

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

La música colonial americana (siglos XVII y XVIII): Un espacio para el encuentro de dos mundos.

Eduardo Areas y Jorge Rigueiro García.

Cita:

Eduardo Areas y Jorge Rigueiro García (2005). *La música colonial americana (siglos XVII y XVIII): Un espacio para el encuentro de dos mundos*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/548>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA MÚSICA COLONIAL AMERICANA (SIGLOS XVII Y XVIII): UN ESPACIO PARA EL ENCUENTRO DE DOS MUNDOS

MESA TEMÁTICA: 59 : “Paredes y Puentes, entre Europa y el mundo hispano-americano. Siglos XVI-XXI. Europa, España, América”

Lic. Eduardo **AREAS**
UNLa – UCA
eduareas@sinectis.com.ar

Lic. Jorge **RIGUEIRO GARCIA**
UBA - SAEMED
jorgerg@sinectis.com.ar

“La música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría estética.”

Alejo Carpentier

“La gracia y habilidad y buen ingenio [de los actores y músicos] trocaron en contra la opinión que hasta entonces tenían, de que los Indios eran torpes, rudos e inhábiles.”

Inca Gracilaso de la Vega

A pesar de la intención de destruir la *herejía idolátrica* (según los conquistadores) a la que estaban encomendados diferentes actores sociales civiles, militares y eclesiásticos europeos, los aspectos culturales resultantes del contacto entre españoles y americanos desde el siglo XVI y hasta la extinción del orden colonial, pueden presentar una riqueza maravillosa, la que, aunque no preservó la integridad del patrimonio prehispánico, conservó esencias importantísimas, que acabaron por definir un perfil propio para América. Es pues nuestro objetivo, señalar humildemente cómo, de estas vertientes culturales, la música ha servido en un reducido espacio como el de Moxos y Chiquitos en torno del siglo XVIII como una forma pacífica de amalgamar el cosmos indígena con la tarea de los misioneros jesuíticas.

A través de la obra de maestros europeos y más tarde, las nuevas generaciones de creadores criollos, el castellano, el latín y los diversos dialectos misionales generaron una producción de relieve, ausente en las grandes colecciones de Historia de la Música, pero que escribieron memorables páginas de arte barroco.

Desgraciadamente pocos restos de la producción musical del período han alcanzado el renombre merecido, pero la tarea de recuperación, consolidación del patrimonio y puesta en valor no ha cesado. Lejos de ello, día a día aumenta en provecho de americanos y europeos.

Sin lugar a dudas, para finales del siglo XVII y durante gran parte del XVIII, México, Lima, Potosí e incluso La Plata (Sucre) eran las ciudades que lideraban los niveles de ostentación y riqueza provenientes fundamentalmente de la explotación minera, encandilando a las ciudades menores con el fulgor de un estallido barroco que no tardó en recorrer a las demás ciudades con pretensiones de figuración económica y cultural.

Las Catedrales e iglesias Matrices fueron dotadas de coros, órganos, conjuntos musicales e incluso copistas, existiendo en algunas de ellas, archivos de *partes* (nuestras *particelas*) y obras de producción propia que nada pudo envidiar a una sede peninsular. Este proceso de riqueza musical no sólo fue seguido en las iglesias matrices, sino también por parroquias de segundo orden a la vez que las cabeceras y misiones de las órdenes franciscana, dominica y jesuita (¹), instaladas en América, si

¹ Cuando en 1566 los jesuitas llegaron a América, usaron el sistema de *reducciones* que tendían a la sedentarización y europeización de los indígenas nómades, a la vez que protegerlos de la encomienda. En esa organización jurídica y política y en ese sistema de conversión-conservación-protección, trataron de hacer del indio un sujeto de derecho y un hombre libre bajo tutela. Se llegó así a una suerte de dualismo en la sociedad colonial: por un lado, indios sometidos al servicio de la encomienda y por otro, otros ligados a la red de fundaciones monásticas, intentando terminar con ella.

Descubierta por Juan Díaz de Solís en 1516 y explorada luego por Sebastiano Caboto, la región del Río de la Plata es en principio considerada por los españoles como una vía de comunicación con las regiones mineras del Alto Perú. Asunción fue fundada en agosto de 1536 y los primeros misioneros fueron Franciscanos, quienes estudiaron el guaraní, lo transcribieron en caracteres latinos y le dieron una gramática. En los años 1580, las autoridades españolas recurrieron a los misioneros para convertir y tutelar a los Guaraníes, quienes ocuparon el margen oriental del dominio español frente al Brasil portugués. En febrero de 1607 el general de la Orden Jesuítica, Claudio Aquaviva, decidió crear una *provincia jesuítica del Paraguay*, que confía al hermano Diego de Torres Bollo, un religioso enérgico y experimentado. Esta decisión coincidió con la presencia de funcionarios españoles dinámicos, abiertos y muy preocupados por la aplicación de todas las disposiciones de la legislación española que protegiesen a los indios, incluso en detrimento de los colonos. En: WRIGHT, Ione S y NEKHOM; Lisa M.: *Diccionario histórico argentino*; Bs. As., Emecé, 1990. Sobre Chiquitos en particular, es recomendable HOFFMANN, Werner: *Las misiones jesuíticas entre los chiquitos*; Bs. As., CONICET, 1979.

