

**Deborah Singer**

***“Y señalen seis u ocho cantores con que se solemnicen las Fiestas”:***

**músicas evangelizadoras en las reducciones jesuítico-guaraníes del Paraguay**

**(siglos XVII y XVIII)**

Universidad Nacional, Costa Rica

[deborah.singer.gonzalez@una.cr](mailto:deborah.singer.gonzalez@una.cr)

Una de las primeras instrucciones que el Provincial de la Compañía de Jesús en el Paraguay dio a los misioneros de la Orden, fue crear una capilla musical de cantores en las recién fundadas reducciones de guaraníes. El objetivo era solemnizar el culto durante las fiestas más relevantes de la Iglesia y a la vez capturar el interés de los neófitos. Así comenzó una aventura que hasta el día de hoy resulta fascinante, tomando en cuenta la excepcionalidad de este proyecto que se llevó a cabo en el período en que América sufría los devastadores efectos de la conquista y colonización española.

Las reducciones eran poblados en los que residía un promedio de 2000 a 4000 indígenas, quienes vivían sometidos a un orden cotidiano cuidadosamente pautado por los misioneros de la Compañía de Jesús. El régimen de semi-enclaustramiento tenía el propósito de proteger a los nativos de los peligros externos y facilitar su evangelización, pero dado el modo de vida que llevaban y el sistema productivo que los misioneros implementaron, el proyecto apuntaba más bien hacia la occidentalización de las comunidades autóctonas.

Si bien es cierto que las reducciones constituyen un complejo modelo de desarrollo que merece ser estudiado desde múltiples puntos de vista, en esta ocasión me referiré específicamente a la música “importada” de Europa y la forma en que fue utilizada como herramienta para remodelar a los sujetos indígenas. Para ello centraré el enfoque en tres aspectos que me parecen de particular relevancia: el rol de la música en la inculcación de los

valores occidentales (sentido del orden, disciplina y sumisión ante la autoridad), la influencia de la música europea en el modo de percibir el tiempo y el espacio, y por último, la redefinición de las sensibilidades *otras* para orientarlas hacia la estética occidental y despertar así la devoción cristiana.

Investigar modos de hacer música que prácticamente se extinguieron con la expulsión de los jesuitas (1768) resulta una tarea casi imposible, pero las referencias que se encuentran en los textos de la Compañía de Jesús (*Constituciones de la Compañía de Jesús*, informes *in situ* de los misioneros, *cartas anuas* de los Padres Provinciales) nos ofrecen pistas ilustrativas respecto de la función que la Orden atribuía a la música. Por otra parte, los sitios arqueológicos, la imaginería religiosa y las miles de hojas de música misional que aún hoy en día se conservan en el Archivo Musical de Chiquitos, Bolivia,<sup>1</sup> constituyen también una importante fuente de consulta para la investigación de la práctica musical en el contexto de las reducciones del Paraguay.

Lamentablemente no contamos con testimonios directos de los guaraníes que nos aclaren cuál fue su propia experiencia musical en las reducciones. No obstante, podemos lograr una aproximación a su cosmovisión y al rol que le asignaban a la música gracias al trabajo de recopilación de tradiciones e himnos ancestrales *mbyá-guaraní* que hizo el antropólogo León Cadogan (*Ayvu; Tradiciones*). También me parecen relevantes las investigaciones antropológicas de las comunidades guaraníes que han sido realizadas en años recientes; estos trabajos contribuyen a definir continuidades y discontinuidades en las prácticas tradicionales de su cultura.

El principio del que voy a partir es que la vida en las reducciones posibilitó la convivencia de misioneros jesuitas e indígenas de la etnia tupí-guaraní, lo que significó el encuentro (¿enfrentamiento?) de modos diferentes de concebir la música. A partir de ese hecho intentaré establecer qué objetivos explícitos tenía la Orden al imponer música de factura europea y en qué medida esa misma música se transformó en un espacio abierto a la infiltración de elementos de la cultura local.

---

<sup>1</sup> Respecto del material conservado en el Archivo Musical de Chiquitos prefiero mantener cierta cautela. Si bien

## “El vivir en sociedad es para todos ellos natural”

Los guaraníes<sup>2</sup> provienen de la región amazónica. Migraron hacia el sur, expandiéndose hasta la cuenca del río de La Plata. Vivían de la caza, la recolección, la pesca y la siembra (ver Snihur), pero sobre todo tenían como rasgo distintivo el llevar un modo de vida semi-nómada. Cada cierto tiempo migraban por los cambios en la fertilidad del suelo (ver Schallenberger) y –sobre todo– por el anhelo de seguir al *Karai* (gran líder espiritual) en la busca de la *tierra sin mal*, el lugar de pleno bienestar y superación de la muerte (ver Cadogan, *Ayvu; Tradiciones*). De esta manera, el sedentarismo permanente era para la cultura guaraní algo completamente ajeno a su modo de vida.

