

LA MÚSICA EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DE GUARANÍES Y LAS MARACAS DEL FRISO DE TRINIDAD

Bozidar Darko Sustersic

El P. Sepp y la reforma de la música.

El misionero jesuita que más testimonios dejó a la posteridad sobre la música de las misiones fue el P. Antonio Sepp. Fue también el principal impulsor de la reforma que debía modernizar y europeizar esa música en los pueblos guaraníes.

Cuando llegó a Buenos Aires en 1691 lo esperaban 60 músicos guaraníes que le brindaron un cálido concierto de bienvenida. Relata así ese momento memorable:

“Vinieron a nuestro encuentro, para recibimos, sesenta musici con toda clase de cornos americanos, pífanos y chirimías, y cantaban bastante bien el “Te Deum laudamus”. Alguien marcaba el compás o el ritmo con una banderita, lo que era gracioso de ver.¹ Si bien el recién llegado se divirtió con ese coro y orquesta, surgió en él, sin duda ya entonces, el propósito de reformar radicalmente esa música.

Una escena parecida a la descrita por el P. Sepp es ilustrada por una pintura mural que se conserva en San Rafael de las misiones de Chiquitos. Se trata de tres danzantes, de los cuales dos agitan banderitas, rodeados de músicos.²

Otra anécdota del mismo autor recuerda el “trompeteo” que acompañaba a la navegación por el Río Uruguay. “Además, cada barquito tenía un tambor, un músico que tocaba la chirimía y un trompetista. Ellos tenían que trompetear alegremente.”³ Difícilmente ese trompeteo significaba ejecución de músicas conocidas cuya repetición sería por demás monótona. Daría la impresión que se trataba de improvisaciones que alegraban a los barqueros y divertían a los Padres por el ingenio de sus resoluciones.

Una vez llegado a su destino en Yapeyú se dedicó a la enseñanza y reforma proyectada:

estoy ahora empeñado en reformar aquí la música vocal e instrumental según los métodos alemanes y romanos (...) Los demás misioneros (de estas nuestras Reducciones) mandan sus músicos desde distancias de más de 100 leguas hasta acá (Yapeyú) para que yo los instruya con más perfección.

Es de saber que antes de mi llegada, ellos no sabían nada de la partitura del órgano, del bajo sostenido, del bajo cantado, nada del compás, de la mensura y del estatuario, nada de nuestras diferentes clases de tiple, nada de las fracciones menores de las notas, nada de música a dos, tres o cuatro voces. Según he oído, no se sabía nada de esto en Sevilla o Cádiz. Sus notas son notas enteras o medias, de coral. En Alemania se vende esa música para fabricar cartón.

Me veo, pues, obligado a enseñar a mis músicos americanos, algunos ya con canas, el ‘ut, re, mi fa, sol, la’, para instruirlos a fondo; lo cual hago con gusto por tratarse del Divino Servicio (...).⁴

No se trataba de carencia de talento de los guaraníes sino de la calidad “antigua” de su música: “Pero todo estaba hecho aún a la manera antigua, como el Antiguo Testamento y el

¹ **Sepp, Antonio.** *Relación de viaje a las misiones jesuíticas.* Tomo I. Buenos Aires, Eudeba, 1971, p. 122.

² San Rafael de Chiquitos. Pinturas de músicos en la pared de la fachada, lado interior.

³ **Sepp, Antonio.** *Relación de viaje...*, *op. cit.*, p. 183.

⁴ Escritos del P. Sepp. Traducción de Carlos Leonhardt. *La Música y el Teatro en el tiempo de los antiguos Jesuitas del Paraguay.* En: “Estudios”. Buenos Aires, febrero de 1924. Citado por Furlong, G. *Músicos argentinos durante la dominación hispánica.* Buenos Aires, Editorial Huarpes, 1945 (Cultura Colonial Argentina, II), pp. 77, 78 y 79.

Arca de Noé, pese a que debería ser moderno, porque no tenemos nada mejor que la nueva música.”⁵

Las partituras no permiten juzgar cuánto énfasis rítmico tenían las ejecuciones de entonces y en qué consistía lo del *Antiguo Testamento* y el *Arca de Noé* de la música misionera a la llegada de Sepp, que debía ser algo distinto de su exclusivo carácter español. Algunas descripciones permiten cubrir ese vacío documental como la valiosa anécdota ya narrada del director de coro y orquesta que marcaba el ritmo con su banderita.

Las descripciones de la música llamada “española” no se ajustan a la realidad finisecular de la península donde hay ejemplos de un alto nivel que el P. Sepp parece ignorar. En general esos conceptos parecen referirse a las misiones como él las encontró a su llegada y que corresponden a la etapa de la segunda mitad del S. XVII, anterior a su reforma. Ese período español-guaraní coincide con la escultura del segundo período, también de influencia española, con notable presencia local (1641-1690).⁶

Aunque los indios tenían grandes dotes para la imitación no le resultó fácil al P. Sepp erradicar la cultura musical imperante a su llegada: “Lo que me cuesta instruir a los indios en nuestra música europea, sólo lo sabe el buen Dios”.⁷

Esta afirmación no desmerece las aptitudes de los guaraníes, tantas veces ponderadas por el autor, sino que da cuenta del arraigo profundo de hábitos difíciles de modificar.

“Dicho sea de paso que todos los paracuarios tienen talento musical y aprenden cualquier instrumento en poco tiempo. Uno de los muchachos indios en el pueblo nuevo que aprendió conmigo a tocar el arpa progresó tanto que toca ahora en ella magistralmente las ‘suites’ más difíciles de compositores mundialmente conocidos como Schmelzer y piezas complicadas, en parte escritas para el violín, de Biber y Truebner. Es más: este chico toca también, con aire sonriente, en el arpa de David, preámbulos, fugas y música militar que hacen sudar al músico más experto.”⁸

No se trató por lo tanto de inhabilidad o primitivismo, como pudieran suponerlo entonces en Europa, sino de una cultura y mentalidad difíciles de ser cambiados. Esa cultura musical española-guaraní del siglo XVII, estaba muy fuertemente arraigada porque respondía a la sensibilidad de los indios mejor que la nueva enseñada por Sepp.

Cuando, algunos años más tarde, el Padre debió organizar en su nuevo pueblo de San Juan una celebración de la Navidad lo hizo de un modo que hubiera sorprendido a los superiores europeos.

“Con el fin de crear un ambiente de intenso recogimiento y atraer a muchos fieles, di orden a mis músicos de tocar con sus pífanos y flautas unos cuantos pastoriles en honor al niño Jesús...Luego los cantores entonaron unas canciones de Navidad...Y después tocaron los arpistas, un tañedor de torba y un concertista de salterio...Entonces rezamos el rosario en voz alta...finalmente actuaron bailarines... como indios, con cascabeles fijados en sus pies que tintineaban en cada salto que daban; todos bailaban alegremente en coro.”⁹

Todavía actualmente los “macheteros Mojos” bailan en la iglesia al son del ritmo de los cascabeles fijados en sus pies. Lo más llamativo es que el organizador de esa extraña

⁵ Sepp, A. *Relación de viaje...*, op. cit., p. 203.

