

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LOS RELIEVES DE LAS RUINAS JESUÍTICAS DE TRINIDAD

Gerardo V. Huseby
CONICET – F.F. y L. UBA

En este trabajo trataré acerca de los instrumentos musicales que figuran en los relieves de las ruinas jesuíticas de Trinidad y demostraré además, la total falta de fundamento de la identificación como tal de ese objeto representado en dichos relieves que se suele mencionar como maraca. Debo agradecer muy especialmente al Prof. Darko Sustersic, con quien he conversado repetidas veces sobre el tema, y a quien debo la idea de presentar esta ponencia. Quisiera señalar que ha colaborado con toda generosidad, facilitándome fotografías e información fruto de sus años de trabajo sobre las ruinas de Trinidad, a pesar de que seguimos discrepando con respecto a la supuesta maraca. Antes que Sustersic me facilitara el material fotográfico, mi único conocimiento de estos relieves era a través de los viejos dibujos de Liber Friedman, incluidos por Furlong y luego en textos de historia de la música, como el de Gesualdo. Dado que los mismos se limitan a reproducir algunos de los ángeles músicos individualmente, sin ninguna información sobre el conjunto como tal, no era mucho lo que de ellos se podía deducir. Debo confesar que siempre me sorprendió la supuesta maraca en esos dibujos, cuya identificación equivocada se hace evidente al poder estudiar todos los relieves en su ubicación relativa y en buenas fotografías, cosa que debo a las fotos de Sustersic.

Como se sabe, la musicología en nuestro país es una disciplina de existencia relativamente reciente y aún hoy cuenta con pocos investigadores activos. Por la relativa carencia de trabajos especializados, estudiosos de otras disciplinas han tendido a emitir opiniones sobre temáticas musicales sin una cuidadosa fundamentación, dado que, de manera un tanto ingenua, quien no posee formación musical especializada no suele tener conciencia de los múltiples aspectos que deben ser considerados en cualquier tema relacionado con la música. Sigue ocurriendo hoy, lamentablemente, y el tema de este trabajo proporciona un buen ejemplo. Los relieves de instrumentos musicales en las ruinas de Trinidad fueron identificados décadas atrás por su aspecto aparente, sin el respaldo de conocimientos especializados de organología musical, sin una investigación específica y sin los conocimientos suficientes sobre la índole de las diferentes actividades musicales documentadas en las misiones jesuíticas, que explican la selección de instrumentos y la manera en que los relieves han sido agrupados. Por otra parte, si bien un violín, un arpa o una guitarra se reconocen a primera vista sin dificultad, no es el caso del objeto que se suele describir erróneamente como maraca, citado como tal por Furlong, identificación luego repetida acríticamente en textos posteriores.

Aún a pesar de estar considerablemente dañados algunos de estos relieves, los instrumentos representados se pueden identificar con relativa facilidad. Los frisos son seis, ubicados a ambos lados de los tres brazos superiores de la cruz que conforma la iglesia, vale decir, a ambos lados del presbiterio, y a ambos lados de cada brazo del crucero. En el presbiterio cada uno de los dos frisos incluye nueve figuras, mientras que en cada uno de los cuatro frisos del crucero sólo hay espacio para siete, circunstancia que como veremos es importante. Cada friso tiene por figura central a la Virgen María, que por lo tanto se halla representada seis veces, en algunos casos con ángeles no músicos a sus lados. Salvo una excepción, los frisos conforman pares simétricos: los dos enfrentados entre sí en el presbiterio, los dos del crucero que miran hacia la nave, y los dos que miran hacia el altar. Como veremos, cada par de frisos representa una categoría diferente de instrumentos musicales dentro de la actividad musical oficial de las misiones. Cabe mencionar además que cada ángel músico constituye una figura icónica, con un determinado valor representacional, y que los ángeles músicos de un mismo friso de ninguna manera deben ser considerados como la representación de un conjunto musical aún cuando presentan una misma categoría de instrumentos musicales.

