

Más allá de la palabra: música e imagen en la “Nueva Corónica y buen gobierno” de Guamán Poma de Ayala

ALVARADO, Ana / Facultad de Filosofía y Letras, UBA – Conservatorio “Astor Piazzolla”
anismj911@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Iconografía musical, mediador cultural, adaptación, instrumentos andinos

› Resumen

Este trabajo tiene como objetivo analizar la iconografía musical de “la Nueva Corónica y Buen gobierno” de Felipe Guamán Poma de Ayalla, en contextos del Virreinato del Perú a mediados del siglo XVI y principios del siglo XVII. Nuestro foco constituye un total de 27 láminas visualizando la presencia y ejecución de instrumentos musicales y atriles sosteniendo tetragramas y letras corales. El análisis de estas mismas, nos permite aproximarnos al conocimiento musical del cronista, poniendo en evidencia sus conocimientos históricos y, sobre todo, las tradiciones pre-hispánicas sumado a ello su formación cristiana, categorizándolo como un mediador tanto de la cosmovisión andina y el pensamiento europeo. En conclusión, se observa diversos actores sociales coloniales ejecutando instrumentos musicales de diferentes procedencias y, a la vez, protagonizan en diversas acciones culturales de precedencia religiosa cristiana, por un lado, y costumbres y tradiciones andinas por el otro.

› Introducción

“La Nueva Corónica y Buen gobierno” de Guaman Poma de Ayalla es una crónica compuesta por 1180 páginas escritas y 397 ilustraciones. Según la historiografía académica, este manuscrito fue escrito aproximadamente entre 1612 y 1615 (Gózález Vargas, Rosati Aguirre y Sánchez Cabello, 2001) y su objetivo fundamental era presentarse ante al Rey de España Felipe III como modo de protesta y defensa de indígenas explotados por el sistema colonial, representando visualmente la violencia de los españoles en territorio americano, para que el rey frene dichas acciones finalicen, es decir la historia de la "visión de los vencidos" (Wachtel 1971:23). Sin embargo, durante el viaje del manuscrito, fue extraviado y hallada recién 1908 en la Biblioteca Real de Copenhague en Dinamarca. La fuente en cuestión no tiene una fecha exacta de iniciación de escritura, pero nuestro marco contextual histórico es e a mediados del siglo XVI e inicios del siglo XVII para analizar las continuidades entre el tardío prehispánico y la conquista española.

El objetivo primordial de este trabajo es recuperar el contenido de dichos dibujos, en relación de la cultura visual y musical. Nuestro aporte trata se basa en una observación analítica de dibujos integrados por 27 láminas. A grandes rasgos generales, describimos lo siguiente: instrumentos de cuerda, viento, percusión y accesorios como la batuta y los atriles sosteniendo -en algunos casos- partitura o letras de coro. Acompañadas, por diferentes actores sociales coloniales que determinan ciertas funciones culturales musicales como tal. Anteriormente, mencionamos la presencia de accesorios provenientes del viejo continente, nos referimos a partituras del tetracordio- escritura convencional de la época- y letras corales, ambas sostenidas por el atril. La existencia de escritura impresa musical es la principal diferencia de estas sociedades prehispánicas andinas con la europea. Por lo tanto, si hablamos de un sistema de almacenamiento de escritura ¿es posible obtener una aproximación sonora de la crónica? Si bien el objetivo del cronista no era explícitamente generar música más bien describir una sociedad

abusada injustamente, esta interrogante será respondida en su sección correspondiente. Estas manifestaciones musicales representan una situación propia significativa y simbólica, codificando diversas acciones religiosas (andinas y cristianas), míticas, costumbres, fiestas tradicionales en relación con las estaciones climáticas, sumando al espacio en donde se producen como: ciudad (iglesias, calles) y altiplano (campo, cerros) y costas. El contexto cronista de su vida fue en plena finalización de conquista sobre las capitales del Virreinato del Perú a lo largo del siglo XVI. La conquista gracias a la evangelización por parte de la orden jesuita implicó un proceso de producción y control de símbolos que contienen una carga significativa generando un consenso de dominación durante los primeros tiempos de la colonial (Martínez, 2007). Durante el Virreinato del Perú, a partir de múltiples fuentes documentales relataban una breve descripción de presencia de prácticas musicales. A partir de los estudios iconográficos partimos de la escala de observación micro-históricas, visualizamos las tensiones y conflictos que los atraviesan estos actores sociales. Por lo tanto, los estudios iconográficos complemento como recurso etnomusicológico, en relación del instrumento, su ejecución y los ámbitos y espacios utilizado, logrando mayor información valiosa.

