

LA LENGUA Y LA LITERATURA DE CENTROAMÉRICA ENTRE LA COLONIA Y LA INDEPENDENCIA

Albino CHACÓN GUTIÉRREZ Mijail MONDOL LÓPEZ Alexánder SÁNCHEZ MORA

Geannini RUIZ ULLOA Deborah SINGER



EL ESPACIO SONORO COMO PLATAFORMA PARA
LA ACCIÓN COORDINADA: REPENSANDO LOS
FESTEJOS PÚBLICOS EN EL REINO DE GUATEMALA
(1750-1815)

DEBORAH SINGER

“(...) y varios forasteros de distinción que habían venido, o atraídos de la curiosidad de lo que sonaban las fiestas”¹⁰³

Bernardo de Veyra, *Plausibles fiestas reales...*

103 A fin de facilitar la lectura, tomé la decisión de transcribir todas las citas de las relaciones de fiestas en ortografía moderna.

Deborah Singer (Chile) es pianista y doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura. Se desempeña como docente e investigadora de la Escuela de Música de la Universidad Nacional (Costa Rica). Fue coordinadora de la Maestría en Música, ha sido tutora de trabajos finales de graduación y actualmente tiene a su cargo un proyecto de investigación que aborda la práctica musical en Centroamérica durante la era colonial, con base en un enfoque transdisciplinario: música, texto e imagen; música y reconfiguración de subjetividades; espacios sonoros, y usos de la música como herramienta contra-hegemónica.

En el transcurso de los últimos años ha despertado gran interés el estudio de las relaciones de fiestas realizadas en Centroamérica durante la era colonial¹⁰⁴. Se trata de textos que detallan las diversas actividades que fueron efectuadas en las ciudades coloniales con motivo del ascenso de un rey, la llegada de un arzobispo, las honras fúnebres de un miembro de la familia real, etc. En esas ocasiones los vecinos limpiaban los espacios públicos y decoraban las calles con banderas y arreglos florales. En la plaza central se levantaban arcos de triunfo y uno o más tableros para llevar a cabo el acto solemne. Cuando el evento era de regocijo, se ofrecía a la concurrencia representaciones teatrales, mojigangas, danzas y música. El gran despliegue de luminarias, salvas y fuegos de artificio preparaba a los asistentes para el desfile de carros alegóricos, juegos de caballería y las populares corridas de toros.

Si bien la finalidad explícita de estos eventos era renovar el pacto de lealtad al soberano, lo cierto es que toda la parafernalia constituía una gran exhibición de poder que perpetuaba el orden de las cosas. En ese sentido, dejar por escrito la descripción de los festejos cumplía con el doble propósito de exhibir las jerarquías sociales y proyectar al mundo el nombre de la ciudad como una entidad cívico-administrativa consolidada.

Este artículo analiza las relaciones de fiestas que fueron escritas en Centroamérica desde una perspectiva

104 Véase, entre otros, Ferrer Valls (2003), Sánchez Mora (2016), (2018a) y (2018b), Brenes Tencio (2008), Ruiz Ulloa (2018), Sancho (2008) y Mínguez (2007).

que ha sido poco abordada: la construcción del entorno sonoro y su repercusión en el comportamiento de las personas. Según se verá, el modo en que cada texto recrea verbalmente los sonidos de la ciudad permite detectar “lo que sonaban las fiestas”, por eso es importante poner atención al espacio acústico para comprender cómo se producía la interacción social. Si bien es cierto que pretender escuchar los sonidos urbanos a partir de fuentes escritas puede parecer un contrasentido, vale la pena detenerse en los indicios que orientan respecto de la conducta de la muchedumbre ante la avalancha de estímulos sonoros.

El sonido es una forma de comunicación que incide en las acciones de los seres humanos y, por lo mismo, en los modos en que se apropian del espacio público. Con esto quiero señalar que partiré de la base de que el entorno sonoro no es un mero “fondo acústico” sobre el cual transcurren los acontecimientos, sino que las personas interactúan *dentro* de él y *con* él (Thibaud, 1991). Puesto que el acto de escuchar es expresión de prácticas sociales que dependen de sistemas de significación y de experiencias socialmente compartidas, será interesante explorar las respuestas conductuales de los participantes, a fin de establecer en qué medida las cadenas sonoras favorecían una acción más o menos coordinada.

APUNTES SOBRE LA EXPERIENCIA SONORA

Aproximarse a los hechos del pasado a través del oído representa un modo alternativo de comprender la historia,

puesto que se toma en cuenta el rol que juega ese órgano en la construcción del conocimiento (Samuels *et al*, 2010, p. 333). El acto de escuchar es una práctica cultural, es decir, la percepción de los sonidos del entorno siempre está mediada por la preeminencia que la cultura otorga a ciertas combinaciones sonoras en desmedro de otras, que permanecen inadvertidas¹⁰⁵. Los sonidos forman parte de sistemas de significación que permiten a las personas comprender el mundo que las rodea conforme a normas y valores culturales ya anclados en la memoria colectiva. Dicho en otras palabras, cualquier estímulo sonoro es una vía para conceptualizar la interacción del ser humano con los demás miembros de la sociedad, con el medioambiente y con las ideas (e ideales) que contextualizan esas interacciones (Gershon, 2011, p. 68). Por esa razón es importante tener en cuenta que el hecho sonoro siempre se produce en contingencias socio-históricas específicas y su propagación en el espacio contribuye a modelar el conglomerado social.

El músico e investigador canadiense Murray Schafer fue pionero en el estudio de los sonidos que nos acompañan en el diario vivir, fenómeno que él denominó *paisaje sonoro* (*Soundscape*). Schafer (1977) clasifica distintos tipos de sonido, ya sea como *figura* (primer plano) o *fondo*, según el grado de relevancia que los sonidos tengan. Ejemplos del segundo grupo pueden ser el viento, el agua, las aves y los fenómenos de la naturaleza, aunque no debe perderse de vista que la noción misma

105 Este argumento lo desarrollé en el artículo “De músicas amenazantes a músicas devocionales...” (2019).

de *fondo* está ideológicamente orientada, puesto que da cuenta de que el escucha no ha desarrollado la habilidad de discernir conscientemente las unidades sonoras que componen ese todo indeterminado que es percibido como fondo:

El sonido del mar, ya vimos, es derivado de una infinidad de pequeñas percepciones (el sonido de todas las olas individuales) que registramos inconscientemente, pero no percibimos conscientemente. Lo que realmente percibimos conscientemente es el resultado diferencial de estas percepciones en el instante que se manifiestan como el rugido del océano (Cox, 2009, p 22).¹⁰⁶

Generalmente aquello que no es considerado relevante deja de ser escuchado. Sin embargo, hay sonidos que adquieren importancia comunitaria porque se les asigna un significado especial, muchas veces asociado a la identidad del grupo. Schafer llama a estos sonidos *marcas sonoras* (*soundmark*) y menciona como ejemplo los cuernos de caza o el sonido de los instrumentos musicales característicos de una localidad. Detectar qué significan está relacionado con las instrucciones de escucha socialmente naturalizadas, de manera que la producción de

106 "The sound of the see, we saw, is derived from an infinity of small perceptions (the sound of all individual waves), which we unconsciously register but do not consciously perceive. What we do consciously perceive is the differential result of these minute perceptions that manifest itself as the ocean's roar" (la traducción es mía).

significado ligada a esos sonidos impacta el modo en que la comunidad comprende el mundo (Kelman, 2010, p. 215). Un ejemplo de ello es la presencia de instrumentos "típicos" de los indígenas en los festejos que se realizaban en las ciudades coloniales. Escuchar una y otra vez la marimba o el teponaztle creaba una memoria colectiva que se asentaba en el tiempo, posibilitando la infiltración de lo "otro" en el ámbito de lo propio.