Los ángeles músicos se hallan todos ejecutando sus instrumentos, no sólo sosteniéndolos. Los mismos han sido representados con realismo considerable, tanto en sus detalles como en la posición que corresponde a su ejecución y en su tamaño relativo con respecto a cada ángel ejecutante. Dado que el tamaño de todos los ángeles es similar, las representaciones aparentemente están todas en una misma escala. Las simetrías de los frisos permiten identificar los dos o tres instrumentos casi destruidos, con la confirmación proporcionada por los detalles aún visibles que indican la posición en que son ejecutados.

Los frisos a ambos lados del presbiterio, con nueve figuras cada uno, contienen los instrumentos de mayor nivel, los de teclado, clave y órgano, que eran ejecutados por los maestros músicos, y las trompetas de plata, que intervenían en momentos de especial brillo de la liturgia, con su timbre brillante y toda su tradicional simbología triunfal. En estos dos frisos la Virgen tiene a ambos lados un ángel turiferario inclinado hacia Ella, y detrás de cada turiferario, es decir, al lado de cada uno de ellos, un ángel con pollera corta, que sostiene en alto aquello que parece ser un envase copoforme con tapa. Son estos últimos cuatro, dos en cada friso del presbiterio, cada uno de ellos inmediatamente a continuación del ángel turiferario, los que se suelen identificar como ejecutantes de maraca. Son además los únicos con polleras cortas, y a ellos volveremos luego. Es así como según mi lectura, de las nueve figuras en cada uno de estos dos frisos, las cinco centrales no son músicos. Partiendo del crucero, en ambos frisos hay un clave, luego una trompeta, luego las cinco figuras centrales, luego otra trompeta y un órgano pequeño, este último con un ángel adicional accionando el fuelle de aire que permite su funcionamiento.

Los dos frisos laterales que se ven si uno se halla de frente al altar incluyen instrumentos de cuerdas. Aquí es donde la simetría no se cumple entre ambos. En el friso izquierdo la Virgen tiene a cada lado un ángel turiferario inclinado hacia Ella, como en el presbiterio, y, también aquí, dos músicos a cada lado, para llegar así al total de siete. Partiendo del crucero, hay un violín, un arpa, el grupo central de tres, un arpa y un violín: dos ángeles músicos a cada lado del grupo central, al igual que en el presbiterio. En el friso correspondiente del otro lado del crucero, la Virgen se halla sola, sin turiferarios, con tres ángeles músicos a cada lado. De izquierda a derecha, una guitarra, un violín, un arpa, la Virgen, un arpa, un violín y una guitarra.

En ambos frisos del crucero que se ven si uno se halla de espaldas al altar, la Virgen tiene tres ángeles músicos a cada lado, ejecutando instrumentos de viento, vale decir, un total de siete figuras por friso. Desde el crucero, a ambos lados: chirimía, bajón, trompeta, la Virgen, trompeta, bajón y chirimía. Se trata de los frisos más dañados, pero se alcanza a percibir la posición del ejecutante aún en los dos instrumentos prácticamente destruidos y se puede fácilmente constatar esa identificación al comprobar la simetría que guardan estos músicos entre sí.

Como se ha dicho, cuatro ángeles que están en el presbiterio, cada uno de ellos inmediatamente a continuación del ángel turiferario inclinado ante la Virgen, son los que han sido identificados como ejecutando maracas. El objeto que cada uno de los cuatro sostiene en su mano derecha sólo muy superficialmente se parece a ese instrumento. La maraca, un idiófono de sacudimiento, suele construirse con una calabaza o, modernamente, torneada en madera, materiales que resultan aptos para el timbre que se busca al golpear contra sus paredes los corpúsculos que contiene en su interior. Se lo construye perforando un orificio para introducir dichos corpúsculos y luego obturándolo. Se lo sostiene por el extremo afinado de la calabaza, o de lo contrario por medio de un palo que la atraviesa. Tiene amplia difusión en grupos étnicos aborígenes americanos y también en etnias africanas. En los grupos americanos suele ser un instrumento shamánico, utilizado en ceremonias culturales.