› ***La música en las fuentes coloniales***

Durante el periodo de la colonia, las fuentes escritas integradas por: actas de cabildo, testamentos, cartas, casa de contratación, biblias y crónicas de viajeros, describen solamente la presencia de prácticas y funciones musicales y el pensamiento teológico de la Nueva España. Las sociedades andinas pre-hispánicas, contaban con diversos sistemas de registro y representación, por un lado, lo visual nos referimos a los queros y glifos y, por el otro, los registros orales tradicionales transmitiéndose de generación a generación. Durante el periodo colonial, la educación misional de estas sociedades andinas, adoptaron el sistema de escritura europea (crónicas, manuscritos y códices) logrando circular sus representaciones de condición colonial, su pasado pre-hispánico y pre-inca. este caso fue evidente con la crónica en cuestión: “Y trayya su trompeta, pututo, para llamar para questubiera aparexado, llamándole con la guaylla quipa.” (...)” Este chasquero se pagava del Ynga y comía del depósito del Ynga en este rreyno” (Guamán Poma de Ayala, p. 323)

En un principio, las fuentes coloniales visuales eran situadas en iglesias y misiones jesuitas, conteniendo una carga simbólica y significativa cristiana para su facilitación de los procesos de conquista y evangelización. Posterior al periodo de conquista, los pueblos andinos comenzaron con un integración y adaptación de elementos europeos, formando una construcción de una memoria andina colonial. Esto se ve en las iconografías de los queros coloniales y crónicas indígenas de elites durante la colonial. En cierta manera, estas ilustraciones son una forma de continuidad de la tradición indígena, registrándose hechos históricos de mayor rango de los pueblos nativos andinos. Con la observación de la iconografía detallamos visualmente aspectos culturales, religiosos de culto indígena o cristianas y la vida cotidiana de estos sujetos históricos. Tanto el grupo de los vencidos e indígenas y los “como a los “otros” civilizados, cristianos. Los primeros los “sin voz” haciendo hincapié en las experiencias, acciones y luchas de las clases bajas, recuperando y continuando su pasado, pero también re-interpretando el lugar los indígenas, de sus costumbres y a través de sus ellos mismos. El siguiente ejemplo demuestra la continuidad de tradiciones indígenas sumando e incorporando ciertos elementos que permitieron la evangelización, esta escena colonial integrada por músicos con arpa y pantalones cortos con su tocado de origen Chimú (figura 1, en Anexo), acompañados en una situación de guerra debido a sus flechas (Martínez, 2007).

› ***Acerca de Guamán Poma de Ayala***

Los datos bibliográficos sobre Felipe Guaman Poman de Ayala son inexactos hasta la actualidad, la más fuerte afirmación acerca de su origen es que desciende a una elite indígena de línea paterna y materna; sus abuelos fueron Tupac Inca Yupanqui y Mama Ocllo. Sin embargo, no es el objetivo del trabajo acerca de origen sino su acceso de privilegio en su educación colonial y, sobre todo, los principios y valores indígenas tradicionales. Al pertenecer a un grupo de privilegio aprende otros tipos

de sistemas de soporte de escritura (libros evangelizadores, mapas, documentos escritos e iconografía en acuarelas e historia) y formación de notación musical. El análisis de la iconografía, pone en evidencia sus fuertes lazos hacia la cosmovisión y pensamiento indígena que constituyen dentro del cronista, prevaleciendo la memoria ancestral andina y no silenciándola, “sumado a su formación cristiana, lo señala como un conocedor de la cosmovisión de ambos mundos” (González Vargas, Rosati Aguirre y Sánchez Cabello, 2001). Como consecuencia, al estar insertado en un espacio social colonial, no pretendo verlo como un sujeto estático, sino como agente dinámico que articula e integra diversos elementos de sistemas de representación y registro: oralidad, escritura, y representación visual de la música, cantos y bailes, logrando articular su tradición musical andina con el nuevo sistema de representaciones, convirtiéndose en un mediador cultural (Palominos Mandiola, 2014, p. 44) y continuador de la memoria ancestral.