⁶ Sustersic, Bozidar D. “Tres corrientes estilísticas en el Arte Jesuítico Guaraní”. En: *Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*, UBA, n° 6.

⁷ Sepp, A. *Relación de viaje...*, op. cit., p. 207.

⁸ Sepp, A. *Continuación de las labores Apostólicas*. Tomo II, Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. 271.

⁹ Sepp, A. *Continuación...*, op. cit. p. 216.

liturgia navideña fue el mismo que recién llegado se propuso europeizar la música misionera. Probablemente su fervor reformista ya entonces se había moderado notablemente.

2.- Distintas versiones de una historia de la música misionera.

Algunos autores del último período, entre ellos el P. Cardiel hacen partir la historia de la música misionera de la enseñanza del P. Sepp y la introducción de las composiciones de Doménico Zípoli, dejando en el olvido todo el S. XVII.

“Introdujo la música a los principios un Padre alemán, que había sido músico en la Capilla imperial; y después acá la han adelantado otros muchos Padres inteligentes de esta facultad; y con papeles que los más diestros han compuesto, especialmente un italiano, músico que fue de San Juan de Letrán en Roma, y a quien en la Catedral de Sevilla ofrecieron la plaza de maestro de Capilla, que despreció por entrar en la Compañía y con otros traídos de los maestros célebres de Italia y España (y Alemania)”.¹⁰

El autor se refería al P. Sepp y a Doménico Zípoli que compuso numerosas obras para las misiones (de guaraníes y chiquitos) desde Córdoba, donde murió el 2 de enero de 1726.

En cambio Sepp, que era amigo de proclamar sus innovaciones y que también llevó a cabo notables inventos, jamás insinuó ser el iniciador de la música misionera:

“Quién les ha enseñado la vida cristiana a estos pobres indios abandonados, quien les ha enseñado a rezar el Padrenuestro, a hornear el pan, a hacer vestidos, a cocinar, a pintar, a fundir campanas, a construir órganos, arpas, cornetas, chirimías y trompetas, quien les ha enseñado a construir auténticos relojes de repetición, que no solo dan las horas completas, sino también los cuartos de hora; quien les ha enseñado todo esto, también los ha instruido en la música y en los oficios: fueron los primeros Padres misioneros, nuestros santos antepasados, especialmente algunos Padres holandeses, que por su esfuerzo y trabajo aún son inolvidados aquí y cuya memoria bendecimos. Ellos enseñaron a cantar a los indios(...) Después de los holandeses, vino un Padre español, que entendía algo más, y promovió la música, componiendo misas, vísperas, ofertorios y letanías.”¹¹

¿Cómo era la música de las misiones antes de Sepp? Él suponía que era música española vieja, pero los misioneros que la enseñaron: Luis Berger, Juan Waisseau y Claudio Ruyer no eran precisamente españoles. Sin embargo, por la presencia de directores de ritmo “con banderita” podemos atribuirle gran énfasis rítmico, propio de la sensibilidad musical autóctona.

Tenemos diversos testimonios, algunos muy admirados del nivel alcanzado por la música en las misiones. Pero también existen reprobaciones en las cuales podemos ver que no todo era tan europeo en el culto de las iglesias, sus danzas y su música.

En 1684 (7 años antes de la llegada de Sepp) escribía el General Noyelle al Provincial del Paraguay: “Dícese que en nuestra Iglesia se cantan letras, y se tocan tonos más que profanos, aun en tiempo de la Misa, y de Cuaresma, aplaudiéndolos los Nuestros, y olvidando los indios los tonos devotos; avisan que (algunos Padres) salen antes de la Misa, en las fiestas al presbiterio, y puestos en ala, vueltas las espaldas al altar, en que está el Santísimo Sacramento, ven las Danzas, hablan, ríen, como si estuvieran en recreaciones, dando mal ejemplo de irreverencias al Señor, a todo el pueblo de indios e indias que están presentes”¹²

¹⁰ **Cardiel, Joseph.** “Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay (1747)”. En: Furlong, Guillermo S. J. José Cardiel, S. J. y su Carta-Relación (1747) (*Escritores Coloniales Rioplatenses*, 2). Buenos Aires, Librería del Plata, 1953, p. 164.

¹¹ **Sepp, Antonio.** *Relación de viaje...*, op. cit., pp. 202 y 203.

¹² Cartas de los Generales. Archivo de la Provincia Argentina de la Compañía de Jesús. Citado en: Furlong, G. *Músicos argentino...*, pp. 86 y 87.

Como es posible comprender, los grandes cambios que se produjeron en la música misionera, a partir de la llegada de Sepp, apuntaban a reformar y remediar ese estado de cosas. Sobre la música del S. XVII, anterior a Sepp no tenemos testimonios. Solo podemos hacer deducciones a partir de los cambios que se fueron produciendo durante el período de acción del músico tirolés.

Cuando se emiten juicios sobre la música misionera generalmente no se tiene en cuenta criterios históricos, sino que se toman notas aisladas de diversos períodos para construir una visión ideal aplicable a los 150 años de la presencia jesuítica en la región. Nada puede ser más alejado de la realidad. La música, como las demás manifestaciones artísticas se desarrollaron en períodos históricos concretos y diferentes entre sí y es en esa realidad compleja donde debe ser situada para su estudio y análisis.

3. Testimonios documentales sobre la música de las misiones.

La mayoría de los relatos que trascendieron sobre la música misionera se deben a autores que exaltan el alto nivel (europeo, por supuesto) alcanzado por la civilización y las artes de las misiones. No debemos buscar características autóctonas ni en los relatos sobre la música ni sobre los instrumentos utilizados pues ellos no se ordenaban a la finalidad de esos discursos que exaltaban la labor civilizadora de los misioneros jesuitas: “Oí algunas de estas músicas y quedé admirado de la puntualidad con que se ajustaban a todas las reglas del arte, en que juzgo que igualaban a cualquiera de las primeras Catedrales de España, (...) Estas danzas son todas ‘de cuenta’ como las mejores de Europa.”¹³

El parangón con Europa que establecía Xarque en el S. XVII y Cardiel en el siglo XVIII insistía también en proponer las misiones como el ideal para la cristiandad entera:

Yo he atravesado toda España, y en pocas Catedrales he oído músicas mejores que estas en su conjunto.(...) En esta ciudad de Buenos Aires, a donde ha bajado la mitad de la música del primer y más cercano pueblo, llamada de la ciudad, a celebrar las fiestas de la coronación de nuestro Rey Don Fernando, hay actualmente algunos Tiples, que yo no los vi mejores en las Catedrales célebres de Salamanca y Sevilla. Lo que causa especial devoción es el modo de cantar, no con la vanidad y desenvoltura con que cantan algunos de allá, quitando toda devoción a los oyentes, sino con mucha serenidad, devoción y modestia.¹⁴

Se trata de relatos escritos para europeos con un fin propagandístico de la obra misional y también “edificante” para el público lector.

Esos discursos resaltaban el cristianismo más puro y sincero de las poblaciones misioneras en contraposición a las relajadas costumbres europeas. La presencia de los instrumentos autóctonos no aportaban ni razones ni convicción a ese fin ejemplificador.

