

La música como medio de comunicación en el proceso evangelizador jesuítico en las Misiones del Virreinato del Perú

ABRUZZO, Carla / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – carla.abruzzo@gmail.com

Eje: Relaciones entre la teoría de la música y la musicología histórica

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Educación musical - Misiones jesuitas - Comunicación- Vida cotidiana – Interculturalidad.

Resumen

En las misiones jesuíticas, los elementos y costumbres europeas se adaptaron a la idiosincrasia indígena y como consecuencia se generó una cultura con características particulares. Los jesuitas realizaron una cuidada selección de conceptos, hábitos y creencias indígenas que les fueron útiles para llevar adelante el proyecto evangelizador. La vida surgida en las misiones fue el resultado de una compleja interacción entre los componentes de dos culturas sumamente diferentes, lo que obliga a replantearse el concepto de comunicación entre ellas y los elementos mediadores que podrían haberla permitido. En este contexto de interculturalidad, la música pudo haber sido una de las estrategias didácticas que colaboraron en la comunicación de complejos conceptos de teología católica apoyada en tratados y manuales teórico-musicales que circulaban en las misiones. Pretendemos revisar, desde la perspectiva de la semiótica musical, un panorama general de la pedagogía musical aplicada en la *missionalia peruana* para analizar lo que la música significó como elemento inter-mediador y comprender el impacto que la misma tuvo junto a la recepción de una gran cantidad de símbolos dirigidos a todos los sentidos —visuales, olfativos y auditivos— durante las celebraciones litúrgicas que aún perviven y forman parte del Patrimonio Cultural Inmaterial Sudamericano.

Introducción

La concepción pedagógica de los jesuitas contribuyó a elaborar teorías que sostenían la trasmisión de significados por medios artísticos, procurando formas universales de comunicación que facilitaran la tarea doctrinal, mediante cierta versatilidad para adecuar temas y modalidades educativas según lo requerían las características propias de cada contexto cultural y regional.¹ Nos interesa observar estos procesos de enseñanza-aprendizaje en el Virreinato del Perú desde el inicio de la experiencia misional en Juli y sus posteriores implicancias pedagógicas en las distintas provincias Jesuíticas.² En este contexto, observaremos distintas variables de análisis que comprenden: el horizonte hermenéutico de los padres a cargo del adoctrinamiento musical de los indios; los parámetros musicales que atendían a la hora de enfatizar la importancia del culto; las concepciones teológicas que sustentaban el aprendizaje de la música para la doctrina; las técnicas musicales que se ponían al servicio de la catequesis; las características estructurales del discurso musical litúrgico y los parámetros rítmico temporales que mediatizaban las rutinas y la vida comunitaria. Así como, las cuestiones relativas al uso de la música como herramienta comunicativa según los aspectos relacionados a la recepción y adaptación de recursos que cumplían el objetivo de transmitir los saberes a las prácticas de la cultura misional.³

De modo preliminar, nuestro trabajo considera que en las comunidades jesuitas del Virreinato del Perú, los procesos de enseñanza-aprendizaje comprendían a la música como una herramienta comunicativa en correspondencia a un programa evangélico reglado por los concilios vigentes⁴ e instrumentado a través de las prácticas pedagógicas cotidianas.⁵ Dicha propuesta se apoyaba en la perspectiva erudita desarrollada por los intelectuales de la orden y era aplicada a la enseñanza musical.⁶ Así mismo, en el principio de la tarea doctrinal, es posible que la música haya permitido un tipo de comunicación no-lingüística, que gradualmente

¹ Flexibilidad en la concepción educativa en la elaboración de programas pedagógicos para contextos misionales particulares. Véase: Compañía de Jesús (1599/1999).

² Una vez establecida la Doctrina de Juli, a partir de 1585, la expansión misional de la Compañía se dirigió hacia las inexploradas regiones de los Andes Orientales: Santa Cruz de la Sierra y Tucumán (Egaña, 1966, p.12).

³ Para «Cultura Misional» véase David Block (1994, p. 26).

⁴ III y V Concilio Limense [1583-1601] Consultado en línea [última vista 4-8-2016]

<https://archive.org/details/concilioslimense03lima> y Sacrosanto Ecuménico Concilio de Trento [1545-1563].

Consultado en línea [última visita 5/2/2017] <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/sacrosantoConcilioDeTrento.pdf>

⁵ Actividad intelectual de la orden en la producción teórica y práctica que comprendía a la imagen, la música y demás formas expresivas, como herramientas comunicativas para la evangelización. Entre los manuales de música que circularon en Sudamérica podemos mencionar a la *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher (1650). Consultado en BN Argentina.