Lo anterior contrasta con la idea de civilidad de los europeos. Según leemos en los *Tratados* de Bartolomé de las Casas, “todo hombre, tanto infiel como fiel es un animal racional y social y, por consiguiente, la sociedad o el vivir en sociedad es para todos ellos natural” (Las Casas 1247). Vivir en sociedad era comprendido como la residencia en núcleos urbanos con una organización medianamente compleja. En el caso de los pueblos bárbaros, estos debían estar bajo el cuidado de una autoridad proba, una suerte de tutor que los condujese “a la ejecución de lo que tienen que realizar, como remediar sus defectos, corregir sus costumbres para que sean virtuosos” (Las Casas 1259).

Los objetivos del gobernador del Río de la Plata -Hernando Arias Saavedra- eran bastante más pragmáticos que eso; su preocupación principal era tomar posesión efectiva de los territorios fronterizos y contener a los traficantes de esclavos procedentes de Brasil, por eso en 1608 encomendó al Provincial de la Compañía de Jesús que enviara misioneros para fundar poblados indígenas en la zona que se extendía entre los ríos Paraná, Paraguay y Uruguay.<sup>3</sup> En 1609 se fundó San Ignacio Guazú, primera reducción jesuítico-guaraní. En 1767 ya habían llegado a ser treinta las reducciones, con una población total que rondaba las 115 mil personas (ver Mörner).

---

<sup>2</sup> Assis y Garlet (ver 37) indican que los tres grupos guaraní más conocidos son los *Kaiová*, los *Ñandevá* (también llamados *Chiripá*, *Ava Katu Ete*, *Avá*, *Avá-Chiripá*) y los *Mbyá*. Cabe señalar que a pesar de la relativa unidad lingüística y cultural, la cultura guaraní nunca ha sido monolítica (ver Silva Noelli).

<sup>3</sup> El territorio corresponde a las zonas limítrofes de Argentina, Paraguay y Brasil.

El proyecto no estuvo exento de dificultades. Además de los ataques de los traficantes de esclavos y los brotes epidémicos, en el siglo XVII hubo varios levantamientos indígenas y en el transcurso del siglo XVIII las huidas se incrementaron. Los habitantes de las reducciones estaban hartos de la rigurosa rutina laboral y preferían regresar a los montes, algo que no resulta sorprendente si se toma en cuenta que todo el sistema de producción reduccional se sustentaba en el trabajo indígena.

Para efectos de este artículo me interesa subrayar que el orden cotidiano estaba meticulosamente definido. Las horas laborales (ya sea en el campo o en los talleres) se complementaban con horas de oración (misa, rosario, vísperas, etc.) y el estudio de la doctrina cristiana. En esas actividades la música estaba siempre presente: para llamar a misa, para ir al trabajo, en la instrucción del catecismo, en los servicios de la tarde, procesiones, etc. También había música cuando se nombraba a los miembros del cabildo indígena, cuando llegaba un visitante importante o con motivo de la fundación de una nueva reducción.



*Iglesia de la reducción San Miguel de las Misiones, Brasil (la fotografía es mía).*

## Músicas evangelizadoras

A pesar de que el Concilio de Trento prohíbe que en misa haya “músicas lascivas”, al mismo tiempo prescribe que los Oficios sean celebrados con himnos y cánticos para elevar el espíritu y fortalecer la fe (ver Fellerer). La incorporación de instrumentos musicales en los servicios religiosos demostró ser un poderoso anzuelo para atraer a los feligreses a misa, por eso ya en los primeros años del siglo XVII apareció impresa en Roma música con partes instrumentales. Inicialmente el órgano sólo acompañaba a la voz más grave como soporte armónico, pero en la década de 1630 tenía asignados pasajes independientes, o secciones en las que interactuaba con otros instrumentos, como violines, laúd o tiorba (ver Dixon).

El esplendor musical dotaba de mayor solemnidad al culto, por eso la Compañía de Jesús promovió el uso de la música durante los servicios religiosos. Esa práctica fue trasladada a las colonias americanas. El segundo Concilio de Lima (1567) ratificó la importancia de las artes en el proceso de evangelización, especialmente la música. El misionero jesuita José de Acosta (1540-1600) sostiene que la música es fundamental como herramienta para la catequización de los niños. En su obra *De procuranda indorum salute* recomienda hacerlos “cantar a ratos, y a ratos recitar el catecismo en días y horas fijas” (Acosta 339). El primer Provincial del Paraguay, Diego Torres Bollo, dio en 1609 instrucciones precisas de enseñar música a los niños indígenas:

Cuanto más presto se pudiere, con suavidad y gusto de los indios, se recojan cada mañana sus hijos para aprender la doctrina ... leer y cantar. Y si el licenciado Melgarejo hallare cómo les hacer flautas para que deprendan a tañer, se haga: procurando enseñar bien a alguno, que sea ya hombre, para que sea maestro. (Citado en Furlong 78).