El P. Peramás escribe:

Puede en pocas palabras decirse que la Música de los Guaraníes era casta y seria en el templo, sin rasgos algunos atrevidos o teatrales (como hoy día; ¡oh dolor! algunos atrevidos músicos introducen en la Casa de Dios) y en las casas y en los campos era honesta y pudorosa, aunque alegre y amena, de suerte que en ella nada había que pudiera perjudicar las buenas costumbres”.¹⁵

¹³ **Xarque, Francisco.** “Insignes Misioneros”. Pamplona, 1687, p. 344. En: Furlong, G. *Músicos...*, *op. cit.*, pp. 54 y 55.

¹⁴ **Cardiel, Joseph.** “Carta y relación...”, *op. cit.* En: Furlong, G. José Cardiel, S. J. y..., *op. cit.*, p. 165.

¹⁵ **Peramás, José.** “De vita et moribus tredecim virorum”. Faenza, 1793. En: Furlong, G. *Músicos...*, *op. cit.*, p. 49.

El autor trata de exaltar aquellos aspectos que mejor se acomodan al ideal de la república platónica.¹⁶ La entrega de los guaraníes al éxtasis rítmico, al son de sus calabazas, no podía servir a ese propósito idealizador y por ello esos instrumentos no son nunca mencionadas.

El P. Cardiel insiste en proponer de ejemplo la música y la danza guaraní: “Estos son los modos de danzar. ¡Oh si en el orbe cristiano se usasen estas, y se quitasen los escándalos de las ya introducidas”.¹⁷ El relato de la fiesta patronal concluye también con la siguiente reflexión: “Así celebran su Patrón en todos los pueblos, sin toros, sin embriagueces, sin bailes peligrosos, y sin cosa que pueda traer detrimento al alma ni al cuerpo, sin devoción a aquella y provecho a este. Quiera Dios que aprendan de esto los cristianos viejos”.¹⁸ Todo proceso de elaboración de modelos y paradigmas lleva implícito una importante dosis de idealización. En el caso de las misiones esta tendencia se tradujo en una selección consciente o inconsciente de la información transmitida que originó ideas falsas en Europa sobre muchos aspectos de aquella realidad sociocultural, sobre todo en cuanto a la relación entre indios y jesuitas. A consecuencia de ello ni en Roma ni en Madrid pudieron comprender ni prever diversos sucesos como la rebelión de los guaraníes a sus curas durante los traslados dispuestos por el Tratado de Límites. Fueron los mismos jesuitas, en su afán de promocionar su obra y defender a los indios, que terminaron por crear una imagen estereotipada e idealizada de los mismos. Pero la realidad americana difería a veces notablemente con esos escritos. En el campo musical los aspectos rítmicos y danzables, en toda América, eran más importantes y más acentuados que en el viejo continente.¹⁹ Ello escandalizaba a los europeos, como en el caso de Potosí donde en 1656 las catorce escuelas de danza contrastaban con las ocho de esgrima, y en cuya catedral “(...) las Religiosas bailaban en el coro bajo y a la vista del público la noche de Navidad, cosa que escandalizó al viajero francés Labat”.²⁰

4. Menciones de instrumentos autóctonos.

Los escritos de los misioneros dirigidos a Europa insisten en el alto nivel alcanzado por los indios a ellos encomendados. Así como no destacan ningún carácter guaraní de esa música, tampoco mencionan ningún instrumento autóctono en su ejecución. Tenemos el ejemplo de la banderita relatado por Sepp, que no es mencionado por ningún autor que escribía a Europa, no porque no existiera o no fuese observada sino que se avenía poco a la finalidad de esos relatos. El P. Sepp en cambio consignaba todo lo que le llamaba la atención y entonces aparecen toda clase de instrumentos autóctonos presididos por un director rítmico. Esos banderilleros, que también fueron representados en una pintura mural de San Rafael de Chiquitos ya mencionada, formaban parte de los conjuntos musicales. Esa representación no estaba destinada a europeos sino a americanos, por lo tanto el realismo y la fidelidad no daban lugar a idealizaciones europeizantes.

Las maracas o calabazas tampoco se mencionarían en los inventarios entre los instrumentos de las iglesias ya que otros instrumentos de percusión exclusivamente rítmicos como las panderetas o los cascabeles, fuesen de metal a no, son inventariados en otros rubros, como la indumentaria de danzantes o de cabildantes y otras funciones diferentes a las musicales propiamente dichas.²¹ El inventario del pueblo de Santo Ángel es detallado y señala que para uso de los cabildantes había: “Dos juegos de cascabeles...”; para los militares: “Seis turbantes. Dos casacas amarillas de lana. Dos juegos de cascabeles...”; entre los vestidos de danzantes: “un

¹⁶ El P. Peramás compara las reducciones como la realización de la ciudad ideal de Platón en la que la música desempeña una función importante en la educación de los ciudadanos. Furlong, G. *Músicos...*, *op. cit.*, pp. 47 a 52.

¹⁷ Cardiel, Joseph. “Carta y relación”, *op. cit.* En: Furlong, G. José Cardiel, S. J. y su..., *op. cit.*, p. 103.

¹⁸ Cardiel, Joseph. “Carta y relación”, *op. cit.* En: Furlong, G. José Cardiel, S. J. y su..., *op. cit.*, p. 171.

¹⁹ Sustersic, Bozidar D. “Componentes míticos americanos en el arte Jesuítico guaraní”. En: *Las artes en el debate del Quinto Centenario*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), octubre de 1992, pp. 225 a 231.

²⁰ Cappa, Ricardo. “Estudios Críticos”. Madrid, 1895, T. 13. Citado en: Furlong, G. *Músicos...*, *op. cit.*, p. 183.

²¹ “Para muchachos (...) onze Panderos con cascabeles”: Inventario del pueblo de la Candelaria de 1768. AGN. Sala IX, 22.6.3, f. 33 v.

montón de cascabeles...”²²El inventarista de Loreto distingue los cascabeles metálicos y los autóctonos no metálicos: “Catorce mazos de cascabeles grandes, y tres docenas de cascabeles de fundición”²³El sonido de los cascabeles no metálicos, pezuñas de jabalí²⁴, semillas y quizás pequeñas calabazas, sobre todo si los cascabeles son *grandes* como los de Loreto, no podían ser en sus resultados sonoros muy diferente de las maracas. Si los danzantes podían sacudir con sus pies y manos esos cascabeles, ¿por qué razón tenían prohibido agitar las maracas?

Por lo demás: “nada dicen esos Inventarios de los instrumentos músicos que obraban en poder de los indios, que es de creer serían los más, y sólo consignan los que se encontraban en poder del Misionero o en las aulas o depósitos a su cuidado”²⁵.