⁶ Generación de estudios sistemáticos y prácticas musicales en instituciones escolares destinadas a la enseñanza musical: «los músicos aprenden la práctica y la teoría de su arte en la escuela, donde se perfeccionan en solfeo y desarrollan el sentido rítmico marcando el compás con la mano como el director del coro (..)» (citado en Werner Hoffman 1981, p.64).

posibilitó el ejercicio de la música vocal como elemento inter-mediador entre ambas culturas, para lo cual, los elementos propiamente musicales —que fueron relevantes para la actividad doctrinal y litúrgica de la orden— se complementaban con las artes visuales y las representaciones escénicas. Por otra parte, la regulación de la dimensión temporal de la vida diaria; a través de prácticas musicales cotidianas, fue un aporte ordenador indispensable para la evangelización y finalmente, la redacción de las gramáticas locales y los catecismos bilingües,⁷ en consonancia con la música vocal, constituyeron herramientas fundamentales para la transmisión de los conceptos básicos de la catequesis con el fin de hacerlos más comprensibles para las comunidades.

Atendiendo a nuestros interrogantes, aplicaremos la perspectiva de la semiótica musical que comprende el hecho musical en términos interdisciplinarios: analíticos estructurales y socio-culturales, teniendo en cuenta las intenciones del emisor tanto como las condiciones relativas al hábito y al comportamiento ante la escucha. Esta base metodológica nos permite entender al signo sonoro según los ejes de su creación, interpretación y recepción (Nattiez, 2011; Molino, 2011), a la hora de indagar los significantes musicales de las obras conservadas, considerando la manera en que operaba la sintaxis, la semántica y la pragmática musical dentro de los contextos de enseñanza-aprendizaje en las misiones. Aunque, en el terreno de la semántica, la problemática de significación musical queda abierta a las variables perceptivas de los aspectos lingüísticamente indeterminados, advertimos que la música vocal —propia del repertorio litúrgico— se puede considerar como un fenómeno hetero-semiótico que implica la integridad en un mismo discurso de diversos sistemas semióticos que mantienen una relación isotópica desde su estructura funcional y establecen cierta coherencia semántica (González Martínez, 2007). Un contexto en el cual la elaboración y celebración de las liturgias misionales en lenguas vernáculas cobra una especial relevancia puesto que en ellas hay una implicancia multi-sensorial a través de los diferentes lenguajes artísticos.

De acuerdo con el adoctrinamiento temprano de los indios en Juli durante el período 1583-1591, los aportes pedagógicos propuestos por el Padre José de Acosta⁸ y la expansión del modelo a través de las misiones volantes, nos interesa observar el modo en que las concepciones y prácticas descritas formaron parte (o no) de un programa comunicacional que tenía por eje las formas de significación no lingüísticas, en especial, la música. Para luego, analizar los dispositivos hetero-semióticos en las obras musicales bilingües que transponían

⁷ El primer intento de componer una gramática de la lengua moja lo realizó el padre Julián Aller, pero fue el padre Pedro Marbán en el año 1700, quién redactó la definitiva. Ver: Marbán 1701/1894.

⁸ El Padre José de Acosta en 1575/6 escribió un manual de evangelización para los indios denominado *Proccurandaindorum Salute*. El tratado muestra las políticas que seguirían las campañas evangelizadoras de los jesuitas, a través del dominio de las lenguas nativas, para penetrar en las culturas indígenas.

conceptos teológicos mediante el uso del repertorio de música sacra. Puesto que observamos que la comunicación a través de la música partiría de una poética intencional delimitada por la doctrina y la pedagogía musical haremos referencia a las prácticas, hábitos y comportamientos musicales (incluso desde la actualidad) que podrían haber colaborado a reconstruir, desde la recepción, las experiencias comunicacionales de la *missionalia peruana*.

El plan de desarrollo de nuestro proyecto se organiza en dos grandes áreas. La primera se ocupa de aspectos generales de la música en la organización social de las comunidades jesuitas e incluye a los espacios para la música y la formación musical dentro de los poblados jesuitas, los métodos de adoctrinamiento y las prácticas musicales americanas tanto como el uso de la música como organizadora de la dinámica cotidiana. De forma más específica, la segunda sección comprende a la pedagogía musical en su función comunicativa del mensaje evangelizador según los aspectos relacionados a la oralidad, el gesto y los modos de transmisión del repertorio litúrgico tanto como el desarrollo de la música vocal en la transmisión de obras latinas y vernáculas. En definitiva, analizaremos los procesos de enseñanza-aprendizaje de la música desde el inicio de la experiencia misional hasta sus posteriores implicancias pedagógicas en las distintas provincias Jesuíticas que respondían a la *missionaria peruana*, teniendo en cuenta los cambios y continuidades operados en el proceso de evangelización después de la expulsión de la compañía; esto, según lo estableció un programa evangélico reglado por los concilios vigentes en la época e instrumentado a través de las prácticas pedagógicas cotidianas. Observaremos los papeles de música y las actividades sociales relacionadas a ella y a la educación musical registradas en las crónicas de los misioneros, las cartas anuas y los informes relativos la Compañía de Jesús antes, durante y después de su expulsión, para comprobar la repercusión simbólica del programa misional.