bien los primeros elementos de producción musical local debemos encontrarlos en el ámbito militar. ⁽²⁾

Paralelamente, es dificultoso historiar la evolución de la música colonial americana ⁽³⁾, dados los problemas que representan la carencia de fuentes seculares tanto como la conservación del material de partituras como instrumentos, siendo que, en general, se han hallado elementos para iniciar el análisis en determinados archivos catedralicios o de órdenes religiosas. ⁽⁴⁾ A pesar de cuantiosos estudios historiográficos y musicológicos realizados durante el siglo pasado, se hace imperiosa una nueva generación de investigaciones que cubran los numerosos baches interdisciplinarios que han quedado, pues repetidamente sólo se han hecho estudios que indican el tipo de música interpretada, fuentes, el ingreso de música y músicos europeos y las vinculaciones de éstos respecto de las distintas sedes y escuelas musicales o, por lo menos, su posible recorrido y obra en suelo americano.

² “Todas las unidades militares contaban con un grupo de músicos [...] Las bandas integradas por pífanos o clarines y tambores se conocían como “bandas lisas”, en contraposición a las llamadas “bandas de armonía”, que contaban con una mayor variedad de instrumentos: bajones, chirimías y trompas, entre otros. [...] Las bandas cumplían además un papel importante en la vida cotidiana de la comunidad, a través de su participación en las ceremonias cívicas y religiosas.” PLESCH, Melanie y HUSEBY, Gerardo: *Arte, Sociedad y política*; en José E. Burucúa (Dir): *Nueva historia argentina*; Bs. As., Sudamericana, 1999, T. I, Cap. IV, pág. 221 y ss.

³ Usualmente, las llamadas *Historias Universales de la Música*, consideran como su “universo” al espacio europeo y pautan la “evolución” de la música como sinónimo de géneros en la música europea occidental. Respecto del resto del orbe, su prudentísimo y objetable silencio obliga a reflexionar respecto de lo *universal* de tales emprendimientos editoriales. Incluso, las *Historias de la Música* escritas por autores argentinos adolecen del mismo conflicto y no mencionan ni siquiera tangencialmente a la producción americana (mucho menos africana o asiática musical), reservando unas líneas para el jazz o la música afroamericana en los EE UU del siglo XX. Este problema es compartido por quienes desean historiar la evolución de la música en otras áreas coloniales; como por ejemplo: VERA, Alejandro: *La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII)*; Sgo. de Chile, *Revista Musical Chilena*, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 34-52.

⁴ CARRERAS, Juan José: Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España; *Revista de Musicología*, Vol. III – 1993, N° 4, Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid, 1992. Este artículo estudia fundamentalmente el repertorio catedralicio mexicano y aporta interesante bibliografía al respecto. Las recientes investigaciones y rastreos antropológicos en algunas comunidades indígenas en Chiquitos o Moxos están dando a la luz grandes cantidades de partituras guardadas de generación en generación por caciques, que están cambiando radicalmente la dirección de los estudios musicológicos desde los últimos 20 años. Entre otros ejemplos: NAWROT, Piotr, SVD: *Indígenas y cultura musical de las Reducciones Jesuíticas, Cochabamba, Verbo Divino*, 2000 y su *Archivo Musical de Moxos: antología*; Bolivia, APAC, 2004; STEVENSON, Robert: *Latin American colonial music Anthology*; Washington DC, OAS, 1975 y su *Renaissance and baroque musical sources in the americas*; Washington DC, OAS, 1970; ROLDÁN, Waldemar Axel: *Catálogo de los manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*; PNUD-UNESCO, 1986

Además, los compositores religiosos e indígenas solían no firmar las partituras para mostrar su humildad frente a la obra y el motivo religioso que la alumbraba, pudiéndose rescatar del anonimato al compositor a través de estudios caligráficos y registrar la escritura de las copias y *particelas* de determinadas obras, comparándolas con los registros parroquiales en las cuales el compositor solía ser cura.

Poco se sabe sobre registros de la música ancestral de los grupos indígenas, mestizos o negros de la sociedad colonial, salvo las referencias de viajeros o cronistas y no quedó ningún texto para testigo por la sencilla razón que al ser transmitida oralmente y de temática profana, no se la pautaba en papel y sólo ha sido rescatada por la obra de musicólogos, como el eminente Carlos Vega. Respecto de la popular, también las referencias de estudio son cruzadas, pues quedan registros de las prohibiciones oficiales o religiosas respecto de la indecencia de tal o cual danza o lugar donde se lleva a cabo esa actividad. Otro caso de análisis es el de la música en el ámbito rural, del que su repertorio llegaría a nosotros convertido en folclore que al día de hoy utiliza la escala *pentatónica* en vez que la *diatónica* europea. ⁽⁵⁾

El plan de la Orden Jesuítica institucionalizaba el uso de la música como mecanismo transculturador y de gran ayuda en el proceso de evangelización donde se instalaron a misionar ⁽⁶⁾. Las actividades musicales de las reducciones abarcaron dos manifestaciones principales: la música comunitaria y la música profesional aplicada al acto litúrgico. *“La primera cumplía una función catequística y se componía de cantos sencillos, con texto en lengua indígena, utilizados por la orden desde el comienzo mismo de la conversión de los indígenas. [...] La segunda tenía la función de solemnizar y*

⁵ PLESCH, M. y HUSEBY, G.: Op. cit. pag. 226 y ss.