La suposición del P. Furlong se apoya en lo afirmado por algunos inventarios como el de San Carlos que dice: “en la música ay barias Arpas, rabeles, chirimías, Clarines, y otros instrumentos Músicos que están en manos de los indios”.²⁶Entre los instrumentos guardados en casa de los indios debían abundar las maracas. Los inventarios, sin embargo, se atenían a los objetos que podían figurar en el lenguaje administrativo habitual de la época. La maraca quizás se inscribía en el rubro de “los cascabeles grandes”, o como en Jesús que había una “cantidad de cascabeles de varias layas”²⁷, o mejor aun en el de las *sonajas*, que podían ser de diferentes materiales: de calabazas (generalmente no inventariadas), de bronce, de plata como los cascabeles de Sta. María de Fe,²⁸ o de *fierro* como las ocho *sonajas* anotadas en el inventario de Santo Tomé y que sin duda no eran *de fundición* como muchos cascabeles, sino de hojalata, con sonido más fuerte.²⁹Esas sonajas de panderos o independientes sonajeros o cascabeles metálicos grandes no podían ser de una sola pieza sino compuestos de dos mitades y una tapa superior que permitía introducir el apoyo necesario para su remachado. Es muy probable que lo que vemos representado en el friso de Trinidad sea una especie de “copones” de plata o de fierro con semillas o municiones en su interior cuya función rítmica y visual era equivalente a las maracas, pero cuyo sonido era más intenso.

No se debe descartar tampoco que se trate de simples calabazas con adornos que las hacen especialmente aptas para el culto, ya que era tradición esculpir las, pintarlas y aplicarles adornos, como plumas, para los festejos más solemnes.³⁰

5. Las calabazas y maracas.

El Padre Charlevoix escribía: “Enseñase a tocar toda clase de instrumentos cuyo uso es permitido en las iglesias”.³¹Esta afirmación presupone que había instrumentos excluidos del culto. Cuáles eran esos instrumentos y cuán inflexibles eran dichas prohibiciones no se aclara, pero podemos suponer que de hallarse entre ellos las calabazas guaraníes más de un cura hubiera también permitido utilizarla a los danzantes. Por ser la calabaza-maraca instrumento de los chamanes-hechiceros, fue conveniente, quizás, su transformación en la maraca misionera, con ciertos signos diferenciables. Se trata de una hipótesis apoyada en la presencia de otros

²² Inventario del pueblo de Santo Angel de 1768. AGN, Sala IX, 22.6.4.

²³ Inventario del pueblo de Nuestra Señora de Loreto de 1768. No es una distinción exclusiva del inventario de este pueblo pues el de San Cosme y San Damián señala: “Cascabeles grandes de fundición 200, dichos ordinarios 600”. AGN, Sala IX, 22.6.3.

²⁴ **Eckart Kühne, Hans Roth y Gerardo Huseby.** *Las Misiones Jesuíticas de Bolivia.* Martin Schmid 1694-1772. Misionero, Músico y Arquitecto entre los Chiquitanos. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, Industrias Gráficas SIRENA, 1996. Aún hoy los danzantes chiquitos y mojos se acompañan en sus danzas con estos brazaletes de cascabeles en sus tobillos, los que confieren un alto grado de definición rítmica a sus pasos, a pesar del piso de tierra y sus pies descalzos.

²⁵ **Furlong, G.** *Músicos...*, *op. cit.*, p. 96.

²⁶ Inventario de San Carlos de 1768. AGN. Sala IX, 22.6.3, f. 17 v.

²⁷ Inventario de Jesús de 1768. AGN, Sala IX, 22.6.3, f. 19.

²⁸ Inventario de Sta María de Fe de 1768. AGN. Sala IX, 22.6.3. “cuarenta y nueve cascabeles de p.ta. con pesso de una libra”

²⁹ Inventario de Sto. Tomé de 1768. AGN. Sala IX, 22.6.3, f. 11 v.

³⁰ **H. Staden, Vera:** *Historia...* En: *Hélène Clastres, La Tierra sin Mal-* El profetismo tupí-guaraní, Buenos Aires, 1989. P.56.

³¹ **Charlevoix, Pedro F.:** *Historia del Paraguay.* Madrid, 1912. Citado en: Furlong, G. *Músicos...*, *op. cit.*, p. 47.

instrumentos autóctonos como son los bajones de grandes tubos de los Mojos, o los cornos americanos vistos por Sepp y que los jesuitas aceptaron en la música profana y litúrgica y que podrían dejar la puerta abierta a la incorporación también de la maraca.³² De que ella no estaba ausente lo prueban los dibujos del P. Paucke, donde se representan por lo menos quince maracas, en recepciones y festejos en la plaza de San Javier de los Mocobíes.³³ No hay ninguna razón para suponer su prohibición entre los guaraníes mientras se las permitía entre otros grupos étnicos. De existir alguna exclusión no hubiera sido representada en el pesebre de S. Pedro de Mojos en las manos de un ángel.³⁴ Teniendo en cuenta estos antecedentes no existe ninguna razón importante para que no pudieran figurar las maracas en las manos de los ángeles del friso de Trinidad.

En sus relatos los jesuitas cuando se referían a las maracas no las llamaban nunca con ese nombre sino *calabazas*. Puede servir de ejemplo el pasaje de la Carta Anua de 1635 donde se relata la construcción de un edificio que se adorna con maracas-calabazos: “(...) en lo alto del castillo estaban los instrumentos músicos que ellos usan, que son unos calabazos que atruenan el ayre”.³⁵

En los escritos de Dobrizhoffer se halla una descripción de los Abipones “infeles” que parece ajustarse a los danzantes del friso de Trinidad:

Una bailarina, que es la que dirige toda la ceremonia, aparece de vez en cuando en el centro de la agrupación, y agitando en sus manos una gran calabaza, llena de semillas, hace como si bailara en un pie, ya hacia la derecha con un pie, ya a la izquierda con el otro, aunque sin moverse del punto en que se colocó.³⁶ (...) Las otras mujeres con el cabello caído y sus pechos desnudos, hacen sonar unas calabazas al paso que entonan versos fúnebres. Mientras esto hacen mueven los pies y tiran los brazos lacios en una y otra dirección.³⁷

La maraca parece haber tenido un papel rector de los demás músicos. Así lo da a entender el siguiente testimonio del mismo P. Dobrizhoffer:

Alguna hechicera maestra de ceremonias, dirige a intervalos la danza. Da vuelta en la mano, como un juguete, una calabaza llena de semillas muy duras para dirigir a los músicos; y a la par salta en el mismo lugar alternando el pie derecho con el izquierdo (...).³⁸

Es interesante destacar como en este pasaje la maraca excede su función de instrumento musical para transformarse por medio de sus movimientos en guía, no solo acústica

³² Ruiz, Irma trabajó en las aldeas de San Antonio de Lomerío y San Javierito de Chiquitos (1991 y 1993). Allí hizo un relevamiento de todos aquellos instrumentos autóctonos que los chiquitanos conservaron. Son ellos: el fífano o natüeirr, el ioresorr o seko-seko, el ioresoma y el topurr. Investigación mencionada por el Dr. Gerardo Huseby en: “Me puse a fabricar toda clase de instrumentos”. Los instrumentos y orquestas en las misiones de Chiquitos. En: *Las Misiones Jesuíticas de Bolivia...*, op. cit., p. 72.

³³ **Paucke, Florian.** *Hacia allá y para acá. Una estadía entre los indios mocobíes (1749-1767)*. Tucumán, Buenos Aires, 1943. Tomo I, lámina IX y tomo III, lámina CXIII. Es llamativo que en ambas láminas las maracas son agitadas por mujeres en señal de bienvenida. Otras mujeres muestran aves y textiles.