› ***División de la iconografía musical de la fuente***

Las sociedades andinas pre-hispánicas contaban con diversos sistemas de registro y representación de su pasado histórico perdurase. Por un lado, gracias a los hallazgos de arqueológicos integradas por queros, glifos, y restos de cerámicas, contienen o forman imágenes visuales simbólicas y sagradas que invocan a una continuidad de tradiciones prehispánicas. Por el otro lado, las comunicaciones orales transmitiéndose de generación a generación fue un gran soporte relevante para subsistencia de la memoria -también nos referimos a las Crónicas del Inca Garcilaso de la Vega que relata su historia de ascendencia y herencia indígena y la transculturación española, como temática de su escritura-. Durante el período colonial, estas sociedades fueron obligadas a recibir educación “civilizada”, la escritura impresa (crónicas, manuscritos y códices) logran la circulación de sus representaciones de condición colonial y, disimuladamente, su pasado pre-hispánico o pre-inca. En pocas palabras, estas sociedades incorporando ciertos elementos europeos, para formar, así la construcción de una memoria andina colonial. Estas ilustraciones son una prueba de continuidad de la tradición indígena, registrando hechos de mayor importancia y relevancia de los pueblos nativos, permitiéndonos “escuchar”-de forma metafórica- las voces indígenas silenciadas durante la conquista. La división en grupos de la iconografía musical de la fuente es de carácter propio y la justificación categorización grupal del siguiente en sentido sería de: vientos, percusión y cuerdas. Esto lleva a la confusión ya que ambas culturas presentan funciones determinantes en cada práctica musical. Por lo tanto, las iconografías están divididas en tres grupos: El primero nos referimos “Andinos” corresponde a su lugar de origen de fabricación y de carácter prehispánicos. Las situaciones expresadas de estos instrumentos son de carácter sagrado simbólico en favor de la naturaleza y beneficio de cosechas.

El segundo grupo, el “europeo” no son originarios del viejo continente, sino traídos por parte de los conquistadores peninsulares y autoridades eclesiásticas. Los instrumentos musicales son: el tambor, la corneta de bronce antigua, flautín (pífanos) campanas, clarinete. Y también accesorios como: Atriles, batuta, partituras corales y tetragramas

Por último y tercer grupo, nos referimos a los instrumentos que manifiestan un proceso de adaptación y mestizaje durante el período de colonial incorporándose dentro de la construcción de una memoria e identidad andina colonial. Esto son el arpa y la guitarra barroca, que hasta la actualidad se presentan como el arpa criolla y el charango integrantes de la música folclórica peruana (véase figura 3, en Anexo).

› ***Cantando hacia las wakas: los instrumentos andinos***

Las sociedades andinas tienen como expresión musical el Taki, compuesta en conjunto del baile, música y canto, ligada al ámbito ceremonial y ejercido por la nobleza y los integrantes de la comunidad. Sin embargo, nuestro objetivo sobre esta expresión musical, es definirla como un medio para fomentar la continuidad de la memoria indígena a través de su circulación de actos performativos, representado una producción artística dentro de contextos de culto ceremonial. Los músicos solían gozar de un alto prestigio social entre los incas y eran transmitidas por las tradiciones orales un patrón musical, que se

improvisado sobre el motivo fijo haciendo que la melodía sea única, propia a cada evento. El respeto y la adoración por la naturaleza es representada en los cultos ligando una conexión a las wakas como intermediarias. El concepto de esta última es de entidad sagrada andina en la que se involucra deidades, hombres, animales, plantas, astros, accidentes naturales, y también objetos producidas por los hombres que soportan una carga simbólica. Por lo tanto, las láminas de la fuente en cuestión, concentra los espacios en ambiente del altiplano y costa, involucrados en ritos y actividades de culto, pero sobre todo desarrollándose en sitios ceremoniales, funerarios y domésticos para estar conectada directamente con la naturaleza. Este grupo Andino formado por los instrumentos como la tinya, quena, pututo, sikus cuya fabricación artesanal fue antes de la Conquista de América. Los siguientes folios lo denominamos "rituales al sol", debido al detalle de la iconografía del sol personificada por un rostro humano y los individuos dictan su mirada hacia al astro. El sistema de creencias religiosas del imperio Inca, Inti era una de las deidades mas importantes por los agricultores, representa el sol y como cuerpo celeste proporciona a los campos luz y calor necesario para el crecimiento de los cultivos. Los cultos y rituales comenzaron a mediados del siglo XV con el reinado inca Pachacuti quien ordenó por primera vez la recolección de piezas organizadas para este culto (Stevenson 1976, p. 275).

