

BOLETÍN CULTURAL INFORMATIVO

UNIVERSIDAD "DR. JOSÉ MATÍAS DELGADO" NUEVA ERA, AÑO IV, VOL. III, No. 15, 30 DE JUNIO DE 2005

NÚMERO ESPECIAL:
TRADICIONES Y COSTUMBRES SALVADOREÑAS

Diseño General y Diagramación: Claudia Hérodier
 Motivo de Portada: "Instrumentos de Miscoacalli"
 Códice Florentino, Libro VII.

Dr. David Escobar Galindo

Rector

Claudia Hérodier

Coordinadora de Publicaciones
PeriódicasC
R
É
D
I
T
O
S

PRÓLOGO

Dr. Dagoberto González
pág. 4

ECOS Y MIXTURAS

Apuntes sobre música colonial
Lic. Marta Rosales
pág. 8

MOROS Y CRISTIANOS

Jóvenes y niños identificados con su
cultura local en San Antonio Abad
Lic. Ana Lilian Ramírez
pág. 30

LAS MÁSCARAS EN EL SALVADOR

Lic. Ana Lilian Ramírez
pág. 36

NOTAS BIOGRÁFICAS

PÁG. 42

C
O
N
T
E
N
I
D
O



TRADICIONES Y COSTUMBRES SALVADOREÑAS



Prólogo

¿Hasta dónde un lego puede escribir de música en igual forma que uno conocedor de los secretos que encierran las notas y demás símbolos del arte de los sonidos?-

En mi caso muy poco puedo hacer en ese sentido con verdadero acierto, más si se trata de música indígena, que no por ser propia de los pueblos indoamericanos pueda carecer de la belleza, la armoniosidad y la finura, hasta llegar a la sublimación, que posee la música europea. Ambas alcanzan niveles insospechados en el alma de sus autores, de sus escuchas, de sus amantes, que, como místicos seguidores, se introducen dócilmente en los sutiles arpegios de inspiración humana y angelical, de seres imperfectos y celestiales, impregnados de profundos subjetivismos y de agradables exposiciones de notas que sólo pretenden llegar a la íntima reconditez de los corazones. La música representa las vivencias personales de cada autor, el sentir profundo y virginal de los pueblos humildes o heroicos, de pieles oscuras o blancas, o de hermosos mestizajes que no tratan mas que de presentar a la consideración de los demás, rasgos de su historia o de resucitar en cada nota los hechos heroicos o sencillos de los hombres que se constituyeron en un momento breve, en los hacedores de el milagro de una nacionalidad.

Nada mejor que un areíto para recordar las pequeñas cosas de los pueblos, los sencillos amores, las nimias pero trascendentales hazañas que quedaron grabadas en la memoria históricas de todos y que debía de ser puesta en escena con una danza, a la cual la música aborígen siempre ha estado íntimamente ligada.

Música y danza siempre han vivido estrechamente vinculadas como el viento y el espacio, por que son medios de comunicación mágico-religiosa, que siempre han dialogado, como el corazón con el amor, con fuerzas extrañas e invisibles para facilitar el logro de propósitos excelsos y milagrosos; qué mejor taumaturgia que alegrar el corazón del hombre, qué mayor pretensión que recorrer con la música y la danza, la etnohistoria de los pueblos amerindios y obtener así los colores polisinfónicos del alma de los mayas, de los tainos, de los chibchas, de los habitantes del altiplano andino o de las olorosas tierras de Guatemala, donde el Usumacinta señala sonoramente una frontera que cede con facilidad a los dulce embates de la música.

Con la música, sus areítos, los pueblos de este continente aún virgen, han rogado para lograr la victoria militar o la han convertido en danzas guerrera, en fúnebres oraciones para lograr las felicidad de los muertos, la tranquilidad de los vivos, la dicha infinita de los contrayentes, la plegaria humilde en agradecimiento por las buenas cosechas, la de los ruegos para pedir la lluvia, la bondad en los corazones de todos, conjugando lo artístico con lo ritual, con fantástica y singular pintura y

por qué no con la poesía, impregnada de una sencillez propia del milagroso maíz. Debe entenderse que sólo sus cantares son verdaderos libros abiertos, munificentes memoriales que de los padres a los hijos y de las presentes generaciones a las venideras, irán enseñando la forma de vida que se habla en lo profundo del alma indígena, el doloroso trato recibido en la dura transculturación española, el tremendo desarraigamiento de sus tierras, sus dialectos, sus cultos religiosos, que únicamente encontraron manera de comunicarlo en sus bailes, sencillos o ceremoniosos.

Música, mágica manifestación que provoca en los pueblos indígenas, hoy convertidos en mestizajes de imponderable belleza, gentiles maneras de rendir culto al amor, o las cosas pasadas y antiguas, en cantares hermosos y rememorativos, que fácilmente se tornan en danza cadenciosa y pausada, en delicioso encantamiento que distrae y alegra, transforma y electriza.

Si nos adentramos en el alma indiana y la hacemos nuestra, con que facilidad escucharemos el sonido rítmico del atabal, la flauta dulce, con su quejumbroso canto, que de súbito puede tornarse alegre, las trompetas, guamos o botutos aborígenes que acústicamente son similares a los cuernos usados en otras culturas, fáciles cantan y lloran, se quejan o lanzan al viento arrebatos de alegría.

Pero si la música es de por sí un universo particular y nos muestra en cada sonido finamente armonizado, una serie de mundos pertenecientes a una dimensión diferente, muy conocida para unos y para otros con claras posibilidades de saber de qué se trata, en la medida en que se van compenetrando con ella, también habrá que considerarse otro factor importante en las tradiciones de los pueblos, que se confabula con la danza, para solazar al común de la gente o para expresarle estados de ánimo celosamente guardados, ya de alegría, ya de tristeza: la máscara.

Si los grandes dramaturgos y comediantes de la Grecia antigua le concedieron una importancia grande para enfatizar la calidad del actor y darle mayor protagonismo al personaje que estaban interpretando, las etnias prehispánicas no fueron la excepción para expresar momentos festivos o placenteros o para recordar ceremonias tradicionales que a la fecha siguen practicándose, porque han quedado grabadas en la memoria histórica de los pueblos; se puede afirmar sin lugar a equivocarse que la máscara, así en singular, dada la magnificencia de su utilidad, ha sobrevivido a lo largo del tiempo no obstante las circunstancias adversas que siempre la han acechado, como la imposición de costumbres distintas, el olvido, el culteranismo ramplón de personas que desconocen el valor de las tradiciones indígenas, o las vergonzantes actitudes de funcionarios que le dan más valor a manifestaciones artísticas extranjeras.

La máscara ha servido y sigue haciéndolo, para dar a conocer hechos históricos, como las batallas entre Moros y Cristianos, que no son más que evocaciones de las tremendas disputas entre el bien el mal o para escenificar danzas populares como la del Tigre y el Venado y otras de diversa índole, trágicas o cómicas, que si algunas veces tienen desenlaces no muy felices, sirven para dar saludables enseñanzas, censurando con burlas y con sátiras los vicios y los errores del hombre y de la sociedad; las máscaras vienen a ser no sólo un manantial de formas sino también la plasmación del espíritu de un pueblo.

Con las máscaras se critican las acciones cotidianas del hombre, su vida particular, sus prejuicios y vanidades, a través de una comicidad evidente, sin que por eso el artista asuma responsabilidades por los conflictos o contratiempos que proporcionen los temas de la representación, con ellas también se logra alcanzar un grado óptimo de simbiosis entre el actor y las posibilidades escénicas para presentar la realidad del momento.

Los colores de las máscaras, intensos, chillantes o las facciones que a éstas se les imprimen ocultan la personalidad del actor, ayudándole a compenetrarse con el personaje que representan y por lo consiguiente a exteriorizar en mejor forma la censura picante o el gesto cómico que divierte y entretiene.

Son las máscaras, ahora ya en plural, los vehículos de las tradiciones de los pueblos, las responsables de las alegrías de la gente en las fiestas patronales y de la incomodidad que la crítica ocasiona.

Que los augures indígenas interpreten fielmente los presagios que la música, la danza y las máscaras le tienen deparados a los pueblos y que sus tradiciones puedan ser eternas.

Dr. Dagoberto González

ECOS Y MIXTURAS

*Apuntes sobre música colonial
en el Reino de Guatemala**

Marta Rosales**



La banda audible de la historia.

La epopeya de la conquista cantada en los areítos¹ indígenas narraba cómo los españoles les toman las mujeres y los hijos después de robarlos cuanto oro y bienes de sus padres heredaron y con sus propios trabajos allegaron. Otros cantan la velocidad y violencias y ferocidad de los caballos; y otros la braveza y crueldad de los perros, que en un credo los desgarran y hacen pedazos, y no menos el feroz demuedo y esfuerzo de los cristianos; pues, siendo tan pocos, a tantas multitudes de gentes vencen, siguen y matan.²

En estas rememoraciones históricas, los atambores³ y las flautas acompañaban la danza y la palabra, cantada y repetida en infinitos ostinatos hasta que los cuerpos y las voces se apagaban por el agotamiento o la embriaguez.

Al estudio de la historia debería añadirse en contrapunto la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad,⁴ como califica Jacques Attali a la música diciendo que es una de las formas teóricas nuevas para hablar de las realidades de ayer y de hoy. La banda sonora de la historia prehispánica transmitía historias en cantos, toques, melodías, expresiones danzarias, teatrales y poéticas en rituales donde

* Este material forma parte del libro "Apuntes para la Historia Sinfónica de El Salvador" de la autora actualmente en proceso de publicación.

** La autora es musicóloga encargada de la investigación musical en el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte CONCULTURA.

¹ (Voz taíno) 1. m. P. Rico y R. Dom. Canto y baile de los indios que poblaban las Grandes Antillas.

² Las Casas, Cap. CCXLIII, 1909 citado por Fernando Ortiz en *La africanía de la música folclórica de Cuba*, p. 27, Ediciones Cárdenas y Cia. La Habana, Cuba, 1950.

³ *Idem*

⁴ Jacques Attali, 1995:12 citado por Fidel Rodríguez Legendre en *De la historia de la música a la historia cultural de la música* en Revista musical de la Sociedad Venezolana de Musicología, Caracas, No. 4, p. 24.

coexistía lo místico con la bacanal. Parafraseando al antropólogo y etnomusicólogo Fernando Ortiz, diríamos que los areítos eran las mediatecas de los indígenas, archivos de su historia, su cultura y su religión en los soportes visuales, sonoros y cinéticos de la memoria colectiva.⁵

La pérdida del patrimonio musical de los pueblos precolombinos impide escuchar y estudiar la banda sonora de su historia. Desde el lenguaje puramente instrumental hasta las manifestaciones vocales, esta música encerraba historias de antes y después de la colonia poco conocidas y menos aún apreciadas por los colonizadores europeos preocupados como estaban por sustituir de tajo una cultura por otra.

Como instrumento de conocimiento, la música incita a descifrar una forma sonora del saber⁶ que permite descifrar códigos sonoros de mestizajes y sincretismos.

El resultado de los esfuerzos evangelizadores –al compás de sones y tonadas– y de los procesos de aculturación en general fue un lenguaje musical gestado en estas tierras y por tanto heredero de tambores de aquí, corales de allá y marimbas de más allá.

Analizando el mestizaje en las artes visuales de la colonia, el historiador Serge Gruzinsky habla de la existencia de una "guerra de las imágenes", en la cual los conceptos y usos de la representación del mundo indígena resistieron, influyeron a los occidentales, fueron sustituidos, destruidos o modificados, creando sincretismos y conformando prácticas culturales específicas de la Nueva España.⁷ Procesos semejantes pueden identificarse en el campo de la música, donde las diferencias entre los elementos locales y foráneos, entre instrumentos musicales, sistemas tonales, conceptos rítmicos, melódicos, estructurales y otros, desencadenaron desapariciones, reemplazos, fusiones y el surgimiento de un nuevo estilo musical, que la musicología nombra como novohispano.

El mestizaje se consolidó orgánicamente con la fusión de sangres (miscegenación, mixigenación) entre indígenas y peninsulares, siendo este un hecho particular entre experiencias conducidas por colonizadores holandeses, ingleses y franceses en otros territorios de América. La mezcla entre europeos e indígenas incluyó después a las etnias africanas en un gran crisol, gestándose así el modelo cultural de la Nueva España. En este se insertan las influencias a que estuvieron sometidos ibéricos y aztecas antes del histórico encuentro.⁸

⁵ Ver: Ortiz, *La Africanía*, p. 42.

⁶ Attali, 1995:12, citado por Legendre en *De la historia de la música a la historia cultural de la música*, p. 24.

⁷—. *Imágenes corporales: arte virreinal de los siglos XVII y XVIII en Nueva España*, en *El Cuerpo aludido, anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*, Reseña y catálogo de la investigación-exposición, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, México, 1998.