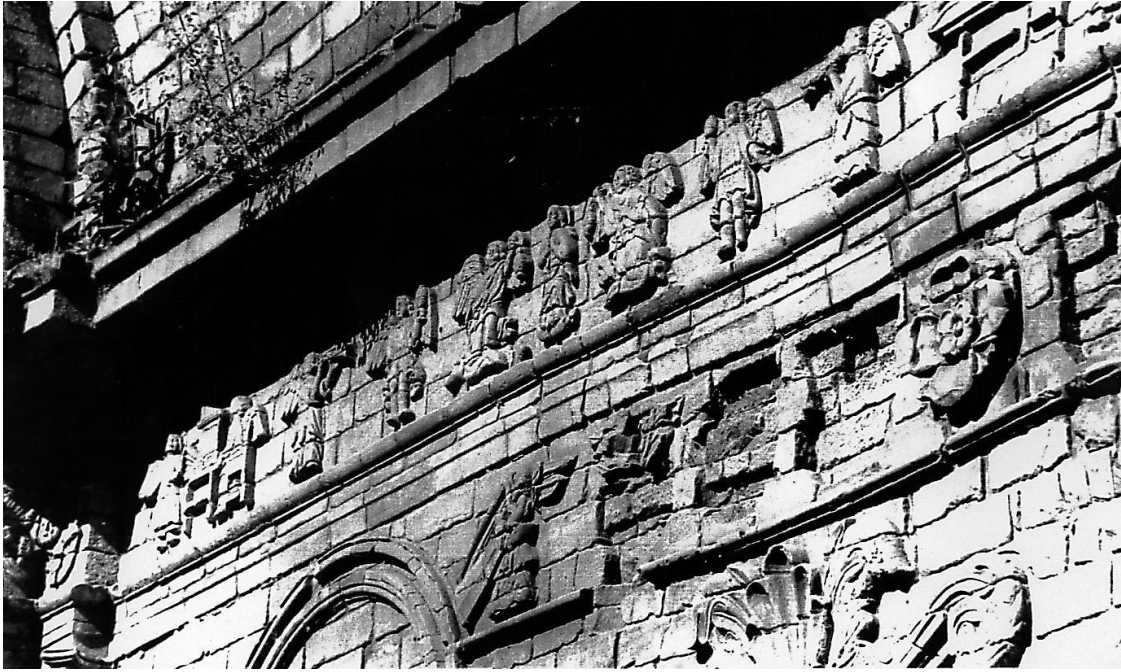
³⁴ **Eckart Kühne.** “Catálogo de los objetos expuestos en Lucerna”. En: *Las Misiones Jesuíticas de Bolivia. Martin Schmid. 1694-1772...*, op. cit., p. 168.

³⁵ “Carta Anua de las Reducciones del Paraná y del Uruguay (1634)”, firmada por el Sup. Pedro Romero en Santos Mártires del Caaró el 21 de abril de 1635. Cortesao. Jesuitas e Bandeirantes no Uruguay (1611-1758). Vol. 4. Rfo de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1970. p. 95.

³⁶ **Furlong, G.** *Entre los Abipones del Chaco*. Buenos Aires, 1938, p. 38.

³⁷ **Furlong, G.** *Entre los Abipones...*, op. cit., p. 41.

³⁸ Dobrizhoffer, Martín: *Historia de los Abipones*, Universidad Nacional del Noroeste, Resistencia (Chaco) 1968, pp. 76-77.



Trinidad (Paraguay) Friso de los ángeles músicos, presbiterio-pared oeste, de izquierda a derecha. Ángel pulsando ek fuelles y ángel ejecutando el órgano, trompetista, con maraca, turirario, Inmaculada, turiferario, con maraca, trometista, clave. En el nivel inferior ángel arpista.

sino también visual de los músicos. Ya no se trata de un simple instrumento de percusión sino de un elemento emblemático, cuyas evoluciones dirigen a los músicos. Esta maraca parece más pequeña de la del relato anterior en el que se trataba de una gran calabaza. También en el friso de Trinidad se observa una diferencia notable entre las del este y las de la pared contraria, del oeste. Sin duda, de tratarse de recipientes rituales, los cuatro debieran ser exactamente iguales. Las maracas varían según cada ejecutante. Las de los frisos no solo son distintas en sus tamaños sino en sus formas, sobre todo en sus cabos, aunque todos tienen como un tope o agarradera, no necesarios en la maraca común sacudida al nivel del hombro y cintura, pero conveniente cuando se practica con ellas toda clase de movimientos y se las “da vuelta en la mano, como un juguete... para dirigir a los músicos.”

6. Los instrumentos musicales y las maracas de los frisos de Trinidad.

La organización de los frisos de Trinidad pudo haber seguido dos criterios muy diferentes. O bien se trató de repetir fielmente la organización de una “capilla”, o por el contrario, seguir órdenes jerárquicos-estéticos en los que la agrupación se basaba en afinidades instrumentales-visuales, como la de los músicos de los instrumentos de viento, de cuerdas, etc. Fue esta segunda opción la seguida en la selección y organización de los músicos en cada friso correspondiente.

De este modo la fidelidad en la representación de cada instrumento no coincide tampoco con la fiel organización de esos músicos, según los conjuntos reales de esa época. Si comparamos dicha disposición con algunas representaciones pictóricas, como el conjunto musical del plano de San Juan Bautista de Simancas, o los conjuntos representados en San Rafael de Chiquitos, vemos que la organización del friso de Trinidad es totalmente atípica y no se atiene a ningún conjunto musical concreto.

El reconocimiento de la mayoría de las figuras del friso como ejecutantes de diferentes instrumentos musicales resulta claro y accesible al espectador actual. Los únicos que generan alguna ambigüedad son los ángeles que acompañan a los turiferarios del presbiterio. En general fueron reconocidos como ángeles con maracas ³⁹ aunque sus instrumentos difieren de las

³⁹ Eckart Kühne. “Catálogo de los objetos expuestos en Lucerna”. En: *Las Misiones Jesuíticas de Bolivia*. Martin Schmid 1694-1772..., *op. cit.*, p. 169. Ver también Furlong, G. *Misiones y sus pueblos de guaraníes. 1610-1813*. Primera edición: Buenos Aires, Imprenta Balmes, 1962; Segunda edición:



Luján. Museo Enrique Udaondo. Puerta de sagrario, madera. Ángel danzante con ánfora (quizás pebetero) y tul o filacteria. Las piernas en la misma posición que los ángeles danzantes de Trinidad, también la túnica indica movimiento, aunque con un recurso diferente, sin pliegues en arabesco y desplazada fuera del eje de simetría. El tul en lo alto, flameado con mano derecha y el ánfora debajo del hombro, indican acción y presentación

maracas guaraníes tradicionales confeccionadas con calabazas. Como maracas las reconoció también Liber Fridman en 1940, cuando los dibujó entre los ángeles que más le llamaron

la atención.⁴⁰ Los cuatro ángeles con “maracas” tienen características comunes a pesar de sus estilos distintos que destacan a dos escultores diferentes. Aunque la autoría los separa en el tratamiento de los rostros, en la altura del relieve, o en la organización de los pliegues de sus túnicas, los cuatro ángeles coinciden en mostrar un pie hacia adelante y el otro al costado, en ángulo recto, en forma coincidente con el danzante de San Rafael de Chiquitos y también con el músico danzante de San Juan de la pintura de Simancas. La disposición de los brazos es en los cuatro también rigurosamente coincidente: uno con la maraca y el otro extendido con la palma abierta.