Schafer (1977) también destaca un tipo de sonido al que llama *Sound signals* (señales sonoras). Se trata de sonidos que representan una advertencia acústica; transmiten mensajes que capturan la atención de la gente, como los silbidos, las sirenas, las campanas, etc. En este trabajo pondré especial atención a las campanas porque se trata de un elemento sónico permanentemente presente en las relaciones de fiestas, generalmente en combinación con otros estímulos (salvas, fuegos artificiales, cajas, clarines) que desencadenaban respuestas corporales conducentes a acciones colectivas.

El análisis de las relaciones de fiestas me lleva a otro aspecto que considero importante destacar: la carga afectiva ligada al sonido. Escuchamos con los oídos, pero las vibraciones sonoras las percibe todo el cuerpo. Las sensaciones que se experimentan despiertan emociones que gatillan actos cuyo efecto a largo plazo es cargar de significado el espacio en el que se vivenciaron esos estímulos sonoros. Producir sonido contribuye a constituir un lugar, más aún si entran en juego elementos que tienen que ver con el sentido de pertenencia.

Por otra parte, poner en relación el sonido con respuestas corporales y afectivas nos lleva inevitablemente al concepto de *ruido*. Si bien cada cultura reconoce como *ruido* fenómenos sonoros diferentes, hay coincidencia en que se trata de estímulos sonoros desagradables que interrumpen la calma, son incoherentes, excesivos y confusos. Murray Schafer (1977) destaca que el ruido distorsiona la comunicación entre las personas, mientras que Jacques Attali (1977) lo vincula a la violencia y el desorden social. Attali destaca el rol del ruido en el ejercicio del poder, puesto que percibirlo como algo deseado o indeseado depende en gran medida de cómo lo definen los grupos hegemónicos. Será interesante observar la manera en que los autores de las relaciones de fiestas — todos ellos miembros de la elite colonial— se posicionan respecto del ruido. Si embargo, la atención que los autores de las relaciones de fiestas ponen a los fenómenos acústicos es variada. Algunos de ellos —como Bernardo de Veyra— entregan información tan abundante que, más allá de cualquier propósito estilístico, permiten hacer el análisis propuesto en este trabajo.

SEÑALES SONORAS: EL REPIQUE DE LAS CAMPANAS

El toque de campanas es un signo sonoro permanentemente presente en las relaciones de fiestas. La campana tenía una función devocional y también comunicativa, puesto que indicaba a los parroquianos si se estaba convocando a misa o si se trataba de un mensaje luctuoso, si llegaban noticias provenientes del exterior o comenzaba

una función pública, en fin; la campana consolidaba un sistema sonoro normativo que articulaba el tiempo litúrgico con el tiempo cotidiano (Loreto López, 2017, p. 135), lo que adquiría particular significado en el tiempo de las fiestas.

Los autores coinciden en que cada día de festejo se iniciaba con las salvas de la milicia, seguidas por el repique de campanas en todas las iglesias de la ciudad: “(...) siguió con igual, y sonora voz, el repique general de las Campanas de la Iglesia Parroquial, en bien golpeado punto, acompañando los compases las de los Conventos de Santo Domingo, San Francisco, La Merced, San Juan de Dios” (Veyra, 1762, p. 12). El toque de campanas se hacía conforme a lo reglamentado¹⁰⁷, acompañando a las salvas para dar la señal de inicio del tiempo especial.

La campana sumerge al escucha en el ámbito de lo sacro¹⁰⁸. Su rango de alcance indica los límites parroquiales y eso le otorga un rol relevante en la conformación de la

107 En el Tercer Concilio Mexicano (1585) se establece que “Todas las iglesias parroquiales y monasterios concuerden con la catedral, en cuanto al tiempo de hacer señal con la campana” (Título XV, artículo XV, p. 199). Véase también Lourdes Turrent (2008).

108 En el contexto de las misiones jesuítico-guaraníes del Paraguay (1609-1768), cuando había levantamientos indígenas los nativos se ensañaban incluso con las campanas que utilizaban los misioneros para marcar los tiempos de trabajo, de oración y demás actividades diarias. La omnipresencia de la religión era marcada a través del sonido. Véase Bartolomeu Meliá (1986). Durante la revolución rusa el sonido de las campanas era percibido como un resabio del antiguo régimen, por eso los bolcheviques lo combatieron con fuerza, según analiza Hernández (2004, p. 1483).

identidad comunitaria. Si bien resulta difícil establecer qué pensaban las personas al escuchar su sonido, es indiscutible que les inculcaba el sentido del tiempo y de los deberes: acudir a misa, a los eventos cívicos, a tomar las armas, etc. Se trata de un sonido invasivo que encarna la idea de unidad social, independientemente de los conflictos que pudieran existir en un sistema socio-político eminentemente desigual. De hecho, quien controlaba el toque de las campanas controlaba la vida cotidiana, el orden simbólico y la acción colectiva.

En las postrimerías de la era colonial, las ciudades hispanoamericanas exhibían sus campanas con orgullo. Hacerlas sonar invocaba a Dios y unía al pueblo en la fe: “La campana de la iglesia originalmente mantenía una función centrípeta y centrífuga porque era diseñada para espantar los espíritus del mal y al mismo tiempo para atraer el oído de Dios y la atención del fiel”¹⁰⁹ (Shafer, 1977, p. 174). Según las características del evento al que se llamaba, el tañido de las campanas podía proyectar regocijo o aflicción; por eso en las relaciones de fiestas encontramos expresiones como “estrépitos”, “alegres repiques”, “desatar sus lenguas” y “alborotar con los repiques”, en contraposición a “tristes ecos” o “tristes clamores”. Volveré a esto más adelante.

En las fiestas realizadas en Granada (Nicaragua) con motivo de la subida al trono de Carlos IV, Pedro Ximena

109 “The church bell originally maintained a centripetal and centrifugal function, for it was designed both to frighten away evil spirits and also to attract the ear of God and the attention of the faithful” (la traducción es mía).

destaca “el alegre repique de las campanas, anunciando una tarde festiva y placentera” (1977, p. 122). Similar es el regocijo que Antonio de Paz y Salgado busca reproducir en Santiago de Guatemala cuando la catedral fue elevada al rango de metropolitana: “el repique general de campanas, que desatando sus lenguas desde bien temprano, hicieron regocijada reseña a los júbilos” (1747, p. 32).

