofía y Educación de Adultos.¹⁶⁹

Hasta la presente fecha han egresado de la Escuela 37 promociones.

El objetivo principal en la Escuela Normal de Música es capacitar maestros de Educación Musical para niveles de Pre-primaria y Primaria.

El 1º. de octubre de 1987 tomé posesión como Director de Post Primaria de la Escuela Normal de Música. Mis objetivos principales fueron:

- Mejorar el proceso enseñanza-aprendizaje en la carrera de maestros de Educación Musical.
- Organizar el Plan de estudios de la Carrera de Maestros de Educación Musical en forma semestral.
- Lograr la adjudicación de un local para la Escuela Normal de Música.
- Proveer a los estudiantes de los instrumentos musicales para su estudio.

El 1º. de noviembre de 1996 deje la Dirección del establecimiento habiendo logrado los objetivos propuestos en colaboración del personal docente, administrativo y alumnos.

Actualmente el Plan Semestral propuesto en el año de 1994 esta siendo dirigido por el Profesor Rony Eriberto Cruz.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Informante: Lic. Manuel Alvarado Coronado, Músico y Pedagogo de 68 años. (entrevista)

¹⁷⁰ Informante: PEM. Rony Eriberto Cruz Prof. Económico Contable de 40 años.

MUSICA ALTERNATIVA GUATEMALTECA

Esta constituida por grupos de músicos que cultivan la rama de expresión que asume un compromiso de exponer los problemas sociales y culturales que tradicionalmente no son expuestos por el mismo pueblo.

Es un grupo de músicos populares autodidactas que basan su trabajo en una interpretación de la realidad nacional. Se mezclan instrumentos modernos con los autóctonos y sus composiciones pretenden acompañar procesos de transformación del desarrollo popular.

Su inspiración no esta dirigida hacia un mercado específico más bien a los que se identifiquen con los ritmos, las ideas, la poesía, las historias de la cotidianidad que desarrollan los grupos destacados. Estos grupos musicales tienen su base de formación en la canción política, la canción testimonio, la canción protesta, la canción mensaje, corrientes entradas a Guatemala en la década de los setenta, reprimidas por el proceso de enfrentamiento interno del país.

Estos grupos musicales fueron matizados durante la década del ochenta con nuevas expresiones aportadas por una nueva corriente de música latinoamericana donde destacaba la nueva "Trova cubana" y la música de procesos revolucionarios como el caso de Nicaragua y El Salvador.¹⁷¹

Existen matices de esta corriente de música en grupos de Rock cuyo trasfondo ha sido trastocado con fines puramente comerciales.

¹⁷¹ Informante. Enrique Castellanos. Investigador y artista popular, 33 años, vecino de La Antigua Guatemala.

LA MUSICA NEW AGE

El New Age, es un estilo de música ligera que surgió a principios de la década de 1970, es música con implicaciones místicas cuya orientación es dar al oyente momentos de relajación y reflexión. Surgió como música alternativa al extenso y masivo movimiento de música popular comercial también se le vincula a la corriente ecológica en el mundo.

Su estructura se conforma con elementos metódicos armónicos y rítmicos de la música clásica jazz, folklórica, rock étnica. Por lo general se utiliza poca instrumentación en las composiciones y se distingue la inclusión de instrumentos no tradicionales, instrumentos étnicos o inventados por los propios compositores aunque es muy común el uso de instrumentos electrónicos o en combinación con instrumentos acústicos.

Otra de las grandes influencias del New Age es el minimalismo el cual consiste en patrones melódicos repetitivos al cual se le adicionan pocas variaciones. Uno de los grandes compositores eruditos que influyeron en esta corriente musical fue Erick Satie compositor que afirma lo siguiente "Hacer música que pudiera mezclarse con el sonido de cuchillos y tenedores al cenar".

Entre los estilos del New Age se pueden distinguir los siguientes: el tradicional, el modal y contemporáneo.

La cuna de este movimiento musical se sitúa en California y Londres y se toma como el primer ejemplo las composiciones del flautista norteamericano Paul Lloen. La aceptación de esta corriente musical en Guatemala fue inmediata sobre todo en el público comprendido en las edades de 23 a 45 años es más, se creó una emisora de radio que programa diariamente un promedio de 30% de ésta música.

También ha sido fuente de inspiración para músicos guatemaltecos y uno de los primeros que incursionaron en este estilo fue Emilio Aparicio, quien en 1973 realizó las primeras propuestas que podrían ser catalogadas en este género, fue uno de los primeros músicos que comenzó a utilizar los instrumentos electrónicos de la época tal como el Wong (Sintetización análoga). Posteriormente el tecladista Henry Die originario de Dinamarca y residente en Guatemala, presentó su disco "Misna" con influencia de New Age. El grupo de New Age en Guatemala es el conjunto TERRACOTA.¹⁷²

¹⁷² Informante Maestro Luis Lima y Lima, fagotista de la Orquesta Sinfónica de Guatemala.