⁶ El desarrollo de esta cultura se apoya en la introducción de la imprenta en el territorio de las reducciones en 1695. Teniendo en cuenta el talento y el gusto innato de los guaraníes por la música, los jesuitas crearon en la reducción de Yapeyú una escuela de música que formó instrumentistas. Hay que destacar a este propósito, el importante rol que desempeñó el jesuita italiano Domenico Zipoli quien, después de haber sido renombrado profesor de música en el Colegio Jesuita de Roma, es enviado al de la Compañía en Córdoba y cuyas composiciones se escucharon por igual en las reducciones, en la corte del Virrey de Lima y en Europa. En las reducciones, Los oficios eran acompañados por una actividad musical intensa. Los cantos eran concertados por verdaderas orquestas que comprendían violines, arpas, flautas y trompetas, apoyados por órganos portátiles. El padre y también músico Martín Schmid, creó un taller para fabricar instrumentos, ayudado por otro sacerdote originario de Bohemia, Juan Mescar.

embellecer la liturgia y las principales celebraciones, y estaba integrada por obras escritas dentro de la tradición culta europea.” (⁷)

En cuanto a la liturgia, era comunes los conjuntos denominados *música de capilla*, usualmente conformados por un número determinado de instrumentistas y cantores, ya sean solistas o en coro. Según indican las fuentes, podían alcanzarse a 40 miembros para estas formaciones con tiples, contraltos (necesariamente varones) y tenores, careciendo los indígenas el registro de bajo; sumados a los instrumentistas: violines, violones, arpas, flautas, chirimías (semejantes a nuestro oboe pero de sonido más potente), bajones (semejantes al fagot) e incluyéndose en muchos casos órganos portátiles o fijos (⁸). Lo notable de estos instrumentos, era que muchas veces no sólo eran reparados y mantenidos por los mismos indígenas, sino que eran eximios luthiers, como ya señalase Bernal Díaz del Castillo. (⁹)

Respecto de las composiciones que se interpretaban, eran inicialmente traídas desde Europa por los misioneros, haciéndose luego arreglos locales; pero desde finales del siglo XVII y durante todo el XVIII, músicos criollos e indígenas las más de las veces, componían piezas religiosas y algunas profanas, que en muchos casos, no se diferencian en cuanto a estilo y calidad compositiva respecto del barroco español. (¹⁰)

⁷ Idem; pag. 228. Franze agrega que “Durante la primera época, inmediatamente posterior a las directivas del P. Torres, fue cultivado el canto llano y el arte del motete y la “oda” religiosa, de rigurosa técnica homófona del contrapunto “nota contra nota”. /.../ Es incuestionable que se habrá procedido con una progresiva práctica desde dificultades mínimas en lo pedagógico, hasta el momento en que se formaron técnicos indígenas, los que, a su vez, serían nuevos pedagogos para las generaciones subsiguientes. La música instrumental se sumó pronto a la netamente vocal y litúrgica /.../ las danzas pantomímicas para las festividades religiosas o civiles reemplazaron evidentemente las ceremonias paganas de fertilidad, pubertad, propiciatorios y funerarios de los cultos idólatras. En: FRANZE, Juan Pedro: *La labor de los misioneros músicos en la provincia jesuítica del Paraguay*; en: AA VV: *El arte de las misiones jesuíticas*; Bs. As., MCBA, Secretaría de Cultura, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Agosto-Setiembre, 1985.

⁸ “Pues cantores de capilla de voces bien concertadas, así tenores como tiples y contraltos, no hay falta; y en algunos pueblos hay órganos, y en todos los más tienen flautas y chirimías y sacabuches y dulzainas. Pues trompetas altas y sordas, no hay tantas en mi tierra, que es Castilla la vieja, como hay en esta provincia de Guatemala...” En: DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de nueva España*; Barcelona, Planeta, 1992, Cap. CCIX, pág. 900

⁹ “...mas yo los tengo por de tan buenos ingenios, que lo deprenderán muy bien, porque algunos dellos son cirujanos y herbolarios y saben jugar de mano y hacer títeres, y hacen vihuelas muy buenas”. Idem; pág. 902.