⁸ Los iberos recibieron desde la antigüedad la llegada de fenicios, cartagineses, romanos, godos y finalmente musulmanes que desde el año 711 convirtieron la península en provincia del Imperio árabe, hasta finales del siglo XV en que cayó su último reducto, el reino de Granada. Por su parte, la cultura mexicana o azteca –dominante a la llegada de los españoles en

Al momento de la conquista militar y espiritual, mexicas y españoles crearon estrategias para la supervivencia y establecimiento de poderes fuesen estos militares, religiosos, políticos o culturales. Fueron comunes los antagonismos y desencuentros entre elementos de un mismo bando, tal es el caso de Hernán Cortés, interesado en gobernar con el apoyo de las clases dominantes locales, mientras Pedro de Alvarado representaba la tendencia "dura", como lo demostró en la masacre de seiscientos indígenas⁹ que participaban en un evento festivo, posiblemente, un areíto. Los responsables de la conquista religiosa, adoptaron políticas congruentes con la línea cortesana, posicionándose a través del reclutamiento de jóvenes de las altas jerarquías para el ejercicio musical y artístico en los templos católicos.¹⁰

La avanzada espiritual se valió de instrumentos auxiliares como la música, la imaginería, la pintura, las representaciones teatrales y otras manifestaciones artísticas. Para convertir a los pueblos americanos, cada orden religiosa ingenió maneras distintas de adoctrinamiento, entre las cuales la más peculiar resulta la experiencia de las "misiones" jesuítas. En estos establecimientos -tanto en China como en América-, los jesuitas se mostraron partidarios de un declarado sincretismo religioso, esto es, no tuvieron ningún tipo de escrúpulos a la hora de aceptar o adaptar ritos paganos con tal de llevar a los pobladores de dichas tierras la palabra de Cristo.¹¹

En Mesoamérica, el sincretismo bebió de dos fuentes originales, la religión católica y el sistema mágico-religioso indígena de perfil panteísta. Con el comercio esclavista se aclimataron en la franja caribeña algunas religiones tribales provenientes de África creándose un melting pot donde concurrieron contrastantes maneras de hacer y pensar la música, distintos modos de transferir y recrear estilos, géneros y técnicas musicales.

De esta manera, la banda sonora prehispánica dio entrada a nuevos componentes que la transformaron esencialmente, pero que al mismo tiempo ampliaron su espectro en lo musical, lo social, lo económico.

La música, vehículo de la Fe.

La banda audible de la colonia se inició en el siglo dieciséis con el arribo de los conquistadores y su equipaje de instrumentos y canciones peninsulares. Bernal Díaz del Castillo narra que en su viaje a Honduras (1524-1525), Hernán Cortés se acompañó de cinco tocadores de chirimía, sacabuches y dulcainas y un volteador y otro que jugaba de manos y hacía títeres.¹²

1521— recibió fuertes influencias de pueblos como el *chichimeca* y el *tolteca* y también tuvieron contacto con etnias como los *tepanecas*, *otomíes* y *acolhuas*.

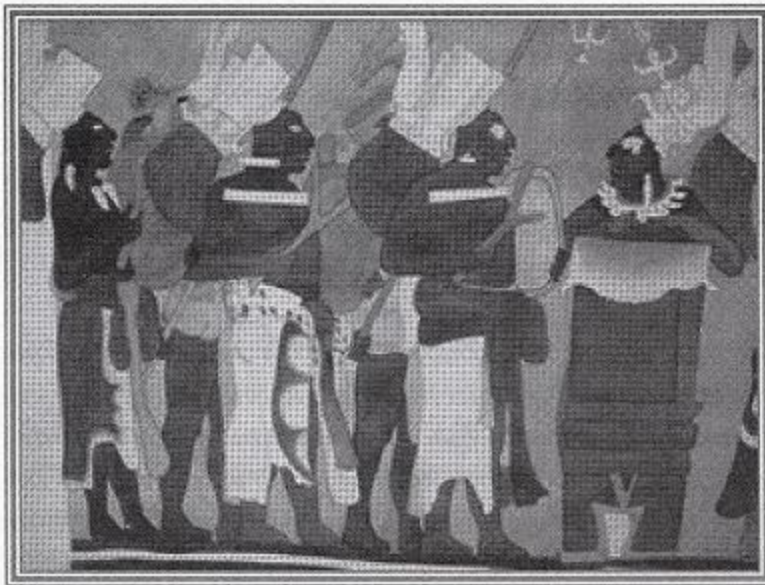
⁹ White, Alastair, *El Salvador*, p. 35, UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1973.

¹⁰ Duarte, Arturo; Alvarado, Paulo, *Música de Guatemala en el siglo XVIII: los villancicos de Tomás Calvo* en revista *Mesoamérica* No. 36, p. 443,449,450, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) y Plumsock Mesoamerican Studies, La Antigua Guatemala, 1998.

¹¹ Biblioteca Cervantes Virtual.

¹² Bernal Díaz del Castillo citado por Díaz, Alvaro en *La Chirimía en México, de la Colonia a nuestros días*, California, USA, 2000.

Seguidamente se sumaron los sacerdotes músicos que llenaron las iglesias del istmo de canto llano, polifonía, órganos y violines, transmitiendo así, alabanzas, narraciones hagiográficas y oraciones de la nueva religión.



Los tratados de historia de la música y del arte medieval aluden al patrocinio de las artes por parte de la Iglesia católica. Al estudiar el desarrollo de la música del medioevo europeo se revela tras del incuestionable mecenazgo, un pensamiento estratégico en función de su expansionismo.

La monodía, los patrones de construcción rítmico-melódica y la prohibición del acompañamiento instrumental, característicos del canto llano (gregoriano) respondieron a las exigencias de la transmisión de los textos religiosos y del culto católico en general.

Estos cánones uniformizaron un estilo de hacer música dondequiera que la Iglesia católica se estableció. Con ello, la composición, escritura y ejecución musical tuvieron su realización e institucionalización en los monasterios y en las manos de los monjes, que se convirtieron en verdaderos custodios del legado musical de la época. En cambio, la música no religiosa fue omitida de todo estudio o registro porque la Iglesia consideraba las expresiones populares como licenciosas y banales. No en vano la Iglesia denominó los géneros populares como profanos -antítesis de lo sacro- identificándolos con la corrupción y el desenfreno.

Este es el antecedente que tuvo el diseño de la política de intervención religiosa de España en el nuevo mundo, como lo confirman las palabras del Rey Carlos V:

Este es el antecedente que tuvo el diseño de la política de intervención religiosa de España en el nuevo mundo, como lo confirman las palabras del Rey Carlos V:

Porque con la música podrían más brevemente atraer a los indios de las dichas Provincias al conocimiento de nuestra santa Fé.¹³

Esta premisa bien puede aplicarse a las artes plásticas que fueron portadoras de conceptos religiosos y políticos -devocionales y de poder- en un ambiente étnica y lingüísticamente diverso.¹⁴ Dentro del recinto del templo, tanto las imágenes, como la música, fueron un instrumento ideal para la transmisión de nuevos códigos religiosos en los territorios americanos de la corona española.

¹³ Antonio de Remesal citado por Dieter Lehnhoff en *Espada y Pentagrama, la música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI*, p. 77, Centro de reproducciones Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 1986.

¹⁴ —. *Imágenes corporales: arte virreinal de los siglos XVII y XVIII en Nueva España*, Op. cit.

El canto de escrituras sagradas y textos religiosos ha sido una práctica extendida y común a muchas culturas desde tiempos antiguos. La recitación salmódica del Sama Veda y de los ritos budistas de China –consistente en una cantinela sobre una nota–¹⁵ tiene su similitud en la salmodia hebrea, origen a su vez del canto llano.

La capacidad de la música para provocar estados de ánimo y transmitir contenidos –condición que ha determinado el uso que han hecho de ella gobiernos, instituciones y grupos sociales a través de la historia– se explica en los procesos sensoriales, afectivos y cognitivos desencadenados por la percepción musical. Esa capacidad expresiva o ethos, define su funcionalidad¹⁶ que va desde el simple esparcimiento, la transmisión de textos, hasta la construcción de signos y referentes, éticos y morales.

En su estudio sobre la música colonial guatemalteca, Arturo Duarte afirma que ésta fue empleada como instrumento didáctico para la enseñanza catequística, ya que algunos sostenían que cantar la doctrina facilitaba que ésta fuera memorizada por los nuevos conversos.¹⁷ La estrategia de atraer a los indios a la iglesia y de apoyar el aprendizaje de la doctrina por medio del canto resultó sumamente eficaz, a tal grado que la Corona española decretó ya en el siglo XVI la apertura de escuelas de música y cantorías.¹⁸

El uso de la música como un recurso didáctico, es otro factor que explica la evolución musical en los centros culturales del Virreinato de la Nueva España y su alcance en las zonas periféricas entre las que ubicamos al territorio de la ahora República de El Salvador.

En algunos casos, la música fue un instrumento de conversión religiosa logrando interesantes resultados como sucedió hacia la mitad siglo XVI¹⁹ con la legendaria conquista pacífica del territorio llamado por los nativos Tucurutrán, hoy los departamentos de Alta y Baja Verapaz²⁰ (Guatemala), sobre la que habla Fray Antonio de Remesal.

“Con gran cuidado enseñaron los padres a estos cuatro indios que eran cristianos, las coplas o versos que habían compuesto, y ellos con el gusto de la sustancia y el modo de ellos nunca oído ni visto, los decoraban que no había más que pedir...” “Una vez bien aprendidas las coplas y equipados los mercaderes con baratijas de Castilla y otros artículos de buena aceptación entre los indígenas, los religiosos despachan a los comerciantes hacia el norte”. Los indígenas “...pidieron un teplanastlé, que es un madero hueco con cierta for-

¹⁵ Salazar, Adolfo, *La música como proceso histórico de su invención*, p.113, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1987.

¹⁶ Ver. Salazar, pp. 35-36.

¹⁷ Duarte y Alvarado, *Op. cit.*, p. 455.

¹⁸ Término usado en la colonia para designar al Cantor, (*Cantorian, chantre*) o al maestro de capilla (*kapellmeister*), cuyo oficio incluía el canto, su enseñanza, la dirección del coro, la composición y todo lo referente a la actividad musical de su iglesia.

¹⁹ Las imprecisiones del relato original realizado por Antonio de Remesal y Francisco Ximénez, han sido rebasadas –según Lehnhoff– por el investigador Carmelo Sáenz de Santa María quien se basó en cartas que datan de 1542 y 1545.

²⁰ Lehnhoff, Dieter, *Espada y Pentagrama, la música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI*, p. 67, Centro de reproducciones Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 1986.

ma de averturas o resquícos por donde sale la voz, instrumento músico de los indios algo sordo por su hechura, y por tocarse con unos palillos forrados en paño a modo de atambor; para levantarlo de punto, sacaron las sonajas y cascabeles que llevaban de Guatemala, y al son destes instrumentos comenzaron a cantar las coplas y versos que traían decorados”²¹

El musicólogo Dieter Lehnhoff explica que, de esta manera se habría iniciado la controversial conquista pacífica de la temida “tierra de guerra” sin apoyo militar y sin violencia.²² En este punto cabe detenerse para analizar algunos aspectos reveladores de la historia aun cuando, según advierte Lehnhoff, la narración de Remesal sea inexacta en algunos datos cronológicos. En ella, el fraile reconoce el espíritu de tolerancia de los dominicos para llevar a cabo la acción catequizadora que dio como resultado la difusión en lengua quiché de las historias bíblicas sobre la Creación y la Pasión de Cristo a través de cantos, ritmos del Teponahuaste y de sonajas indígenas logrando una aceptación tal que dignatarios y poblaciones nombraron a los catequizadores indígenas como embajadores de nuevos dioses.²³

El humanismo que distinguía el pensamiento, prédica y práctica de la orden de los dominicos, los definió como adversarios de los conquistadores a quienes calificaban de injustos, ladrones y tiranos.²⁴

De manera concordante a las políticas jesuíticas en las reducciones,²⁵ los dominicos promovieron en Guatemala el mestizaje, poniendo en un mismo plano códigos prehispánicos -musicales y lingüísticos- con otros de la religión católica. Las misiones o reducciones manejadas por los jesuitas²⁶ -en especial las guaraníes- garantizaron buenas condiciones a los indígenas en ciudadelas aisladas de las prácticas de la encomienda y del maltrato de los españoles. Además de respetar su cultura y su lengua, los misioneros jesuitas -con una sólida formación musical como Domenico Zipoli- les enseñaban técnicas de agricultura, artesanía y música creando conjuntos donde las maracas se mezclaron con arpas y chirimías.²⁷

El aprendizaje musical para interpretar y componer de acuerdo a los cánones europeos tuvo lugar tanto en las misiones, como en las iglesias, escuelas de música y universidades. En 1524, Fray Pedro de Gante fundó la primera escuela de música en

²¹ Antonio de Remesal, citado por Lehnhoff en *Espada y Pentagrama Op. cit.* pp. 69, 70

²² Lehnhoff, (1986), *Op. cit.*, p. 70

²³ Antonio de Remesal, citado por Lehnhoff, en *Espada y Pentagrama*, p. 70

²⁴ *Ídem*

²⁵ La denominación de *reducciones*, se explica por el procedimiento que emplearon las órdenes religiosas de sacar los indios de la selva y de los montes para congregarlos y “reducirlos” a poblados con el fin de facilitar la evangelización y en el marco de la política española de congregación y reducción.

²⁶ Entre 1610 y 1768 esta orden fundó y mantuvo 32 pueblos misioneros en un vasto territorio del actual Paraguay y las regiones fronterizas de Brasil, Argentina y Uruguay.