La lámina n° 316 (figura 2, véase Anexo) el ambiente de la costa y mar que figurando criaturas mitológicas. Cabe aclarar que la costa del actual Perú era habitada por diversas culturas pre-incas y que fueron dominadas por el Imperio Incaico por medio de guerras y negociaciones pacíficas consiguieron establecer un sólido y extenso imperio ocupando toda la zona de la cordillera de los Andes y la zona de la Costa del actual Perú, Bolivia, Colombia y Chile. Los individuos resaltados en el gráfico n°3, ejecutan un instrumento de viento llamado quena, hecha por un tubo de madera alargado con agujeros y origen preincaico encontrando rastros a partir de las culturas de Nazca aproximadamente 100 años d.C. a 800 años d.C y en la cultura Mochica hallada 200 años A.C y 700 d.C ambas cultural sufrieron la dominación del imperio Incaico (Aretz, 2003, p. 208).

El folio n°322 (figura 4, véase Anexo) el sikus participa dentro de una danza con bailarines mixtos y su origen apareció anteriormente en las culturas de Nazca y Chimú, compuesta por un conjunto de tubos múltiples tamaños, elaborada –originariamente- con barro cocido, pero los incas perfeccionaron su construcción en huesos o cañas.

La presencia de un pequeño tambor denominado en quechua como tinya aparecieron en las láminas anteriores del culto al sol, esta también tenía otro de funcionalidad y no exclusivamente para ese culto (figura 5, véase Anexo). La Tinya es interpretada por mujeres durante la época de siembra o cosecha como agradecimiento a la madre naturaleza de la Pachamama, en la marcación del ganado macho y la colocación de cintas de colores en las orejas del ganado hembra; o simplemente en la celebración de algún evento festivo.

En reiteradas láminas tenemos la presencia de un caracol marino, este es un instrumento de viento llamado pututo, trompeta de mar o moche (figura 6, véase Anexo). Estas zonas eran apreciadas porque se encontraba el mullu llamado Spondylus, que es una concha roja cuya presencia es fundamental en las ceremonias incas considerándola como figura sagrada. Según Rostworowski, estas conchas rojas, eran usados como ofrenda favorita de las wakas o ritos de lluvia. Además, la presencia de la trompa de mar significa la extensiones y conquistas del imperio inca sobre la zona costera del Perú norte. Esta trompeta de mar tenía como rol principal de aviso, cuya expresión sonora es dura y de extrema resonancia. Tenía múltiples funciones: primero en política servía para convocar reuniones especiales durante el imperio Inca o anunciaban signos en situaciones de emergencias. En sentido religioso, en algunas ceremonias fue utilizado simbólicamente para el llamado del cóndor de espíritu del kuntur y otras ceremonias exclusivas de la corte imperial. Por último, los chaskiqkuna eran caminantes encargados del correo imperial, anunciándose en los cuatro vientos, cuatro direcciones las noticias y mensajes imperiales.

› **Civilización, la evangelización y conquista: grupo europeo**

Varios autores afirman y coinciden que la gran mayoría de las sociedades la música desempeñaba un papel importante y expresando sentidos de sacralidad por medio de esta. Entonces, la música fue un medio para reafirmar el poder colonial y el control sobre las poblaciones nativas, utilizado diversas

herramientas (por ejemplo, el canto) para difusión de la palabra de dios. En este sentido, el papel funcional de la Iglesia que destacó en las colonias, desarrolló una actitud ambigua hacia las manifestaciones musicales para lograr sus objetivos de evangelización y atracción de actos religiosos a la mayor cantidad de población posible, usando, a su vez, una amplia gama de tipos y géneros musicales sencillos. Además, censuró expresiones musicales locales -sean de orígenes europeos, indígenas o mestizo- para garantizar la total extirpación de elementos o principios considerados extraños a la ideología y práctica cristiana. Este efímero límite entre lo permitido y prohibido podía llevar a menudo a situaciones extremadamente contradictorias provocando una constante tensión por parte de las autoridades eclesiásticas entre los principios doctrinarios y la práctica pastoral.

La música religiosa no era la única en los tiempos coloniales, también había diferentes tipos de música que no tenían un objetivo dialecto de práctica política y cultural o de imposición de pautas hacia a los pueblos indígenas para reducirlos a una vida civil, civilizada y cristiana. A grandes rasgos, podemos señalar en la fuente que hay dos tipos de música en este grupo: la música no cristiana y, la segunda música litúrgica cristiana (figura 7, véase Anexo). La primera, relacionada con el aspecto militar y otras situaciones, compuestas por instrumentos de vientos como el pífano, la corneta de bronce y tambor. Los grupos de música militar estaban separados de la capilla y seleccionaban conjuntos instrumentales como las flautas y tambores, cuya funcionalidad era acompañar a la hueste conquistadora en los viajes de las expediciones (Waisman, 2000, pp. 24-37). Las otras situaciones, en cuanto a las laminas, observamos acciones no convencionales dentro las sociedades andinas como la caza de deporte y la simple apreciación de la música y sin fin de culto.