¹⁰ Una interesante colección de villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz (c. 1648-1695) fue instrumentada por diversos compositores del S XVIII, con algunas adaptaciones y “licencias” por parte de los mismos de acuerdo a sus necesidades, modas del momento o sentimientos. Estos villancicos fueron tomados, entre otros, por el prestigioso Maestro de Capilla de Sucre, Juan de Araujo (c. 1640-1712) y algunos de sus discípulos criollos: Antonio Durán de la Mota (c. 1670-1746), Andrés de Flores (1690-1754), Blas Tardío

Si bien funcionó desde 1523 una escuela de música para indígenas en Texcoco (¹¹), los jesuitas también abrieron escuelas de música en todo el ámbito de su actuación (incluso en Brasil, se componía himnos sacros en lengua indígena), conservándose hasta la actualidad muchas de ellas en los antiguos territorios de misiones en *Moxos* y *Chiquitos*.

Esta música era y aún sigue siendo en muchos lugares, copiada por los indígenas, y si se ha salvado parte del universo de la producción musical colonial, la mayor cuota es gracias a ellos que celosamente la protegieron tras la expulsión de los jesuitas y fueron copiando las partituras a medida que se iban deteriorando. Son los ancianos quienes las protegieron como tesoros y en muchos casos, sólo “dibujaban” los signos escritos por ser analfabetos (¹²), llegando a nosotros muchos documentos con anotaciones marginales en chiquitano o moxo conservados a través de los años.

En Bolivia, más de 4000 folios han sido recuperados, estabilizados, catalogados y están siendo objeto de la digitalización en diversas instituciones americanas y europeas para su conservación y puesta en valor musical (¹³). En su

(c. 1695-1762), Manuel de Mesa (c. 1725-1773) y el italiano Roque Ceruti (c. 1685- 1760). Los textos de sor Juana, aparte de ser valiosos en sí, representan un barroco americano legítimo y para los compositores criollos la posibilidad de demostrar a los europeos los valores americanos y decididamente enraizados en los que Lynch denomina *protonacionalismo americano*. LYNCH; John: *Las revoluciones americanas. 1808-1826*; Barcelona, Ariel, 1983, Cap. I. Esta idea la comparte WAISMAN, Leonardo J.: *Alcances a dos estudios sobre la música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII*; Sgo. de Chile, Revista musical Chilena, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 87-98. En este meduloso artículo critica las tesis doctorales de Miguel Angel Marín y Bernardo Illari confrontando ambas visiones sobre la música colonial y barroca.

¹¹ Aunque fuera del área de estudio, puede decirse que la fabricación de instrumentos estuvo finalmente reglada como en Europa por Ordenanzas como atestigua una muy temprana de Carpinteros, Entalladores, Ensambladores y Violeros de México de 1568, donde, para poder poner una tienda, hasta un indígena debía aprobar un examen en el “*Que el oficial Violero se examine, y sepa hazer vn claviórgano, y clavicinvano, un monacordio, vn laud, vna biguela de arco, vna arpa, vna biguela grande de piezas, y ótras biguelas menores, y si no supiere todo se examine de lo que supiere, y solo esso vsse, y él examen con vn óficial del oficio, él Alcalde y Veedores de Carpintero /.../ y el que no supiere bien algo de esto que no sea examinado, ni pueda poner tienda.*” En BARRIO LORENZOT, Francisco: *Compendio de los tres tomos de la compilación nueva de las ordenanzas de la M. Noble Insigne, y muy Leal, é Imperial Ciudad de México*: México, 1920, pag. 85.

¹² En muchos casos, los indígenas eran analfabetos, pero leían correctamente partes musicales. En CLARO, Samuel: *La música en las misiones jesuíticas de Moxos*; Universidad de Chile, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, colección de ensayos, N° 17, 1969.

¹³ En una entrevista periodística al sacerdote Dr. Piotr Nawrot, SVD, expresaba en su momento que: “Ahora que he concluido mi investigación de esas páginas de música, tengo casi quinientas páginas de música con el testimonio chiquitano. Tenemos que sumarles las veinte páginas del repertorio guaraníico donde no hay una sola palabra en español. También existen obras en lengua de los canichana. En 1791, cuando los jesuitas ya no estaban allí, los compositores de estos pueblos, para solemnizar los festejos ocasionados por la boda de Carlos IV y María Luisa de Bordón en España, escriben la música desde

mayoría las partituras son anónimas, como adelantamos, con la finalidad de agradar al Señor más que para la propia recordación, aunque muchas de las obras pueden identificarse pertenecientes a alguno de los músicos reconocibles activos en Chiquitos o en Moxos durante el período estudiado, pero mucha de la producción musical ha sido atribuida a Domenico Zipoli (¹⁴) o al padre Martín Schmid (¹⁵).

Según Corona Alcalde (¹⁶), se pueden distinguir dos momentos en el proceso de aculturación musical después de la llegada de los españoles: el primero, a partir de su presencia con sus instrumentos y música (especialmente: vihuelas, guitarras y laúdes) distintos de lo americano. El segundo momento muestra que surgieron naturalmente dos nuevos grupos deseosos de dominar el arte musical: los españoles que no sabían tocar ningún instrumento y los mismos indígenas. A partir de allí, la

Moxos y la envían a la corte de España para ser interpretada durante los festejos. Los textos están escritos en lengua canichana. Hay además obras en lengua bahore, lengua moxa y otras, mientras que en las colecciones reduccionales, el español casi no está presente". En: diario *ABC COLOR* de Asunción del Paraguay - Suplemento Cultural, 5 de Setiembre de 1999, entrevistado por Jesús Ruiz Nestosa. Este sacerdote, al momento de escribir estas líneas, se encuentra realizando una formidable tarea heurística y de rescate de patrimonio musical en Bolivia que ha logrado los patrocinios necesarios para estabilizar y digitalizar miles de folios para incorporarlos al acervo de las *Monumenta Musica in Chiquitorum Reductionibus Boliviae* y *Monumenta Musica in Moxorum Reductionibus Boliviae* para al estudio de la comunidad científica en general.