²⁷ Algunos de los músicos de las misiones jesuíticas fueron: Juan Vaseo (Bélgica) en la misión de Loreto; Pedro Comental (Italia) en la misión de San Ignacio; Antonio Sepp (Alemania) en la misión de Yapeyú; Domenico Zipoli (Italia) en las misiones de Buenos Aires; Martín Schmidt (Suiza) en la misión de Chiquitos; Juan Fecha (España) en la misión de Lules, Tucumán.

México²⁸ a la que ingresaron jóvenes de las altas esferas de la sociedad indígena para instruirse en las técnicas del canto y la composición musical.

En 1528 se fundó en México el Cabildo Eclesiástico de la Nueva España que tenía entre sus funciones dar los nombramientos de músicos y cantores (cantoriam, chantres, cantorías) encargados de ejecutar la música en la iglesia. Después de unos años, en 1537, el obispo Francisco Marroquín redactó en México la erección del cabildo eclesiástico y de la diócesis de Guatemala.²⁹

Con los sacerdotes músicos que tomaron a su cargo la enseñanza, arribaron el canto llano, el motete, la cantiga, el villancico. Su música, puesta en flautas, trompetas, vihuelas, guitarras, clavicordios, órganos y en las voces de prelados y fieles, abrió a los oídos indígenas nuevas maneras de hacer y tañer la música, formas que asimilaron y aprendieron en poco tiempo, alcanzando en ocasiones el nivel de maestría de sus instructores. Bartolomé de Las Casas se expresó acerca de las condiciones musicales de los indígenas.³⁰

La música, cuánto en ella y en el arte excedan, cantando así por arte canto llano y de órgano y en componer obras en la música y en hacer libros della por sus manos, como en ser muy diestros en tañer flautas y chirimías y sacabuches y otros instrumentos semejantes, a todos los destas partes es muy notorio.³¹

Ya para la segunda mitad del siglo XVI, puede apreciarse una cierta sistematización de la enseñanza musical en los centros culturales del Virreinato. En las escuelas de música como las de Valladolid (Morelia), México, Puebla, Santiago de Guatemala, se estudiaban asignaturas tanto prácticas como teóricas en las disciplinas de composición, interpretación instrumental y vocal.

En otro plano, estaba la instrucción musical de las iglesias, donde la práctica se dirigía a tres grupos fundamentales: los infantes que pertenecían al coro, formados bajo un concepto cercano a lo que se considera hoy como formación vocacional; los músicos profesionales que integraban conjuntos estables o casuales para amenizar el culto; la feligresía que en ocasiones engrosaba las filas del coro o participaba en los responsos.

En la parte vocal, los maestros de capilla enseñaban técnicas de canto para el canto llano y la polifonía. El aprendizaje de técnicas instrumentales estaba condicionado por la dotación de instrumentos que tenía cada capilla. Entre estos, Lehnhoff destaca: órganos portátiles, flautas dulces de distintos registros,³² chirimías, sacabuches, alientos, violas, violines.

33

²⁸ La escuela fundada por Fray Pedro de Gante se ubicó en Texcoco y en 1527 fue trasladada a ciudad de México.

²⁹ Lehnhoff, *Op. cit.*, (1986) pp. 33-34.

³⁰ Ver: Lehnhoff, *Op. cit.* (1986), pp. 65-71; Duarte y Alvarado, *Op. cit.*, pp. 443.

³¹ Fray Bartolomé Las Casas citado por Lehnhoff en *Espada y Pentagrama*, p. 76.

³² Según Lehnhoff, el uso de flautas dulces en la música sacra era una costumbre heredada del culto en Sevilla, España. (1986, p. 51)

³³ Sacabuche es la denominación popular del trombón de vara. Chirimía es un instrumento introducido por los españoles. De origen antiguo, se considera un antecesor del oboe.

La enseñanza de la doctrina en las escuelas es otro espacio de formación orientado a las nuevas generaciones donde el canto constituía la columna vertebral de la doctrina, como lo observó en Guatemala el dominico Thomas Gage a principios del siglo XVII: en la mayor parte de sus pueblos hay escuelas donde se aprende a leer, escribir y cantar por música.³⁴

La enseñanza musical de las iglesias estaba concentrada en manos de los maestros de capilla,³⁵ mientras que en las escuelas regían los maestros teopantacat y los fiscales.³⁶ En Los viajes de Thomas Gage a la Nueva España se detallan los deberes de estos últimos:

Según el tamaño del pueblo, la iglesia tiene cierto número de cantores, trompetas y tocadores de oboe o fagot; disponiendo el cura del pueblo que un cierto oficial llamado fiscal marche delante de ellos con un palo blanco en la mano con una cruz de plata en la punta, para manifestar que es el oficial de la iglesia.³⁷

En las mañanas, el y otros músicos, cuando suena la campana, deben acudir a la iglesia a cantar la misa... cuando la campana suena a las cinco de la tarde, deben reunirse de nuevo en la iglesia a cantar oraciones... deben recibir con su música a cualquier personalidad o cura que llegue a su poblado.³⁸

Las nuevas pautas de escritura, composición, canto y ejecución musical fueron asimiladas en parte debido al fértil terreno musical precolombino, en el cual la música era un elemento constructivo y dinamizador del ritual mágico-religioso.

Con este antecedente, aunado a las prácticas de la iglesia medieval, el uso de la música como recurso didáctico y el decreto de la Corona española para su instrumentación, se explica en buena parte el desarrollo musical en los albores de la colonia.

En ello incide también un factor que abonó en el proceso y que son los conocimientos musicales que poseían los clérigos como requisito para el desempeño de sus cargos.³⁹ Otras circunstancias de índole social y económica intervinieron en el desarrollo de la música y consolidación del oficio, como la exención del pago de tributos para los músicos⁴⁰ fijos de las iglesias o la posibilidad de comercializar servicios e instrumentos musicales.

³⁴ Gage, Tomás, *Los viajes de Tomás Gage a la Nueva España, parte tercera: Guatemala*, p. 97, Artemis-Edinter, Guatemala, s/f.

³⁵ Lehnhoff define al maestro de capilla del siglo XVI como el encargado de la instrucción dentro de la iglesia en el canto de órgano o canto polifónico. También le concernía ensayar con los cantores adultos y dirigir el coro polifónico en la iglesia. (Lehnhoff, (1986, p. 46).

³⁶ Los *teopantacat* eran maestros indígenas de origen nobiliario que enseñaban la doctrina cristiana en las comunidades.

³⁷ Gage, *Op. cit.*, p.97.

³⁸ Thomas Gage citado por Lehnhoff, en *Espada y Pentagrama*, pp. 80-81.

³⁹ Lehnhoff, (1986) *Op. cit.*, p. 84.

⁴⁰ Lehnhoff, (1986) *op. cit.*, pp. 84, 85.

Al ritmo del cuero.

La organización territorial de El Salvador colonial estaba fragmentada en provincias, unas con mayor capacidad productiva e independencia política que otras. Este es el caso de Los Yzalcos, que además de ser garantes de las exportaciones de cacao, se mantuvieron autónomos desde 1558 hasta 1824.⁴¹ Entendemos que en cierta medida, esta independencia facilitó el sostenimiento de las tradiciones indígenas y acrecentó el rechazo a las doctrinas y costumbres peninsulares, como aseveran los relatos de Diego García de Palacio, oidor de la real audiencia y cancillería de Guatemala, sobre hechos sucedidos en Tecpan Izalco entre 1573 y 1580, en los cuales la música jugaba un papel substancial:

El cacique y el sabio elegían otro papa por suertes, y había de ser uno de los cuatro sacerdotes susodichos, y a la elección de éste hacían grandes mítotes y fiestas.⁴²

Doscientos años después, algunas de estas tradiciones mantenían su vigor en territorio de los Izalcos, como las registradas en 1762 en Sonsonate, por el alcalde Bernardo de Veyra, quien describe las fiestas realizadas con ocasión de la Jura de Carlos III de España.⁴³ Estas y otras crónicas hablan de tradiciones musicales generalmente integradas con danzas representativas en rituales y festividades.⁴⁴

Igual atención recibieron los procesos de adoctrinamiento en diferentes puntos de la geografía salvadoreña. El informe del Padre Thomas Antonio de Escudero de la parroquia de Santo Thomas presentado en 1768, señala la resistencia de los indios a la doctrina y el castigo que por ello conseguían:

La Practica nos enseña que sólo por miedo del Cuero bienen á la iglesia los días de fiesta y los días Festivos a las quatro de la mañana han saliendo de su Pueblo á tratar á otros, ó se esconden en el monte, y Plantanares hasta que pasada la hora de la Missa.⁴⁵

La Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala que en palabras del historiador Pedro Escalante es la más notable encuesta social de la Centro América

⁴¹ White, *Op. cit.*, pp. 32, 38.

⁴² *Cartas de relación y otros documentos. Pedro de Alvarado, Diego García de Palacio, Antonio de Ciudad Real*, p. 48, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, El Salvador, 2000.

⁴³ Velis, Carlos, *La historia escribe lo que el tiempo desenuelva* en Revista Cultura No. 81, p. 14, Dirección de Publicaciones e Impresos, El Salvador, 1998.

⁴⁴ Ver: Velis, *La historia escribe lo que el tiempo desenuelva*, Montes Mozo, *Etnohistoria de El Salvador*, Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala*, Lardé y Larín, *El Salvador: Historia de sus pueblos, villas y ciudades*.

⁴⁵ Montes Mozo, Santiago, *Etnohistoria de El Salvador, el guacibival centroamericano*, tomo II, p. 146, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, San Salvador, El Salvador, C. A., 1977.

colonial, fue llevada a cabo por el Arzobispo de la Diócesis de Guatemala, Pedro Cortés y Larraz hacia finales del siglo dieciocho. El valioso documento habla de las escuelas existentes en distintas localidades mencionando ocasionalmente la enseñanza musical, como Nahuizalco, donde había en cada pueblo otra [escuela] puesta por el Rey nuestro señor, en que se enseña la doctrina cristiana, leer, escribir, cantar y hablar en castilla⁴⁶; Gotera, donde lo que se ha tenido por más conforme es que los mismos indios maestros de los pueblos enseñen a leer y escribir y el método de oficiárselas misas y divinos oficios.⁴⁷

Las reflexiones de Cortés y Larraz confirman lo narrado por el párroco de Santo Tomás.

Las escuelas y maestros de doctrina cristiana son los fiscales, así en ésta como en cuasi todas las parroquias, lo que se enseña es a cantar el texto de la doctrina con varios yerros y sin alguna inteligencia. Los concurrentes son varios niños y niñas que se llaman de doctrina y van precisados y con repugnancia de sus padres, que los sacan siempre que pueden con cualquier pretexto y éstos son en número determinado en que se ve claramente, que es por fuír del castigo.⁴⁸

Por otra parte, Cojutepeque podía alardear que para ese mismo año tenía planteles para niños ladinos y –en proceso de apertura– una escuela para indígenas y otra para la enseñanza de canto y música.⁴⁹ En contraste con estas poblaciones, la capital, San Salvador, no contaba con ninguna escuela para 1770.⁵⁰ Tampoco había escuelas en San Miguel, aunque existía un nutrido sector eclesiástico con el cura párroco, 9 eclesiásticos, 7 franciscanos y 3 mercedarios.⁵¹ Es bastante probable que los clérigos impulsaran la música en algunos monasterios e iglesias de las provincias salvadoreñas. La intervención de las órdenes religiosas es punto clave para conocer los rumbos y tropiezos que tuvo el proceso de conversión y con ello, la vida musical en las provincias de este país.

Se conoce que el primer sacerdote arribó al país en 1528,⁵² fecha en que se erige el Cabildo eclesiástico que regiría la fundación y mantenimiento de las cantorías en México. Para 1551 comenzaron a llegar órdenes monásticas encabezadas por los dominicos que abrieron el primer monasterio en San Salvador, mientras los franciscanos se ubicaron en Izalco en 1564. Según White, en algunas zonas de México –en El Salvador

⁴⁶ Cortés y Larraz, Pedro, *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala*, p. 66, Dirección Nacional de Publicaciones e Impresos, San Salvador, El Salvador, 2000.

⁴⁷ Cortés y Larraz, *Op. cit.*, p. 169.

⁴⁸ *Idem*, p. 66-67.

⁴⁹ Cortés y Larraz, pp. 108, 145.

⁵⁰ Al respecto, Cortés y Larraz declara: *No dejando de causar admiración que en una ciudad, que se dice de españoles, demasiado numerosa, no haya escuela alguna para enseñar gramática, ni aun leer, escribir y la doctrina cristiana a los niños; con que cesa el motivo de admirar que tengan indios tanta repugnancia a las escuelas, cuando lo mismo sucede en los españoles.* (Cortés y Larraz, pp. 101-102)

⁵¹ Lardé y Larín, Jorge, *El Salvador: Historia de sus pueblos, villas y ciudades*, 2da edición p. 431, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, El Salvador, 2000.

⁵² White, *Op. cit.*, p. 38.

afirma desconocer tal situación- los franciscanos se aliaron con los colonos y los dominicos con los indios creándose así divisiones entre las órdenes, por lo que plantea que la iglesia de esa época no puede considerarse como una fuerza monolítica.⁵³ Sea o no ajustable esta situación al campo salvadoreño, la política religiosa era dictada por España, aplicada y supervisada a través de sus representaciones en México y Guatemala, por lo que pretendía generar condiciones idóneas y uniformes para impulsar la música religiosa en las colonias españolas de acuerdo al decreto de Carlos V.