Los espacios de la música y la formación musical en los poblados jesuitas del Virreinato del Perú durante los siglos XVI y XVIII

Si bien el sistema de reducciones ya contaba con experiencias previas a cargo de los órdenes de franciscanos, mercedarios y agustinos, en 1568 los jesuitas llegaron a América y se asentaron en Perú; allí fundaron la primera provincia jesuita en Hispanoamérica, dirigida por el Provincial Luis Jerónimo de Portillo quien inmediatamente estableció una serie de instrucciones para los miembros de la Compañía que luego desarrollaron el modelo misional. En principio se instalaron en Lima y en 1569 se les ofreció la Doctrina de Huarochiri, luego la del Distrito Indio de Santiago del Cercado en Lima en 1570 y recién en 1576 la doctrina de Juli. Las tres

experiencias misionales representaban distintos modos de accionar evangélico: la primera fue una reducción de indios creada especialmente; la segunda un barrio de indios establecido hacía algún tiempo y la tercera una ciudad indígena pre-incaica. Luego de una serie de Misiones Volantes,⁹ se ordenó la creación de varias reducciones con trazados urbanos similares a las ciudades españolas, aunque organizadas sobre la base de los antiguos *ayllus*.¹⁰ Paulatinamente, se consolidó un modelo reduccional propiamente jesuítico que fue desarrollado hasta el momento de la expulsión de la orden en 1767, cuando las reducciones alcanzaban más de doscientos centros. En cuanto a los espacios de oración y celebración sacramental, había capillas posas funerarias con función procesional o para velar a los muertos, así como capillas para párvulos y otras para adultos. Junto a la iglesia se ubicaba el cementerio el cual disponía de parcelas identificadas para: niños, niñas, adultos y adultas. Al otro lado de la iglesia, se encontraba la casa de habitaciones de los jesuitas (entre dos o tres Padres), donde se ubicaban sus aposentos, el refectorio, almacenes del común, la armería y la escuela de música y danza; todas daban hacia un patio central. Más adelante, había otro patio alrededor del cual se disponía todo género de oficinas o talleres en los cuales se ubicaban los herreros, carpinteros, tejedores, doradores, entre otros artesanos que producían instrumentos musicales (Page, 2012). Teniendo en cuenta este paisaje que acabamos de describir, nos interesaría comprender la manera en que operaba la música dentro en este orden espacial. Por lo tanto, nos preguntamos acerca de los lugares que cumplían funciones litúrgicas y comprendían prácticas musicales cotidianas. Comprendiendo que también habría una determinación sonoro-temporal del hábitat a través de las rutinas musicales, el canto y el sonido de las campanas como regulador de las tareas diarias que era articulada con la disposición arquitectónica y los espacios destinados a la enseñanza, la producción de lutería y la actividad musical en conexión con la vida comunitaria en las celebraciones de los espacios públicos. Desde esta perspectiva, buscamos comprender la función de la música como un medio de comunicación a la hora de sacralizar los espacios de la muerte y los espacios de la vida en comunidad. En este sentido, resulta necesario detenernos en la documentación que describe: la ubicación y disposición de las capillas en su función de postas de procesión o lugares que congregaban alumnos para el catecismo; las plazas y las celebraciones más destacadas del calendario litúrgico o cívico según correspondan a la visita de alguna autoridad;

⁹ Las Misiones Volantes fueron una práctica particular de predicación y evangelización con exclusiva actuación de la orden jesuita. Los misioneros tomaban casa y salían a realizar misiones itinerantes que duraban entre quince o veinte días y al volver a la residencia permanecían cerca de ocho días. Llevaban pan, medicinas y regalos para los indios. Durante la misión se enseñaba y predicaba la doctrina, se confesaban enfermos y sanos y se realizaban bautismos y casamientos. También se convertía a los hechiceros y se quemaban ídolos y adoraciones.

¹⁰ Viviendas colectivas indígenas.

la iglesia y el lugar destinado al coro e instrumentos; la existencia y ubicación del campanario, los réquiems para los muertos y obras afines, entre otras fuentes y crónicas que ilustren la relación entre vida cotidiana y música en las reducciones.