Conviene recordar que la imagen que en la actualidad se suele tener de la maraca en los conjuntos de música popular urbana implica la ejecución de especies musicales danzables de carácter sensual, con sínkopas y contratiempos. Ello obedece a la gran difusión que a partir del siglo pasado y muy especialmente durante nuestro siglo tuvieron ciertas danzas afroamericanas, en centros urbanos a lo largo de la costa este de América partiendo desde el Caribe, con su concentración de esclavos negros traídos de África. Debemos olvidar aquí dicha imagen, posterior a las épocas de las misiones jesuíticas, y pensar este instrumento en términos de su

utilización supuestamente mucho más sobria, no necesariamente musical de entretenimiento sino más bien cultural, en las etnias aborígenes americanas.

Las razones por las cuales esos cuatro objetos representados en el friso no son maracas son varias:

1.- Su tamaño. Por razones funcionales y acústicas hay un cierto límite en el tamaño de una maraca, más allá del cual su ejecución se tornaría dificultosa o aún imposible. Conviene aclarar aquí que desde el punto de vista organológico una maraca implica un instrumento que se ejecuta por medio del sacudimiento rítmico en un sentido lateral. Ello en todas las culturas en las que se conoce el instrumento significa límites en su tamaño mínimo y máximo, por razones que, reitero, son puramente funcionales, es decir, prácticas. Más allá de determinado tamaño, bastante menor que el de los envases copoformes de estos ángeles, su ejecución se hace difícil, trabajosa o imposible. También conviene recordar que la maraca es un idiófono específico dentro de la vastísima variedad de idiófonos que existen en culturas que no sean la nuestra.

Dado que los demás ángeles músicos sostienen instrumentos cuidadosamente representados en un tamaño acorde con su ejecutante, debemos considerar que estos objetos tienen un tamaño casi tan grande como la cabeza de los ángeles que los sostienen, o por lo menos unas tres cuartas partes del tamaño de la cabeza. Como ya he dicho, una maraca de ese tamaño sería difícil de ejecutar y por cierto no permitiría la modalidad de ejecución propia de este instrumento. Por otra parte, la intención de realismo que se aprecia en la relación de tamaño entre ejecutantes e instrumentos en los demás relieves hace descartar la posibilidad de una perspectiva jerárquica que agrande esos supuestos instrumentos.

2.- Su aspecto y su posible construcción. Todo parecería indicar que se trata de objetos integrados por dos mitades, unidas en esa junta que se aprecia en los cuatro. Hipotéticamente parecería tratarse de copas con tapa, vale decir, alguna clase de envases copoformes. No se conocen maracas construidas de esa manera.

3.- La posición en que se la sostiene. Los demás relieves muestran cuidadosamente la posición de ejecución que corresponde a cada instrumento. En todas las etnias en las que ha sido observada y estudiada, la maraca se sostiene hacia adelante en forma oblicua, más o menos a 45 grados, para poder sacudirla con comodidad y hacer que suene de manera adecuada. En estos relieves, estos objetos están sostenidos en alto y en posición vertical, lo cual no se corresponde con la manera en que se ejecuta una maraca.

4.- El material del que aparentan estar contruidos. Como se ha dicho, las maracas son de calabaza o de madera. Estos objetos parecerían estar contruidos de metal, tal vez plata o bronce. Dado que se trata de una hipótesis basada únicamente en esa aparente junta que el objeto tiene en su cintura, esta razón sólo tiene un valor secundario.

5.- La razón que podríamos considerar ideológica, para mí la más convincente. La música de las misiones jesuíticas, así como todo el proyecto misional jesuítico, transcultural y de rasgos utópicos, se halla basada en moldes europeos. El modo de vida, el modo de vestir y el modo de actuar de los aborígenes en las misiones fue concebido de manera de extraerlos de sus raíces culturales a los efectos de su conversión y su inserción en una comunidad utópica diseñada por jesuitas europeos. Las actividades musicales, de gran importancia en el proyecto jesuítico, eran de índole europea en todos sus niveles, ejecutando música europea y utilizando instrumentos europeos, según lo confirma toda la información disponible en las diversas fuentes conservadas. Creo innecesario mencionar que la maraca no se conocía en la cultura europea, en ningún nivel.