La compilación hecha por el filósofo español Santiago Montes Mozo y titulada Etnohistoria de El Salvador, el guachival centroamericano, aporta valiosos datos sobre prácticas musicales de la iglesia registrados entre 1768 y 1769. Montes reúne los informes de los curatos hechos a solicitud del Arzobispo Cortés y Larraz quien adicionando sus propias consideraciones, lo envió en 1775 al Rey de España bajo el título Descripción geográfico-moral. La respuesta del padre Escudero al arzobispo se refiere a los tres pueblos a su cargo, Santo Thomas, Santhiago y San Marcos.

Declaro que lo restante asta mil seiscientos y ochenta pesos que Rínden las obenciones de este Curato anuales, poco mas ó menos, son mero Accidentales de casamientos, Baptismos, y Misas cantadas que suelen pagar de Devocion en doze reales, y Resada ocho reales con Responso cantado, y sin el seis reales.⁵⁴

La diferencia de dos reales entre el costo del rezo cantado y sin canto, marca el precio exacto del canto en el responso: dos reales. Los informes de las demás parroquias apenas mencionan la música, pero de su lectura se infiere que cantar misas y respuestas era una práctica común, siendo además, uno de los ingresos fundamentales de la renta de los curatos como queda claro en el informe del Padre de Guaymoco (hoy Armenia), Joseph Antonio Castañeda:

La renta de este Curato consiste en los emolumentos y derechos que pagan los feligreses por Misas de Cofradías Baptismos casamientos y entierros, Primicias y una Capellanía de seis misas cantadas por las que pagan los Indios del Pueblo de San Jazinto veinte y cinco pesos al año: sacada la cuenta por quinquenio desde el año de mil setecientos sesenta y tres a primero de Noviembre hasta fin de octubre de este presente año asciende á un mil trescientos ochenta y dos pesos y cinco reales.⁵⁵

La historiadora Leticia de Oyuela, revela costumbres similares en Honduras cuando habla de la música popular, religiosa y de los gastos que se prodigaban en las fiestas de San Miguel (siglos XVIII-XIX), patrono de la Villa Real de Minas de Tegucigalpa. A través de este detallado presupuesto, se comprende que la importante festividad in-

⁵³ *Idem*, p. 41

⁵⁴ Montes Mozo, *Op. cit.*, p.145.

⁵⁵ *Idem*, p. 132.

clúia tanto la música sacra, como la popular. Al grupo "de capilla" pertenecían seguramente algunos cantantes, instrumentistas y el organista con el obligado "fuellero", quien se ocupaba de proveer de aire al órgano tubular. En un ámbito muy distinto, los violinistas entretenían a los pobladores a la par de algunos instrumentos indígenas.

*los músicos del pito y marimba que se ubican en calles y plazas; 20 reales para cohetes; gastos para alquiler de violín para los "mantudos"; para la función interna dentro de la iglesia [...] 5 pesos para el sacristán, 15 para los músicos de capilla, 7 pesos para pólvora para las salvas de artillería y 12 reales para el fuellero del órgano. En total, la fiesta de San Miguel tenía un gasto que iba sobre los 183 pesos con 5 reales.*⁵⁶

Alfred E. Lemmon, estudioso de la música virreinal guatemalteca, al referirse al compositor de su país, Rafael Antonio Castellanos, menciona la interpretación de la pieza "Subvenite" en Santiago Nonualco entre los años 1789 y 1802.⁵⁷ Por su parte, el musicólogo Dieter Lehnhoff confirma que algunas obras de Castellanos fueron enviadas a Nonualco (Provincia de El Salvador), así como también a Comayagua (Provincia de Honduras) y a diversas poblaciones dentro de la Provincia de Guatemala.⁵⁸

La ficha técnica de "Subvenite" según el catálogo que Lehnhoff hiciera de la obra de Castellanos,⁵⁹ enumera los requerimientos de la pieza en recursos vocales e instrumentales:

Título: Subvenite

Tipo: Composición litúrgica en latín

Dotación vocal: cuatro voces Tiple 1, Tiple 2, Alto y tenor (según Lehnhoff, el equivalente actual de estos registros es: Tiple = Mezzosoprano; Alto = tenor; Tenor = barítono).

Dotación instrumental: Flautas 1 y 2; Oboes 1 y 2; Hn. 1 y 2; Violines 1 y 2; Bajo.

Ocasión: Ritos funerales para el rey Carlos III

Desconocemos quién era el músico asignado a la iglesia de Santiago Nonualco en la fecha que apunta Lemmon, pero se habla de Manuel Dávila como receptor de las piezas de Castellanos en esa ciudad.⁶⁰ Aún sin estos antecedentes, el montaje de Subvenite revela las capacidades instaladas del cuerpo musical de la parroquia, el maestro de capilla, el cuerpo de cantores y los instrumentistas.

De fechas más tempranas es la referencia de María de Baratta sobre la "Misa del ahorcado", una misa a cuatro voces que supuestamente se cantó en San Juan de Nahuizalco. De Baratta empalma la fecha de 1524 que aparece en el manuscrito de la

⁵⁶ Oyuela, Leticia de, *Historia mínima de Tegucigalpa*, pp. 58, 59, Editorial Guaymuras, Honduras, 1996.

⁵⁷ Lemmon, Alfred, *La Música de Guatemala en el siglo XVIII*, p. 3, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), Antigua Guatemala, Guatemala, 1986.

⁵⁸ Lehnhoff, Dieter, *Rafael Antonio Castellanos, vida y obra de un músico guatemalteco*, p. 11, Instituto de Musicología, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 1994.

⁵⁹ *Idem*, p. 182.

⁶⁰ *Idem*, p. 11.

misa con la de la primera misa oficiada en territorio salvadoreño y que según Jorge Lardé y Larín fue ofrecida el día que siguió al asesinato de los señores de Cuzcatlán, el domingo 19 de junio de 1524.⁶¹ De haberse realizado tal recital de voces, es probable que fueran acompañadas por un pequeño conjunto de instrumentos de la época.

Aún son mínimos los estudios para dibujar el contorno de la historia musical colonial de El Salvador. Pero es claro que tanto los maestros de capilla y los fiscales por un lado y los músicos -indígenas, peninsulares, ladinos y mulatos- por su parte, contribuyeron a desarrollar la enseñanza, la ejecución y composición musical y a delinear las preferencias musicales de la época en términos de público, consumo, aficiones y vocaciones. Tanto los coros de las iglesias, como las tonadas callejeras y los cantos doctrinales de la escuela, fuesen estos -parafraseando a Cortés y Larraz⁶² - "con varios yerros, pero con alguna inteligencia" definieron el panorama musical salvadoreño desde las primeras décadas de la colonia, un panorama híbrido como la composición étnica y social de la provincias del Virreinato de la Nueva España.

Orquestas mestizas

En contraste con la música religiosa sostenida por la Iglesia y el Estado, el impulso de la música profana durante la colonia se debió a factores disgregados, como fueron los gustos, las costumbres, las oportunidades y necesidades de individuos y grupos sociales diversos. La aristocracia colonial, que -según el musicólogo venezolano Hugo Quintana- algún papel habrá cumplido a favor de la promoción de las actividades artísticas seculares (sobre todo a favor de la música dramática), no tuvo la suficiente disposición o capacidad de financiar la composición de obras instrumentales.⁶³ Si bien las manifestaciones profanas de la música colonial se vieron privadas de soporte institucional, el consumo de música con fines de esparcimiento y diversión estimuló la composición y ejecución musical, así como la fabricación de instrumentos musicales.

De acuerdo a Quintana, la producción de la época virreinal que hoy podemos calificar como música académica⁶⁴, arroja tendencias entre el Barroco y el Clasicismo en géneros instrumentales como sonatas, oberturas, sinfonías.

Ya en el campo de lo vocal y por la interesante fusión del drama con lo musical, enriquecida con elementos escénicos, literarios y visuales, la ópera en música llegó para quedarse, alcanzando su mayor popularidad entre los siglos XVIII y XIX. La historia de El Salvador conocida hasta el momento nos permite afirmar que la ópera y otros géneros afines (la zarzuela, la operetta, el intermezzo) tuvieron su mayor auge en la segunda mitad del novecientos.

⁶¹ Lardé y Larín citado por María de Baratta en *Cuzcatlán típico*, segunda parte, p. 597.

⁶² Cortés y Larraz, *Op. cit.*, p. 66.

⁶³ Quintana M., Hugo, *Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII*, en Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología, No. 2, p. 19, Caracas, 2002.

⁶⁴ El género musical académico recibe actualmente otras denominaciones, como música clásica, culta, erudita, de arte, etc. En este trabajo y en otros de la autora se usa el término académico por cuanto explica la única procedencia del músico que se dedica a este género, el conservatorio, la academia.

El estilo operístico predominante en la península era el napolitano –caracterizado por la supresión de números corales y el abuso de castrati y prima donna– que con su pomposidad y efectismo, conquistó a la nobleza y clases dominantes de las colonias decayendo hacia la segunda mitad del siglo, cuando el rey Carlos III⁶⁵ expulsó de España las tendencias italianas posicionando dos géneros hispanos: la zarzuela costumbrista y la tonadilla.⁶⁶

Entre los pocos estudios de la música instrumental en la colonia, se destaca el de Hugo Quintana quien habla de métodos teóricos escritos entre los siglos XVI y XVIII, como el Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín de Joseph Herrando⁶⁷ en Guatemala y otros métodos de guitarra, flauta y violín conocidos en México.

Algunas de las obras instrumentales compuestas en el Nuevo Mundo y enumeradas por Quintana son dos oberturas (sinfonías) para pequeña orquesta de típica instrumentación del setecento de Antonio Rodil y Antonio Sarrier, encontradas ambas en los archivos del Colegio de Santa Rosa de Valladolid (actualmente, Morelia, México); algunas sonatas y tocatas para teclado y para guitarra del mulato Manoel de Almeida Botelho (n. 1721) de Pernambuco, Brasil y un Dúo para dos violines del venezolano Juan Manuel Olivares, considerado como la única obra instrumental que se conserva de la música colonial dieciochesca en Venezuela.⁶⁸

Según Lehnhoff, los conjuntos instrumentales además de servir en las iglesias, constituían una importante contribución a las danzas de los españoles, y a las festividades de bienvenida de personajes de la vida pública, no sólo en Santiago [de Guatemala] sino que también en los poblados del interior.⁶⁹ A lo cual habría que añadir la importancia de los conjuntos en la evolución de la música instrumental y su promoción entre los círculos más selectos de la sociedad virreinal.

La necesidad de amenizar con música los eventos oficiales⁷⁰ propició el nacimiento de las primeras bandas. Grupos de este tipo son ubicados en Sonsonate como lo relata el libro “Plausibles fiestas reales” que registra dieciséis días prodigios en desfiles militares, encamisadas, corridas de toros, cantos, danzas, carrozas, fuegos artificiales y teatro.⁷¹

Con ruido y aparato singular de música y tiros, entró en la Plaza, una Historia de la Compañía de Pardos del Varrío de la Vera Cruz... por música traían un tambor grande, que llaman caxa de moros,

⁶⁵ El monarca, habiendo sido rey de “las dos Sicilias” y proviniendo de Nápoles, desterró de España al gran Farinelli y con él, las acrobacias vocales de los castrati.

⁶⁶ Ver: Quintana, *Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII*, pp. 2-4

⁶⁷ Lehnhoff explica que Herrando fue primer violín de la Real Capilla de señoras descalzas de Madrid. Su método fue publicado en París en 1756 y en Guatemala circuló en copia manuscrita. (Lehnhoff, *Espada y Pentagrama*, pp. 40, 41)

⁶⁸ Quintana, *Op. cit.*, (1986), p. 20.

⁶⁹ Lehnhoff, *Op. cit.*, p. 108.

⁷⁰ Ver: Lehnhoff (1986); Lehnhoff (1994); Quintana; Oyuela; Duarte y Alvarado; Montes Mozo.

⁷¹ Bernardo de Veyra citado por Velis, Carlos, *La historia escribe lo que el tiempo desmenua* en Revista Cultura No. 81, p. 14-15.

*haziendole contra alto, pifano y chirimías; y la otra de cristianos, a quien seguían caxa y clarines.*⁷²

*Esta es una de las referencias más antiguas (1762) sobre una formación de ese tipo en El Salvador. También lo es el conjunto que el padre Escudero de Santo Thomas Tesaquangos describe en 1768 cuando Mulatos, Negros, e Indios acompañaban la traslación de imágenes de santos con música de campanillas, trompetas, caxas, y clarines.*⁷³

Otro dato interesante de las "plausibles fiestas" es el de la orquesta que acompañó la representación teatral de Don Quijote de la Mancha llevada a cabo por los militares del Guaymoco en el cuarto día de celebración: Los Ynterlocutores entraron a caballo, al son de música, compuesto de un clarín, tímboles, marimbas, quatro violines y dos guitarras.⁷⁴ El mayor interés de este conjunto radica en la mezcla y riqueza de matices tímbricos logrados con la inclusión de la marimba.