¹⁴ "En 1716 abandonaba Roma el organista de la iglesia del Gesu, el santuario central de la compañía de Jesús: Doménico Zipoli (Prato 1688 - 1726 Córdoba), ínclito organista, eminente compositor de cantatas y oratorios, de música instrumental que se difundió por toda Europa y que acababa de editar sus admirables *"Sonate d'Intavolatura"* en dos secciones, una para órgano y otra para clavicémbalo /.../ Era solamente hermano novicio (y) mientras estudiaba, atendió como maestro de capilla y organista la iglesia de la Compañía en (Córdoba), enseñó a muchos discípulos, inclusive a indios especialmente enviados desde las reducciones al convento cordobés /.../ enfermóse de tuberculosis y falleció el 2 de enero de 1726." En FRANZE; J. P.: Op. Cit., pag. 14.

¹⁵ Martín Schmid (1694-1772). Era suizo de nacimiento, estudió en el Colegio Jesuítico de Lucerna y fue llamado el *"Orpheus Indicarum Gentium"* por su biógrafo. Luego de leer los relatos de misioneros, solicitó al General ser enviado a misionar a América y escribió a su familia *"Tengo orden de dar lecciones de música a los indios pues la experiencia enseña que la música no sólo ayuda a convertir a los infieles, sino que contribuye también a educarlos para que su fe sea más ferviente y constante"*. La realidad en Chiquitos sería muy diferente de lo que le habían prometido: no había instrumentos musicales, ni presupuesto para comprarlos. No hubo enseñanza previa de música y los indígenas no estaban familiarizados aún con la música europea. Schmid hablaba poco chiquitano y sus primeras lecciones de música fue enseñar a los niños canciones suizas. Al cabo de diez años, tuvo un importantísimo taller de luthier, una *Schola Cantorum* de renombre en toda la región, educó musicalmente varias generaciones de indígenas y aún se toca música en violines contruidos por él. En: HOFFMANN, Werner: *Los chiquitanos*; en AA VV: *El arte de las misiones jesuíticas*; Bs. As., MCBA, Secretaría de Cultura, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Agosto-Setiembre, 1985. Otros artículos de interés sobre los chiquitanos y el P. Schmid del autor son: *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*; Bs. As., FECIC, 1979 y *Vida y obra del P. Martín Schmid (1694-1771). Misionero suizo entre los chiquitanos. Músico, artesano, arquitecto y escultor*; Bs. As., FECIC, 1981.

¹⁶ CORONA ALCALDE, Antonio: *La vihuela y la guitarra en el Nuevo Mundo*; Revista de Musicología; Vol. III – 1993, Nº 4, *Actas del XV Congreso de la Sociedad internacional de Musicología*, Madrid, 1992.

música ha sido una constante en el proceso de aculturación y dominación ⁽¹⁷⁾, en el cual los indígenas con conocimientos de lectura musical e interpretación de instrumentos europeos eran muy valorados y los llamados “*músicos de doctrina*” jugaron un papel de excelencia como mediadores culturales. “*De ellos esperaban los curas que comunicaran y controlaran la formación religiosa de los demás indios, así como los propios indios los vieron como sus intercesores ante el nuevo dios*”.⁽¹⁸⁾

Pasado el episodio de la conquista, los indígenas con su particular afición a lo musical en su tradición y cultura, se apropiaron con verdadera pasión de la música religiosa en las reducciones, siendo absolutamente indispensable para todos los oficios religiosos y cada momento de la jornada en la comunidad y no la trataron como “ajena”. Por eso, por casi doscientos cincuenta años ellos han sido los que custodiaron el acervo musical colonial, y aunque luego de la expulsión ya no hubo misioneros, la siguieron considerando como propia. ⁽¹⁹⁾

El indígena no usaba el español en las reducciones y sin embargo, sí aprendía latín para ser considerado persona culta o capaz: dentro de la iglesia sonaba el latín para las ceremonias religiosas, en las cuales la repetición del rito, generaba el respeto por la divinidad y garantizaba Su protección a la Comunidad. Allí sonaba el barroco misional en base a estéticas europeas con una creatividad y contribución enormes del pueblo mismo, sobre todo en sus danzas frente al altar; pero al salir la procesión fuera del templo, sonaban los instrumentos que conocían y representaban su propia tierra. Se logró una convivencia pacífica y fructífera de dos mundos: los instrumentos europeos construidos con maestría por los indígenas (incluso los más complejos, como órganos, claves, espinetas); pero también sonaban los suyos de percusión, de viento o, posteriormente, de cuerdas, constituyendo ésta la gran contribución hispana al repertorio de instrumentos musicales americanos.