CONCLUSIONES

El siglo XX mostró cambios radicales en las formas de pensamiento en el mundo no escapando Guatemala de este proceso, la música también fue afectada dentro de éste proceso dominando manifestaciones cada vez más sencillas y uniformes.

La marimba tomó en el siglo XX una connotación de "Instrumento Nacional" de Guatemala, gracias a facilidad de adaptación en su repertorio de música culta y popular lo que hizo que conquistara el corazón del público a nivel nacional como internacional.

El siglo XX ofrece especialización en los grupos musicales que se desarrollan con independencia, alcanzando cada uno por separado un alto nivel artístico pero no se ha logrado su cohesión profesional para la defensa de sus intereses económicos.

La alta tecnología propia de finales de siglo ha dejado sin trabajo a gran cantidad de músicos debido a que los aparatos electrónicos permiten la reproducción de la música de versiones originales que son reproducidas en forma industrial, dejando de lado los grupos musicales y las interpretaciones en vivo.

Los factores limitantes del sistema educativo capitalista no permiten la apreciación de la música culta por las masas mostrándose poco aceptada por las mayorías que no la comprenden.

La Banda Marcial y de Procesión han tomado un carácter "nacional" en el transcurrir del siglo XX en Guatemala debido que acompañan los actos públicos cívicos y de fe del pueblo lo que les ha llevado a tomar un desarrollo propio en su repertorio con carácter eminentemente local.

La globalización económica implica la uniformidad ideológica y en este proceso la música es un factor determinante como agente movilizador de las ideas entre los distintos grupos sociales venciendo las barreras que presentan los idiomas y lenguas del mundo.

BIBLIOGRAFIA

Libros

- Arvon, Henri. LA ESTETICA MARXISTA. Ed. Amorrrotú, Buenos Aires, 1972.
- Arrivillaga, Alfonso. INSTRUMENTOS MUSICALES MAYAS. FUENTES ICONOGRÁFICAS. TRADICIONES DE GUATEMALA No. 46, CEFOL. USAC.
- Amerlinck, María Concepción. LAS CATEDRALES DE SANTIAGO DE LOS CABALLEROS DE GUATEMALA. Ed. UNAM. México, 1981.
- Anleu Díaz, Enrique. HISTORIA DE LA MUSICA EN GUATEMALA. Ed. Tip. Nac. USAC. Guatemala, 1996.
- Berlín, Henrich. ENSAYOS SOBRE HISTORIA DEL ARTE EN GUATEMALA Y MÉXICO. ACADEMIA DE GEOGRAFIA E HISTORIA DE GUATEMALA. Guatemala, 1988.
- Berlín Henrich: LOS TUMULOS FUNERARIOS EN GUATEMALA. Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, 1983.
- Day, Jane S. THE WORD OF MOCTUZUMA. Denver Museum of Natural History and Roberts Rinehart Publisher, Denver, 1993.
- Fleming, William. ARTE, MUSICA E IDEAS. Ed. Interamericana. S.A. México, 1981.
- Fuentes y Guzmán Francisco Antonio. RECORDACION FLORIDA BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES. Tomo I, Madrid, 1969.
- Gage, Tomas. NUEVA RELACION QUE CONTIENE LOS VIAJES DE TOMAS GAGE EN LA NUEVA ESPAÑA Y GUATEMALA. Edición de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. Guatemala, 1946.
- García Peláez, Francisco de Paula. MEMORIAS PARA LA HISTORIA DEL ANTIGUO REINO DE GUATEMALA. Tomo I, Volumen XII, Biblioteca Goathemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, 1972.