Precisar la fecha en que se formó el primer conjunto mestizado resulta tan aventurado como infructuoso considerando que desde que llegaron los europeos, los músicos - entre locales y peninsulares- experimentaron mezclas cuando menos instrumentales. Así, los aerófonos de barro y los membranófonos de piel animal conocieron a sus homólogos europeos y a los representantes de una nueva familia, las cuerdas frotadas. Este último integrante vendría a completar la faz orquestal de los grupos locales. La adición de instrumentos tradicionales de las etnias africanas terminó de recomponer la mezcla, con aportes a la batería percutiva y con ello, a la rítmica.

El panorama musical de otras provincias en Honduras y Costa Rica reflejaba condiciones similares a las nuestras. En Tegucigalpa -hacia finales del siglo dieciocho e inicios del diecinueve- era usual escuchar vihuelas, violines y percusiones en el jolgorio callejero y en las fiestas religiosas.

*Oyucla habla de la existencia de bandas durante la Función de San Miguel, cuyo bando público anunció: ...el día 28 saldrá en público paseo el real pendón de su Majestad que Dios guarde, para cuyo día se ordena y manda que ocurran a esta Villa por la mañana trayendo música de tambores y clarines y otros pendones y estandartes de cada pueblo.*⁷⁵

*Fray Reygada alude a los instrumentos usados en la Costa Rica del siglo dieciocho diciendo que algunos se dedican a la herrería y a la carpintería, otros se aplican a la música y aprenden a tocar guitarra, violín y marimba, únicos instrumentos que usan en las fiestas y funciones eclesiásticas a que son bastante inclinados.*⁷⁶

⁷² Velis, *Op. cit.*, p. 15.

⁷³ Montes Mozo, *Op. cit.*, p. 146.

⁷⁴ Velis, Carlos, *op. cit.*, p. 18-19.

⁷⁵ Oyucla, *Op. cit.*, p. 59.

⁷⁶ Fray Reygada citado por Segura Chaves, Pompilio en: *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX. Las Bandas militares*, Editorial Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica, 2001.

El siguiente cuadro se remite principalmente a compositores y grupos de México y Guatemala por la carencia de estudios sobre música colonial de El Salvador. Por ello anexamos una pequeña lista de conjuntos musicales salvadoreños que analizamos a continuación.

La clasificación en géneros académicos y populares ha sido utilizada por metodología y no por correspondencia histórica puesto que tales divisiones comenzaron a definirse hasta el siglo veinte.

GÉNEROS Y CONJUNTOS MUSICALES DE LA COLONIA

Siglo	MÚSICA INDÍGENA	GÉNEROS RELIGIOSOS		GÉNEROS NO RELIGIOSOS	
		GRAN FORMATO	PEQUEÑO FORMATO	ACADÉMICA	POPULAR
		Monodía (Canto llano) Polifonía	Polifonía Homofonía	Homofonía	Homofonía
XVI	-Mitotes -Areítos -Otras festividades públicas y familiares	-MISA (latín), ejemplo: Missa de Bomba, a 4. de Pedro Bermúdez (Guatemala). -MAGNIFICAT, ejemplo: Magnificat de Gaspar Fernández (Guatemala)	-VILLANCICO /latín -CANTADAS /latín		-DANZAS, ejemplo: Sarabanda de Pedro Trejo (México)
XVII			-VILLANCICO /latín -CANTADAS /latín		-DANZAS -Música para farsas y moji-gangas.
XVIII		-MISA (español), ejemplo: Misa de Requiem para los hombres de Nuestro Rey y Señor de Ignacio Jerusalem y Stella (México, 1760)	-VILLANCICOS /español, ejemplo: Hoy de Pedro cantemos del Vocabulario de Tomás Calvo (Guatemala). -CANTADAS, ejemplo Albricias cuidadosas de Rafael Castellanos (Guatemala)	-SINFONÍA, ejemplo: Sinfonías de Antonio Rodil y Antonio Sarrier (México) -ÓPERA, ejemplo: Partenope de Manuel de Sumaya (México)	-DANZAS -Música para farsas y moji-gangas. -MARCHAS

CONJUNTOS MUSICALES

<p>Conjuntos indígenas</p> <ul style="list-style-type: none"> -Caracoles -Pitos, flautas -Trompetas -Teponaztli -Huehuetl -Tambores de fricción, de agua y otros -Panderos -Sonajas de varios tipos <ol style="list-style-type: none"> 1. Canto 2. Conjuntos de flautas. 3. Grupos de cuerdas y vientos. 4. Conjuntos mestizos con instrumentos indígenas, europeos y africanos. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Canto 2. Conjuntos de flautas. 3. Grupos de cuerdas y vientos. 4. Conjuntos mestizos con instrumentos indígenas, europeos y africanos. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Canto solista y coral. 2. Conjuntos mestizos con instrumentos indígenas, europeos y africanos. 3. Orquestas de cuerdas y vientos. 4. Bandas 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Canto. 2. Conjuntos mestizos con instrumentos indígenas, europeos y africanos. 3. Orquestas de cuerdas y vientos. 4. Bandas
--	--	---	---

CONJUNTOS MUSICALES SALVADOREÑOS DEL SIGLO XVIII

FECHA	LUGAR	INSTRUMENTOS	FUENTES
1762	Conjunto de Pardos del Barrio Veracruz, Sonsonate	pífano chirimías tambor grande (caja de moros)	Plausibles Fiestas Reales de Fernando de Veyra citado por Carlos Velis en Revista Cultura No. 81.
1762	Conjunto de militares de Guaymoco, Sonsonate	clarín violines (4) guitarras (2) timbales marimbas	Plausibles Fiestas Reales de Fernando de Veyra citado por Carlos Velis en Revista Cultura No. 81.
1768	Conjunto de mulatos, negros e indios de Santo Thomas Tesaquangos	clarines trompetas campanillas tambor grande (caja de moros)	Santiago Montes Mozo en "Etnohistoria de El Salvador, el guachival centroamericano".
Entre 1789 y 1802	Interpretación de la obra "Subvenite" de Rafael A. Castellanos (Guatemala) en Santiago Nonualco	Voces: Tiple (2) = Mezzosoprano Alto = tenor Tenor = baritno Tenor = baritno Instrumentos: Flautas (2) Oboes (2) Hn. (2) Violines (2) Bajo	Alfred Lemmon en "La música en Guatemala en el s. XVIII".

Los grupos del Barrio Veracruz y el de Santo Tomás incluyen vientos y percusiones. El primero con pífano (flauta sobre aguda, piccolo) y chirimía (tipo de oboe) se sostiene en las maderas y el segundo en los metales (clarines y trompetas). Con esto -además de las percusiones en campanillas y tambor- el último conjunto se acerca más a los del tipo banda.

El grupo de los militares de Guaymoco con cuerdas frotadas (violines), pulsadas (guitarras), clarín, tambor y marimba, resulta entre todos, el más mestizo. Aún

con el escueto dato de su existencia, es posible imaginar las ricas posibilidades sonoras de la mezcla de instrumentos armónicos como guitarras y marimba; instrumentos melódicos (violines, clarines) todos contrastantes por su timbre y con gran variedad de registros.

Finalmente y más cercano a la práctica instrumental europea se encuentra el conjunto de Santiago Nonualco, integrado por dos voces agudas y dos graves acompañadas de vientos, los infaltables violines y un bajo. De acuerdo a los principios del estilo concertante del Barroco -melodía, ripieno y bajo continuo-⁷⁷ aventuramos el siguiente perfil para este grupo vocal-instrumental:

- *Función melódica: voces (a tres o cuatro partes)*
- *Ripieno (relleno): violines, flautas, oboes, cornos*
- *Función de bajo continuo: cuerda bajo*

La música novohispana, influencias y tendencias.

Las primeras composiciones musicales nacidas en el Virreinato de la Nueva España son de autores que provenían de España y Portugal. Es el caso de Hernando Franco (España, 1532-1585), Pedro Bermúdez (Granada, España) y Gaspar Fernández (Portugal, 1566-1629), quienes después de ocupar cargos en Guatemala, se trasladaron a México.

Gradualmente -entre indígenas y mulatos- surgieron los compositores locales, pero tanto estos como algunos peninsulares introdujeron en sus creaciones elementos vernáculos que fueron conformando un lenguaje diferenciado de los modelos españoles.

A nuestro juicio, uno de los factores principales que marcaron esa diferencia desde los primeros años de la colonia, fue la fusión instrumental que conjugó no solamente timbres y registros, sino también distintas maneras de hacer música en términos de lo que hoy podemos denominar como estilos de interpretación.

La mezcla rica en estilos y tendencias estéticas ubicaron en un mismo momento histórico expresiones y conceptos musicales de diversas épocas: la Edad Media, el Renacimiento, el estilo Barroco y el Clasicismo:

1. *Las primeras tendencias introducen la monodía, canto llano heredado del medioevo temprano, al mismo tiempo que llegó el abigarrado contrapunto franco-flamenco actualizando el oído de los americanos con las polifonías de la transición renacentista.*
2. *Del Renacimiento -y de tiempos atrás- se heredan las canciones y danzas regionales de distintos puntos de la Península con sus textos costumbristas y sus ritmos punteados.*

⁷⁷ Ver: Salazar, pp. 290-299; Lehnhoff (1994) pp. 44, 126.

3. *En el siglo diecisiete*⁷⁸, nace en Europa el estilo Barroco que imprime nuevos brillos a la faz de la música colonial con el estilo concertante protagonizado por las cuerdas y con la ópera en música, género que aunque al principio fue censurado por las autoridades religiosas coloniales, las autoridades civiles, por el contrario, veían en ellas medios de sana recreación y esparcimiento, así como de instrucción política y moral.⁷⁹
4. *El estilo clásico, consolidado en la segunda mitad del setecientos, tuvo menor incidencia en las composiciones coloniales, reflejándose en la escritura homofónica y la instrumentación, más que en aspectos de lenguaje. También hay presencia del Clasicismo en las adaptaciones de letras en español -llamadas tonos- que hicieron los músicos coloniales y de las cuales se conservan algunas extractadas del oratorio *La Creación del austriaco Franz Joseph Haydn*.⁸⁰ También en los programas de concierto de un pequeño público aficionado a las sinfonías de Haydn, los cuartetos de Mozart y de autores como Boccherini, Stamitz, Richter, etc.⁸¹*

*Tal como sucedió en Europa, la música religiosa, primero influida por el canto llano y la polifonía gótica, fue permeada después por el bel canto venido de la música dramática y por el desarrollo de la música instrumental del siglo XVII y el siglo XVIII.*⁸² *Según Quintana, el peso de la ópera en la música religiosa se nota en los aires de danza, los ritornellos orquestales, los ornamentos vocales y los coros pseudo dramáticos, así como las arias da capo.*⁸³

*En el manejo instrumental, el uso del bajo continuo y el protagonismo de los violines en la primera mitad del setecientos corresponden a la configuración orquestal barroca, y en la segunda mitad de la centuria, se observa la influencia de la orquesta clásica, con el uso de flautas, oboes y trompas.*⁸⁴

*La ópera atrajo grandes simpatías del público, pero su producción local fue más bien modesta hasta la segunda mitad del siglo diecinueve. Estilísticamente, la ópera virreinal se afilió al estilo napolitano por empatía con las preferencias peninsulares. Los aficionados acogieron con igual entusiasmo géneros menores como la zarzuela y la tonadilla. Sin embargo, la invasión del gusto italiano que volvió a imponerse a fines del siglo XVIII, arrolló toda tentativa de difundir en América un género enteramente español.*⁸⁵

⁷⁸ El período del estilo musical Barroco rompe con el siglo XVII (más exactamente, en 1597 con la creación de la *Daphne* de Jacobo Peri) y termina en 1750, fecha en que fallece Juan Sebastián Bach y a partir de la cual se establece el estilo Clásico.

⁷⁹ Quintana, *Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII*, pp.19-23.

⁸⁰ Estos y otros tonos se conservan en Biblioteca Nacional de México.

⁸¹ Ver: Quintana, *Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII*, pp.19-23.

⁸² Quintana, *Op. cit.*, p. 23.

⁸³ *Idem*, p.8.

⁸⁴ *Idem*

⁸⁵ Quintana, *Op. cit.*, p.7.

La gran popularidad de la música dramática en las colonias americanas tiene raíces en las representaciones escénicas callejeras,⁸⁶ origen que Hugo Quintana confirma en su estudio sobre la música de Latinoamérica en el siglo XVIII.