Aparte de proyectar júbilo, las campanas también daban aviso del comienzo de un evento, haciendo el llamado a los vecinos para congregarse. En la jura de Fernando VII en Guatemala, el “repique general de Campanas en todas las Iglesias, avisó que se acercaban las funciones” (Juarros y Lacunza, 1810, p. 8). Juarros agrega que “Ya el pueblo se había habituado a no permitir que los campaneros soltasen los repiques, (...) y el mismo desconcierto del tañido tantas veces escuchado, llegó a familiarizarse con los oídos” (1810, p. 19). Nótese que el incesante clamor de las campanas se transforma en una presencia invasiva de la cual resultaba imposible escapar: nadie podía ignorar su sonido y el efecto que provocaba era de catarsis. Esa característica marcaba la trascendencia (y permanencia) del tiempo festivo: “Las campanas eran componentes clave de las redes de comunicación y herramientas para la expresión simbólica (...) transmitían mensajes que los escuchas siempre interpretaban en referencia a otras fuentes de información” (Lubken, 2012, p. 825).¹¹⁰

110 “Bells were key components of communication networks and tools for symbolic expression (...) [they] conveyed messages, which listeners always interpreted with reference to other sources of information” (la traducción es mía).

Las campanas eran además el símbolo de la autoridad.¹¹¹ Esta fusión entre campana y poder se entremezclaba con el boato desplegado y los ritos que estaban a cargo de los altos funcionarios hispano-criollos. Cito como ejemplo la ceremonia de jura del nuevo rey. En dichas ocasiones las campanas daban a los vecinos más prominentes de la ciudad la señal de comenzar la ceremonia. Todo estaba rigurosamente pautado y el acto partía con el traslado de las autoridades a la residencia del alcalde mayor; desde ahí salían todos en procesión hacia la plaza central y tomaban asiento en los lugares de privilegio reservados para ellos. Cada momento relevante era marcado con el sonido de las campanas, lo que permite inferir que no solo propiciaban la acción concertada de los protagonistas, sino que además proporcionaban el marco sonoro imprescindible para dar solemnidad al evento y reafirmar el orden de poder.

La multiplicidad de funciones de la campana queda de manifiesto en un episodio narrado por Bernardo de Veyra (1762). En el transcurso del tercer día de festejos en la ciudad de Sonsonate se presentó el *baile del volcán*¹¹² y para la ocasión hubo un elaborado montaje escenográ-

111 David Cressy estudia el rol político que antiguamente adquirieron las campanas en Inglaterra: "the bells became harnessed to the propaganda requirements of the ruling regime, and much of England's royal history unfolded to the accompaniment of ringing" (Cressy, 1990, p. 39).

112 El baile del volcán representaba la derrota del rey indígena Sinacam y su sometimiento a la autoridad del rey de España. A esto me referí en el artículo "Territorialización de la fe..." (2016).

fico en la plaza central que —además de un "volcán"— contaba con un sinnúmero de plantas, frutos y animales de la zona. Una vez acabada la función y en medio de una algarabía general, la muchedumbre descontrolada se abalanzó a saquear todo lo que pudo del montaje en cuestión. Veyra señala que solo se retornó a la calma una vez que sonaron los repiques de campana que llamaron a la oración: "(...) callaron los saqueadores, y se dio orden de la retirada de la tropa" (Veyra, 1762, p. 74). En este caso, el sonido tiene como efecto un cambio en el comportamiento que va orientando hacia el orden y la paz social. No obstante, la calma no implicaba ausencia de sonido porque en los festejos públicos no había lugar para el silencio; de hecho, tantos estímulos sonoros en convergencia solo podían conducir a la prevalencia del ruido.

RUIDOS ARMONIOSOS Y RUIDOS FESTIVOS

En ciertos momentos de las fiestas el repique de las campanas se entremezclaba con las salvas, los fuegos artificiales, los instrumentos musicales y el ruido de la multitud vociferante. Tal caos acústico tenía impacto en el comportamiento de las personas, más aún cuando los sonidos eran multidireccionales y se diseminaban en el espacio. En esas condiciones el escucha no alcanzaba a procesar la información:

(...) se incitaron los ánimos, que no se dormían en la novedad del placer al oír tanto tiro de cohetes, pistolas y bombas, que en toda la villa se dispa-

rabán, sonando clarines, cajas y todo género de instrumentos, tan a contrapuestas partes, que indecisos los curiosos, no sabían a qué atender, pues eran llamados por todos cuatro costados" (Veyra 1762, p. 191).

El entorno sonoro y la acción se dan forma mutuamente. Sabemos que el sonido puede llamar, pero cuando proviene de todos lados resulta difícil decidir qué hacer, a qué atender y hacia dónde dirigirse, de manera que el resultado es un desconcierto generalizado, como bien señala Veyra. Nótese que en este contexto predomina el "aquí y ahora", siendo la bulla un componente esencial de la fiesta. Puesto que los festivos ruidos de las salvas de la artillería, "hallaron alegre consonancia en los corazones de todos" (Paz y Salgado, 1747, p. 24), se establece una relación de proximidad entre la emoción (el corazón palpitante) y la adrenalina que generan los disparos.

Llama la atención que algunos autores caractericen el ruido de las salvas como "armonioso". En el recibimiento del arzobispo de Guatemala, Santiago Estrada escribe que las salvas constituyeron un "conjunto de armonioso ruido, con el que mostraba el público de la mayor alegría, lo apacible y hermoso de la tarde y noche" (Estrada, 1794, p. 15). La (imposible) conjunción de ruido y armonía se transforma en lugar común en las relaciones de fiestas porque —en este caso— se trata de un ruido deseable. A pesar de que el volumen puede superar el límite de lo tolerable para el oído humano, nunca es percibido con desagrado: mientras más "suenan las fiestas", mayor es

el éxito del evento y el estatus que la ciudad proyecta al exterior. Aquí es necesario subrayar que la respuesta al ruido es colectiva y está mediada por factores socioculturales que con el tiempo terminan por asentar su carga de significado. Por eso es fundamental la fuerza con que los estímulos sonoros entran en relación unos con otros, independientemente de que el escucha sea o no capaz de distinguirlos. El ruido se vuelve en sí mismo una señal (Cox, 2009, p. 22).

No hay que perder de vista que los festejos tenían como razón de ser un acto ceremonial de gran significado simbólico. En ese marco, el ruido era bienvenido porque propiciaba el éxtasis colectivo: "Así como los objetos llenan el espacio visual, el ruido es lo que llena el campo auditivo (...) Es desde su fondo que cualquier señal viene al primer plano, llamando temporalmente nuestra atención a ella y lejos del ruido de fondo" (Cox, 2009, p. 20).¹¹³ Desde esa perspectiva, el ruido es la condición de posibilidad para cada sonido significativo, aunque eso requiere de escuchas competentes que sean capaces de filtrar los sonidos indeseados (el fondo). Dado que la señal sonora era el tañido de la campana, la multitud comprendía cuándo había llegado el momento de hacer algo diferente; la confusión bajaba y se continuaba con el "libreto" de la celebración. Detengámonos un momento en la ceremonia de Jura.

113 "Just as objects fill visual space, noise is what fills the auditory field (...) It is from this background that any signal comes to the fore, temporarily drawing our attention to it and away from the background noise" (la traducción es mía).