Corresponde aclarar aquí que excepcionalmente se dieron circunstancias en las cuales los jesuitas vieron y oyeron ejecuciones musicales aborígenes, que han dejado descriptas dado su carácter de evento singular. Pero no se debe confundir dichas circunstancias con las prácticas musicales habituales en las misiones; circunstancias de excepción, que por cierto encontramos narradas en los informes anuales que escribían los Jesuitas, y que de ninguna manera terminarían representadas en los relieves decorativos de una iglesia. Estos relieves de Trinidad indudablemente representan los instrumentos musicales utilizados habitualmente en las actividades musicales de la misión.

Concuerdo con Sustersic en que, si bien es mucha la información disponible, no nos brinda un panorama completo y detallado de la vida en las misiones, pero de cualquier modo es más que suficiente para comprobar las características fundamentales de todo el proyecto y la posición ideológica que lo respalda, que convertiría en un contrasentido la presencia de una maraca en los relieves que decoran una iglesia misional.

Anticipando posibles comentarios, menciono que en las misiones de Moxos, hoy en Bolivia, se integró a la capilla musical un instrumento aborigen, pero es necesario recordar que de una familia de aerófonos construida en varios tamaños se seleccionó sólo uno, se lo modificó de modo de afinarlo a la escala diatónica utilizada en la música europea, y se lo asignó al bajo en una textura de bajo continuo, vale decir que se lo integró perfectamente al sistema musical europeo. Conviene recordar que en la textura del bajo continuo las líneas melódicas asignadas a los cantantes y a los instrumentos melódicos agudos, normalmente los violines, ocasionalmente otros instrumentos de tésitura aguda, tenían como base la línea del bajo, que se asignaba a todos los instrumentos melódicos graves disponibles que pudieran ejecutarla, violones y contrabajos, bajones, etc., sin que importara allí tanto el timbre del instrumento; allí se integraron los «bajunes» de Moxos. El relleno armónico de acordes, arpeggios, etc., no escrito pero indicado en el cifrado, quedaba a cargo del instrumento de teclado, clave u órgano, y de un número variable de arpas. Todo ello de acuerdo a las prácticas europeas occidentales de la época, las que contemplaban inclusive la importancia menor de la definición tímbrica de la línea del bajo en la textura musical de bajo continuo.

También es necesario aquí subrayar la actitud totalmente diferente a la nuestra que se daba hace un par de siglos en las culturas europeas con respecto a la música diferente de la propia. Sólo se aceptaba la que se practicaba contemporáneamente dentro de una misma cultura. No había conciencia del interés o del valor de la música de épocas anteriores, y no solía haber contacto alguno con la música de otros grupos étnicos; cuando circunstancialmente lo había, no se la escuchaba ni valoraba como tal. Fue sólo a partir del Romanticismo que comenzó un verdadero interés por músicas consideradas exóticas, inicialmente la música europea compuesta en épocas anteriores. En lo concerniente a la música de otras etnias, sólo en nuestro siglo los horizontes se abrieron, gracias al cambio de actitud producido en gran medida por los estudios antropológicos y etnográficos, por las grabaciones fonográficas y en general por los enormes progresos operados en los medios de comunicación. El respeto por otras culturas y el intento de comprender y asimilar sus productos artísticos es un fenómeno propio de nuestro siglo, esbozado en el siglo pasado y que anteriormente ni siquiera se daba en los círculos intelectuales, como lo fueron en buena medida los jesuíticos.