Los comienzos de la enseñanza musical cristiana vinieron de la mano por la orden jesuita misional, marcaron fuertes influencias en la vida de varios pueblos indígenas, por más de su expulsión de la Orden en 1767, estos pueblos fronterizos no modificaron su forma de vida religiosa. Esta aclaración es para enmarcarnos al espacio de las laminas “cristianas” nos referimos la institución en común: la iglesia (figura 8, véase Anexo). Las características generales de la música cristiana conformada por canciones simples y fácil memorización, letra en lengua indígena local, castellana y, en algunas ocasiones, en latín, previamente seleccionadas por las autoridades eclesiásticas, las cuales las adaptaban las melodías en calidad de registro tonal. El objetivo de los productos sonoros y significados cristianos dejó como consecuencia modificaciones en el contexto de cotidianidad indígena, ocupando un determinado horario dentro de estas sociedades andinas de manera exitosa

Las técnicas compositivas de la música litúrgica básicas eran las siguientes: la escritura musical, la integración y formación básica del conjunto instrumental (bajo continuo, cuerdas y vientos) procedimientos armónicos básicos tonales y repertorio coral formando oratorias de misa y villancicos

› **La salve mater: el Canto llano**

La enseñanza musical de los naturales se basó en el repertorio coral y para ser más detallistas en: canto llano, canto gregoriano y polifónico. En la lámina n°666 describimos un conjunto de jóvenes sosteniendo un instrumento de viento, el clarinete sin ejecutarla, pero siguiendo con la batuta un papel que tiene impreso una letra en latín sosteniéndola por el atril (figura 9, véase Anexo).

Las características del canto llano eran interpretadas por voces masculinas, letras en latín y temas como el fin discursivo de la figura de Dios, Cristo y la Virgen María para efectivizar su función de adoctrinamiento. A principios del siglo XIII, la escritura musical era neumática, las figuras musicales eran llamadas neumas, las cuales son las primeras aproximaciones a la notación musical actual. En comparación de los ritmos andinos, estos cantos tienen un ritmo más pausado y la duración de notas largas.

La lámina n° 670 está constituida por pequeños discípulos de cantantes mirando hacia un gran atril con una partitura musical; un maestro con látigo en mano, inflige un duro castigo a uno de los pequeños cantores (figura 10, véase Anexo). No cabe la menor duda la aplicación de la violencia hacia los nativos, pero detallando más a fondo de la imagen, apreciamos la escritura neumática con el sistema de tetragrama (Martínez Soquez, 1943). Este sistema compuesto por 4 líneas es la primera aproximación de la notación musical actual, el pentagrama. Como mencionamos en la Introducción, el primer

acercamiento de la sonoridad musical de esta crónica. Como se ve en la imagen original, de poca accesibilidad de visualización, debajo de la original, realice su transcripción más aproximada.

El sistema de tetragrama está en desuso en la actualidad, sin embargo, por medio de referencias teóricas de musicólogos se han podido tener de referencias de este sistema permitiéndonos una transcripción del tetragrama al pentagrama (figura 11, véase Anexo).

El título de la transcripción es “Salve Mater” (“Hola Madre”) integrada por las dos laminas: de la lámina 670 obtuvimos la melodía y el arreglo del tetragrama y la letra en latín de la lámina 666, generando la primera aproximación sonora de la crónica (figura 12, véase Anexo).

› **Proceso de adaptación y mestizaje: el arpa y la guitarra barroca**

“La música de la colonia se da en un contexto de un proceso general de aculturación del mundo andino, como consecuencia de la dominación española” (Quezada, 2007, p. 68). Según Quezada, el mestizaje musical se dio por medio al adoctrinamiento cristiano y el hecho cultural más evidente y representativo en la actualidad son las famosas danzas Diabladas celebradas en épocas de carnavales a 40 días antes de la resurrección de Cristo.