Esta composición gestual común tiene por cierto un significado que es necesario descifrar. La lectura del conjunto de esas coincidencias relaciona indefectiblemente esos movimientos con un idéntico paso de danza. De que la intención de ambos artistas fue representar ángeles danzantes lo confirman también los agitados pliegues de sus cortas túnicas. Contrastan así visiblemente con los pliegues verticales y más estáticos de las largas túnicas y mantos de los ángeles turiferarios y de los restantes músicos. Se trata de un recurso



Trinidad. Ángel con maraca, presbiterio, pared oeste. El tul o la maraca en la mano derecha (excepto un caso) indica gestualidad y acción (ejecución, ritmo y señal al grupo instrumental). La mano con palma abierta parece acompañar el compás y equilibrar la maraca en lo alto.

Posadas, 1978, p. 482. “La maraca fue incorporada como instrumento músico en la liturgia de las reducciones, como muestra el friso de los ángeles músicos de la iglesia de Trinidad, pero ya desacralizada y desligada de su virtud chamánica.” Melià, Bartomeu. *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción, Paraguay, Centro de Estudios Antropológicos-Universidad Católica, 1988, p. 114.

⁴⁰ Liber Fridman con un grupo de obreros debió abrirse camino entre las ortigas gigantes y las malezas que invadieron las ruinas. Sus fotografías del presbiterio y dibujos de los ángeles músicos además de los relatos de sus viajes son valiosos testimonios del estado de la iglesia en esa fecha.

narrativo para señalar movimiento utilizado también en el danzante de la pintura de San Rafael de Chiquitos. Parece natural que estos ángeles danzantes portaran instrumentos de percusión asimilables a las maracas, por más que no sean las tradicionales sino otras nuevas, quizás de calabazas con adornos aplicados, o quizás de metal y más decoradas para la liturgia cristiana. Por más molduras y adornos que se les haya podido introducir, los objetos que empuñan esos ángeles no difieren esencialmente de las maracas. Existen más razones que apoyan esta interpretación.

En las figuras de todos los ángeles músicos el plano descriptivo visual se confunde con el simbólico-musical. No ocurre así con estos personajes cuyas funciones son equiparables a las antiguas *banderitas* que marcaban el compás y cuyos gestos y danzas poseen un nivel visual de igual o mayor importancia que el sonoro musical. El aspecto prioritariamente visual, sobre el cual parecen querer llamar la atención estos ángeles, es reforzado por su cuádruple reiteración, cuya simultaneidad de elementos logra una densa concentración de significados hacia el centro de la composición.

La maraca empuñada, más que sostenida, como sería el caso de un recipiente, el brazo extendido con la palma abierta, las piernas puntualmente contrapuestas, las túnicas cortas y los pliegues que señalan movimiento son elementos que se integran a unidades semióticas precisas que, si bien deben ser investigadas y descubiertas actualmente, en su época fueron claras y evidentes. Ellas no pudieron surgir sin un plan común, coordinado con mayor rigor que para los demás ejecutantes, resultado de un acuerdo previo entre ambos escultores.⁴¹

Es esclarecedora la comparación con un relieve de madera del museo de Luján, quizás también proveniente de Trinidad, donde se representa un ángel danzante, cuya túnica, que tampoco llega a los pies, flamea con el movimiento y cuyas piernas también se alternan una al frente y otra al costado. La gran diferencia es que en su mano derecha agita una filacteria o un tul y en la izquierda sostiene un pequeño ánfora que puede ser un “pebete” o “pebetero”, pues lo sujeta elegantemente por un asa que sobresale con ese fin.⁴² En cambio el modo contundente con que sostienen en lo alto sus instrumentos los ángeles de Trinidad sería poco elegante y casi brutal si se tratara de recipientes.

Quizás el precedente más importante, no solo de la presencia de la maraca sino de la disposición de los ejecutantes, sea el pesebre de ángeles músicos de San Pedro de Mojos⁴³ y que pudo inspirar esa distribución libre, ante todo decorativa y jerárquica de los ángeles en el friso. Debemos recordar que la finalidad esencial del friso era la de servir de ornato de la iglesia. Esa principal función no era, en este caso la única, ya que por tratarse de músicos los artistas guaraníes fueron minuciosamente realistas y nunca representaron instrumentos imaginarios como el “serpentón” de la cúpula de la iglesia de la Compañía de Córdoba.⁴⁴ Los instrumentos de Trinidad responden exactamente a los de su época, tanto en su forma como en las modalidades de su ejecución, que casi siempre aparece muy enfatizada. La composición de los grupos instrumentales en cambio se subordina a su función ornamental. Es ese orden el que impidió mezclar instrumentos de cuerda con los de viento. Se veían mejor los ángeles soplando en el mismo friso y los que pulsaban o frotaban cuerdas también reunidos en frente suyo, en el mismo ámbito del transepto o crucero. En el presbiterio las pautas visuales jerárquicas y de simetría son más rigurosas todavía.

Ambos frisos del presbiterio tienen una organización simétrica de una pared con la otra y de cada sector con respecto a su centro. Las Vírgenes en su representación de Madre de

⁴¹ Es muy probable también que los frisos de la Virgen y el Niño sean anteriores en el tiempo y que el escultor del poniente, de la Inmaculada, siguiera puntualmente lo establecido por su predecesor, cambiando solamente un detalle muy significativo: uno de los ángeles levanta la maraca con la mano derecha, como los dos del friso del naciente, pero el otro lo hace con la izquierda para destacar la simetría de ambos con respecto a la Virgen. El paso de la pierna abierta no es independiente o casual sino que siempre acompaña al brazo, izquierdo o derecho, que levanta la maraca.

⁴² Exposición El arte de las Misiones Jesuíticas. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1985. Esta pieza fue expuesta con el nombre de “Puerta de Sagrario” con el n° 102 del inventario (madera tallada y policromada, 75 cm x 100 cm). La fotografía data de esa fecha.

⁴³ Kühne, Eckart. “Catálogo de los objetos expuestos en Lucerna”, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁴ Furlong, G. *Músicos...*, *op. cit.* “Ángel con serpentón”, Lámina XVII.