En las reducciones jesuítico-guaraníes la instrucción musical fue de la mano con el proceso de evangelización. El tipo de música que se enseñaba dependía en gran medida del origen del misionero. Por ejemplo, los primeros en adentrarse en el territorio paraguayo fueron de origen español e introdujeron a los guaraníes en el estilo que se cultivaba en

España. El misionero belga Jean Vaisseau (1583- 1623)<sup>4</sup> desarrolló el canto gregoriano, el polifónico y también el policoral (ver Herczog 36), aunque se destacó sobre todo por su labor didáctica en la ejecución de instrumentos.

El jesuita francés Louis Berger (1590-1639) también se enfocó en la formación instrumental de los indígenas, al parecer con bastante éxito. De ello nos da cuenta una carta que en 1624 le escribió a Berger el Preósito General de la Orden:

Huélgome mucho, Carissimo H., que le vaya tan bien como me dize en la de 4 de Agosto de 1622, y que esté tan bien ocupado en esa Reducción, enseñando a los Indios a pintar, y tocar instrumentos, para ganarlos por estos medios, y disponerlos para que se hagan christianos, y a los que ya lo son, para que sirven de veras a Nuestro Señor. (Citado en Herczog 38).

Según se observa, existe un interés institucional en cultivar la música por los efectos persuasivos que –se suponía– ella tenía sobre los neófitos. Las innovaciones que introdujeron los compositores europeos de la corriente conocida actualmente como *barroco* fueron rápidamente incorporadas en la música de las reducciones gracias al impulso dado por el misionero tirolés Antonio Sepp (1655-1733). Este jesuita se había impregnado del estilo italiano de Cesti, Cavalli y Cima en el período en que formó parte del coro de niños cantores de la Corte Imperial de Viena. Posteriormente recibió clases de composición con el director de música de la catedral de Augsburgo –Melchior Glettle– quien le enseñó las nuevas técnicas composicionales que estaban en boga: predominio de los polos tonales y un bajo continuo que actuaba como soporte armónico. Sepp llegó a Buenos Aires en 1691 y desde ahí se trasladó a la misión de Yapeyú, donde se hizo cargo de la capilla musical. Yapeyú llegó a transformarse en un verdadero conservatorio de música al que acudían indígenas de las reducciones más lejanas a aprender solfeo, lectura musical y técnica instrumental.

El compositor jesuita Doménico Zipoli (1688-1728) llegó de Italia a Buenos Aires en 1717 y permaneció hasta el fin de su vida en el Colegio de Córdoba. Zipoli compuso una gran cantidad de piezas musicales que circularon y fueron copiadas en las diferentes reducciones.

---

<sup>4</sup> Jean Vaisseau (o Juan Vaseo) llegó a América en 1617 y se instaló en la reducción de Loreto. Previamente había sido músico en la capilla del Archiduque Alberto de Austria y de la Infanta Isabel, lo que demuestra que logró reconocimiento como músico en su tiempo.

Aparentemente supo adaptar sus obras a las condiciones (y carencias) locales. El suministro de piezas de música era una de las tareas que debían cumplir los misioneros que tenían algún conocimiento en ese campo, puesto que las celebraciones importantes requerían un mayor despliegue musical y no siempre contaban con los recursos necesarios para importar música de Europa. Suponemos que la ejecución de las obras estaba a la altura de las expectativas, según reportan los testigos de la época.

En 1628 el Gobernador de Río de la Plata escuchó tocar a la capilla indígena de Yapeyú. En una carta dirigida al rey señala que ellos eran “diestros en todo, como si en la corte de V.M. lo hubiesen aprendido” (citado en Leonhardt 4). Esta idea de que la capilla musical indígena sonaba como las capillas europeas se transformó en un tópico bastante común.<sup>5</sup> La versión local debía ser una réplica exacta del modelo metropolitano porque eso no sólo constituía un reconocimiento a la calidad de los músicos indígenas, sino que además proclamaba el éxito del proyecto misional.