En los primeros dibujos de la crónica apreciamos escenas bíblicas, lo cual afirmamos el conocimiento cristiano del cronista y asumiendo que estas tienen carga significativa de devoción cristiana. El arpa tocada por el Rey David (personaje bíblico del antiguo testamento) en la lámina n°28, podría categorizarse como grupo “europeo” debido a funcionalidad de evangelización. Sin embargo, este instrumento con el tiempo comienza a moverse de ámbito sacro y eclesiástico hacia al ambiente doméstico transitando las calles y plazas. La historia de este cordófono es de origen inexacto y notamos su presencia en fuentes iconográficas aproximándose al menos al año 3500 a.C. La adaptación nos referimos a modificación de estructura física, por ejemplo, se le agranda la caja de resonancia y su ejecución descomunal como se verá en el próximo gráfico. Por el otro lado, su utilización dejó de estar dentro de las iglesias para dejar de ser un mero acompañamiento de bajo continuo y, así integrarse a las fiestas tradicionales del altiplano andino peruano, acompañando a otros instrumentos y bailarines, es decir ocurre un desligamiento funcional religiosa para formar parte de una comunidad y conjunto instrumental.

En la lámina n°856, la guitarra barroca instrumento traídos por los criollos y usado por ellos exclusivamente en fiesta (figura 13, véase Anexo). Observamos a un criollo tocando diestramente la guitarra y cantando en quechua el Chipchi Llanto, acompañado por una mujer criolla bailado. Su antecesora la vihuela, llegó inmediatamente a la capital del Virreinato del Perú, tocada por músicos cortesanos, frailes y monjas en los conventos y claustros para el uso de acompañamiento del bajo continuo. La vihuela comenzó a achicarse para la facilidad de su traslación para transfigurarse en la guitarra barroca.

El Códice de Trujillo del obispo Martínez Compañón E. n °149 contamos visualmente con estos instrumentos acompañando un conjunto de bailarinas, las célebres pallas (esposas de los incas), integrando la memoria andina colonial. Además, como el caso del arpa, su práctica actual integra el repertorio folclórico peruano y siendo parte de la orquesta típica de la música tradicional andina.

› **Conclusiones**

La iconografía aporta la forma de ejecución del instrumento, pero, además, como en el caso del folio n° 670, la notación musical escrita está contenida en las ilustraciones. Sin embargo, el objetivo primordial del cronista no era ser transmitida sonoramente, la observación minuciosa logro identificar pequeños detalles visuales y acceder a la notación musical de la época conduciéndonos a tener una primera aproximación sonora musical.

En la actualidad, las tradiciones andinas siguen en pie y ocupan el espacio público urbano (plazas, calles) y en las zonas rurales en los cerros. Durante estas fiestas tradicionales andinas cuentan, por un lado, con la presencia de instrumentos andinos pre-hispánicos, que lejos de debilitarse se mantienen en una continuidad vigorosa, y por el otro, instrumentos criollos traídos en época de conquista-colonial. El primero marca un grado de resistencia en el periodo la colonización-evangelizadora, en sentido de

corrosión cultural pero la fuerza de resistencia y continuidad de la memoria y tradición andinas radica en el espíritu de reconocimiento de profundas identidades culturales. En resumen, los grupos indígenas, por vía de mediadores culturales, comenzó a ser partícipe de una memoria colonial que muestra un pasado andino y que este se va adaptando y mestizando. Es decir, la cultura visual y la educación a los mediadores culturales, permitió, de alguna manera, preservar la memoria ancestral andina, en conjunto con la formación de una construcción de una identidad colonial andina, por el otro.

› **Anexo**

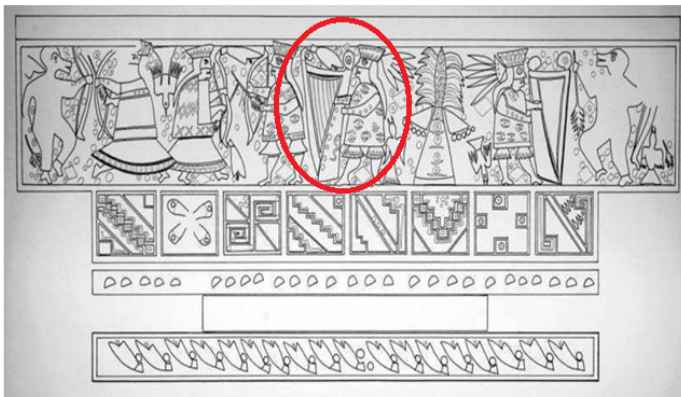


Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3. Datos elaborados a partir de “La Nueva Corónica y Buen Gobierno”, de Felipe Guamán Poma de Ayala.

Andinos	Europeos	Adaptación y Mestizaje
Inst. vientos: quena, pututo, sikus Inst. Percusión : Tinya	Inst. Percusión: Tambor, campanas Inst. Viento: Corneta de bronce antigua, flautín (pífanos) Accesorios: Atriles , batuta, partituras corales y tetragramas	Inst. cuerdas: Arpa, guitarra barroca

Ilustración 4.