Dios, la Purísima, y la vencedora del mal ocupan en cada caso los centros de dos frisos contiguos. Como Madre de Dios y como Purísima, una pared del presbiterio y la adyacente del crucero, y pisando la serpiente las dos paredes restantes, o sea, las que dan al norte del transepto y coronan los arcos que dan a las naves laterales. Quizás algún simbolismo asocie los instrumentos de viento a las serpientes, o a su posible encantamiento, o quizás se trate de simples razones estéticas, que determinaron esa agrupación. Del mismo modo que la ubicación de los órganos en cada extremo de los frisos del presbiterio y los claves⁴⁵ en el extremo opuesto corresponde más a sus similitudes estéticas y jerárquicas que a su complementariedad musical. La presencia de ángeles danzantes y turiferarios alrededor de la Virgen obedece tanto a razones estéticas como de jerarquía y función ceremonial. La inclusión de las trompetas en el presbiterio podría relacionarse con la exaltación de los elementos victoriosos del cristianismo sobre la muerte y el mal. Este instrumento era muy difundido en las misiones. No olvidemos las descripciones de Sepp de su viaje fluvial en el Río Uruguay donde un indio entretenía a los navegantes y pasajeros *trompeteando alegremente* durante todo el viaje.⁴⁶

Del mismo modo que lo expresan rotundamente las artes plásticas de la iglesia de Trinidad, es también probable que en las ejecuciones musicales de ese período se produjera cierta *intensificación del peso del parámetro rítmico* u otras modificaciones difíciles de constatar en las partituras de la época, perdidas en los pueblos guaraníes y conservados entre los chiquitos.⁴⁷

Los estudios que constatan esa presencia rítmica en Chiquitos actuales la atribuyen a la influencia de la música militar. Sin embargo el elemento rítmico entre los guaraníes y chiquitos estuvo siempre presente, ya antes del contacto con los europeos, por lo que se puede suponer que dicha *intensificación del peso del parámetro rítmico* se dio ya durante la presencia jesuítica según las características más o menos europeizantes o autóctonas de los diferentes períodos.

De constatarse que se trata de maracas, las del friso serían uno de sus ejemplos conocidos, ya que los otros son las dibujadas por el P. Paucke y el mencionado pesebre mojeño de probable origen de las misiones guaraníes. Podría tratarse de una síntesis cultural del último período o de un logro individual atribuible a la sensibilidad y apertura intelectual del Padre Danesi. Como fue este polifacético artífice quizás el único en tallar piedras “duras”, pues así lo deja entender Sánchez Labrador en su “Paraguay natural”⁴⁸, no se puede descartar que estas figuritas hoy mojeñas surgieran de su taller y fueran remitidas a Mojos como los dos retablos enviados por el P. Sepp a los chiquitos.⁴⁹ La guitarra de uno de los ángeles, desconocida en mojos y chiquitos y presente entre los guaraníes, así lo confirmaría. La maraca en la diestra de otro ángel es el más claro antecedente de las representadas en los relieves de los frisos trinitarios. La idea común de los ángeles músicos fielmente representados, con parecidos instrumentos que en Trinidad, también remite a un pensamiento y elección semejantes. En cambio de los estilos de ambas obras: barroco, quizás con una naturalidad ya rococó, el pesebre, hierático-frontal el friso, surgen de una ejecución y autorías diferentes.

⁴⁵ Trinidad poseía un taller donde se fabricaban claves: Inventario de expulsión de 1768. AGN, Sala IX, 22-6-3.

⁴⁶ **Sepp, Antonio.** *Relación de viaje...*, op. cit., p. 183.

⁴⁷ “La adopción de los tambores y bombos formaría parte de ese mismo proceso de adecuación de la práctica musical a la idiosincrasia indígena; el contacto con la música militar les habría acercado instrumentos aptos para cubrir una necesidad de intensificación del peso del parámetro rítmico”. Huseby, G. “Me puse a fabricar toda clase de instrumentos”. Los instrumentos y orquestas en las misiones de Chiquitos. En: Las Misiones Jesuíticas de Bolivia..., op. cit., p. 73.

⁴⁸ “Cerca del río Tebicuary, por el paso que llaman Cabañas, hay minas y canteras de mármol o jaspe verde con manchas pálidas. He visto algunas obras hechas de esta piedra, la cual en su cantera está un poco blanda y se deja labrar fácilmente, pero admite la bruñidura y, al aire, se endurece como mármol que es. (...) El Padre Pablo Danesi, Misionero jesuita muy hábil, se hacía llevar de dicho jaspe y trabajaba bellísimas piezas (...)”. Sánchez Labrador. Paraguay Natural. En: Furlong, G. Artesanos argentinos durante la dominación hispánica. Buenos Aires, Huarpes, 1946, pp. 222 y 223.

⁴⁹ **Sepp, A.** *Continuación de...*, op. cit.

En ese clima, no tan europeo como lo suponen muchos autores, la presencia de la maraca, o quizás matraca como se la llamaba por error aún recientemente,⁵⁰ no debería llamar la atención ya que numerosos elementos exclusivamente “americanos” como los trajes de *Inga*, *ponchos*, *arcos* y *flechas*, y *toda clase de cornos americanos*, figuran con frecuencia en sus inventarios de danzantes y otros relatos.⁵¹

Por todos sus atributos, con maracas o sonajas en sus manos, podemos reconocer en estas figuras emblemáticas a ángeles danzantes, cuya gestualidad parece tener el rol de coordinar el plano acústico con el visual. Sus movimientos se inspiran en la música, pero a su vez, ellos cumplen la función de unificar la ejecución de los diferentes instrumentistas. Son los que están más cerca de la Virgen pues a través de ellos el sonido y la imagen se hacen ofrenda, orden y medida.

La interpretación del friso de Trinidad dependerá finalmente de la identificación en la música misionera de la presencia de ciertas invariantes de la mentalidad guaraní. De un modo equivalente esas invariantes han sido reconocidas en la escultura y en la arquitectura, a pesar de los relatos contrarios que exaltaban su mejor nivel europeo. Es el caso de las primeras iglesias construidas presuntamente por los padres y que igualaban a las catedrales de Europa, o aquel retrato de la Virgen de mano de un indio que poseía el P. Orosz en Córdoba y que “provocaría admiración incluso en Roma, por su ejecución y belleza”.⁵² Infinitos ejemplos confirman que a Europa se escribía lo que allí se podía entender, a partir de los códigos y escalas de valoración que allí regían. Abundan los casos que prueban que esa escala de valores era muy diferente en América. La imaginería sobreviviente en los museos es ya suficiente para demostrar que los artistas misioneros no eran ni Rubens,⁵³ ni Miguel Ángel, ni Fidias, y tampoco se proponían imitarlos en ningún momento ya que su realidad, fines y condiciones de recepción eran totalmente distintos. Dicha investigación abre un panorama nuevo que puede ser constatado también en la música misionera.