### **Control del tiempo, orden y disciplina**

Hasta el momento se ha visto que la Compañía de Jesús propiciaba la utilización de la música con objetivos esencialmente evangelizadores. Pero existen además otros efectos de la práctica musical sobre los sujetos indígenas. Para comprenderlos es necesario aproximarse a la visión de mundo que en aquel entonces prevalecía en Europa. Un principio fundamental era la convicción de que cada ser humano ocupaba un lugar específico dentro del orden social y ese lugar debía ser aceptado por todos. El respeto a la jerarquía constituía el fundamento de la armonía del cosmos; esto tuvo repercusiones en la productividad de los sujetos, en las formas de control del trabajo y -por consiguiente- en el control de los cuerpos (ver Foucault).

Las reducciones jesuítico-guaraníes no sólo se cimentaron en ese modelo, sino que además representan un ejemplo de concepción racional del espacio, en el entendido que los

---

<sup>5</sup> Véase por ejemplo los textos de Antonio Sepp (*Trabalhos*), José Cardiel y José Manuel Peramás. Francisco Xarque matiza un poco esta percepción, según escribe en 1687: “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 igualan a cualquiera de las primeras Catedrales de España, aunque no sean de tanta suavidad las gargantas.” (Citado en Leonard 5).

sujetos eran distribuidos según las funciones que debían cumplir. En el trazado urbano primaba la línea recta, de manera de facilitar el desplazamiento de las personas y el acceso a la iglesia. Además, permitía que el misionero visitara cada uno de los hogares indígenas (ver Sepp, *Trabalhos*; Cardiel) para administrar los sacramentos y también para ejercer efectivamente su labor de vigilancia.<sup>6</sup> Las dimensiones de la iglesia y la gran plaza frente a ella (donde se hacían las procesiones) marcaban la prioridad absoluta de la religión católica.

Cabe señalar que hombres y mujeres ingresaban a la iglesia por puertas diferentes y se sentaban separados. Los niños también se sentaban juntos y eran controlados por sus alcaldes durante la ceremonia. Todo acto religioso realizado en ese espacio obligaba a guardar estrictas políticas del cuerpo: no tocarse, no hacer ruido, arrodillarse o levantarse en el momento oportuno, mantener una actitud recatada, etc. En otras palabras, se guardaba un orden estricto que también era reproducido por la música.



*Sitio arqueológico de la Santísima Trinidad del Paraná, Paraguay. En primer plano se observan las casas de los indígenas. Al fondo, la iglesia y frente a ella, la plaza (la fotografía es mía).*

El misionero jesuita Pedro Lozano describe en 1755 la visita que en el año 1613 el Padre Provincial realizó a la reducción de San Ignacio, destacando que “[...] dos escuadrones bien ordenados de niños y niñas entonaban en su idioma con sonora y dulcísima armonía las Alabanzas de la Virgen Soberana” (citado en Leonhardt 4). Es evidente que Lozano alude a un

---

<sup>6</sup> La principal preocupación era que los indígenas regresaran a sus antiguos rituales religiosos.



coro de niños indígenas que ya ha sido instruido en la práctica coral occidental: mantienen el ritmo musical conforme al texto, cantan según los parámetros que establece la afinación europea, respiran y hacen pausas de manera concertada, todo ello bajo la dirección del maestro de capilla (probablemente el misionero). Nótese que *escuadrón* es un concepto militar ligado a la batalla (¿contra el demonio?), sin embargo, el sentido bélico es matizado con la expresión “*dulcísima armonía*” que inmediatamente remite a la Virgen María.

A mediados del siglo XVIII el padre J. Pfothhauer hizo otra descripción de la práctica musical en las reducciones:

Ellos cantan en lengua guaraní el Benedicto y el Laudate; los niños entran primero al templo de Dios y se sientan en perfecto orden a ambos lados. Junto a la orquesta cantan y tocan arias, motetes y ópera en una manera perfecta. (Citado en Szarán; la traducción es mía, D.S.).

Nuevamente encontramos el “perfecto orden” que la práctica musical parece propiciar en aras de crear una “armonía concertada”. Aquí no se admite la disonancia ni la transgresión.

La música europea que sonaba en las reducciones tenía una estructuración que en gran medida era definida por el texto religioso. Del mismo modo en que la pieza musical se dividía en secciones, el tiempo cotidiano era dividido en tramos. Para eso el sonido de la campana cumplía un rol básico porque marcaba el inicio y término de cada actividad (la misa, el catecismo, el trabajo, el rosario, las comidas, etc.). Los residentes de las reducciones se acostumbraron a percibir el tiempo de manera segmentada, aunque el ciclo anual contemplaba un tiempo “especial” en el que se celebraban las grandes fiestas religiosas y se rompía la rutina. La gran opulencia decorativa que se exhibía en aquellos eventos era acompañada por la capilla musical, que interpretaba obras grandiosas especialmente preparadas para la ocasión.