Se daba inicio a la función con un "quatro de empezar" o tonos preliminares de toda buena representación. Estos cantos a cuatro, comúnmente no tenían nada que ver con la obra teatral, centro de la función, y, por lo general se hacían sin escenografía ni vestuario. Seguidamente se ejecutaba la "loa", dedicación o justificación del espectáculo, que bien podía ser recitada, cantada o incluir algún canto.⁸⁷

*Las primeras óperas virreinales se deben a la pluma de europeos como Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) quien escribió *La Púrpura de la Rosa* estrenada en 1701 en ocasión del primer año de reinado de Felipe V en el Virreinato de Lima. Sobre ella, comenta el musicólogo Samuel Claro: es una obra de gran calidad musical y efectivo mérito dramático. Después de la loa [...] siguen arias, recitativos, coros y participaciones instrumentales, dentro y fuera de la escena, con tres escenarios, trucos teatrales y efectos de realismo escénico, donde la unidad y coherencia arquitectónica se obtienen por medio de una sólida estructura musical.⁸⁸ Entre las tres óperas mencionadas por Claro como representativas del barroco musical de Hispanoamérica, la única escrita por un mestizo es la "Partenope" (Parthenope) del mulato mexicano Manuel de Sumaya (1682-1755). De estilo napolitano y con texto italiano de Stampiglia, esta ópera fue estrenada en 1711 en el Palacio Virreinal de la Nueva España abriendo así, un importante capítulo en la historia de la música.*

Los géneros populares, son poco conocidos en tanto eran ajenos a intereses y mecenazgos de la iglesia y otras esferas de poder. Si se sabe que danzas y cantos peninsulares llegaron con los primeros conquistadores trayendo al Nuevo Mundo ecos de Andalucía, Galicia, Extremadura, Castilla. Géneros de mayor refinamiento, polifónicos, como los madrigales y homofónicos, como la caccia y la balatta se impusieron en el gusto de la aristocracia criolla. De igual manera, tuvo gran aceptación instrumentos como guitarras y bandurrias usados para el acompañamiento armónico, vihuelas de arco, rabeles (precursor del violín), chirimías (tipo de oboe) para doblar la melodía, tambores y percusiones para apuntalar el ritmo.

En este contexto, resulta obligado mencionar los planteamientos de musicólogos como Robert Stevenson⁸⁹ quien defiende el origen mexicano de la sarabanda (sarabandé,

⁸⁶ Algunas de las reminiscencias del teatro religioso y popular del medioevo en la ópera europea son comunes a los referentes con que contaba la sociedad colonial, como las fiestas de Corpus, los misterios, los autos sacramentales, la pastorelas, danzas representacionales.

⁸⁷ Quintana, *Op. cit.*, p.5.

⁸⁸ Samuel Claro citado por Hugo Quintana en *Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII*, p. 6.

⁸⁹ Ver: Stevenson, Robert, *La música en México, I Historia, 2. Período virreinal, 1530 a 1810*, Dir. Julio Estrada, UNAM, México, D. F., 1986; Investigación de Carlos Hinojosa, Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical, "Carlos Chávez", CENART, México, D. F.; Ramos Smith, M., *La danza en México durante la época colonial*, Alianza Editorial Mexicana, CONACULTA, México, D. F.;

zarabanda).⁹⁰ Sus investigaciones y las de otros que le secundan, se fundamentan primordialmente en el hallazgo de una sarabanda de seis estrofas del español Pedro Trejo, en México, en 1556.⁹¹ Partiendo de este supuesto, la danza mestiza viajó a la madre patria posicionándose en el gusto europeo y entrando a formar parte de la música concertante del siglo diecisiete donde se le encuentra a partir de entonces como forma independiente y como parte de la suite barroca.⁹² La procedencia de esta danza es tema polémico en la investigación musical latinoamericana aunque presenta poco o ningún eco en Europa, donde se tiene por seguro su origen español. La mayor ganancia de la discusión, ha sido un largo y rico ejercicio analítico que más que justificar orígenes, enfatiza el carácter mestizo de la sarabanda.

Un vistazo general de las tendencias estilísticas de la música virreinal de los siglos XVI y XVII, muestra influencias europeas que no exceden las fronteras de los países mediterráneos. Aurelio Tello declara que en esa época, después de la expulsión de los moros en la península, no se permitía la entrada de extranjeros no católicos, lo que condicionó que por mucho tiempo no se conociera la música de maestros provenientes de países protestantes como Alemania o Inglaterra.⁹³

Esta condición extendida por dos centurias, explica la poca resonancia que tuvieron los estilos germanos en la era virreinal—fuesen estos de Bach o de Haendel—en el lenguaje musical de los compositores coloniales.

Durante mucho tiempo se pensó que los compositores novohispanos se limitaron a copiar totalmente los modelos europeos. Aunque las coincidencias son innegables, la musicología latinoamericana ha revelado signos inconfundibles si no de un estilo, al menos de tendencias propias como el uso del tresillo que en palabras de Lehnhoff es una característica típica hispana.⁹⁴

Otros estudios afirman que algunos de esos signos van más allá del tratamiento rítmico. Aurelio Tello habla de innovaciones en el lenguaje de Gaspar Fernández en el manejo de las voces.⁹⁵ Lehnhoff, en su libro sobre Rafael Antonio Castellanos analiza el acento particular del ritmo de son... la figuración marimbística... y la cita directa de la música autóctona "maya" de xul con acompañamiento.

En territorio salvadoreño no conocemos resultados equivalentes—en términos artísticos y musicales— a los alcanzados en México y Guatemala. Entendemos que ello no

⁹⁰ Algunas investigaciones musicológicas plantean el origen de la sarabanda en México en la segunda mitad del siglo XVI, después de lo cual llegó a España convirtiéndose en una de las más populares de su época. La musicología europea y la mayoría de diccionarios confirman su procedencia española.

⁹¹ Robert Stevenson, citado por Mara Lioba Carvajal en *La sarabanda: los orígenes controvertidos de un género, en el panorama musical novohispano*, Propuesta de anteproyecto de tesis, Universidad Autónoma de Zacatecas, Doctorado en Historia, México, 1991-2001.

⁹² En la suite barroca, la sarabanda forma parte de las danzas básicas junto a la alemana (*allemande*), la *corrada* francesa (*courante*) y la *giga* italiana.

⁹³ Alejandro Adame sobre conferencia de Aurelio Tello *La música del Virreinato mexicano*, s/a, s/f.

⁹⁴ Lehnhoff, Dieter, *Rafael Antonio Castellanos, vida y obra de un músico guatemalteco*, p. 124, Instituto de Musicología, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 1994.

⁹⁵ Alejandro Adame sobre conferencia de Aurelio Tello *La música del Virreinato mexicano*, s/a, s/f.

significa que estas provincias carecieran de importantes logros musicales, sino que la Corona Española concentró los mejores recursos en el Virreynato y la Capitanía General, respectivamente, incluyendo los artísticos.

Por otra parte la música colonial salvadoreña no ha tenido mayor estudio, por lo que temas como la vida musical de las parroquias, los géneros religiosos, los no religiosos, la creación, interpretación, producción musical, la construcción y comercialización de instrumentos musicales, la oferta y la demanda de la actividad de concierto y otros aspectos de nuestro pasado, esperan su turno en la recuperación de la "banda audible de la historia salvadoreña".

Fotos en orden de aparición:

- 1.- "Instrumentos de Miscoacalli" del Códice Florentino, Libro VII.
- 2.- "Tocador de tambor de parche" del Mural de Bonampak.

LAS MÁSCARAS EN EL SALVADOR



Ana Lilian Ramírez C.

Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades, CICH

Las máscaras en El Salvador, en su mayoría están ligadas a las diferentes danzas y exhibiciones populares que se presentan durante las fiestas patronales de nuestro pueblos. Ocasionalmente, encontramos máscaras decorativas sin ninguna conexión tradicional. ¿Los autores? artistas populares que han dejado su huella a través del tiempo en expresiones talladas en madera u otros materiales que evocan personajes de la época prehispánica, colonial o contemporánea. Muchos de ellos permanecen anónimos. Sin embargo, las máscaras han sobrevivido al ser conservadas para continuar las

danzas y ceremonias tradicionales. Lamentablemente, en algunos lugares ya no se realizan estas costumbres y las máscaras han terminado en abandono y acabadas por el correr del tiempo.

La madera, papel macerado con aserrín, cartón, pegamentos y pinturas son las materias primas para su elaboración. Inspiradas en los personajes que representan, cada quién imprime su sello personal, por lo que a veces la vuelve una pieza única de arte popular.

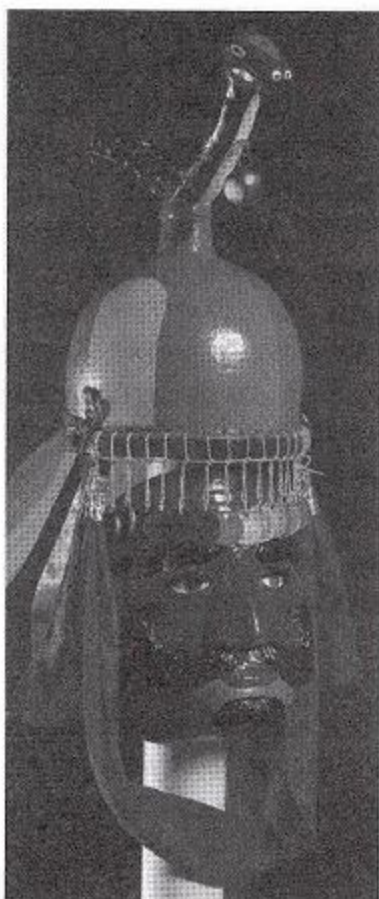
Tipos de máscaras

Por las formas y temas de las danzas o exhibiciones populares, las máscaras se pueden agrupar en tres grupos:

- a) *origen prehispánico,*
- b) *origen colonial y*
- c) *de creación reciente y decorativa.*

Del primer grupo, pocos ejemplos se encuentran, posiblemente la danza de "El Tigre y el Venado," del pueblo de San Juan Nonualco, departamento de La Paz, y de Izalco, del departamento de Sonsonate, sean unas de ellas, aunque en la actualidad se hayan agregados otros elementos a las mismas.

Del segundo grupo se distinguen las máscaras de la danza "Los Historiantes", que fueron introducidas por los españoles durante la colonia y representan batallas entre moros y cristianos. Está compuesta por un grupo de doce máscaras, seis correspondientes a Moros y seis a Cristianos, de las cuales son notorias las de los "Gracejos" tanto en el grupo de máscaras de cristianos como en las de moros, por sus bocas torcidas y expresiones de burla e ironía. Algunos de los talladores de máscaras expresan que el rostro corresponde al papel que tiene cada participante en la danza, así por ejemplo: "el rey moro" debe mostrar autoridad, que se vea "imperioso", mientras que "el embajador" debe mostrarse calmado.



"Los viejos", también corresponden al segundo grupo, aunque en algunos lugares se han agregado elementos creativos de innovación reciente relacionada con aspectos mitológicos de nuestra cultura.

En el tercer grupo, se encuentran aquellas máscaras decorativas, que por sus formas y expresiones estéticas no dejan de ser obras artísticas populares.

Elaboración de las máscaras.

*Para elaborar las máscaras de Historiantes, antiguamente ocupaban madera de cedro o bálsamo, pero en la actualidad la mayoría de los "mascareños" ocupan madera del árbol de Pito, (*Escallonia bifida*) por ser más suave para tallar y de poco peso cuando ya está seca, lo que permite portarla en el rostro.*

El procedimiento para elaborarlas consiste en la búsqueda de la madera, cuando es de Pito, debe estar en su punto "camague", es decir según los talla-

dores que no esté muy seca ni muy verde, luego cortar los trozos respectivos, trazar en forma rudimentaria los puntos de calado y de tallado de las partes de la cara. Cuando ya se tiene trazado o dibujado el rostro, se inicia el tallado y el calado de la madera dándole forma de la cara, dejando secar por unos días para que la madera desaloje el agua hasta que esté seca del todo y poder "enmasillar". Después hacen un "pulido y lijado" y finalmente "la pintada".

Los colores más frecuentes son el azul o celeste intenso para el área de la barba y la boca, rojo o rosado también intenso, para el resto de la cara, y el negro para delinear barba, bigotes y cejas. En algunas poblaciones el color de la pintura de las máscaras es café para "los moros" y rosado suave para "los cristianos". Los ojos pueden ser pintados o incluyen elementos que asemejan al ojo, como vidrios pintados. Todas llevan un calado cerca de los mismos, por donde el danzante que la porte puede tener visibilidad al exterior. Los instrumentos



para el tallado de las máscaras son sencillos: cuchillo, formón, gubias de diferentes tamaños, limas, sierras y pinturas industriales, aunque muchos de los artistas también fabrican sus propios instrumentos según sus necesidades. Antiguamente ocupaban tintes y fijadores naturales, entre ellos estaba "el cuajatlina", que da el color azul, las "semillas de achiote" que brinda el color anaranjado o rojo, o las "cáscaras del tronco lamadrid", que con alcohol puro o "chaparro" (aguardiente de maíz) les proporcionaba el color rosado, mientras que con las semillas de "tihuilote" (cordia dentata) obtenían una solución pegajosa que servía como fijador de los variados tintes aplicados. También se utilizaron polvos de "anilina" que adquirían en las farmacias.

Las máscaras de "Los Viejos" y "Los Diablos", pueden ser de madera, cartón, papel macerado o de aserrín con pegamento líquido (resistol), agregándoles otros elementos como cachos de venado, orejas de cuero, incluso conexiones con baterías para encender pequeños focos de color rojo en la ubicación de los ojos que asemejan brasas ardiendo.

Todavía se encuentran en los pueblos algunos talladores de máscaras, pero cada vez hay menos, debido a la poca demanda que existe de las mismas, ya

que muchas de las danzas están desapareciendo, especialmente por factores de cambio de religión de los danzantes y otra por razones económicas. Algunos mascareros han logrado mantenerse produciendo máscaras que ya son utilizadas para decoración, pero generalmente combinan este trabajo con otras actividades, entre ellas las actividades agrícolas.