Las juras fueron quizás los eventos más importantes del período colonial porque eran la ocasión para renovar el vínculo con la metrópoli. El acto propiamente tal tenía un formato bastante claro: el alférez real subía al tablado y exigía atención (“¡Oíd, atended, escuchad!”), se hacía la proclamación del monarca (“Guatemala, por nuestro católico monarca el Sr. D. Fernando VII. Que Dios guarde. Rey de España y de las Indias”), que culminaba con la aclamación unánime de la multitud (“¡Viva!”). Al final se arrojaba monedas o medallas conmemorativas para la alegría de los pocos que conseguían recoger alguna.¹¹⁴ Una vez concluido el acto se hacía el paseo del pendón real con el acostumbrado desfile de los vecinos distinguidos.

Me interesa destacar que la fórmula de proclamación tenía una única respuesta (“¡viva!”) que la multitud pronunciaba de manera concertada. Aquí no hay confusión porque todos *saben* lo que se espera de ellos. Pero hay en la jura componentes visuales y performativos que intensifican la experiencia emocional, como se observa en la relación de fiestas realizadas en la ciudad de Cartago (Costa Rica) para celebrar la subida al trono de Fernando VII. En esa ocasión se dispuso un tablado en la plaza mayor, donde “el Gobernador profirió la Jura en la forma de estilo, arrojando al pueblo muchos puñados de dinero, por falta de moneda con la real Efigie; entonces hicieron

fuego las campanas; voló el pueblo muchos cohetes; y todos vocearon viva el Rey Don Fernando 7°”¹¹⁵.

La expresión “en la forma de estilo” se refiere no solo a la fórmula verbal, sino también a un protocolo que va ligado al acto de enunciación: la (correcta) postura del alférez, el volumen e inflexiones de su voz, el gesto y el lenguaje corporal. Por otra parte, las fórmulas repetitivas de la jura tenían por finalidad capturar la atención de la gente: “La repetición de una misma voz significa entonces que se trata efectivamente de un llamado, de una dirección voluntaria a interpretar como tal” (Thibaud, 1991, p. 3).¹¹⁶ Todo esto muestra cómo el poder es ejercido en virtud del control del sonido, puesto que la figura de autoridad (el solista) hace detonar en la multitud (el coro) una única respuesta posible. Los diferentes planos sonoros potencian la fuerza expresiva de las palabras, de manera que el clímax del acto no estaba en la jura propiamente tal, sino en la estruendosa fusión sonora que le seguía: campanas al vuelo, salvas de la artillería, fuegos de artificio y el bullicio de la multitud enardecida que se dispersaba en diferentes direcciones vitoreando al rey.

Otra forma de ruido festivo se creaba a través de los efectos sonoros de las escaramuzas. Según escribe Bernardo de Veyra, los indígenas de Guaimango es-

115 Esta relación de fiestas se encuentra en forma de acta en el Archivo Nacional de Costa Rica.

116 “La répétition d’une même voix signifie alors qu’il s’agit effectivement d’un appel, d’une adresse volontaire à interpréter comme telle” (la traducción es mía).

114 El desorden, los empujones y caídas que esto generaba es descrito por Veyra también en términos sonoros: “(...) era inacabable la inquieta vocería de la atumultada plebe” (Veyra, 1762, p. 23).

cenificaron en la plaza de Sonsonate una batalla en la que se hacía sonar con fiereza los sables de madera y las rodela de cuero, mientras se escuchaba el tremolar del estandarte que los guerreros trataban de arrebatarse mutuamente. Cuando lo lograban, había gran algazara, gritos y saltos de satisfacción (Veyra, 1762, p. 158).

Pero ¿qué pasaba cuando entraba en acción un tipo de sonido que era reconocido por todos como *música*? ¿En qué medida impactaba en la comunidad imaginada?¹¹⁷

BANDAS Y ORQUESTAS

Referirse a la música en el espacio público supone un reto porque son demasiadas las variables que hay que tomar en cuenta para hacer el análisis: ¿De qué tipo de música se habla? ¿Qué función cumplía? ¿Quiénes eran los ejecutantes? ¿Qué instrumentos sonaban? Lo cierto es que la música es un fenómeno sonoro más entre muchos otros (Kelman, 2010, p. 221) y siempre participa en la construcción del entorno donde se dan las interacciones sociales. Puesto que los sonidos inciden en la toma de posesión del espacio (Atkinson, 2013, p. 81), será interesante analizar cómo las diferentes expresiones musicales que se escuchaban en las fiestas se entremezclaban con los demás estímulos sonoros.

En primer lugar, me referiré a la música ejecutada por la banda de la milicia. Era usual que la tropa contara con un cuerpo de instrumentistas de viento y percusión

117 Véase Benedict Anderson (2003).

para acompañar eventos oficiales y para “llamar” con clarines y trompetas a los eventos públicos. Los bandos también eran pregonados con el apoyo de instrumentos militares porque su rango sonoro capturaba la atención y proyectaba la idea de autoridad.

El día festivo iniciaba con los instrumentos de la milicia: “(...) alzando la métrica armonía en semitonadas voces, el marcial estruendo de Tambores, Pifanos, Clarines, Trompetas, Chirimias, y muchedumbre de Atabalillos que (...) dieron alegre principio, a manifestar el ya deseado regocijo” (Veyra, 1762, p. 12). Pedro Ximena (1977) describe el ambiente de júbilo en Granada destacando que “el marcial estruendo con sus instrumentos músicos era como un verdadero elixir que animaba de nuevo a todos” (Ximena, 1977, p. 122). Los sonidos “bélicos”, “airosos” o “marciales” levantan el ánimo, pero también remiten a la disciplina militar y al orden que debe mantenerse cuando se lleva a cabo un desfile: “[Se tocó la marcha para que] a pasos de airoso compás, y proporción, fuese cada una [de las compañías] a ocupar su debido puesto” (Veyra, 1762, p. 14).

Si la banda militar velaba por mantener el ritmo, la orquesta estaba a cargo del esparcimiento. En aquel tiempo había un cuerpo más o menos estable de músicos semiprofesionales que integraban la capilla catedralicia. En los festejos públicos los músicos salían de la catedral y ocupaban un lugar en la plaza para acompañar las ceremonias importantes. Por ejemplo, para la llegada a Guatemala del arzobispo Juan Félix de Villegas se dispuso “una orquesta con dos coros” que debían comenzar

a tocar en el momento en que el arzobispo descendiera del carruaje. Llegado el momento, “rompieron los instrumentos músicos, de modo que el conjunto, formando la más armoniosa Serenata, esparcía por los vientos el regocijo, que parecía no caber en los corazones, tanto en los de la Capilla, como en los del innumerabilísimo gentío” (Estrada, 1794, p. 8-9). La música apelaba a la emoción. No sabemos qué serenatas fueron ejecutadas, pero es probable que se tratase de piezas conocidas del repertorio europeo.

También la llegada del Sello Real de Carlos IV en 1793 ameritó que la orquesta tocara “la más hermosa serenata, (que) parecía no caber en los corazones de los fieles vasallos de Guatemala” (Cadena, 1793, p. 53). La palabra “serenata” es utilizada en forma genérica, al igual que la expresión “lo más fino del arte”¹¹⁸. Parece ser que los autores de las relaciones de fiestas buscaban dar fe del refinamiento de la ciudad, que había alcanzado un grado de desarrollo tal, que le permitía contar con un ensamble orquestal de calidad similar a la de Europa: “la música llenaba aquel intervalo con sinfonías de los mejores maestros” (Juarros Lacunza, 1809, p. 53). El anhelo de mismidad con el modelo metropolitano es un tópico recurrente en el plano sonoro. En 1745 el arzobispo de Guatemala organizó cenas en su residencia con motivo de la elevación de la catedral a metropolitana. Para “embelesar” a sus invitados contó con la orquesta dirigida por el compositor y maestro de capilla Manuel José de

118 Juarros y Lacunza (1809, p. 16) escribe una y otra vez que las serenatas “acreditaron la valiente ejecución de nuestros músicos”.