- González Davison, Fernando. GUATEMALA 1500-1970. REFLEXIONES SOBRE DESARROLLO HISTORICO. Ed. Universitaria, USAC. Guatemala, 1987.
- Hadjinicolau, Nicos. LA ESTETICA MARXISTA. HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE CLASES. Ed. Siglo XXI, México, 1974.
- Hamel, Fred y Huliman Martín. ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA. Tomo II, Ed. Cumbre, S.A. México, D.F.
- Lehnhoff, Dieter. ESPADA Y PENTAGRAMA. Centro de Reproducciones de URL, Guatemala, 1986.
- Lemmon, Alfred E. LA MUSICA DE GUATEMALA EN EL SIGLO XVIII. CIRMA, Antigua Guatemala, 1986.
- Luján Muñoz, Luis. LA PLAZA MAYOR DE SANTIAGO DE GUATEMALA HACIA 1678. IDREH. Publicación Especial No. 3. Guatemala, 1969.
- Martínez, Severo. LA PATRIA DEL CRIOLLO. Ed. Educa. Costa Rica. 1985.
- Mata Gavidia, José. ANOTACIONES DE HISTORIA PATRIA CENTROAMERICANA. Ed. Cultural Centroamericana, Guatemala, 1953.
- Miller, Ellen. THE ART OF MESOAMERICA FROM OLMEC TO AZTEC. Thames and Hudson Ed. New York, 1991.
- De Molina, Fray Antonio. ANTIGUA GUATEMALA. Edición de Jorge del Valle, Guatemala, 1943.
- Monteforte, Mario. LAS FORMAS Y LOS DIAS. EL BARROCO EN GUATEMALA. SOCIEDAD ESTATAL "QUINTO CENTENARIO". Turner Libros, S. A. España, 1989.
- Navarrete, Carlos. EL ROMANCE TRADICIONAL Y EL CORRIDO EN GUATEMALA. UNAM. México, 1987.

- Pardo, J. Joaquín. EFEMERIDES DE LA ANTIGUA GUATEMALA. 1541-1779. Varios Ed., Guatemala, 1984.
- Poggio, José Saenz. HISTORIA DE LA MUSICA GUATEMALTECA DESDE LA MONARQUIA ESPAÑOLA HASTA FINES DEL AÑO 1877. Imprenta La Aurora, Guatemala, 1878.
- Recinos, Adrián. MEMORIAL DE SOLOLA. Ed. Piedra Santa. IDEA. Guatemala, 1980.
- De Remesal, Fray Antonio. HISTORIA GENERAL DE LAS INDIAS OCCIDENTALES Y EN PARTICULAR DE LA GOBERNACION DE CHIAPAS Y GUATEMALA. Tip. Nac. Tomo I, Guatemala, 1932.
- Rodas, Haroldo. LA PINTURA Y ESCULTURA HISPANICA EN GUATEMALA. Ed. Serviprensa, Guatemala, 1991.
- Ruz Lhullier, Alberto. EL PUEBLO MAYA. Ed. Salvat, México, 1981.
- Rubio Sánchez, Manuel. MONOGRAFIA DE ANTIGUA GUATEMALA. Tomo I, Colección Guatemala, Volumen XLIX, Serie Francisco Vela, Tip. Nac. Guatemala, 1989.
- Samayoa Guevara, Héctor Humberto. LOS GREMISO DE ARTESANOS EN LA CIUDAD DE GUATEMALA. 1524 – 1991. Ed. Universitaria, USAC, Guatemala, 1962.
- Urquizú, Fernando. EL ORGANO COMO INSTRUMENTO MUSICAL Y OBRA DE ARTE EN GUATEMALA 1524 – 1991. Tesis, Escuela de Historia, USAC, Guatemala, 1991.
- Urquizú, Fernando. LA MUJER EN EL ARTE GUATEMALTECO. DIGI. USAC. 1996.
- Urquizú, Fernando. LA MUJER EN EL ARTE GUATEMALTECO. SIGLOS XIX Y XX. DIGI, USAC. Guatemala, 1997.
- Valdés, Juan Antonio. OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE TIKAL. Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala, 1994.
- Vásquez, Rafael. HISTORIA DE LA MUSICA EN GUATEMALA. Tip. Nac. Guatemala, 1950.

- Villacorta, J. Antonio. PREHISTORIA E HISTORIA ANTIGUA DE GUATEMALA. Tip. Nac. Guatemala, 1938.
- Villacorta, J. Antonio. HISTORIA DE LA REPUBLICA DE GUATEMALA 1821-1921. Tip. Nac., Guatemala, 1942.
- Ximenez, Francisco. POPOL VUH. Ed. Caudal, Guatemala, 1994.
- Zaporta Pallare, José. VIDA ECLESIASTICA EN GUATEMALA, A FINES DEL SIGLO XVII. 1683 - 1708. Academia de Geografía e Historia. Guatemala, 1969.

Publicaciones Periódicas

- Lemmon, Alfred E. Y Crider, John A. UN ANTIGUO LIBRO GUATEMALTECO DE REGLAMENTO PARA MUSICOS. Publicación Mesoamérica No. 30, CIRMA, La Antigua Guatemala, 1995.
- Urquizú, Fernando, NUEVAS NOTAS PARA EL ESTUDIO DE LAS MARCHAS FUNEBRES GUATEMALTECAS. Revista Encuentro. Instituto de Cultura Hispánica. Sep. Dic. Guatemala, 1996.
- Semana Católica. Varios Tomos, Guatemala, 1898 a 1908.
- Aragón Magda y Barillas Edgar. CINE E HISTORIA SOCIAL EN GUATEMALA: IMÁGENES DE UNA DÉCADA (los años treinta). Revista Estudios, IIHAA, 3-90. 3ª. Época. Guatemala, Dic. 1990.