Incluso, quedan testimonios de una intensa producción operística en el espacio colonial sudamericano, sobreviviendo por el momento pocos elementos, como

¹⁷ También, la música a nivel popular ha generado más de un dolor de cabeza al Santo Oficio, pues, a América no vinieron sólo músicos de iglesia y música religiosa, sino que también llegó toda la *picaresca* y los cantos y bailes licenciosos desde la Península.

¹⁸ ESTENSORO FUCHS, Juan Carlos: *La música en la instalación, afianzamiento y disolución del régimen colonial en el Perú: siglos XVI – XIX*; Revista de Musicología, Vol. III – 1993, N° 4, Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid, 1992.

¹⁹ NAWROT, Piotr: *Indígenas y cultura ...; Op. Cit.*

por ejemplo: *San Ignacio* de Domenico Zipoli, con texto en español y acciones escénicas en chiquitano, *San Francisco Xavier* ⁽²⁰⁾ y fragmentos de *El justo y el Pastor*, ambas anónimas y con libreto en chiquitano como parte del Archivo Musical de Chiquitos. ⁽²¹⁾

San Francisco Xavier es una ópera única que muestra una total aculturación, donde San Ignacio y San Francisco Javier vienen al mundo de los *chiquitos* y éstos a través de escenas de la ópera comienzan a ver el Cielo, donde se asegura que no hay víboras, no hay fieras ni las típicas amenazas de la selva. Esa visión celestial es absolutamente americana y de seguro no coincidiría con “*el cielo diseñado a la europea*”.

Aunque en ninguna de estas óperas hay temas musicales, ritmos ni instrumentos autóctonos identificables, la cultura reduccional en la que surgieron imprimió su huella en cada una de ellas, ante todo en la preferencia por el tema -las tres son óperas sacras-, en su arreglo vocal e instrumental y en la selección de la lengua y destinatario (los chiquitos mismos). Aparte de eso, el aire de las tres es reconocible como distinto de lo interpretado en Europa y aunque se conocen muchos títulos, con pocas páginas sobrevivientes, puede concluirse que este género ha sido muy popular en la vida de las reducciones y resultó un aporte único al repertorio americano de la ópera del tiempo de la Colonia. Se ponían en escena en español, italiano y lenguas originarias. De seguro, para la visita del obispo o gobernador se elegían obras en lenguas entendidas por los ilustres huéspedes, en tanto que las demás

²⁰ Sobre la dificultosa lectura de las copias manuscritas de esta obra, hay diversas versiones para la misma, ya que aparece con los siguientes nombres: *Missa San Borja*; *Missa mo Fiesta atone*; *Missa IIII mo F.*; *Missa S. Xavier*; *Missa Sn. Xavier mo Fiesta atone*; *Missa IIII mo f. S. Xavier*; *Missa IIII mo F. 5. X.* Salvo una parte que tiene el nombre San Borja, (San Francisco de Borja: tercer general de la Compañía de Jesús y padre de las reducciones), todas las demás copias chiquitanas tienen el nombre *San Xavier*. La letra "F" podría significar según los estudios, el patronímico de ambos santos o una abreviación de la palabra "fiesta" que aparece una vez en las partes. El número romano IIII es el último de una serie de misas que tienen un estilo común y que se conservan en el Archivo de Chiquitos. Este número puede ser simplemente un ordenamiento del copista para uso litúrgico o también podría significar una secuencia que proviene del propio compositor. El resto de las cuatro misas chiquitanas son: 1) *Missa mo Sábado II* (San Borja), AMCh 040; Sol mayor; SATB; vn; bc; 2) *Missa mo Domingo II*, AMCh 037; Re mayor; SATB; vn; bc; 3) *Missa mo Fiesta Purificación III*. AMCh 036; Do mayor; SSAT; vn; trp?; bc; 4) *Missa mo Fiesta San Xavier IIII*, AMCh 043; Sol Mayor; SATB; vns 1 y 2; bc.. Algunas de las abreviaturas corresponden a la cantidad de violines (vn; vns 1 y 2), acompañamiento indicado en la copia (bc), o la cantidad de voces (SATB, SSAT, por ej.).

²¹ Fuera del contexto de las misiones, en los archivos del Perú, se conservan otras dos obras dramáticas del repertorio hispanoamericano de la época de la Colonia: *La púrpura de la Rosa*, de Tomás de Torrejón Velasco (en Lima) y, en el Archivo del Seminario San Antonio Abad, Cuzco, una ópera-serenata *Venid, venid Deydades*, de Fray Estaban Ponce de León.

representaciones optarían por la lengua del lugar, o las partes cantadas en español, mientras que se incorporaban secciones e indicaciones de acción en la lengua local.