Ilustración 5.



Ceres Mayor y Menor / Hitan Chaqui Chira / Mallo Chaqui Curas / Ceres. 152



El doctor, Inga Topa Cusi Guálpa Cuzuar Inga / archob de retort, mariti en Andamara / Quisipi Inga, Andamara, Chaflochina Inga / comenari a retort y mariti. 154

Ilustración 6.



Pontifical Pizarro, Almagro / don Diego de Almagro, don Francisco Pizarro / En Canilla. 156



Primer Historia de Fiscal, conde, sacrista, fiscal de la Santa Madre Iglesia / doctina. 152



Inho / cazador, que no se veo en el bosque, jaguete, jabón, tiene efecto de cazador / indio. 156

Ilustración 7.

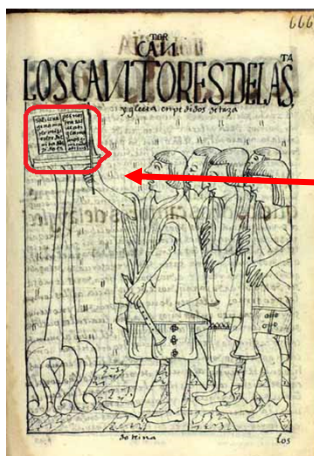


Padre / Que los padres han de mandar a los sacristas que llaman a mí. 155



Sacristía de la Santa Iglesia, que llama a mí y que la oración / doctina. 155

Ilustración 8.



Traducción del latín al español de la letra coral:

*Salve, Regina, mater misericordiae
 Vita, dulcedo et spes nostra, salve.
 Ad te clamamus exsules, filii Hevae,
 Ad te suspiramus, gementes*

“Reina y Madre de misericordia,
 Nuestra dulzura y esperanza nuestra.
 Usted desterrados hijos de Eva;
 Para suspiramos, gimiendo”

Ilustración 9.

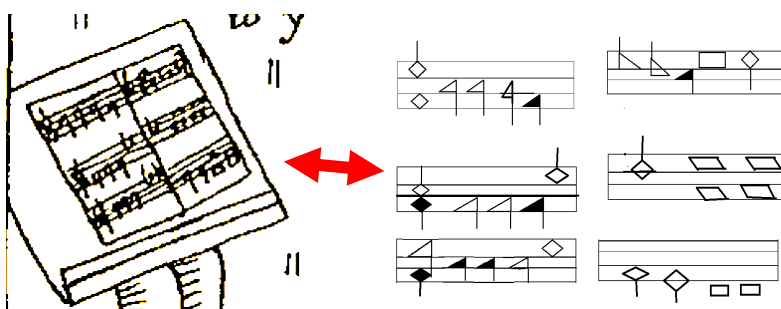
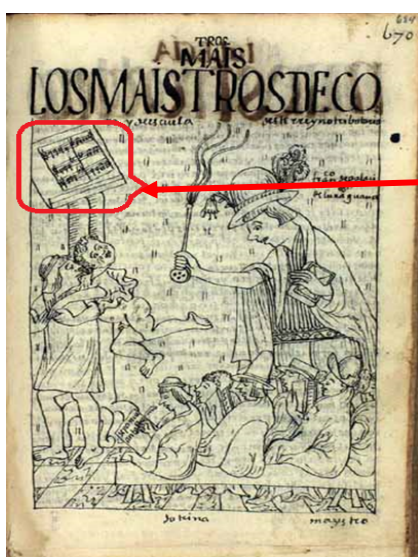


Ilustración 10.

	Abans de 1420	Després de 1420	Avui
MÀXIMA	■	□	
LLARGA (VIRGA)	■	□	
BREU (PUNCTUM QUADRAT)	■	□	
SEMITBREU (PUNCTUM ROMBE)	◆	◇	○
MÍNIMA	◆	◇	♪
SEMÍNIMA	◆	◇	♪
FUSA	◆	◇	♪
SEMIFUSA	◆	◇	♪



Ilustración 11.