Quirós, quien ejecutó de manera sublime las piezas “en el nuevo estilo italiano”. (Paz y Salgado, 1747, p. 40). Hay un creciente interés en mantenerse al día respecto de la música que estaba en boga en Europa porque —otra vez— eso daba realce al nombre de la ciudad.

En las fiestas era usual que los eventos del día concluyeran con un convite donde el sabor de la comida, las luces, la decoración y la música dejaban un recuerdo indeleble. El efecto era que la comensalidad, que estaba ligada a experiencias sensoriales tan variadas, potenciaba la experiencia corporal y la emoción del momento. En el siguiente apartado me referiré a las músicas que en los festejos públicos no contaban con el patrocinio oficial.

MÚSICAS LIBRES

En la ciudad circulaban agrupaciones instrumentales independientes, como los músicos que acompañaban mascaradas, entremeses y mojigangas; era común ver estas escenificaciones —generalmente breves y cómicas— en las que aparecían personajes vestidos de manera estrafalaria. Se buscaba crear un ambiente de goce y despreocupación, aunque sin descuidar el componente “educativo” que aleccionaba al pueblo en los hechos del pasado.¹¹⁹

119 Leonardo Sancho (2008, p. 11) destaca que las representaciones teatrales, mojigangas y escaramuzas cumplían una función didáctica, puesto que escenificaban las sagradas escrituras o explicaban

En esos casos la música apelaba a estereotipos ya arraigados en el imaginario colectivo, sobre todo cuando se hacía referencia a grupos humanos específicos: moros, pardos, “indios”, etc. Bernardo de Veyra escribe que en el baile de moros y cristianos la cuadrilla que interpretaba a los moros “por música traía un tambor grande, que llaman caja de moros, haciéndole contralto, pífano, chirimías” (Veyra, 1762, p. 44). Por su parte, la cuadrilla de cristianos tenía como distintivo cajas y clarines que remitían al sonido de la banda militar. Mientras más variado fuera el ensamble, más atractivas resultaban las piezas. En Sonsonate los militares del barrio El Ángel hicieron una presentación con guitarras y marimbas, donde “no solo cantaron varias jácaras, al estilo guanaco, sino que cortesantemente bailaron de zapateta, con tanta mudanza como destreza” (Veyra, 1762, p. 95).

En esta cita se destaca la superposición de prácticas culturales híbridas. La guitarra —instrumento europeo de origen árabe— es ejecutada junto con la marimba —instrumento africano y americano¹²⁰— para generar una alegre jácara¹²¹. El hecho de que esta última esté “en estilo guanaco” indica que se la ejecuta a la manera de los naturales de El Salvador. También es significativo que se mencione la zapateta. Conforme al Diccionario de

el sometimiento de los pueblos indígenas a la monarquía española con fines evangelizadores.

120 Si bien hay discusiones respecto del origen de la marimba, no es objetivo de este trabajo indagar en ese aspecto.

121 Género musical satírico que floreció en el Siglo de Oro español y continuó cultivándose en Hispanoamérica.

Autoridades, la *zapateta* es un ‘golpe o palmada que se da en el pie o en el zapato, brincando al mismo tiempo en señal de regocijo’. Tenemos entonces a un grupo de actores que era capaz de hacer cabriolas y al mismo tiempo bailar “cortesantemente” en el estilo de los salones europeos, ejecutando instrumentos de origen africano, indígena y árabe.

Las representaciones también escenificaban el sometimiento de los reyes indígenas a la corona española. En los festejos de Granada las milicias patrocinaron una representación en la que Montezuma y el “Inga” se inclinaban ante los reyes de España para rendirles honor:

sus indios, que permanecían en su postura de humillación y respeto con un profundo silencio, los que al momento con ligera prontitud, puestos en pie, rompieron a voces con sus monarcas: ¡VIVA NUESTRO CARLOS IV etc! Y sacando de sus carcajes (llevaban mechas preparadas) copia de varios cohetes voladores comenzaron a arrojarlos a todas partes resonando al tiempo los tambores, flautas e instrumentos músicos (Ximena, 1977, p. 137).

El silencio y la gravedad inicial transmite la idea de subordinación del *otro*. El carcaj y los instrumentos musicales operan como elementos marcadores de etnicidad, aunque el estallido sonoro que se produce al concluir la función difumina cualquier diferencia étnica porque la finalidad es comunicar que todos se encuentran igualmente cobijados bajo el alero del rey.

Del mismo modo en que los autores de las relaciones de fiestas señalan el rol educativo que cumplen las imágenes, también destacan la importancia trascendental del canto y la música en el orden público. Antonio Juarros y Lacunza hace la siguiente triangulación entre la banda de la milicia, la música europea y las prácticas musicales indígenas:

Por una parte el estruendo bélico de la orquesta marcial, que alienta los ánimos y despierta la inacción; por otra la dulce sinfonía europea, con que los sabios han llegado a expresar bajo un sistema las pasiones; y por otro la festiva sencillez del antiguo indiano, formaban un embeleso que nadie era dueño de distraerse (Juarros y Lacunza, 1810, p. 71).

Dicho en otras palabras, la banda militar incita a la acción, la orquesta controla las pasiones y la música indígena alegra con su inocencia y simplicidad. Ciertamente el corolario parece ser conciliador, aunque se observa una sobrevaloración de la música de factura europea en perjuicio de la “rusticidad” de los sonidos autóctonos. No deja de ser ambivalente la postura frente a las músicas *otras*.

ENTRE BUFIDOS, TAMBORILES Y FLAUTAS

Los animales también cumplen una función en la construcción del entorno sonoro. Tanto los bufidos como el ruido de cascos desencadenaban imágenes que antece-

dían los actos propiamente tales, en una suerte de anticipación de lo que venía después. Los caballos participaban de la agitación reinante: “Con desvergonzada lozanía de relinchos, sacudiendo el polvo de la tierra, lo echaban a los otros a las narices con desairosos bufidos (...) solo les sujetaba la obediencia de sus dueños” (Veyra, 1762, p. 19). El efecto era que la multitud se movía atraída por ellos, produciéndose así una toma de posesión dinámica del espacio público, lo que despertaba sensaciones de pertenencia y comunidad (Cohen, 1995, p. 436). En cuanto al nexo entre los animales y los instrumentos musicales, puede verse en la descripción de las corridas de toros.