Los métodos de adoctrinamiento y las prácticas musicales americanas

En el marco de un programa doctrinal, la educación musical estaba sistematizada a partir de las escuelas y talleres, la enseñanza particular a la elite de los hijos de los caciques y la circulación de tratados de procedencia jesuita. Según los estudios realizados sobre los pueblos chiquitanos o guaraníes, la interpretación estaba a cargo de un conjunto de músicos «profesionales» en una capilla musical a través de una organización típicamente europea. Cada pueblo tenía su propia capilla, con sede en el coro del templo. Sus integrantes eran educados desde niños en escuelas especiales y formaban parte de una «élite» dentro de la misión: «[...] los músicos aprenden la práctica y la teoría de su arte en la escuela, donde se perfeccionan en solfeo y desarrollan el sentido rítmico marcando el compás con la mano como el director del coro [...]» (Cadriell, 1913). Las capillas de las diferentes reducciones estaban formadas por un coro con sus solistas, primeros y segundos violines, violones, órgano y arpas (un grupo instrumental básico al que se podía haber agregado otros instrumentos de acuerdo con los requerimientos del repertorio y la disponibilidad de ejecutantes).¹¹ Si se considera la forma, momento y función que cumplía la música en el marco de las actividades de la vida de la misión, es fácil diferenciar entre la música utilizada para la catequesis general del pueblo, la música religiosa destinada a las celebraciones litúrgicas y la música con fines recreativos. La enseñanza musical suponía varios usos y capacidades: desde la sencilla música utilizada en la catequesis hasta el entrenamiento, en escuelas especiales, de músicos capaces de interpretar obras litúrgicas del barroco europeo (Antón Priasco, 2002). Por lo tanto, la educación musical ocupó un papel fundamental dentro de la vida de las reducciones jesuitas. El mismo padre Cadriell dejó constancia de ello al subrayar: «[...] en la crianza de los muchachos de uno u otro sexo se pone mucho cuidado [...] pues de su educación depende todo el bienestar de la República. Hay escuelas de leer y escribir de música y de danza para las fiestas eclesiásticas,

¹¹ La existencia de estos instrumentos puede comprobarse a través de los inventarios realizados por las autoridades civiles que tomaron a su cargo el gobierno de las misiones después de la expulsión de los jesuitas de América en el año 1767. Colección René Moreno: M y Ch, 1. Inventarios de bienes de los jesuitas en la expulsión. Archivo Nacional de Bolivia, Sucre.

que no se usan en cosas profanas...» (1913, cit. en. Antón Priasco, 2004, p. 2). De acuerdo con los testimonios de los misioneros, la música que acompañaba a la catequesis estaba conformada por cantos para ser entonados en forma comunitaria como himnos y letanías, tanto de tradición gregoriana como escritos en español o lenguas vernáculas y la ejecución no requería de partituras por ser cantos enseñados de oído por el catequista. Por otra parte, había una enseñanza musical más sistemática que se realizaba a través de escuelas específicas. Es así como, los jesuitas dieron un fuerte impulso a la formación de grupos de intérpretes especializados debido a la demanda e importancia que tenían en las ceremonias litúrgicas. El oficio de músico solía ir acompañado al de lutier o fabricante de instrumentos que desarrollaban esta labor, visto que era difícil contar con instrumentos. La construcción de instrumentos musicales de tipo europeo consistió en una de las actividades más apreciadas en las misiones. Se fabricaban todo tipo de instrumentos incluidos los órganos, que llegaban a venderse a ciudades cercanas. Era muy frecuente que los lutieres de una misión ya constituida formaran a los de otra recién fundada. En este sentido, dentro de la escala social, ser músico se convirtió en un símbolo de estatus que llevaba a ocupar un lugar destacado dentro de la comunidad.

Como señalan varios autores, el repertorio seleccionado para ser llevado a América estaba constituido casi en su totalidad por obras religiosas. La mayoría de las obras se deben a autores como Doménico Zípoli, Martin Schmid —misionero de Chiquitos— o Juan de Araujo —maestro de Capilla de Sucre—, lo que demuestra además el intercambio de material que existió entre las misiones y el exterior. Esta música conserva raíces muy reconocibles del barroco europeo y su estilo e instrumentación derivan de la música italiana y sur-alemana de la primera mitad del siglo XVIII (Waissman, 1999a, 1999b); pero, aun así, algunas presentan una gran simplificación estilística con respecto a este modelo cumpliendo una función más participativa que espectacular. A grandes rasgos, la música que ejecutaban era de tradición oral, es decir que muchos de estos músicos no eran entrenados en las escuelas de donde salían los que actuaban en la capilla.