Además del sentido de orden y control del tiempo, los misioneros instauraron prácticas disciplinarias estrictas, puesto que la ausencia al trabajo (o a la misa) era severamente castigada. Sin embargo, al hablar de disciplina me refiero más bien a una serie de procedimientos normativos (ver Foucault) que determinan la productividad del sujeto, como los tiempos de trabajo, el orden y la técnica estandarizada de ejecución. La capilla musical era instruida a través de ensayos repetitivos y rutinarios que se realizaban en espacios específicos,

con base en un trabajo progresivo y constante en el que había que acatar patrones estrictos de ejecución. Las indicaciones las daba el sujeto de mayor rango, usualmente el maestro de capilla o el misionero.

Antonio Sepp indica que la instrucción musical la comenzaba desde los rudimentos de la música, con el hexacordio *ut, re, mi, fa, sol, la* (ver Sepp, *Relación* 126). El último paso en el aprendizaje era la lectura de partituras, es decir, lograr que los indígenas decodificaran los signos que grafican el sonido:

En este año ya conseguí hacer maestros en los respectivos instrumentos: seis trompetas de diversas reducciones, tres buenos tiorbistas, cuatro organistas. A estos todavía no llegué a mostrarles una partitura porque sería muy difícil para ellos. (Sepp, *Relación* 126).

En los talleres misionales los indígenas también fabricaban instrumentos. Los instrumentos musicales europeos eran caros y difíciles de importar, debido a eso los misioneros optaron por instalar talleres donde fabricarlos. Entre los más comunes estaban los violines, bajones, flautas, oboes, trompetas, chirimías, arpas, tiorbas, cembalos y órganos. En el inventario de los bienes de San Pedro que se realizó en 1790 (22 años después de la expulsión de los jesuitas), se enumera “trece taladros de agujerear flautas, tres limas de hacer bajones, ocho taladros de hacer chirimías, dos fierros grandes de amoldar madera para violines y violones” (citado en Antón Priasco 6). Esto nos da una idea de cómo los artesanos indígenas se apropiaron de las tecnologías de producción occidentales, pero también nos alerta respecto del riesgo de hacer comparaciones entre estos instrumentos y aquellos fabricados en Europa. A pesar de que los testigos de la época afirman que los instrumentos musicales de las reducciones sonaban como los europeos, la verdad es que difícilmente pueden haberse visto o sonado igual porque los materiales de construcción eran otros, las técnicas de fabricación habían sido adaptadas a las condiciones locales y los artesanos indígenas no estaban familiarizados con la emisión del sonido que se hacía en Europa. De hecho, tenían una forma *otra* de percibir y concebir el sonido.

## Sonidos transgresores y sonidos negociados

Según relatan las crónicas, en 1628 se produjo una rebelión liderada por el cacique Ñesu y el “hechicero” Guaraibí. En esa oportunidad, exhortaron a los indígenas a abandonar las reducciones y escuchar **sólo** el sonido de las maracas y las tacuaras (ver Lienhard 324).<sup>7</sup> En 1753, durante el levantamiento indígena contra el Tratado de Permuta,<sup>8</sup> hay informes que señalan que los indígenas no paraban de gritar mientras hacían sonar sus cajas. Esto indica que el sonido de los colonizadores jamás desplazó del todo a los sonidos locales, que se manifestaban con mayor fuerza durante los episodios bélicos. Entonces eran transformados en emblema de lucha. Independientemente de los años transcurridos, el sonido seguía conservando un componente que se resistía a ser reducido y eso explica por qué durante las rebeliones indígenas se destruyera incluso las campanas, que eran el símbolo por excelencia del control del tiempo cotidiano que ejercían los misioneros.

La importancia otorgada a los sonidos del entorno es constitutiva de la cultura guaraní. Muchos estímulos acústicos son significativos precisamente porque tienen un fuerte componente religioso que se manifiesta a través del ritual. Es parte de la tradición que los actos ceremoniales guaraníes se efectúen con cantos, danzas y el sonido de las tacuaras (ver Pérez Bugallo).<sup>9</sup> El líder espiritual (*pa'í*, chamán) inhala tabaco y utiliza una maraca para ponerse en contacto con las fuerzas sobrenaturales, de manera que la maraca –que nosotros consideramos un instrumento musical– en la cultura guaraní es un objeto sonoro con una fuerte carga simbólica y por lo mismo, su uso es ritual. Los misioneros jesuitas aceptaron la maraca en las reducciones, pero la resignificaron. Según argumentaré a continuación, la maraca constituye un ejemplo de negociación entre las prácticas musicales guaraníes y la música europea.