Estas también tenían un protocolo establecido. Los toros eran conducidos desde su encierro hasta la plaza central “precedidos de músicas y Cohetes”¹²². En Sonsonate fue el mismo alcalde quien lideró la marcha hasta el pueblo vecino, donde permanecían encerrados los toros. Según consta en la relación de fiestas, todo el trayecto se hizo con “músicas de indios”, despertándose un gran revuelo en las calles de la ciudad porque se escuchaba “o el ruido de los instrumentos, o el murmullo de las gentes, o el peligro de los toros” (Veyra, 1762, p. 96-97). La presencia de los animales enardecía a la multitud y alteraba la forma en que era percibida la música: ya no se habla de goce y deleite, sino de un ruido desenfrenado que forma parte del entorno. Influye en ello la referencia a las “músicas de indios” que indica la presencia de sonidos que son percibidos como caóticos y de inferior cali-

122 Así consta en los festejos realizados en la ciudad de Cartago en enero de 1809.

dad: “tañen por música una bocina, con sus tamboriles, y flautas, y celebra la plebe, más lo que oyen de rústico razonamiento, que lo que ven” (Veyra, 1762, p. 135).

La idea de rusticidad radica en la naturaleza de esos instrumentos. Bernardo de Veyra señala que un grupo vestido de “indios” entró a caballo a la plaza de Sonsonate, tocando el *teponaztle*, trompetas, *atabalillos* y música de violines (Veyra, 1762, p. 64). Con la sola presencia del *teponaztle* la multitud se entera de que se trata de “indios”, independientemente de que además estén sonando instrumentos de origen europeo (violines y trompetas). Las danzas indígenas también tenían “instrucciones” de lectura. Veyra relata que los indígenas del pueblo de Naguisalco presentaron el baile *tocontín*, que les recordaba “con llorada lástima la destrucción del imperio mexicano” (1762, p. 72). *Tocontín* es el nombre genérico que se daba a las danzas precolombinas,¹²³ en este caso, ejecutadas por un anciano que tocaba el *teponaztle* acompañado por un muchacho que ejecutaba el *ayacastle*¹²⁴. El autor agrega que ambos hacían “voz alegre y tono confuso”.

123 En el villancico VIII del tercer Nocturno a San Pedro Nolasco (1677), sor Juana Inés de la Cruz menciona a un indio, “el cual en una guitarra,/con ecos desentonados/cantó un tocotín mestizo/de español y mejicano”; véase Alfonso Méndez Plancarte (1952, p. 41). Véase también Joseph Pérez de Montoro, *Obras Posthumas Lyricas Sagradas*, tomo II: en el villancico IX del tercer nocturno cantado en Cádiz en la navidad de 1688, el tocotín aparece como una danza de negros (p. 265).

124 Instrumento similar a la maraca que el autor describe como calabacillo con semillas en su interior.

Es evidente que la danza marca un espacio/tiempo en el que dos mundos coexisten en una profunda lejanía simbólica, pero su carácter ceremonial representa la toma de posesión (¿recuperación?) del espacio que antaño había pertenecido a los antepasados. El sonido opera en este caso como marca sonora que autoafirma a la comunidad y también como signo de la diferencia. Presentar esos bailes en el núcleo del poder colonial generaba sentidos y dotaba a los lugares geográficos de un nuevo significado cultural; además, la *performance*, el sonido y el movimiento dan cuenta de una tradición vivida corporalmente que dejaba su huella en la memoria colectiva¹²⁵.

Los grupos afrodescendientes también ocupaban un lugar en las fiestas. Veyra escribe que una “caterva” de enmascarados negros con trajes ridículos entró tocando con gran alborozo marimbas, sonajas, flautas y pitos. Exhibían al público un estandarte con las armas de España y un letrero que tenía escrito “en lo oscuro de mi sombra de Carlos luz” (1762, p. 122). La dicotomía entre la luz y la oscuridad, así como el anhelo de blanqueamiento, son tópicos bastante comunes en el repertorio musical catedralicio de la era colonial, específicamente en los villancicos de negros. En el entorno festivo esto se manifestaba a través del disfraz: los blancos (o indígenas) se embetunaban la cara para simular ser “negros” y con eso daban verosimilitud a la representación. Tal es el

125 La realización de bailes como estrategia de reapropiación de la tierra de los antepasados es un tema que abordé en un artículo anterior. Véase Singer (2016), “Territorialización de la fe...”.

caso del baile de la panadera, donde un indígena tiznado representaba a una “panadera negra” que era acechada por “seis negros ladrones” que pretendían distraerla para comerse su pan (Veyra, 1762, p. 181). Cualquiera fuera el caso, la alteridad estaba dada por el color de la piel y la música, aunque —otra vez— la diferencia se camuflaba con la declaración de lealtad al rey.

SONIDOS DE AFLICCIÓN

Para cerrar el recorrido por el entorno sonoro me interesa explorar de qué manera el sonido repercutía en aquello que Antonio de Paz y Salgado (1747) llama “afecto”¹²⁶. Lo cierto es que los sonidos festivos podían transformarse en lúgubres y el giro se observa en las relaciones de exequias y honras fúnebres. En esos casos es visible que las convenciones sonoro-afectivas influyen en la efectividad del mensaje y en su recepción. Por ejemplo, Miguel Fernández de Córdova afirma que los signos visuales y auditivos (la pira, el doble de campanas o la música fúnebre) excitan “las vivezas del dolor” en virtud de que apelan a la sensibilidad y crean una atmósfera de aflicción. El autor se pregunta: “Qué es todo este lúgubre aparato, sino un despertador ejecutivo al sentimiento?” (Fernández de Córdova, 1761, p. 72).

El “sentimiento” es desatado por una señal sonora: el sonido de la campana. Aquí hay que recordar que en

126 “Se percibían ecos de acordes instrumentos, a que correspondían ruidosos los afectos” (Paz y Salgado, 1747, p. 32).

las exequias el toque de campanas estaba rigurosamente reglamentado.¹²⁷ En las honras fúnebres de Carlos III, Pedro Ximena sostiene que “todo se ejecutó con la mayor exactitud, y a las tres de aquella tarde, hizo la primera señal la campana mayor de la Parroquial con sesenta campanadas, y siguió el doble solemne con todas las de esta ciudad” (Ximena, 1977, p. 85). El “doble solemne” tenía por fin potenciar la tristeza y la resignación ante la inevitable muerte.

El triste sonido de las campanas, el desagradable estrépito de las descargas, los cánticos lúgubres de los divinos oficios, los negros paños del túmulo, los lutos de los asistentes, los destemplados toques de las cajas con ensordecidas músicas esparcían en los corazones de todo el pueblo y nobleza el dolor, la pena y la amargura (Ximena 1977, p. 87).

El texto destaca los “destemplados toques de la música” porque la disonancia ha sido un recurso ampliamente utilizado en la cultura occidental para comunicar sentimientos de tristeza o angustia. Además, el toque pausado produce un sonido que se espacia y termina por

127 Por ejemplo, en los Estatutos del III Concilio Provincial Mexicano se establece que, al morir un prelado, “al instante se toque muy pausadamente la campana mayor sesenta veces, después todas las campanas mayores y menores se toquen tres veces solemnísimamente con sonido fúnebre, y entonces las parroquias, los monasterios, las ermitas y hospitales respondan con semejante toque y solemnidad de campana” (Capítulo VI, inciso I, p. 80). El estatus del fallecido incidía en el número de veces que se tocaba la campana: 40 veces para un dignatario, 30 veces si se trataba de un canónigo, 20 veces para el racionero y 10 veces para el medio racionero.

apagarse. Estos signos eran comprendidos por escuchas familiarizados con el lenguaje de las campanas, es decir, el mensaje era interpretado en relación con experiencias previas que indicaban cómo había que sentirse en tales situaciones.