El uso de la música como organizadora de la dinámica cotidiana

En los apartados anteriores observamos los espacios y las actividades destinadas a la música con fines evangelizadores. A continuación, nos gustaría reflexionar en torno a la manera en que los elementos musicales relativos al tiempo y a la disposición sonoro-temporal, pudieron haber servido a los efectos de organizar las prácticas musicales cotidianas en el orbe misional. Para ello, aunque no haremos referencia en este escrito, queremos destacar que

posiblemente hubo cierta analogía estructural entre la armonía musical y la organización o administración político-social de las comunidades. En términos generales, advertimos que se produjo una gran revolución para las concepciones indígenas en la consideración del tiempo y el trabajo. En cuanto al trabajo, los jesuitas instituyeron una sofisticada división, creando roles que eran inimaginables dentro la sociedad indígena. Apareció la especialización del trabajo e incluso se formaron gremios dirigidos por los oficiales artesanos. Siguiendo la tradición europea, entrenaron aprendices que luego formaron a otros de las misiones recién fundadas. Así mismo, los jesuitas introdujeron nociones básicas de tecnología en construcción, agricultura, ganadería y manufactura de diferentes productos (Antón Priasco, 1998).

Con respecto al tiempo, los misioneros cambiaron su concepción en los aborígenes; fundamentalmente crearon nuevos hábitos culturales a partir de la introducción de prácticas religiosas y actividades catequísticas. A través de las celebraciones litúrgicas y de la catequesis se regulaba el transcurso del día, de la semana y del año desde lo religioso. La vida diaria estaba regulada por prácticas como la oración matinal y el rezo nocturno del rosario. «Diariamente las actividades comenzaban con una oración dirigida por el sacerdote y terminaban con el rezo del rosario (que los sábados era cantado), más el canto de las letanías en la plaza central del pueblo [...]» (Eder, 1985 citado en Antón Priasco y Abruzzo, 2015, p. 5).

Un segundo nivel de organización temporal era el semanal, marcado por la misa solemne del domingo, seguida por la catequesis, además de otras con dedicaciones especiales en diferentes días de la semana:

Todas las semanas hay tres misas solemnes: lunes a las ánimas y luego tres responsos cantados; viernes, en el altar del Santo Cristo [...] y sábado en el altar de Nuestra Señora, fuera de otras que se cantan en las fiestas del año (*ibidem*, p. 6).

Un tercer y último nivel temporal correspondería al anual. Este ciclo estaba marcado por las festividades de Pascua, Corpus Christi, Navidad, Reyes y días de santos o patronos de cada una de las misiones. Durante estos períodos las celebraciones religiosas ocupaban toda la actividad del día con misas solemnes, procesiones, oraciones, cantos, etc. En las obras mismas, la música religiosa, vocal e instrumental de tradición académica replicaba el mismo repertorio interpretado en las capillas musicales europeas, los monasterios o las catedrales e integraba obras litúrgicas para la Semana Santa, Navidad, fiestas de diferentes santos, misas de sábado dedicadas a la Virgen y música destinada a otros servicios religiosos como casamientos o funerales.

La pedagogía musical como medio de comunicación del mensaje evangelizador

La perspectiva de un programa evangélico universal estaba orientada a optimizar el mensaje cristiano por medio de recursos tanto lingüísticos como no lingüísticos (Acosta, 1954). La concepción pedagógica de los jesuitas contribuyó a elaborar teorías que sostenían la transmisión de significados por medios artísticos, procurando formas universales de comunicación para facilitar la tarea doctrinal. Así mismo, implicó cierta versatilidad a la hora de adecuar temas y modalidades según las características propias de cada contexto cultural y regional. Aunque la práctica de música académica, por su complejidad, requería una infraestructura que abarcaba maestros e intérpretes adiestrados, en la música destinada a la catequesis encontramos cantos probablemente de tradición gregoriana, y romances en lengua vernácula. Eran utilizados en la enseñanza de la catequesis, como medio de propagación de la fe y las ocasiones en que se cantaban eran la misa de catecúmenos, la catequesis de los niños y adultos que se realizaba los sábados en la plaza del pueblo luego de la misa o el rezo del rosario. Los intérpretes eran las mismas personas del pueblo y como mencionamos, no necesitaban de partituras, ya que eran cantos enseñados por vía oral, siendo su maestro el mismo catequista. Los textos estaban en su mayoría escritos en lengua vernácula (Antón Priasco, 2002). El padre Eguiluz relata esta forma de catequesis: «[...] entona un coro de indiesitas un romance al Santísimo Sacramento, todo en su lengua, con el Alabado cantado en castellano por no tener vocablos la otra lengua».¹² Cabe resaltar esta imposibilidad que describe el misionero de poder traducir todos los conceptos teológicos de una lengua a la otra, agregándose entonces la dificultad de la comunicación entre catequistas y catecúmenos. En este caso, al igual que debía suceder con el latín, creemos que la música sería la que permitiría la comunicación y la comprensión de lo que se cantaba. Simbólicamente una melodía podía ser asociada a la alabanza, el pedido de perdón, la ofrenda o la petición a un santo sin tener que comprender el texto en sí.