El aprendizaje del tallado de máscaras generalmente se hace con la ayuda de otro tallador de máscaras, aunque hay algunos que simplemente se iniciaron en el tallado de madera en forma empírica. Como se logró observar en el transcurso de la investigación de este tema en varios pueblos del país, la producción de máscaras en madera es cada vez menos, se han habilitado máscaras de danzas que ya no se presentan en las que aún perviven, y las han adecuado agregándoles nuevos elementos o colores para representar al personaje actual; según frases de un informante "para que la máscara

exista y no anduvieran ahí aventadas".¹ Ejemplo de ellas son las máscaras que correspondían a la "Danza de los Reyes", en Izalco, y que después de 1932, no volvió a presentarse. Actualmente se ocupan en la danza del "Tigre y el Venado".

A las máscaras en uso se les da mantenimiento, el cual consiste en reparar hasta donde sea posible rajaduras y peladuras. Generalmente lo hacen con masilla o colá. Así también pintan de nuevo y en algunos casos "encarnan", es decir darle el color de piel, para que luzca mejor. Se encontró que algunas de ellas, especialmente las más antiguas, poseían varias capas de pintura, lo que hacía que perdieran algunos de sus rasgos originales. Generalmente, sólo son raspadas para quitarles la pintura anterior y las vuelven a pintar.

Uso de las máscaras

La máscara en El Salvador al igual que en otros países y culturas, está presente en las danzas, íntimamente ligadas a las prácticas y ceremonias religiosas que fortalecen aspectos comunitarios. Aunque muy cambiadas por la in-

¹ Hubo lugares donde informaron que las máscaras fueron ocupadas como leña. En muchos casos por el cambio de religión de los danzantes o del ensayador, o simplemente porque ya nadie quería salir en las danzas. Además, por la muerte de los ensayadores y danzantes, la tradición fue desapareciendo.

fluencia de los medios de comunicación, su función no ha variado sustancialmente, continúa siendo parte del vestuario de exhibiciones y danzas que aún subsisten en nuestro territorio. En ellas se refleja personajes de las danzas de "Los Historiantes", "Torito Pinto", "El Tigre y el Venado", "Los Negritos", "Los Viejos" y "Las Pastorales", entre otros, que expresan una combinación de elementos prehispánicos y occidentales, pero al mismo tiempo ha incluido los cambios y adaptaciones de elementos innovadores que la capacidad creativa del artista popular ha logrado captar. Estas expresiones las encontramos en el conjunto de máscaras de "Los Viejos", exhibición popular que nunca falta en "El Correo" de las fiestas patronales de nuestros pueblos, anunciando el inicio de las mismas. Podemos observar cómo se caracteriza a personajes tradicionales de las comunidades como el "Viejo bolo", "Viejo cara de papaya", "Viejo Sinvergüenza", "Vieja coqueta", "Vieja chichuda", entre otros, e incluyen también personajes como "Los diablos", "La Siguanaba" y "Cipitío", estos dos últimos tomados de la mitología salvadoreña.



Detrás de las máscaras se oculta la personalidad de los que las portan, los cuales se compenetran en su personaje para representarlo de la mejor manera ante un público que disfruta al verlos, gozando de la mojiganga que al compás de la banda, pito y tambor, desfilan en las principales calles de los pueblos.

"Los Diablos" revisten especial interés pues están presentes tanto en "Los Viejos", como en "Las Pastorelas" o en los "teatrillos populares", pero nos llama la atención su inclusión en una de las danzas de "Historiantes", de los municipios de "Cuisnahuat", "Jayaque" y "Jicalapa", el primero del Departamento de Sonsonate y los dos últimos del Departamento de La Libertad.

En estas máscaras se pueden observar diferentes tallados de formas de representación de diablos, donde además incluyen elementos, como algunos animales o de otras formas, y así por ejemplo, puede encontrarse la máscara tallada con un coral alrededor de ella, o bien con un tallado en las orejas, a semejanza de auriculares grandes, que les da un toque distintivo especial. Estas máscaras se ocupan en las danzas de "San Bartolo y los Diablitos" del pueblo de Jicalapa, en donde, además, se muestran con un estilo peculiarmente agresivo, ya que las han implementado con dientes y colmillos de fuera, ojos saltones, y cuernos multiformes, propios, por supuesto, del papel que les atribuye la dan-

za, tal puede ser el pasaje en que los diablos vencen al bien (representados por los cristianos) y San Bartolo es "despellejado". Al final "Los Diablos" bailan con su piel.

"El Diablo", en las "Pastorelas" y "Teatrillos Populares", expresa el mal, la tentación y la lucha contra el bien; son máscaras de talla antropomorfa o zoomorfa o bien una combinación de ambas. Se caracterizan por el color negro o rojo, adornadas con animales como culebras o felinos o elementos de éstos como cachos o cuernos de reses y venados, proporcionándoles cierta fuerza de expresión que intenta provocar en el espectador ya sea el horror o el miedo.

Su presentación en el grupo de "Los Viejos", es más bien juguetona, de burla y risas. "El Diablo" se involucra siempre con el público, es el personaje obligado que todos esperan, por sus travesuras, "por las carreras que nos saca" porque hacer reír a pesar del rostro... que aterroriza especialmente a los niños. "El Diablo" está siempre presente en el desfile de "El Correo", para el caso de San Salvador, en las fiestas patronales en el mes de agosto y es el personaje que imprime especial comicidad y alboroto entre los asistentes al desfile, que junto con "La Siguanaba y El Cipitío, son los que más demanda el público capitalino.

Pie de fotos en orden de aparición:

1. Máscara de cristiano, danza de Historiantes. Foto cortesía de Pro Arte Popular, INAR.
2. Máscara antigua de Moro, danza de Historiantes. Foto cortesía de INAR.
3. Máscara de diablo de la Danza San Bartolo y los diablitos. Jicalapa. Foto cortesía de INAR
4. Máscara de Historiante Moro de San Antonio Abad. Foto Cortesía de Iniciativa Pro Arte Popular, INAR.
- 5.- Máscara de Diablo, de la danza San Bartolo y los diablos, de Jicalapa. Cortesía de Iniciativa Pro Arte Popular INAR.

MOROS Y CRISTIANOS



*Jóvenes y niños
identificados
con su cultura local
en San Antonio Abad.*

*Ana Lillian Ramírez C.
Centro de Investigaciones
en Ciencias y
Humanidades CICH.*

*En El Salvador muchas
danzas que forman parte
de las tradiciones po-*

pulares, así como todo a lo que a ellas se refiere, actualmente son patrimonio de familias o de grupos de personas que por voluntad propia y conservando un espíritu de carácter religioso arraigado, mantienen vigentes dichas costumbres. Pese a las influencias externas, de la incomprensión de otros y muchas veces de sus mismos coterráneos, y de la indiferencia de las instancias que les corresponde promoverlas, estas familias o grupos invierten no sólo su tiempo en aprenderlas, sino también asumen los costos económicos que conlleva mantenerlas vigentes.

Entre los grupos de danza tradicional que existen en muchos pueblos de El Salvador, destaca la danza de "Moros y Cristianos" o de "Los Historiantes", que es sin lugar a dudas una de las más vistosas y representativas de las manifestaciones populares, especialmente de las comunidades indígenas de El Salvador. "La Historia" como comúnmente se conoce en estos pueblos, es una presentación que rigen su coreografía de acuerdo a textos literarios conocidos como "los originales". En estos libretos que en su mayoría los participantes memorizan y que les son trasladados muchas veces oralmente, se relata la historia sobre personajes que la literatura inmortalizó como Carló Magno, Tamerlán, El Rey Fernando, Santiago, El Rey David, Los Doce Pares de Francia, o bien, dan cuenta

de las guerras santas en otros continentes, de héroes europeos y en especial de españoles y obviamente de las batallas entre los moros y cristianos. Los trajes son atractivos y ocupan máscaras ya sea de "moro" o de "cristiano" y portan en su cabeza un casco o turbante que va adornado con listones, monedas e insignias como sirenas, serpientes, dragones o monos para el caso de "los moros", y en el de "los cristianos" van adornados con flores y cruces. El traje de "moro" es el más vistoso, generalmente. La danza se ejecuta en los bandos correspondientes: "moros y cristianos", alineados en dos columnas simétricas enfrentadas que llevan un orden jerárquico de acuerdo a la importancia del personaje al tiempo que realizan un desplazamiento igualmente simétrico a través de los recorridos que han sido diseñados previamente. Acompañan la danza los sones del pito y del tambor, que son los que marcan los pasos y las narraciones que cada integrante relata.

En estas notas nos referiremos a la experiencia de la danza de "Moros y Cristianos" de San Antonio Abad, la cual ha persistido pese a que, por cuanto la localidad ha sufrido un proceso acelerado de urbanización por la llegada de nuevos pobladores de otros puntos del país, y actualmente se encuentra inmersa en la ciudad, se ve restringida únicamente a los nativos de la misma. Esta población nativa, que aún conserva rasgos culturales que han reproducido a través del tiempo y que los identifica como nativos de San Antonio Abad, se conocen con el nombre de "toñecos".



Estos rasgos culturales de los "toñecos" son los que se han transmitido de generación en generación, han sido lo que les une y con los cuales se sienten profundamente identificados, de tal manera que se autodenominan "nosotros los de San Antonio Abad", al tiempo que se diferencian de los nuevos pobladores llamándoles: "los otros". De

esta manera se puede decir que en San Antonio Abad comparten un territorio dos tipos de poblaciones que se contrastan: "los nativos", o descendientes de los primeros pobladores originarios y "los foráneos" o advenedizos.

Los primeros mantienen muchos de sus rasgos étnicos, los comparten y manifiestan cotidianamente, al mismo tiempo que les da vida y sentido de pertenencia.

cia; y los segundos, que miran con indiferencia estas prácticas tradicionales, especialmente aquellas referidas a las manifestaciones de la religiosidad popular del lugar. De ahí que, la intención de estas líneas lleva como objetivo dar a conocer y sensibilizar a muchos sectores de población sobre estas manifestaciones tradicionales que aún se conservan en algunos pueblos del país, tal el caso de San Antonio Abad, que se encuentra en el corazón de nuestra capital.

La danza de "Moros y Cristianos" (representada en la mayoría de las fiestas patronales de los pueblos que aún conservan rasgos indígenas) es celebrada en San Antonio Abad entre el 15 y el 17 de enero.

Como dato interesante, cabe mencionar que esta tradición ya es registrada en la década de los años treinta, por Doña María de Baratta, en su libro "Cuscatlán Típico"¹, en el que describe, entre otros aspectos, la música y los trajes.

La preparación de la danza en San Antonio Abad, se inicia generalmente en el mes de septiembre. El encargado o ensayador convoca a quienes tienen interés de participar. Para ser miembro del grupo de la danza, es necesario tener cualidades para danzar y aprender los relatos de la historia del personaje que le corresponda, además de mostrar responsabilidad en cumplir con el horario establecido para los ensayos.



El encargado o ensayador convoca a quienes tienen interés de participar. Para ser miembro del grupo de la danza, es necesario tener cualidades para danzar y aprender los relatos de la historia del personaje que le corresponda, además de mostrar responsabilidad en cumplir con el horario establecido para los ensayos.

Antiguamente, el interés de participar en la danza era por agradecer algún favor recibido del santo, de tal manera que el sujeto se preparaba para brindar lo mejor de su participación, asumiendo de igual forma todos los gastos que requería la adquisición del traje y de la máscara. Según cuentan, generalmente eran adultos y algunos ancianos que intervenían año con año en la danza con este espíritu, aunque en esta etapa de modernidad quienes lo hacen son niños y jóvenes.

Niños y jóvenes que, aparte de querer darse a conocer, al tiempo de adquirir status social dentro del grupo, manifiestan un gran sentido de pertenencia a su lo-

¹ Baratta, María de. Cuscatlán Típico. Segunda Parte, Ed. Ministerio de Cultura. El Salvador, pág. 421.

calidad, y un sano orgullo por ser miembros del grupo de danzantes de "Moros y Cristianos" y muchas veces hacen "reserva de su puesto" con mucho tiempo de antelación, (a veces hasta esperar al año siguiente para ser admitidos en el grupo) lo que los convierte en un ejemplo digno de imitar, ya que el entusiasmo e interés manifestado por participar en la danza, valga también para las presentaciones del "Torito Pinto" y "La Viejada", es una motivación muy especial que ya no se observa en otros pueblos, lo que es lamentable por lo que conlleva de pérdida de las tradiciones.



Los ensayos de la danza de "Moros y Cristianos", generalmente son todos los domingos de 8 a 12 de la mañana, a partir, como ya se mencionó desde el mes de septiembre. Son acompañados durante los repases por el pítero y el tamborero, quienes sí reciben una bonificación económica por su trabajo.

El lugar de los ensayos es en la casa ² del encargado de los mismos o "ensayador" quien es el que controla la disciplina del grupo y promueve la participación de la danza en las fiestas patronales, así como es quien confecciona los trajes, las máscaras y tocados.