El período destinado a la aflicción prohibía los espectáculos públicos porque la ciudad en su totalidad debía sumergirse en la tristeza. Si bien el doble de campanas supone un punto de partida, el complemento está en los acordes de la marcha fúnebre. Pedro Ximena señala que “la música comenzó la vigilia alternando el coro con sonora pausa” (1977, p. 87). El oxímoron (sonora pausa) pone en relieve el valor del silencio como vehículo para transmitir angustia, en la medida en que el silencio es lo opuesto a la vida: “Uno teme la ausencia de sonido como teme la ausencia de vida. Puesto que el silencio definitivo es la muerte, alcanza su máxima dignidad en el servicio conmemorativo” (Schafer, 1977, p. 256).¹²⁸ Todos los signos sonoros que en las fiestas remitían al goce y la alegría, en las honras fúnebres adquieren un sentido desolador. En aquellas ocasiones participaba la orquesta, solo que no para divertir a la concurrencia, sino para generar la atmósfera desoladora que se necesitaba en ese momento: “Las orquestas continuaron las composiciones más patéticas, se cantaron arias alusivas a la celebridad del día y a los objetos, que nunca se per-

128 “Man fears the absence of sound as he fears the absence of life. As the ultimate silence is death, it achieves its highest dignity in the memorial service” (la traducción es mía).

dieron de vista en estas funciones” (Juarros y Lacunza, 1809, p. 56).

Hasta el momento ha podido verse que la música puede sonar tierna, majestuosa o patética, dependiendo de las condiciones y del contexto en que es interpretada. Lo cierto es que los sonidos no son tristes o felices en sí mismos, sino que están sujetos al marco de significación en que son insertados.

CONCLUSIONES

Escuchar en forma colectiva desencadena comportamientos que inciden en la interacción de las personas. Según se vio, en los festejos públicos los significados ligados a la percepción del sonido dependían de situaciones específicas y se concretaban en acciones más o menos coordinadas. Esto indica que los sonidos no eran un mero efecto secundario, sino que el entorno acústico motivaba a la acción. De hecho, cada acontecimiento era antecedido y seguido por un signo sonoro cuya significación se potenciaba cuando iba de la mano con otros estímulos sensoriales. Así se generaba una relación afectiva mucho más intensa, impactando en el clima general de las fiestas.

A pesar de que las autoridades establecían quiénes participaban y en qué forma lo hacían, la algarabía que imperaba da cuenta de que las fiestas constituían un espacio de liberación del ruido y eso permitía al pueblo transformarse en protagonista. Es más, se incitaba a la

producción sonora en un mundo abierto donde todos podían participar, dándose así un nuevo sentido al paisaje urbano. El sonido estaba en el centro de los festejos, creaba sensaciones corporales que intensificaban la experiencia vivida y se anclaban en la memoria colectiva.

Puesto que para escenificar el acto de lealtad a la corona era necesario incorporar a todas las naciones, las prácticas musicales *otras* eran bienvenidas en el espacio público. Los autores destacan los instrumentos autóctonos, que son transformados en signos sonoros que indican que el lugar de la alteridad también se construye a través de la música, solo que, del mismo modo en que sirven para establecer fronteras, pueden utilizarse para derribarlas. Lo cierto es que cuando los indígenas realizaban sus músicas y danzas en la plaza pública, declaraban su amor al rey, pero al mismo tiempo reforzaban sus vínculos comunitarios y se reapropriaban del espacio urbano.

Las relaciones de fiestas establecen una correspondencia entre el sonido emitido y el comportamiento de los escuchas, aunque el fenómeno presenta matices, según se ha visto en este trabajo. No es casualidad que los visitantes se sintieran atraídos por lo que *sonaba* la ciudad en el período festivo, ya que se trataba de eventos acústicos de gran relevancia en la vida cívica. En ese contexto, los sonidos que congregaban se cargaban de significado, afectaban la interacción social y la noción de pertenencia.

- Anderson, B. (2003). *Imagined Communities*. New York: Verso.
- Anónimo. (1809). *Relación de las demostraciones de fidelidad, amor y basallage que en la solemne proclamación de nuestro soberano augusto el Señor D. FERNANDO VII ha hecho el pueblo de Tapachula, cabecera de la provincia de Soconuzco, Intendencia de Ciudad Real de Chiapa en el Reyno de Guatemala el 25 de mayo del año 1809*. Guatemala: Oficina de D. Ignacio Beteta.
- Atkinson, N. (2013). The Republic of Sound: Listening to Florence at the Threshold of the Renaissance. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 16 (1/2), 57-84. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/673411>
- Attali, J. (1977). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ibérica de Ediciones y Publicaciones.
- Batres, M. de. (1761). *Relación de las fiestas reales que la noble y fidelísima ciudad de los Caballeros de Santiago de Guatemala hizo en la jura del Rey nuestro Señor Don Carlos III*. Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo.
- Brenes Tencio, G. (2008). La fidelidad, el amor y el gozo. La jura del rey Fernando VII (Cartago, 1809). *Revista de Ciencias Sociales*, 119, 55-81. <https://doi.org/10.15517/rev.v0i119.10785>
- Cadena, C. (1793). *Breve relación de la solemnidad y augusta pompa con que se recibió en la capital del Reyno de Guatemala EL REAL SELLO de nuestro reinante católico monarca, El Señor D. Carlos IV*. Guatemala: Oficina de D. Ignacio Beteta.
- Cohen, S. (1995). Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 20 (4), 434-446. <https://doi.org/10.2307/622974>
- Cox, C. (2009). Sound Art and the Sonic Unconscious. *Organised Sound*, 14 (1), 19-26. doi:10.1017/S1355771809000041