Por otra parte, es importante destacar que los procesos de enseñanza-aprendizaje comprendían a la música como una herramienta comunicativa que respondía a un programa evangélico instrumentado a través de las prácticas pedagógicas la cual se apoyaba en la perspectiva erudita que, en diálogo con la antigüedad clásica, tenían las producciones que los jesuitas expulsos legaron en su exilio europeo (Gallego Gallego, 2015).

¹² Cfr, Eguiluz 1883, p.15 citado en Antón Priasco, 2004, p 3.

Así también, resulta indispensable la consideración de la normativa del Concilio de Trento¹³ convocado por la Iglesia Romana entre 1545/1563, cuyas cuestiones musicales fueron conciliadas durante los dos últimos años, a partir de la sesión XXII. Algunos de los principios generales de la reunión ecuménica destacaban: a) la supresión de aspectos y contribuciones mundanas en el servicio litúrgico; por ejemplo, la supresión de los tenores y los modelos profanos de parodia musical en la composición e interpretación, a fines de promover la austeridad en las costumbres musicales. b) Un mayor respeto al nivel perceptivo de las palabras que, en muchos casos, la polifonía muy elaborada tendía a opacar; y con la misma finalidad, la reducción del número de secuencias monódicas que se podía utilizar en el rito oficial. c) Por su parte, la comisión milanesa comprobó la coherencia de muchas obras musicales con el fin de que siguieran los dictados conciliares. d) También sugirió normas para la concreta acentuación latina y se opuso al exuberante estilo de ciertas maneras de cantar, a favor de una sola línea vocal o de conjunto. A partir de estas normas fueron producidas algunas misas como modelos a seguir, así como también, se desarrollaron los motetes marianos y hagiográficos.

De más está decir que las consecuencias de las decisiones conciliares fueron enormes puesto que influyeron sobre las costumbres, la cultura y el propio destino general de la música en el área latina. Como reacción ideológica, hubo una producción creciente de libros de cantos católicos y se acrecentó el repertorio oratorio, del tipo laudas en latín y lenguas vernáculas, con cantos de estilo sencillo y llano, a los que gradualmente se les fue incorporando diálogos dramáticos abriendo camino al género del oratorio. En cuanto a las prácticas de composición e interpretación, el concilio aprobó la profesionalidad del ejercicio musical eclesiástico, reservado a artistas especializados y determinó menor incumbencia a la asamblea o pueblo a la vez que limitó a la recepción o admiración de las obras.

En relación con el repertorio que pervive, en el coro de la Iglesia parroquial de San Ignacio de Moxos, llamado Coro Celestial, se conserva una colección de manuscritos que contiene material desde la época jesuítica, entre ellas de Doménico Zipoli, de Julián Vargas, (maestro de capilla en Potosí y Sucre), de Juan de Araujo, y gran cantidad de obras anónimas. Este es un repositorio muy particular, ya que es un archivo histórico-musical en uso. Las partituras fueron copiadas a lo largo de los años por los integrantes de la capilla musical y existen copias relativamente recientes, que contienen errores. Es decir, en un determinado momento se dejó de incorporar obras para pasar a «mantener vivas» las existentes como un símbolo de un pasado importante y digno de ser conservado. Sus usuarios son analfabetos o semi-

¹³ Corpus de referencia jurídica que daría lugar a los posteriores Concilios Limenses.

analfabetos, carentes de educación musical formal que les permita leer una partitura. Sin embargo, estas particelas [*particelle*] son ubicadas en los atriles durante las misas, sin poder leerlas, pero exhibiéndolas como parte esencial de una tradición que se debe conservar (Anton Priasco, 1998).

Desde el campo de la oratoria como recurso persuasivo que sustentaba el programa evangélico, nos gustaría detenernos en algunas estrategias utilizadas para la trasmisión del sermón. De acuerdo a la necesidad de ornamentar el nivel semántico de los contenidos, las reglas sobre los sermones enfatizaban un estilo más elevado, donde los argumentos se entrelazaban con sonoridad musical, dando lugar a una especulación discursiva no basada en frases peregrinas o latinizadas sino en: «Una justa y armoniosa mezcla de voces que, siendo cada uno de por sí natural, llana y sencilla, les da a la colocación no sé qué aire primoroso que hechiza, suspende y arrebatata» (*ibidem*, p. 229). Como forma de enseñanza, la oralidad fue un punto de partida para la promoción del repertorio litúrgico en la sencilla música destinada a la catequesis. Aunque, la música solemne, elaborada para ocasiones festivas, fue enseñada a través de la lecto-escritura a los intérpretes especializados, a través de manuscritos copiados manualmente de obras europeas. La tradición oral cultivó el procedimiento del “canto de memoria” acompañado de instrumentos como el laúd. Sin embargo, junto al surgimiento de la imprenta, los cantorales impresos favorecieron la conservación del repertorio donde se reúnen, seleccionan y consagran las obras y los autores. Por su parte, la tradición escrita, fijó el objeto sonoro y logró transmitirlo mecánicamente de forma tal que se ampliaran las audiencias, mientras ejercía una fuerte persuasión didáctica y reglamentaria. Aun así, la expansión de la imprenta no anuló a la tradición manuscrita si bien la redujo y le dio una importancia distinta. Podemos señalar que, en este contexto, la redacción de un libro musical a mano fue un acontecimiento cada vez más insólito y en general refería a repertorios específicos de uso eclesiástico o estaba ligado a circunstancias precisas surgidas de las propias demandas litúrgicas. En Sudamérica, con el desarrollo tardío de la imprenta, las recopilaciones manuscritas de obras fueron una práctica activa. Llevada a cabo por un grupo de copistas indios calificados dentro de talleres exclusivos para la realización de tal labor, aunque en gran medida, analfabetos de los códigos que dibujaban (Nawrot, 2011).