7. El P. Pedro Danesi, director de la fábrica de Trinidad.

En las misiones jesuíticas de guaraníes hay figuras que han tenido actuaciones protagónicas y sin embargo la historia no les reserva sino una pálida mención en algún tema circunstancial, ignorando sus principales obras. Esto es lo que ha ocurrido con el P. Pedro Pablo Danesi. Guillermo Furlong lo recuerda como constructor de relojes, no sabemos si por los dos relojes de sol que talló en San Luis y que llamaron la atención en 1757 al Marqués de Valdelirios⁵⁴ o por el reloj que construyó para la iglesia de Trinidad y cuya autoría, se supone, le corresponde. También Sánchez Labrador lo menciona como el religioso experto en la talla de piedras duras como el jaspe.⁵⁵ Pero ninguno de ambos autores le asigna su obra principal: la cúpula y las bóvedas de Trinidad y la dirección de la talla de los frisos, el púlpito y los altares de la iglesia. Es que el P. Danesi fue un curioso experimentador y estudioso que no tuvo tiempo de escribir sus memorias y relatar sus aventuras como el P. Antonio Sepp, mencionado al comienzo de este trabajo. Es así que de su mano solo se conocen por ahora dos cartas, una dirigida al Visitador Contucci, en enero de 1763,⁵⁶ y otra a su amigo el Hno. Pirola agradeciéndole el envío de algunas golosinas. Pero, por suerte para nosotros, el que alude a él con frecuencia en los relatos de los adelantos de su iglesia, es el párroco de Trinidad, el P. Valdivieso. Gracias a sus cartas guardadas en el Archivo General de la Nación nos enteramos que el P. Danesi cerró la cúpula a fines de 1763, en cuya linterna colocó una estatua de San Antonio de cerámica vidriada. En agosto de 1764 se inauguró solemnemente la iglesia. Desde entonces hasta la expulsión, en 1768, Danesi se consagró a completar y embellecer su iglesia.

⁵⁰ Furlong, G. *Músicos...*, op. cit. “Ángel con matraca”, dibujo de Liber Fridman (Lámina XIV).

⁵¹ Buenos Aires y Córdoba en 1729 según cartas de los Padres Cattaneo y C. Gervasoni. Buenos Aires, 1941. En: Furlong, G. *Músicos...*, op. cit., p. 82. En cuanto a los cornos ver nota N° 262.

⁵² Carta de Ladislao Orosz a Esteban Raab S. J., Rector del Colegio de Pozsony. En: Szabó, Ladislao. *El húngaro Ladislao Orosz en tierras argentinas 1729-1767*. Buenos Aires, FECIC, 1984, p. 69.

⁵³ Sepp, Antonio. *Relación de viaje...*, op. cit., p. 215.

⁵⁴ Carta anua del P. Pedro Juan Andreu. ARSI, Paraq. 13, 214.

⁵⁵ Sánchez Labrador. “Paraguay Natural”. En: Furlong, G. *Artesanos argentinos...*, op. cit., p. 223.

⁵⁶ AGN, Sala IX, 6-10-6.

Todo lo que sabemos sobre la personalidad de este notable arquitecto autodidacta debemos deducirlo por las circunstancias en que aparece rodeada la mención de su nombre. Suponemos así que poseía grandes dotes de persuasión pues habiéndose asignado la obra de la reconstrucción de la cúpula desplomada, de Prímoli, al Hno. Grimau en 1757, y estando presente en la región el arquitecto Hno. Forcada, logra Danesi dirigir esa fábrica sin tener ningún antecedente que lo acreditara para ello. Tenía también un gran conocimiento del idioma y de la mentalidad de los guaraníes, pues fue el único religioso, de todos los que tuvieron presos los indios durante la rebelión por el Tratado de Límites, que le fue permitido viajar con escolta a Candelaria para cumplir con sus ejercicios y realizar los últimos votos. Parecía además que tenía un especial aprecio por la cultura indígena, pues por lo que podemos constatar en la decoración de la iglesia de Trinidad, no se propuso reformar el arte de entonces, como otrora el P. Sepp en la música y Brasanelli en la escultura y pintura, sino que aceptó y alentó el carácter autóctono de la producción de sus escultores. Un director de fábrica preocupado por el carácter europeo de su iglesia, jamás aceptaría en los techos de la misma gárgoras como los pumas agazapados o como los peces voladores, de los cuales han sobrevivido dos de los primeros, y uno de los segundos. Ellos son suficientes ejemplos para sorprender a la posteridad con el carácter americano que denota la persistencia de una mentalidad autóctona manifestada con una pujanza y vigor que parecían extinguidos después de 150 años de presuntos esfuerzos por su europeización. En ese contexto no debe sorprendernos la inclusión en los frisos, al lado de trompetistas y organistas también de cuatro ángeles danzantes con maracas, que exhiben una frontalidad y monumentalidad semejante a la de los ceramistas mochicas o los escultores mayas precolombinos. Se podría pensar que el caso del P. Danesi fue poco frecuente en las misiones. Sin embargo él no fue el único jesuita en esa época en demostrar una especial valoración por la capacidad y cultura de los indios. Refiriéndose a las dotes musicales de los mismos escribe el P. Jaime Oliver. “(...) verdaderamente merecen el título de Maestros, pues con perfección la saben, y tal vez componen mui bien (...)”.⁵⁷

Dicha afirmación no tiene el tono polémico que caracterizaría una expresión conscientemente opuesta al parecer de la mayoría. Al contrario, para la posteridad esa frase peca por demasiado simple y falta de apoyo argumental, como si se tratara de algo sobre entendido y no cuestionado.

Llama también la atención el pensamiento del P. Florián Paucke referido a sus Mocobés y por extensión a todos los indios:

Por esto si los indios fueren criados en continua práctica y enseñanza, darían iguales testimonios de su inteligencia, entendimiento y habilidad como cualesquiera en Europa. Y si los Europeos hubieren sido criados sin doctrina ni enseñanza, sin ocasión de conocer algo, en bosques, entre gentes de igual ignorancia, Europa sería una India tal como América.⁵⁸

La modernidad de estas afirmaciones contrasta con otras de la época, algunas de las cuales niegan a los indios su condición humana, o con las de Felix de Azara que todavía a fines del S. XVIII comparaba el idioma guaraní con el ladrido de los perros. Los misioneros de la Compañía de Jesús, muchos de los cuales consideraban al guaraní entre las lenguas más perfectas y bellas⁵⁹, comparable al mismo griego, tampoco podían ver con malos ojos que situados cerca de la Virgen se ubicaran ángeles danzantes con el instrumento preferido de sus indios: las calabazas o maracas.⁶⁰

Lejos de constituir esto una suposición teórica, la maraca estaba representada en un conjunto escultórico concreto de ángeles músicos, perteneciente a una misión jesuítica de

⁵⁷ **Oliver, Jaime.** *op. cit.*, f. 15 v.

⁵⁸ **Paucke, F.** *Hacia allá y...*, *op. cit.*, pp. 280 y 281.

⁵⁹ **Furlong, Guillermo.** *Misiones y sus pueblos de guaraníes...*, *op. cit.*, p. 80. Referido a los textos del P. Lozano y del P. Ignacio Chomé.

⁶⁰ Agradezco al Dr. Gerardo Husseby sus lecciones de música que dieron lugar a una amistosa polémica y estimularon esta investigación.

Mojos. Por lo tanto no existe ninguna razón para negar la posibilidad de que en otra misión, esta vez de guaraníes de la misma congregación, ella no pudiera volver a representarse en manos de otro ángel músico. Esta posibilidad adquiere mayor certeza de confirmarse, como lo sospechamos, que el que talló esos ángeles de alabastro o piedra de guamanga, fue el mismo jesuita italiano que dirigió la escultura de los frisos de piedra de itaquí en Trinidad, cuyo nombre, hasta ahora ignorado, fue Pedro Pablo Danesi.



Trinidad. Cabezas de ángeles halladas en la excavación de las naves de la iglesia. Todas parecen de diferente mano. Algunas, como la primera, tienen facciones notablemente guaraníes