Debe también tenerse en cuenta que la accesibilidad del lenguaje musical es muy diferente a la que se da en las artes visuales, sobre todo si consideramos los lenguajes musicales propios de otras culturas, cuyos sistemas, estructuras y afinaciones son diferentes a los nuestros e incomprensibles en su significación salvo que medien estudios especializados. La música de las culturas aborígenes americanas era, para los pocos europeos de siglos pasados que llegaban a tener algún contacto con ella, un curioso fenómeno sonoro que normalmente producía rechazo y que invariablemente resultaba incomprensible. Recordemos que la actitud hacia las culturas aborígenes, aún por parte de los jesuitas, era muy diferente al respeto y deseo de conocerlas como tales, actitud de la antropología moderna. Se puede comprender que en las misiones jesuíticas se haya aceptado cierta individualidad de los creadores nativos formados en las misiones, en lo referente a aspectos decorativos visuales de detalle aplicados a la arquitectura o a la plástica, pero la información que se posee niega comprensión o interés alguno hacia las manifestaciones musicales aborígenes, salvajes e incomprensibles para un europeo, aún para un intelectual jesuita. Los nativos formados desde muy jóvenes como músicos en las misiones lo eran en el lenguaje musical europeo contemporáneo; la música era traída de Europa o compuesta en ese mismo estilo europeo por misioneros músicos, y se utilizaban instrumentos contruidos copiando los prototipos llegados de Europa, aptos para ejecutar música cuyas gamas, sistemas y estructuras eran las europeas y agrupados en diversas combinaciones que correspondían a tradiciones también europeas.

Según la información que nos proporcionan las fuentes la actividad musical en las misiones puede considerarse en términos de tres niveles diferentes, comparables a los vigentes

en Europa: 1. La capilla musical, destinada a dar relieve y acompañar el acto litúrgico; 2. La banda de vientos, que se utilizaba para acompañar celebraciones, fiestas agasajando a visitas especiales, etcétera. 3. La música de mero acompañamiento para actividades varias y la música de entretenimiento o de solaz individual, que era a veces utilizada para la enseñanza los jóvenes. Desde ya, algunos instrumentos musicales eran utilizados en más de uno de estos niveles.

La primera de estas categorías fue la más importante dentro del proyecto jesuítico. La capilla estaba integrada, además de los cantantes, por un número de violines, entre seis o siete y hasta diez o doce; violones y contrabajos, entre dos y cuatro por lo general; a menudo bajones integrados a las partes de bajo; el órgano; y un número indeterminado de arpas, a veces hasta seis o siete. En sólo algunas capillas jesuíticas se incluyeron otros instrumentos como la tromba marina o la trompa, pero no nos conciernen aquí. En muchas misiones se utilizaron trompetas de plata traídas de Europa, las que se agregaban a la capilla en momentos de especial solemnidad y brillo, como el Gloria o el Aleluya en Pascua de Resurrección o en Corpus, por ejemplo. Según algunas referencias, en esas circunstancias se agregaban también otros instrumentos de viento propios de las bandas que tocaban al aire libre, posiblemente la banda en su totalidad. Podríamos incluir también en esta categoría más alta el clave (clavicordio en la terminología hispana de entonces), que podía cumplir funciones semejantes a las del órgano, servir al maestro para enseñar a los nativos, ejecutar música solística (como la que se ha conservado en Chiquitos), ensayar composiciones de cierta complejidad, e incluso integrar la capilla, si bien ello no está documentado.

Volviendo a los frisos, a cada lado del altar tenemos tres de estos instrumentos especialmente valorados: el órgano, el clave y la trompeta. Se trata de la categoría más alta. Se representa un órgano chico, con dos figuras, el ejecutante y el ayudante que acciona los fuelles. El realismo de la representación nos muestra detalles diferentes en los dos instrumentos, uno visto desde su izquierda y el otro desde su derecha. Debe aclararse que en muchos pueblos los inventarios indican un órgano grande y uno chico, este último presumiblemente utilizado en ceremonias fuera de la iglesia, por ejemplo en las etapas de las procesiones. Obviamente ha sido éste el elegido para el relieve; el grande, el órgano instalado en la iglesia, crearía problemas para su representación.