A modo de conclusión

Nos propusimos rastrear el desarrollo de la música vocal con especial atención a las obras vernáculas adaptadas para transponer conceptos teológicos e intentar establecer una periodización del desarrollo de la música vocal en el catecismo de la lengua moxa. Junto a los datos expuestos, nos animamos a postular que: en el principio de la tarea doctrinal, la música permitió un tipo de comunicación lingüísticamente indeterminada, la cual gradualmente posibilitó el ejercicio de la música vocal como elemento mediador entre ambas culturas. Por lo tanto, los elementos propiamente musicales fueron indispensables para la actividad doctrinal y litúrgica de la orden y se complementaban con las artes visuales, las prácticas oratorias y las representaciones escénicas.

Según la perspectiva de González Martínez (2007), en la caracterización semiótica de la música vocal, el problema del código requiere una revisión crítica en torno a los modos de expresión y las estructuras generales del pensamiento. Esto implica que es necesario observar la coherencia semántica del discurso músico-verbal y su funcionamiento estructural dentro de una coherencia integradora —isotópica— teniendo en cuenta los elementos constitutivos propios de cada lenguaje. A partir de lo cual, existe un proyecto narrativo (diferente al literario) que es propio del dominio musical, donde se presentan rasgos comunes que confluyen en la música vocal. Dicho carácter, se encuentra implícito en la propia naturaleza procesual de las estructuras musicales, la cual, al converger con el texto verbal da lugar a un producto discursivo hetero-semiótico. A nuestro entender, en consonancia a la redacción de las gramáticas locales y los catecismos bilingües, la música vocal fue una de las herramientas fundamentales para la transmisión de los conceptos básicos de la catequesis, haciendo que estos fueran más comprensibles para las comunidades. Así como, en el arte de la predicación, según mencionamos anteriormente, se jerarquizaba la atención no tanto en el contenido de las palabras como en las cualidades de la voz del predicador y los matices sonoros con los cuales transmitía el mensaje evangélico. Es decir, la persuasión sonora cumplía un rol fundamental para la predicación del sermón.

Desde la hermenéutica jesuita, la jerarquización entre el texto y la música queda ilustrada por el abate Juan de Andres y P. Esteban de Arteaga (*cfr.* Gallego Gallego, 2015, p. 139), quienes discutían la naturaleza de la música como mero adorno de la poesía teniendo en cuenta el concepto clásico de la belleza imitativa. Sus argumentos otorgaban a la música cierto grado de indeterminación cuando las palabras no individualizaban el significado de los sonidos y por ende, demostraban desconfianza ante la música exclusivamente instrumental y una clara

preferencia por la música vocal, cuyo texto literario resultaba una guía para la audición del oyente. Frente a los sonidos de la naturaleza, los empleados por la música estaban alterados con toda clase de artificios útiles para el arte. Por lo tanto, la música imitaría a la naturaleza de manera menos evidente y clara que la poesía, la escultura o la pintura.

Porque el agregado de los sonidos, cuando son inalterados, no especifica su objeto con la precisión con que la determinan los versos, los contornos y los colores. Por consiguiente, cuanto más se aleja de la naturaleza tanto mayor es el influjo que tiene el arte sobre ella y da más lugar al mérito o a la extravagancia del artífice (Gallego Gallego, 2015, p. 147).

De esta manera, era menester que las palabras contribuyeran a fijar la acción indeterminada de los sonidos ya que la música resultaba imperfecta sin el soporte de estas. El aspecto no-semántico de la música era un «defecto» que se convertía en su máxima cualidad. Al igual que Nattiez (2011) consideramos que el hecho de que haya habido intención comunicativa a través de la música, no necesariamente garantizó la comunicación, por lo tanto, creemos que es necesario poder situarnos en el análisis estructural de las obras conservadas y registrar las intenciones comunicativas en los distintos dispositivos pedagógico-musicales a través de los documentos normativos que sustentaban las prácticas. Nuestro foco de atención se limitará, en primera instancia, a un análisis del nivel neutro (descriptivo-estructural) de las obras para luego intentar dar cuenta del nivel *poiético* (interpretativo) de las mismas, según se ofrezcan los suficientes datos que nos permitan reconstruir las prácticas musicales cotidianas.