Las óperas se interpretaban repetidas veces al año. No obstante, los momentos más destacados para ello fueron la fiesta del Patrono del pueblo, Navidad, Corpus Christi, otra fiesta de relevancia, visitas del obispo o del gobernador, o las fiestas reales, como, por ejemplo, la coronación del rey o sus bodas. Los actores eran los aborígenes mismos y a menudo, tanto el argumento como la escenificación insertaban elementos del mundo indígena, como así también en su adaptación y composición: arcos de flores y plantas selváticas, frutas tropicales, pájaros y animales silvestres copaban el escenario, en ocasiones junto a construcciones o maquinarias típicas del Barroco que servían para los efectos escénicos. El teatro musical se hacía a la hora del anochecer, al aire libre, junto al pórtico de la iglesia o al castillo del estandarte real. Todos iban ataviados con trajes correspondientes a su rol y la obra se cantaba de memoria, pero siempre por cantantes masculinos: el papel de la mujer era desempeñado por un tiple varón y a los espectadores se les asignaba su lugar de acuerdo al sexo. ⁽²²⁾

En sus Comentarios Reales, el Inca Gracilazo nos informa que *“Algunos curiosos Religiosos de diversas Religiones, principalmente de la Compañía de Jesús, por aficionar a los Indios a los Misterios de Nuestra Religión, han compuesto comedias para que las canten y representen los Indios, porque supieron que las cantaban y*

²² En el pueblo de Encarnación del Paraná, del Uruguay, para el centenario de la Compañía en 1640, “... se representó una pantomima, cuyo asunto era la celebración del Centenario; fué espectáculo de laudable invención: salió de improviso un gigante llamado Policronio, vestido de colores, con larga barba y cabellera blanca: significaba el Centenario, y llevaba consigo cien niños pintados con variedad; éstos eran los diferentes cargos de la Compañía; con armonioso canto celebraron las alabanzas de Policronio; la escena tenía lugar en un paseo de la población; más adelante había un rebaño de cien bueyes; después cien arcos de triunfo con emblemas, que estaban en el camino de la iglesia; á la puerta de ésta se ofrecieron cien panes; en el altar mayor lucían cien velas; por doquiera se veían inscripciones en loor de la Compañía. Sobre las puertas del templo estaban colocadas tres estatuas: en medio la Compañía de Jesús; á sus lados la Sabiduría y la Piedad, con este letrero: Centenaria Societas triumphat Pietate duce. Sapientia comite. Un discurso latino fue muy aplaudido /.../ A continuación salió un carro de triunfo que llevaba seis monstruos; alrededor iban los héroes de la Compañía; aplaudían los Pontífices, reyes, emperadores, pueblos y ángeles; las cuatro ruedas de la carroza significaban los cuatro votos de la Sociedad; los conductores, los Generales de ésta; en lo alto se veía la Compañía vestida de blanco, color que expresaba su anhelo por servir á Dios; salióle al encuentro Jesucristo con su Madre. Acabóse la fiesta con un pronóstico de futuras prosperidades...” En: del TECHO, Nicolás: *Historia de la Provincia del Paraguay*; Asunción del Paraguay, A. de Uribe y Compañía, 1897, Vol. 5, pp. 198 - 199. También se han conservado varios inventarios de vestuarios de óperas completos datados posteriormente a la expulsión de los jesuitas.

representaban en tiempos de sus reyes Incas, y porque vieron que tenían habilidad e ingenio para lo que quisiesen enseñarles, y así un Padre de la Compañía compuso una Comedia en loor de Nuestra Señora la Virgen María y la escribió en lengua Aymará, diferente de la lengua general del Perú.” ⁽²³⁾

Si bien la composición -en general- estaba pautaada para ser interpretada con instrumentos musicales europeos, se denotan diferencias respecto de las composiciones en boga en Europa: podían adaptarse los instrumentos autóctonos a la interpretación, los *recitativos secos* y *cabalettas* ⁽²⁴⁾ fueron suprimidos (que usualmente eran las arias de lucimiento de los solistas), numerosas partes de la acción estaban indicadas para ser interpretado en la lengua indígena manteniéndose el estilo predominante italiano en cuanto a la distribución de las partes de cada ópera, a la vez que hay elementos del discurso musical semejantes a los de un oratorio.

Otra peculiaridad es que el resto de las grandes composiciones musicales litúrgicas compuestas en las reducciones, también podían ser escritas e interpretadas en la lengua local. Llegaron a nosotros varios villancicos con melodía europea cantados en mapuche, aymará, o guaraní a la vez que *Stabat Mater* y *Pasiones* que no están escritos en latín, sino en *chiquitano* o en *moxo*, verdaderas lenguas francas regionales y a esto se suma el hecho de que el cabildo indígena decidía en cuál lengua se predicaría (recordemos que muchos sacerdotes no eran españoles, por lo que la comunicación con sus fieles debía ser indefectiblemente hecha en la lengua local), con lo que el acceso a la comunicación con los padres quedaba garantizado, alejándolos del contacto con españoles ⁽²⁵⁾.

²³ Inca GARCILASO: *Comentarios Reales de los Incas* (Madrid, 1829), t. 2, p. 171; citado en: FURLONG, Guillermo: *Músicos Argentinos*; Bs. As., Huarpes, 1945, p. 146.