Los relieves situados frente a quienes miran desde la nave, a ambos lados del altar, muestran los violines, el principal instrumento de las capillas, y las arpas, instrumento muy valorado, también integrante de las capillas entre otros usos. Quisiera mencionar aquí que el único relieve conservado en un medallón, por debajo del friso, es también un arpa, representada con detalles que recuerdan las tres arpas conservadas en Chiquitos.

En los extremos de uno de los frisos encontramos dos guitarras, con ejecutantes de pollera más corta; de los instrumentos de cuerda rasgueada eran tal vez los de mayores posibilidades musicales, y su uso debió haber sido bien variado, si bien no se halla documentada su utilización en las capillas. Tal vez la pollera más corta de los guitarristas y su ubicación en un único friso y en la posición más lejana a la Virgen indica un nivel de apreciación un tanto más bajo entre los responsables de los relieves, al menos en comparación con los instrumentos que eran integrantes habituales de la capilla. Podemos conjeturar que la guitarra puede haber gozado de especial popularidad en Trinidad y que por eso fue incluida su representación que, como es lógico, fue agregada en uno de los frisos dedicados a instrumentos cordófonos.

Los dos frisos restantes muestran tres instrumentos de viento del segundo nivel mencionado, utilizados en las bandas que al aire libre ejecutaban para acompañar la celebración de fiestas, o recibiendo o despidiendo visitas importantes. Estas bandas de vientos, los *Stadtpeiffer* germanos, responden a viejas tradiciones europeas que se remontan al surgimiento de los centros urbanos durante la Edad Media tardía. Trompeta, chirimía y bajón las integraban en las misiones, y a veces también flautas y tambores. Como ya se ha afirmado, a veces se agregaban a la capilla en momentos festivos de celebraciones muy especiales.

Con respecto al tercer nivel que se ha citado, las fuentes describen muchas veces los conjuntos que acompañaban a quienes se dirigían a realizar trabajos rurales, o que cumplían cualquier otra función rutinaria de acompañamiento. Allí nos encontramos casi invariablemente con flautas (pifanos) y tambores, la antigua combinación de instrumentos que desde antes del descubrimiento de América venía utilizándose en Europa para acompañar la marcha de la

infantería, y que esa función se diseminó desde temprano por todo nuestro continente. También se citan en las fuentes instrumentos europeos populares de entretenimiento, como bandurrias y cítolas, e incluso sencillos instrumentos como el salterio, útiles para enseñar música y también para el aprendizaje de la carpintería. Son instrumentos europeos, o bien populares o de entretenimiento, que en Europa tampoco integraban capillas ni bandas.

Para atraer a los jóvenes algunos jesuitas también construyeron en algún momento instrumentos muy sencillos presumiblemente de factura tradicional, cuyo uso no pasa del nivel más elemental. Ninguno de estos instrumentos figura en los inventarios de 1767 o los posteriores, ni en las referencias a actividades musicales de cierta importancia. No se trataba más que de instrumentos para el solaz y el aprendizaje de los niños y jóvenes, o para el aprendizaje de la carpintería. Sabemos de su existencia sólo a través de algunos textos escritos por los jesuitas.

Ni los pífanos y tambores ni los instrumentos de simple entretenimiento o aprendizaje que hemos incluido en el tercer nivel han sido incluidos en los relieves de Trinidad, que representan lo que podríamos llamar la música oficial de la misión. Es evidente que los responsables decidieron que sólo debían representarse aquellos instrumentos de uso exaltado o de cierta importancia dentro del proyecto jesuítico, y no los de mero entretenimiento o acompañamiento para marchar o trabajar.

Se puede afirmar así que estos relieves no hacen más que confirmar la importancia de la música en el proyecto misional y la conciencia del valor relativo de los instrumentos musicales y de las diversas categorías a los que pertenecen, acorde con un sistema sociocultural también claramente ordenado y organizado en categorías diversas siguiendo el proyecto diseñado y llevado a cabo por los jesuitas europeos.