Referencias

- Acosta, J. (1954). De promulgando Evangelio apud barbaros, sive. De procuranda Indorum salute. En *Obras del P. José de Acosta*. Madrid, España: Atlas (original publicado en 1588)
- Antón Priasco, S. (1998). Las prácticas musicales de los jesuitas en las misiones de Mojos. Un acercamiento para la comprensión de lo europeo y lo indígena como componentes de la cultura misional. V *Congreso Internacional El discurso artístico en el norte y en el sur: eurocentrismo y transculturalismos* (pp. 73-79). Oviedo, España: Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo.
- _____ (2002). La herencia jesuítica en las misiones de Mojos. El archivo musical de San Ignacio en la actualidad. J. Storti (ed.). *El libro en el protopaís (1536-1810): tradición clásica, cosmovisión eclesíastica e Ilustración* [Simposio nacional de bibliografía y culturas coloniales en el actual territorio argentino, Buenos Aires, 1-4 noviembre]. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- _____ (2004). La educación musical en el proyecto misional jesuítico. El caso de Mojos. *Bibliographica Americana* (1), 13 pp. Recuperado de:
https://catalogo.bn.gov.ar/exlibris1/apache_media/YACT2RPYFYELP29M2YNPN3F91KI61G.pdf
- Antón Priasco, S. y Abruzzo, C. (2015). Las prácticas musicales de los Jesuitas en las Misiones como medio de comunicación de conceptos religiosos. I *Jornadas Interdisciplinarias sobre el Siglo XVIII*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, UBA (en prensa).
- Block, D. (1994). *Mission Culture on the Upper Amazon: Native Tradition, Jesuit Enterprise and Secular Policy in Moxos, 1660- 1880*. Lincoln, USA: University of Nebraska Press.
- Cadriel, J. (1913). Breve relación de las misiones del Paraguay. En P. Hernandez. *Misiones del Paraguay. Organización social de las doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*. Barcelona, España: Gustavo Gilli (original publicado en 1791).
- Compañía de Jesús (1999). *Constituciones: Cuarta parte principal "Del Instruir en letras y en otros medios de ayudar a los prójimos los que se retienen en la Compañía"* (Versión anotada). Cali, Colombia: Universidad Javeriana (trabajo original promulgado en 1599). Recuperado de:
<http://www.pedagogiaignaciana.com/GetFile.ashx?IdDocumento=2908>
- Eder, F. J. (1985). *Breve descripción de las reducciones de Mojos* [J.M. Barnadas, ed.] Cochabamba, Bolivia: Historia Boliviana (trabajo original publicado en 1791).
- Egaña, A. (SJ). (1966). *Monumenta Peruana* (vol. 4). *Monumenta Historica Societatis Jesu*. Roma, Italia: Monumenta Historica Soc. Iesu.
- Gallego Gallego, A. (2015). *Número sonoro o lengua de la pasión. La música ilustrada de los jesuitas expulsos*. SantCugat, Barcelona, España: Arpegio.
- González Martínez, J.M. (2007). *Semiótica de la música vocal*. Murcia, España: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Hoffmann, W. (1981). *Vida y obra del P. Martin Schmid S. J. (1694-1772)*. Buenos Aires, Argentina: Fecic.
- Marbán, P. Platzmann, J. (1894). *Arte de la lengua Moxa con su vocabulario y su catecismo* [Edición facsimilar de la de Lima]. Leipzig, Deutschland: B.G Teubner (original publicado en 1701)
- Molino, J. (2011). El hecho musical y la semiología de la música. En S. Aktories González y G. Camacho Díaz, eds. *Reflexiones sobre semiología musical* (pp. 111-172). México, DF: Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nattiez, J. (2011). De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito, ejemplificado en La Cathedrale Engloutie. En S. Aktories González y G. Camacho Díaz, eds. *Reflexiones sobre semiología musical* (pp. 14-51). México, DF: Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México
- Nawrot, P. (ed.) (2011). *Misiones de Moxos: catálogos*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: Fondo Editorial APAC.
- Page, C. (2012). *Las otras reducciones jesuíticas. Emplazamiento territorial, desarrollo urbano y arquitectónico entre los siglos XVII y XVIII*. Madrid, España: Editorial Académica Española.
- Waisman, L. (1999a). Transformaciones y re-semantización de la música europea en América: dos ejemplos. *Data, Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7, 197-217.
- _____ (1999b). "Sus voces no son tan puras como las nuestras:" la ejecución de la música de las misiones. *Resonancias*, 4, 50-56.