- Cressy, D. (1990). The Protestant Calendar and the Vocabulary of Celebration in Early Modern England. *Journal of British Studies*, 29 (1), 31-52. doi:10.1086/385948
- Del Valle, B. (1760). *Simbólica oliva de paz y piedad. Descripción del magnífico funeral que el amor y la lealtad previnieron a la tierna y dulce memoria del Señor Don Fernando VI*. Guatemala: Sebastián Arévalo.
- Estrada, S. (1794). *Breve relación de la solemnidad y augusta pompa con que se recibió en la capital del reyno de Guatemala por la Capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana al M. I. S. D. Juan Félix de Villegas, dignísimo arzobispo de esta capital*. Nueva Guatemala: Imprenta de las Benditas Ánimas.
- Fernández de Córdova, M. (1768). *El sentimiento de el alma y llanto de la monarquía de España en la muerte de su REYNA tres veces, la Señora Doña Isabel Farnesio*. Madrid: Biblioteca del Rey N. Señor.
- Ferrer Valls, T. (2003). La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral. Díez Borque, José María (coord.). *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: Seacex, 27-37.
- Fuentes y Guzmán, A. (1882). *Historia de Guatemala o Recordación Florida*. Tomo I. Madrid: Luis Navarro Editor.
- Gage, T. (1946). *A new Survey of the West Indies, 1648*. Londres: Lund Humphries.
- García Giráldez, T. (1996). Los espacios de la patria y la nación en el proyecto político de José Cecilio del Valle. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 22 (1), 41-81. https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/anuario/article/view/3154
- Garrido Asperó, M. J. (2001). Los regocijos de un Estado liberal: la discusión en las Cortes Generales y Extraordinarias de Cádiz sobre las fiestas que celebrarían a la monarquía constitucional. *Secuencia*, 50, 190-205. https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i50.739
- Gershon, W. (2011). Embodied Knowledge: Sounds as Educational Systems. *Journal of Curriculum Theorizing*, 27 (2), p. 66-81. https://www.academia.edu/1836247
- Guarino, G. (2006). Spanish Celebrations in Seventeenth-Century Naples. *The Sixteenth Century Journal*, 37 (1), 25-41. https://www.jstor.org/stable/20477695
- Hernández, L. R. (2004). Sacred Sound and Sacred Substance: Church Bells and the Auditory Culture of Russian Villages during the Bolshevik Velikii Perelom. *The American Historical Review*, 109 (5), 1475-1504. https://doi.org/10.1086/ahr/109.5.1475
- Juarros y Lacunza, A. (1810). *Guatemala por Fernando VII el día 12 de diciembre de 1808*. Guatemala: Impresor Real.
- Kelman, A. (2010). Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *Senses & Society*, 5 (2), 212-234
- Lopes Portillo, F. (1747). *Relación histórica de las Reales fiestas que la muy Noble y muy leal Ciudad de los Caballeros de Guatemala, celebró desde el día ocho de abril de 1747 años. En la proclamación de Nro. Cathólico monarca, el Señor D. Fernando VI. Rey de España y de las indias*. Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arebalo.
- López Rayón, M. (1790). *Relación de las fiestas que la muy noble y muy leal ciudad de Guatemala hizo en la proclamación del Señor Don Carlos IV*. Guatemala: Imprenta de las Benditas Ánimas.
- Loreto López, R. (2017). Los barrocos sonidos del poder. Representaciones, orden y control urbano. Puebla de los Ángeles, siglos XVII y XVIII. Martínez López Cano, María del Pilar y Cervantes Bello, Francisco Javier (coords.). *Expresiones y estrategias. La Iglesia en el orden social novohispano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 113-152. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/expresiones/laiglesia.html
- Lubken, D. (2012). Joyful Ringing, Solemn Tolling: Methods and Meanings of Early American Tower Bells. *The William and Mary Quarterly*, 69 (4), 823-842. https://doi.org/10.5309/willmaryquar.69.4.0823

- Martínez López-Cano, M. del P. (Coord.). (2015). *Concilio III Provincial mexicano celebrado en México el año 1585*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/%Obpublicadigital/libros/concilios/concilios_index.html
- Meliá, B. (1986). *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología.
- Méndez Plancarte, A. (1952). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz (II, Villancicos y letras sacras)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mínguez, V. (2007). La ceremonia de jura en la Nueva España: proclamaciones fernandinas en 1747 y 1708. *Varia Historia*, 23 (38). <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752007000200003>
- Paz y Salgado, A. de. (1747). *Las luces del cielo de la Iglesia difundidas en el Emispherio de Guathemala, en la Erección de su Iglesia en Metropolitana e institución de su primer Arzobispo, el Illmo y Rmo. Señor Maestro D. F. Pedro Pardo de Figueroa*. México: Imprenta Real del Superior Gobierno.
- Pérez de Montoro, J. (1736) *Obras Phostumas Lyricas Sagradas, tomo II*. Madrid: Oficina de Antonio Marín. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc573f1>
- Real Academia Española. (1726-1739). *Diccionario de Autoridades*, tomo VI, <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-0>
- Ruiz Ulloa, G. (2018). “¡Viva, viva, el rey de España!”: Loas alegóricas al poder y a la monarquía en las *Plausibles fiestas reales*. *Revista Estudios, Especial*. <https://doi.org/10.15517/re.v0i0.34997>
- Samuels, D. W., L. Meintjes, A. M. Ochoa y T. Porcello. (2010). Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *The Annual Review of Anthropology*, 39, 329-345. <https://www.researchgate.net/deref/http%3A%2F%2Fdx.doi.org%2F10.1146%2Fannurev-anthro-022510-132230>
- Sánchez Mora, A. (2016). Las relaciones de fiestas del reino de Guatemala, siglos XVII a XIX. *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, XCI, 115-146. <http://hdl.handle.net/10669/80568>
- Sánchez Mora, A. (2018a). El fasto de la continuidad dinástica en el antiguo reino de Guatemala: Las proclamaciones y juras de Fernando VI a Carlos IV. *Bibliographica Americana*, 14, 56-71. <https://www.researchgate.net/publication/342693783>.
- Sánchez Mora, A. (2018b). Las fiestas de proclamación de Fernando VII en el Reino de Guatemala: transformación y supervivencia de un modelo retórico. *Atenea*, 517 (1), 221-239. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622018000100221>.
- Sancho, L. (2008). El patrimonio literario de los Archivos (hacia un bosquejo de la literatura colonial en Costa Rica). *Herencia*, 21 (2), 7-16. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/10057>
- Schafer, M. (1977). *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf.
- Singer, D. (2019a). De músicas amenazantes a músicas devocionales: Los sonidos indígenas en el imaginario colonial de Guatemala (siglos XVI al XVIII). *Estudios de Historia Novohispana*, 60, 109-130. <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.2019.60.63148>.
- Singer, D. (2019b). Políticas de inclusión/prácticas de subalternización: La construcción de etnicidad en los villancicos de negros de la catedral de Santiago de Guatemala (S. XVI-XVIII). *Revista de Historia*, 80, 11-32. <https://doi.org/10.15359/rh.80.1>
- Singer, D. (2016). Territorialización de la fe: Ceremoniales públicos en Santiago de Guatemala entre los siglos XVI y XVIII. *Mesoamérica*, 58, 1-21.
- Thibaud, J. P. (1991). Temporalités sonores et interaction sociale. *Architecture et Comportement/Architecture and Behaviour*, 7 (1), 63-74. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00112108>.

Turrent, L. (2008). Música y autoridad. El caso de los toques de campana de la Catedral Metropolitana, 1791-1804. *Istor: revista de historia internacional*, 34, 2008, 28-49. Recuperado de http://www.istor.cide.edu/archivos/num_34/dossier2.pdf.

Veyra, B. de. (1762). *Plausibles fiestas reales y obsequiosa demostración con que la muy leal provincia de Sonsonate, proclamó en su Villa de la Santísima Trinidad de el Reino de Goathemala, el Lunes 19 de enero de 1761 a su Catholico monarca y Señor Natural, (que Dios guarde), Don Carlos Tercero de Borbon*. Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arebalo.

Ximena, P. (1977). *Reales exequias por el señor Don Carlos III, rey de las Españas y América y Real Proclamación de su augusto hijo el Señor D. Carlos IV, por la muy noble y muy leal ciudad de Granada, Provincia de Nicaragua, Reyno de Guatemala*. Managua: Banco Central de Nicaragua.

Documentos de archivo

Archivo Nacional de Costa Rica, *Relación de las funciones hechas en Cartago, Ciudad Cabecera de la provincia de Costarrica con motivo de la proclamación Nuestro Señor don Fernando 7mo*. Sección Historia, Serie Municipal Cartago, 1809, Expediente 336.