Documentos de Archivo

- Archivo Histórico Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez.
AHAGP. Tramo 3. Caja 100 Exp. 3386. Fol. 25.
- AHAGP. Tramo 3. Caja 100 Exp. 3386. Fol. 27.
- AHAGP. Tramo 3. Caja 100 Exp. 3386. Fol. 28.
- AHAGP. Tramo 3. Caja 100 Exp. 3386. Fol. 29.
- AHAGP. Caja 3. Tramo 1.
- AHAGP. Caja 3. Tramo 1. 4-20 No. 66.

- AHAGP. Caja 3. Tramo 1. 4-20 No. 67.
- AHAGP. Tramo 5. Caja 76. Congregación de San Felipe Neri.
- AHAGP. Caja 5. Tramo 7. Curato de Chiantla.
- AHAGP. Caja 5. Tramo 7. Curato de Chiantla No. 34.
- AHAGP. Caja 5. Tramo 7. Curato de Chiantla No. 35.
- AHAGP. Libro de Cabildo. Sin Clasificar. Folio 27, Sección 5 de Agosto de 1791.
- AHAGP. Libro de Cabildo. Sin Clasificar. Folio 17 año 1786.
- AHAGP. Libro de Cabildo, Folio 27, Sección, 23/12/1791.
- AHAGP. Tramo 5. Caja 99. Estante 75. Exp. 5294-69124.
- AHAGP. Libro de Cabildo. Fol. 27. Sesión del 5/8/1791.
- AHAGP. Tramo 2. Caja 6. Fol. 98.
- AHAGP. Tramo 2. Caja 6. Fol. 99.
- AHAGP. Libro de Cabildo, sin clasificar, Folio 8, año 1779.
- AHAGP. Libro de Cabildo, sin clasificar, Folio 7, año 1779.
- AHAGP. Libro de Cabildo, sin clasificar, Folio 11, año 1783.
- AHAGP. Libro de Cabildo, sin clasificar, Folio 12, año 1784.
- AHAGP. Tramo 2. Caja 6, Folio 98.
- AHAGP. Libro de Cabildo, sin clasificar. Folio No. 15 año 1785.
- AHAGP. Tramo 1. Caja 6. Folios 12 y 14.
- AHAGP. Tramo 6. Caja 15. Folio No. 1. 829.
- AHAGP. Tramo 6. Caja 15. No. 28. Folio 2.
- AHAGP. Libro de Cabildo. Fol. 27. Sesión del 23/9/1797.
- AHAGP. Libro de Cabildo. Fol. 72. Sesión del 2/6/1813.
- Archivo General de Centroamérica.
- AGCA. Sig. A1 Ex. 201487 9969. Fol. 37 año 1791.
- AGCA. Sig. A1 Ex. 53763 leg. 6058.
- AGCA. Sig. A1. 43. Leg. 4964 Exp. 42.298 año 1686.

Documentos Impresos

- Concordato celebrado entre la Santa Sede Apostólica y el Supremo Gobierno de la República de Guatemala. Imprenta Nueva de I. Luna. Guatemala, 1854.
- Hojas de propaganda de funciones de Teatro fechadas en la segunda mitad del S. XIX. Colección privada.
- Album Minerva. Tip. Nac. 1900-1905.
- AHAGP. Doc. Editado en la Imprenta de Antonio Cubillas frente al correo, Goathemala, 1772.
- AHAGP. Testamento del Maestro Rafael de Castellanos.

Grabaciones

- Grabación Casa Avelar. Sello Tikal. L.P. No. 11. Guatemala, S/fecha.
- Grabación HGG40293. La Sociedad Filarmónica. 1996.

Informantes

- Maestro Héctor Urquizú. 1905 – 1983. Músico Vecino de la Nueva Guatemala.
- Maestro Amalio Conrado Velásquez. Director de la Marimba Relaciones Públicas de la Policía Nacional Civil No. 1.
- Maestro Edwin Walter Higueros. Director de la Marimba Relaciones Públicas de la Policía Nacional Civil No. 2.
- Maestro Julio Estrada Director General de la Banda Marcial de Música de la Policía Nacional Civil.
- Maestro Manuel Alvarado Coronado, Músico y Pedagogo de 68 años.
- Maestro Enrique Castellanos. Investigador y Artista popular, 33 años, vecino de la Antigua Guatemala.
- Maestro Luis Lima y Lima. Fagotista de la Orquesta Sinfónica de Guatemala.