²⁴ Los *recitativos secos* o *simplices* son formas de canto declamadas, con ritmo libre, en el que se imitan inflexiones naturales del habla. Pueden servir de diálogo o narración y el cantante está acompañado por un instrumento de teclado y las notas y métrica del canto sigue la acentuación del texto. Las *caballetas* son en general la última sección de un aria tripartita, usualmente viva y brillante, enteramente escrita y sin ornamento. En: ROLDAN, Axel Waldemar: *Diccionario de música y músicos*; Bs. As., Ateneo, 1996.

²⁵ Algunos ejemplos: en 1672, en Lima, fue representado el oratorio *El Arca de Noé*, escrito por Antonio Martínez de Meneses, en: LOHMANN VILLENA, Guillermo: *El Arte Dramático en Lima durante el virreinato*; Madrid, Estades, 1945, p. 278; citado en: STEVENSON Robert: *The Music of Peru*; Wahington, OAS, 1959, p. 113. El mismo año, los jesuitas limeños pusieron en escena un breve coloquio en recitativo musical, empleando para ello siete muchachos de su colegio. En: *Vida admirable del Venerable Padre Francisco del Castillo Natural de Lima*; Madrid, Antonio Román, 1693, pp. 298 - 299; citado en: Idem, pag. 114. El P. Julián Knogler, misionero de Chiquitos, declaró respecto de las representaciones realizadas en las misiones: “Además de estos medios de sustentar la moral cristiana entre los indios y de incitarlos a

Concluyendo, podríamos especular sobre la alta calidad de la música colonial en determinadas regiones de los virreinos en el Cono Sur, pero más precisamente, dentro de las misiones jesuíticas, las que, sin pretender hacer una apología, dejaron un legado en la producción y enseñanza musical realizada por más de una centuria, se palpa aún hoy.

Paralelamente, el rescate de material musical, su puesta en valor e interpretación, la realización de festivales musicales con música renacentista y barroca americana incentiva a estudiosos e historiadores a acercarse a renovar las miradas respecto de los textos e investigaciones medianamente recientes, pero que necesitan actualizarse.

Durante años se adjudicó al P. D. Zípoli un desmesurado protagonismo en cuanto a la producción musical, seguido pudorosamente por el P. M. Scmhid, adjudicándoseles obras que no necesariamente pudieron ser de su pluma, en la necesidad de “europeizar” la música colonial americana en el correr del siglo XVIII; dejando a los compositores criollos a la sombra de tal o cual escuela ultramarina. Incluso, el imponente aporte en luthería y composición, cuando no interpretación, de los propios naturales de Moxos y Chiquitos ha seguido con el estigma inicial de sus propias denominaciones: “*chiquitos*” por sus tallas y tipos de viviendas, mientras que “*moxos*”, por las malas condiciones de vida y las picaduras de insectos que presentaban al emerger de la selva feraz en la que vivían.

Mucho aprendieron estas culturas y mucho aportaron a la producción y sensibilidad artística que hicieron florecer un Barroco dentro del Barroco. Un barroco con el rococó de la selva y la luminosidad de los Andes. Un barroco sin Bach pero en modo alguno “mestizo” que entregó melodías y sensibilidad a los europeos que se sirvieron

*perfeccionarse, tenemos otros /.../ Hace poco se estrenó la historia de la conversión de un pagano, Eustaquio, quien más tarde fue canonizado. Se hizo ver como llegó a abrazar el catolicismo junto con sus hijos /.../ y toda su casa: fue exhortado a hacerse cristiano por Jesucristo mismo cuya imagen se le apareció entre los cuernos de un ciervo mientras estaba cazando. Este episodio que la historia de la Iglesia relata parecía particularmente adecuado para los indios quienes pasan la vida entera cazando en el monte. No tuvimos que preparar el decorado pues la reducción está rodeada de monte, solamente hubo que talar una zona para que se ubicara al público. El idioma del diálogo y del texto de las canciones era el chiquito./.../ En otra oportunidad representamos la historia de San Francisco Javier, el apóstol de los indios, otro caso de un alma con ansias de bienaventuranza...” KNOGLER Julián, 5.1., *Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos en las Indias Occidentales o América del Sud y las misiones en su territorio, redactado para un amigo*; en: HOFFMANN, W.: *Las misiones...*, Op. Cit., pags. 180- 181.*

de ellas para retroalimentar un fenómeno cultural en constante expansión y transformación.

Indudablemente, la ópera colonial, a pesar de los pocos elementos con los que se cuentan a la fecha, ha mostrado que produjo las mismas cimas espirituales que su par ultramarina: la exposición de los grandes problemas y sentimientos del hombre, una compleja puesta en escena y un público cautivado con el género.

Afortunadamente, a pesar del expolio y el abandono, resurgen órganos e instrumentos musicales originales, escuelas de música e interpretación del repertorio colonial como así también, el respeto por las tradiciones musicales, que, aunque de origen europeo, supieron encontrar en la visión criolla, un canal de expresión renovador e innovador para los mismos fines: deleitar y deleitarse.