---

<sup>7</sup> La tacuara es un instrumento confeccionado a partir de un trozo grande de bambú, de unos noventa centímetros de altura. En los actos ceremoniales sólo lo utilizan las mujeres, quienes lo golpean verticalmente contra el suelo para marcar el pulso del canto (ver Ruiz).

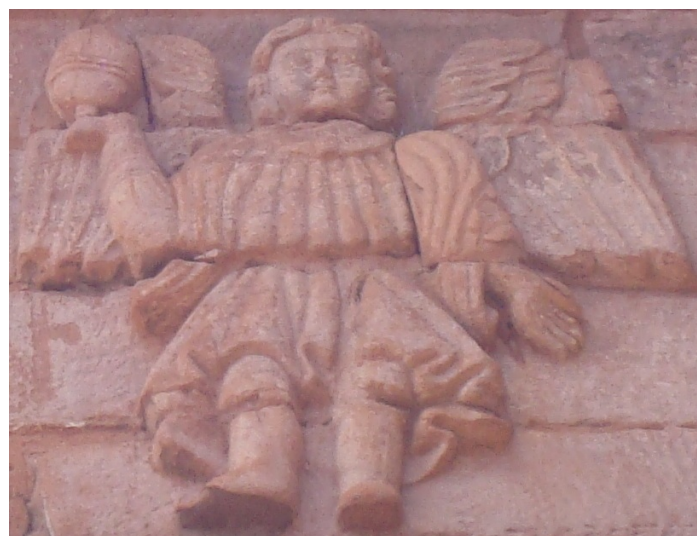
<sup>8</sup> Mediante este tratado el rey de España cedía a la Corona de Portugal las siete reducciones del Tapé (actual Brasil) a cambio de Colonia del Sacramento (Uruguay). La decisión provocó la guerra guaraníca entre los años 1754 y 1756.

<sup>9</sup> La presencia del rabel y la guitarra en la celebración de las ceremonias actuales demuestra que hubo procesos de sincretismo.

En el presbiterio de la iglesia del sitio arqueológico de la Santísima Trinidad del Paraná (Paraguay), se aprecia un friso que muestra un cortejo de ángeles que venera a la Virgen. La mayor parte de ellos ejecuta un instrumento musical (violín, arpa, órgano, bajón, trompeta, etc.), pero lo que llama la atención del espectador es la presencia de cuatro ángeles que tienen una maraca en la mano. En la siguiente imagen se observa a la Inmaculada en actitud de oración, acompañada de dos ángeles turiferarios. En el costado derecho se observa a uno de los ángeles que porta la maraca. Por la posición de sus pies, parece estar ejecutando una danza ritual:



*Friso de la iglesia del sitio arqueológico de la Santísima Trinidad del Paraná (Paraguay)*



*Detalle (ambas fotografías son mías)*

Ya se dijo que la maraca es un instrumento autóctono asociado a los rituales que llevaba a cabo el *pa'i* para ponerse en contacto con el mundo sobrenatural. Este proceso se intensificaba mediante el uso del tabaco, que actuaba como elemento purificador y protector de los malos espíritus (ver Pérez Bugallo). Me parece significativo que en este friso la maraca (signo sonoro autóctono) aparezca junto al incienso (¿reminiscencia del tabaco?), en manos de un ángel que danza. Si bien en el friso la maraca es despojada de su sentido mágico/ritual para equipararla con los demás instrumentos musicales, es posible que la escena haya evocado en la población indígena prácticas antiguas que nada tenían que ver con el mensaje cristiano que la Orden intentaba proyectar. Surge así un espacio mixto en el que se superponen signos culturales de procedencia diferente; esto provocó un desplazamiento que –a la larga– condujo a la redefinición de la experiencia religiosa.

Los sonidos autóctonos se infiltraron en las fiestas cristianas. Antonio Sepp (ver *Trabalhos*) describe las danzas que se efectuaban en el vestíbulo de la iglesia, destacando que los bailarines llevaban cascabeles y sonajas en sus pies. El misionero señala que al entrechocarlos se producían disonancias estridentes y “ridículas”, agregando después (con algo de sorna) que para los oídos indígenas parecía no haber “cosa más gustosa en el mundo” (Sepp, *Trabalhos* 230). Es interesante notar que el mismo Sepp fabricaba estos instrumentos y ayudaba a los danzantes a ponérselos, probablemente sin comprender el significado mágico/ritual al que remitían. Se trataba de una forma de concesión ante las preferencias musicales de los nativos.