Para el caso de San Antonio Abad, el ensayador ³ menciona que heredó la tradición de Don Hermeregildo Hernández, quien fue abuelo de su esposa y

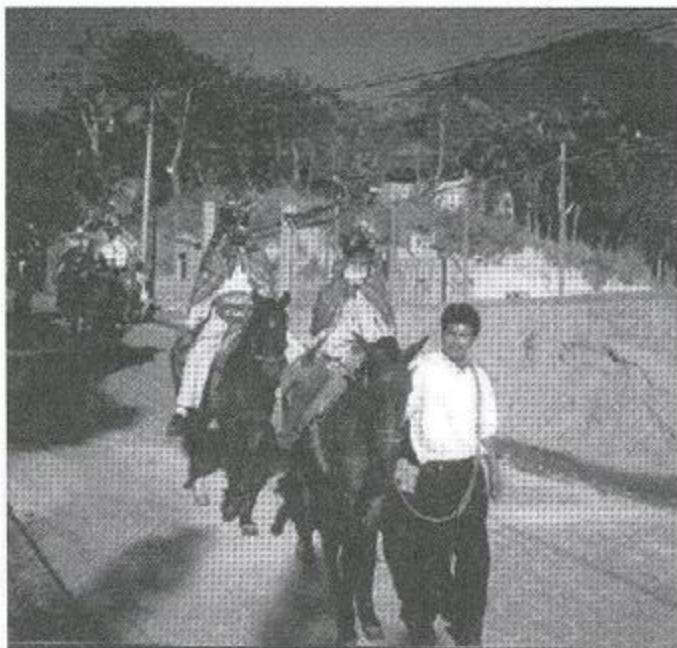
² También son conocidas como "Morerías", ya que también ahí se guardan las máscaras, trajes e implementos que se ocupan para las danzas.

³ Celio López, ensaya también las danzas de Torito Pinto y La Viejada.

comenta que esta danza siempre ha sido representada en las fiestas patronales de San Antonio Abad pese a las muchas dificultades para llevarla a cabo, incluso durante el conflicto bélico. Había ocasiones, dice, donde las autoridades llegaban con listas de nombres y fotografías buscando guerrilleros, les interrumpían sus presentaciones, y les levantaban las máscaras para ver sus rostros y confrontarlos con los listados que portaban. A pesar de ello, las fiestas y las danzas siempre se celebraron, a excepción del año 1980, que por motivos del ametrallamiento de la sede de "El Despertar"⁴, los pobladores quedaron atemorizados.

Los ensayos de la danza, son parte de la cotidianidad de los participantes durante el período, se sienten identificados, al mismo tiempo que reproducen sus rasgos culturales, que a su vez, conviven y comparten. Así por ejemplo, después de cada ensayo, todos contribuyen para la preparación del almuerzo, el cual es preparado por la señora del ensayador.

En los períodos de fiesta, además de comprar sus trajes, también ofrece cada uno de ellos un desayuno o almuerzo en su casa, para todo el grupo. Estas comidas son parte de la tradición en el contexto de la presentación de las danzas, como lo es 'la entrega del cargo' al finalizar el período para el cual fue elegido como danzante.



Otro aspecto importante de rescatar en estas danzas, son los rituales que se efectúan, así por ejemplo, "La Encamisada" y "El Coronamiento":

La Encamisada es el primer recorrido del grupo de historiantes, dos semanas antes de la fiesta de enero, donde el ensayador sale a las cuatro de la mañana, con caballos, a recoger al primer bailante, revientan un cohete, avisando que va por él, y así, sucesivamente van reventando cohetes desde la casa de los siguientes integrantes, avisando que va en camino, hasta que reúne a los doce integrantes del grupo de participantes de la danza. De esta forma, los nativos reconocen que ya empezó la "encamisada", es decir la primera salida de los historiantes,

⁴ Centro de Retiro Espiritual, tomado y ametrallado por el ejército, el 20 de enero 1979, resultando asesinado el sacerdote Octavio Ortiz y tres jóvenes que se encontraban realizando juntos con otros un retiro.

montados en caballos, con los que recorren las veredas y calles asfaltadas de San Antonio Abad, anunciando la fiesta y pidiendo a los nativos la colaboración para la compra de pólvora.

El "Coronamiento" es la presentación de la danza en la víspera de las fechas principales de la fiesta, que se realiza frente a la iglesia, donde únicamente bailan la danza sin relatos de ningún tipo, presentándose posteriormente en la iglesia ante el santo patrono para recibir su bendición. Antiguamente, el "Coronamiento" se efectuaba en la Cruz del Perdón, lugar que actualmente está ocupado por el monumento Constitución, más conocido como "La Chulona".

Estos ejemplos nos ilustran una parte de la dinámica sociocultural propia de esta comunidad para la celebración de sus fiestas, así como algunos rasgos que la hacen diferente a otros pueblos de nuestro país, especialmente porque estas tradiciones que conforman una serie de rituales, se manifiestan dentro de un contexto urbano y de modernidad y son extrañas para la mayoría de sus habitantes que observan asombrados cómo todavía se realizan estos eventos, ajenos al trajín cotidiano de la mayoría.

De ahí entonces, que valga la pena reflexionar sobre esos niños y jóvenes que están a la espera de conseguir la oportunidad de ser admitidos en el grupo de baile, (lo que constituye un aspecto importante para los habitantes pues permite darse a conocer, al tiempo de adquirir status social dentro del grupo), cuyos deseos y esperanzas de participación en los diferentes bailes y presentaciones, especialmente en la de "Moros y Cristianos", son un ejemplo para todo El Salvador, pues no sólo muestran el sentido de pertenencia que los nativos tienen hacia sus tradiciones, sino la forma en cómo van recibiendo de las generaciones anteriores todo lo que a la danza y tradiciones concomitantes se refiere (las formas de dar o conseguir el puesto, de aprender a bailar con el "ensayador") sino, sobre todo, cómo han convertido estas costumbres heredadas en experiencia cotidiana defendiendo y recreando de este modo su identidad cultural.

Pie de fotos en orden de aparición:

- 1.- Danza de Moros y Cristianos o de Los Historiantes, de San Antonio Abad. Foto Ana Lilian Ramírez.
- 2.- Niños de San Antonio Abad, disfrazados como viejos. Foto Ana Lilian Ramírez.
- 3.- Ensayo de danza de Moros y Cristianos en San Antonio Abad. Foto César Martí.
- 4.- Danza de Torito Pinto, de San Antonio Abad. Foto Ana Lilian Ramírez.
- 5.- La encamisada. Foto Gregorio Bello Suazo.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Marta Rosales Pineda

Localización: Tel: (503) 221 4404 (h.h.) Cel. 774 1566
e-mail: musicologarte@yahoo.com

Estudios: Composición musical en conservatorios de Bakú (RSS Azerbaidzhán) y Odessa (RSS de Ucrania)

Licenciatura y profesorado en Musicología en Conservatorio Estatal de Odessa, Ucrania

Master of Fine Arts en Conservatorio Estatal de Odessa, Ucrania

Cursos sobre temas diversos de teoría y educación musical

Cursos sobre gestión cultural y elaboración de políticas culturales

Experiencia de trabajo:

Profesora de asignaturas teórico-musicales en Instituto Superior de Artes, Escuela Profesional de Música, Instituto Pedagógico y Escuela de Superación Profesional de Camagüey, Cuba (1987-1993).

Asesora y profesora de asignaturas teórico-musicales en Escuela de Música del Centro Nacional de Artes (CENAR) de El Salvador (1995).

Jefe del Departamento de Música del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA) (1996-2001)

Profesora y capacitadora de Educación musical en Universidad Centroamericana (UCA) y Universidad Andrés Bello (1998-2000)

Capacitadora de maestros en Educación Artística en proyectos del Ministerio de Educación-AID-BID (1999-2000)

Capacitadora en educación musical para centros de reeducación juvenil en proyecto de Instituto de protección al menor y Editorial Santillana (línea de consultoría educativa) (2000).

Coordinadora de los Pabellones de las Artes de CONCULTURA (1997, 1999 y 2004)

Coordinadora General de Investigación Artística del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (2002-2005).

Conferencista sobre temas de apreciación e historia musical.

Articulista en medios de prensa locales.

Experiencia artística:

➤ Directora de coros en Universidad Tecnológica de El Salvador (1995-1996)

➤ Compositora de la música para fantasía ballet "La virgen era una indita" de la Escuela Nacional de Danza (1995)

➤ Pianista acompañante y cantante del grupo "Música Antigua" (1996-1998)

➤ Directora musical de la obra de teatro musical "Ciudad Amor" (1998)

➤ Realizadora y conductora del programa televisivo "Primeros Acordes" en TVCE, canal 10 (1998-1999)

➤ Compositora para las obras de teatro "El arbolito Mágico" (2002) y "San Mago, patrón del estadio" (2003).

➤ Compositora de "Alejanía" banda sonora de Manifest XXI, pabellón de las artes 2004.

➤ Compositora de "Romeo collage" para la producción videográfica "Corazón collage" de Norman Douglas (2004).

Publicaciones:

➤ Manual básico de formación musical en la Educación Artística, Editorial ROXSIL, El Salvador, 1999.

➤ Libros de texto de educación musical para los seis grados de educación primaria, Editorial Montañas de Fuego, El Salvador, 2000-2001.

➤ Libro de Artes (área música) del Proyecto "Apoyo al mejoramiento de la formación inicial de docentes de educación primaria" de la Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (CECC), 2001-2002.

➤ Artículos sobre música y temas culturales en periódico La Prensa Gráfica (2004-2005)
www.laprensa.com.sv

Colaboraciones en periódico virtual El Faro. www.elfaro.net

Ana Lilian Ramírez C.

Antropóloga Social y Trabajadora Social.

Graduada en la Escuela Nacional de Trabajo Social (1970). Realizó estudios de Antropología Social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH, México D.F. (1984). Cuenta además con estudios de Museografía realizados en Museo Nacional de Antropología e Historia, México, (1971-1972), Escuela de Restauración y Museografía "Paul Coremans", (1975-1976) Churubusco, y Escuela Nacional de Restauración y Museografía, "Manuel Jorge Negrete", Instituto Nacional de Antropología, 1993; becada por el Gobierno de México. En la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, pasantía, patrocinada por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. 1998.

Fue investigadora en el Departamento de Etnografía, jefe del Departamento de Museografía del Museo Nacional David J. Guzmán y Directora de Museos de la Administración del Patrimonio Cultural. Ministerio de Educación. El Salvador, 1972 -1975. Trabajo como investigadora, en el Departamento de Investigaciones Artesanales de la Dirección de Arte Popular. Secretaría de Educación Pública. SEP México, 1977-1978. Coordinadora de *Proyecto Historia Propia y Educación en El Salvador*, en la zona ex conflictiva del Norte de Morazán, (UCA-Radda Bamër) (1992-1993).

Coordinadora del Montaje del Museo de los Deportes. INDES. Ministerio de Educación, El Salvador. 1994. Responsable en el área de museos y servicios educativos de Asociación Iniciativa Pro Arte Popular, INAR, de 1997 hasta la fecha, (socia fundadora).

En el campo de la salud trabajó en el Instituto Nacional de la Nutrición, en el proyecto "Alimentación y Alcoholismo en Zonas Marginales de la Ciudad de México, 1980.

Estudio Etnográfico: Conocimientos, Actitudes y Prácticas respecto al agua y disposición de excretas en el cantón El Sálamo, Acajutla. Departamento de Sonsonate. AID y Ministerio de Salud Pública Asistencia Social. El Salvador. 1991.

Investigadora Proyecto "Conocimiento, Actitudes y Prácticas de las madres de niños menores de 6 años, con relación a enfermedades respiratorias agudas en las poblaciones de Jayaque, Nahuizalco y Quelepa". AID y Ministerio de Salud Pública y Asistencia Social. El Salvador. 1989.

Actualmente es investigadora del Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades de la Universidad Dr. José Matías Delgado, donde se ha desempeñado diversas funciones en el área de investigación.

Publicaciones:

Museos: Viejas instituciones nuevos retos. Coautora en revista Aportes No. 8. FLACSO, El Salvador. San Salvador, 1999.

Reflexiones sobre el desarrollo de la Antropología en El Salvador. Cuadernos CSUCA. Costa Rica, 1989.

Museo y participación local: El Museo de Perquín, una experiencia para reflexionar. ANUARIO 1. Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades. CICH. Universidad Dr. José Matías Delgado. El Salvador, 2001.

Las Fiestas Patronales de San Antonio Abad: Persistencia y Ritual; Espacio y Tiempo. Anuario 2 de Investigaciones del Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades, CICH. Universidad Dr. José Matías Delgado, S.S. El Salvador. 2002

En proceso de edición el libro "San Antonio Abad: Memoria Histórica y Persistencia Cultural". Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades, Universidad Dr. José Matías Delgado.

Trabajos de investigación en co-autoría: "Impacto del Terremoto del 13 de enero 2001 en 10 municipios del Departamento de la Libertad". Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades". UJMD. (Investigación concluida y en proceso de publicación)

"Turismo y Desarrollo en El Salvador". Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades. Investigación multidisciplinaria de la cual es la coordinadora de la Fase I.

boculin@yahoo.es



**boletín cultural
informativo 15
4 año vol 3**

*El que lee mucho y anda mucho,
ve mucho y sabe mucho.
Miguel de Cervantes Saavedra*