Ilustración 12. Los gráficos del telegrama y las claves provienen de Martínez Soquez, 1943. El arreglo musical hecho por mi autoría, para consultas y permiso de escucha dirigirse a la dirección de email anismj911@gmail.com

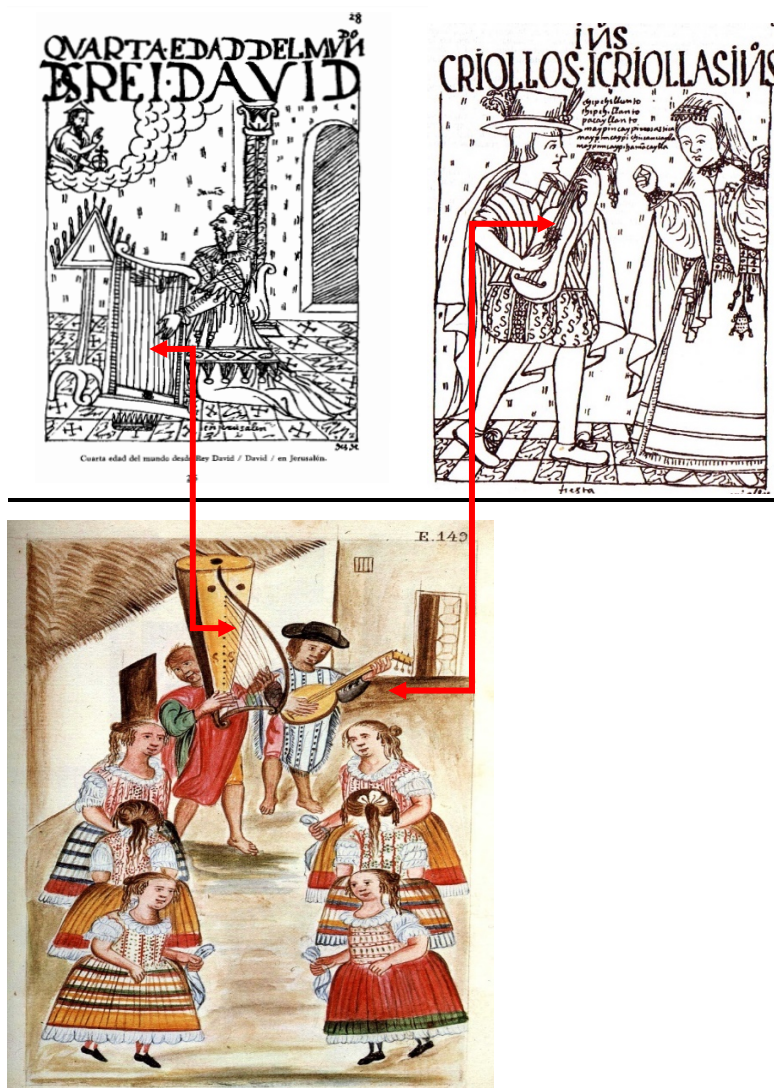


Ilustración 13.

Bibliografía

- Aretz, Isabel (2003). *Música prehispánica de las altas culturas andinas*. Editorial: Lumen Argentina.
- Camacho, Edmundo (2014). "El método iconográfico en el estudio del arpa en la Nueva España" Programa de doctorado en Música (musicología). Universidad nacional autónoma de México.
- Ferrier, Claude (2016). "El arpa de Huamanga ¿tradicón y estilo musical acordes a los retos del siglo XXI?". *Revista Transcultural de Música*.
- González Vargas, C; Rosati Aguirre, H. y Sánchez Cabello, F. (2001). Sinopsis del Estudio de la Iconografía de la Nueva Crónica y Buen Gobierno Escrita por Felipe Guaman Poma de Ayala. Disponible en línea en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942001003400003
- Robles Mendoza, Román (2002). "Arpas y violines en la cultura musical andina", en *Investigaciones sociales*, año IV, número 6.
- Palominos Mandiola, Simon (2014). "Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacios de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad". *Revista Chilena*.
- Martínez, José Luis (2007). "Voces e imágenes: las sociedades andinas en los siglos XVI y XVII y sus lecturas de la colonial ". VI congreso chileno de antropología. Valdivia.
- Martínez Soques, Fernando (1943). *Método de Canto gregoriano*, Barcelona: Ed. Pedagógica.
- Quezada, Macchiavelo (2007). "La música en la colonia", en Bolaños, Cesar y otros. *La música en el Perú* Lima.
- Waisman, Leonardo (2000). "La Música de las Misiones Jesuíticas en Sudamérica y su difusión actual", en *Boletín Musical* N°3, La Habana, La casa de las Americas, pp. 24-37.
- Wachtel, Nathan (1971). "Introducción", en *Los vencidos, Los indios del Perú frente a la conquista española 1530-1570*, Madrid: Alianza Editorial.

Fuentes

- Felipe Guamán Poman de Ayalla, "La Nueva Corónica y Buen gobierno"
- Baltasar Martínez-Compañón, "El Códice de Trujillo del Perú (1782–1785)"