José Cardiel (1747) indica que cuando los indígenas iban al campo a realizar sus labores llevaban consigo la imagen de San Isidro Labrador, cantaban y se acompañaban con instrumentos autóctonos: “Tocan sus tamboriles y flautas: y al son de estos rudos instrumentos van alegres a su labor que se les manda, con sus Alcaldes.” (Cardiel 123). Cardiel desvaloriza los sonidos locales (“sus rudos instrumentos”), aunque los tolera porque comprende el efecto positivo que tienen en el ánimo de los neófitos. Probablemente lo que le importaba era que ellos tuvieran una mejor disposición para cumplir con las labores diarias. Visto desde una perspectiva alternativa, la marcha al campo proporcionaba el espacio para

mantener vivo el universo sonoro de la cultura ancestral, lo que constituía otra forma de reafirmar la identidad (ver Meliá).

Podría argumentarse que los “rudos instrumentos” se mantuvieron en un segundo plano porque los indígenas los tocaban cuando se sentían menos vigilados, es decir, sus instrumentos sonaban siempre de manera “no oficial”. La verdad es que no sabemos si en algunas ocasiones fueron integrados a la capilla musical. Es posible conjeturar que sí, considerando que los jesuitas mantenían una posición bastante flexible frente a los rasgos culturales del *otro* que no constituían una amenaza para la Iglesia. El entorno obligaba a los miembros de la Orden a adaptarse a las condiciones locales y eso se observa incluso cuando había que confeccionar instrumentos europeos. Por ejemplo, Antonio Sepp dice haber enseñado a tocar trompeta, flautas, guitarra, órgano (que considera indispensable para cantar en la iglesia), “tiorba y cítara *hecha con el caparazón de una tortuga*”<sup>10</sup> (Sepp, *Trabalhos* 167).

Podemos concluir entonces que en las reducciones la música generó espacios de intercambio cultural: los jesuitas imponían el uso de músicas eminentemente europeas, pero a la vez permitían la incorporación de variantes locales. Los guaraníes se apropiaron del nuevo lenguaje musical, pero lograban infiltrar sonidos que remitían a sus prácticas tradicionales. Este proceso de negociación favoreció la transferencia cultural en ambos sentidos. Así se dio paso a nuevas formas de comprender y hacer la música.

## **Sensibilidad y devoción**

Otro aspecto que vale la pena examinar es el propósito explícito de la Compañía de Jesús de hacer de los indígenas sujetos *sensibles*. Según se deduce de las fuentes documentales, la sensibilidad era considerada el paso previo para despertar la devoción cristiana y en esa dirección había que orientar la práctica musical.

En 1729 Cayetano Cattani escuchó a la capilla musical de Yapeyú y describe su impresión con las siguientes palabras:

---

<sup>10</sup> El cursivo es mío, D.S.

[...] era un bellissimo espectáculo particularmente en las Misas cantadas cuando oficiaban todos con aquel orden tan riguroso, sin equivocarse una mínima ceremonia: lo que ciertamente movía a la devoción (citado en Nawrot 31).

Volvemos a encontrar el tópico del orden, aunque en este caso hay además una relación causa-efecto: el orden de la música es un espectáculo bello que “naturalmente” conduce a la devoción. Es necesario recordar que en el contexto misional la música estaba inserta en ceremonias cargadas de estímulos sensoriales: el aroma de las velas y el incienso, el sonido de las campanas, las imágenes religiosas y las decoraciones florales. Además de todo eso, la misma ejecución del rito tenía un componente estético que debe haber impactado fuertemente a los participantes. La ceremonia en sí misma era un gran *espectáculo* que potenciaba la experiencia religiosa, de la cual la música era un componente.

Para Antonio Sepp el mayor poder de persuasión radicaba en la música, como (según él mismo afirma) lo habían comprendido tempranamente los miembros de la Compañía de Jesús:

Tenían que congregarlos en el gremio de la santa Madre Iglesia, tenían que reunirlos en reducciones y tenían que amansarlos poco a poco por medio de la música [...] De piedras inmóviles y duras rocas que eran, se volvían blandos y sensibles. (Sepp, *Trabalhos* 236).

La cita anterior constituye un manifiesto claro del poder de la música como ente cultivador de la sensibilidad y de la devoción cristiana. Pero las palabras de Sepp además ponen en evidencia los prejuicios de la mirada europea respecto de los pueblos originarios. Además de insensibles, se los consideraba lentos de entendimiento y duros como roca. Por eso la música que hacían los guaraníes no era considerada *música* sino más bien ruido, de modo que la única alternativa viable para despertar la devoción cristiana era instaurar un tipo de música conforme a la estética europea. Si el culto religioso se hacía con música solemne, mayores eran los resultados en términos de catequización. El supuesto aceptado por todos era que la belleza de la música (occidental) transformaría a los sujetos indígenas en *blandos y sensibles*.

Sin embargo, hay que enfatizar que la sensibilidad musical ya la tenían los guaraníes, sólo que orientada en otra dirección. Los cantos y leyendas recopilados por León Cadogan (ver *Ayvu; Tradiciones*) están llenos de imágenes en las que el sonido juega un papel preponderante; eso revela una cultura profundamente receptiva frente a los estímulos acústicos que vienen de la naturaleza. Por medio del sonido, ellos tomaban conciencia cabal del entorno en el que estaban insertos; el sonido los hacía entrar en contacto con el mundo sobrenatural y les ayudaba a fortalecer sus vínculos comunitarios.

### **El poder de la creación musical**

Si la música contribuyó a hacer de los indígenas sujetos obedientes, ordenados, disciplinados y sensibles, habría que preguntarse si además logró hacer de ellos sujetos creativos. Hasta el momento no hay claridad acerca de la existencia o no de compositores indígenas en las reducciones del Paraguay.

José Cardiel afirma que los nativos eran completamente incapaces de crear algo nuevo, pues sólo se contentaban con reproducir el modelo que tenían frente a sí porque “no alcanza más su entendimiento” (118). Al respecto, los padres Ströbel (1723) y Oliver (1768) afirman que los indígenas no necesitaban componer porque la música que ejecutaban venía de Italia y Alemania (ver Bollini; Wilde, “El ritual”). No obstante, en 1637 el padre Ripario le escribió al Provincial de Milán que muchos guaraníes sabían componer música y podían rivalizar con los compositores de Europa. La mayor sorpresa de este misionero fue constatar que el maestro de capilla de la reducción era un guaraní, no un jesuita (ver Preiss 21). ¿Cómo se entiende esta diferencia de opiniones en los miembros de una misma Orden?

Algunos investigadores han señalado que, si bien es cierto que los indígenas se apropiaron del universo sonoro occidental, el espacio en el que se producían las negociaciones entre ambas tradiciones musicales no era la composición, sino la ejecución o *performance* (ver Illari, “El sonido”; Wilde, “Entre”). Visto así, determinar si hubo o no compositores indígenas es irrelevante. El hecho de que los guaraníes incorporaran instrumentos autóctonos



(maracas, sonajas) en el ritual católico indica la voluntad de autoafirmación según los códigos culturales propios.

## Consideraciones finales

Las reducciones jesuítico-guaraníes permitieron que los espacios sonoros de la cultura europea y la cultura guaraní se superpusieran dando paso a un universo acústico híbrido. A pesar de que la música funcionó como artefacto que educaba para inculcar valores afines a los intereses de los colonizadores, lo cierto es que los guaraníes estuvieron lejos de ser entes pasivos meramente receptores; más bien generaron un campo de lucha simbólica en el que se desarrollaban procesos de adaptación y resistencia, de manera que las diferencias eran permanentemente negociadas. Los elementos sincréticos que persistieron dan cuenta de la redefinición de los significados otorgados a la música: surgió una práctica sonora diferente de los modelos previos y eso ayudó a dar forma al sujeto americano. Tal vez ese sea el principal legado de la música misional.

## Bibliografía

Acosta, José de. *De procuranda indorum salute*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1588 (1984).

Antón Priasco, Susana. “La educación musical en el proyecto musical jesuítico. El caso de Mojos”. *Bibliographica Americana. Revista interdisciplinaria de estudios coloniales I* (noviembre 2004).

<[http://www.academia.edu/291275/La\\_Educaci%C3%B3n\\_Musical\\_En\\_El\\_Proyecto\\_Mision\\_al\\_Jesu%C3%ADtico.\\_El\\_Caso\\_De\\_Mojos](http://www.academia.edu/291275/La_Educaci%C3%B3n_Musical_En_El_Proyecto_Mision_al_Jesu%C3%ADtico._El_Caso_De_Mojos)>.

Assis, Valéria de, e Ivori José Garlet. “Análise sobre as populações guaraní contemporâneas: demografia, espacialidade e questões fundiárias”. *Revista de Indias LXIV.230* (2004): 35-54.

Ayestarán, Lauro. 1962. “Domenico Zipoli y el Barroco musical sudamericano”. *Revista Musical Chilena XVI.81-82* (julio-diciembre 1962): 94-124.

Bollini, Horacio. *Arte en las misiones jesuíticas. Los espejos del Mundo Jesuítico-guaraní*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Cadogan, León. *Ayvu Rapyta. Textos Míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Asunción: Biblioteca paraguaya de antropología, vol. XVI, 1959 (1997).

Cadogan, León. *Tradiciones Guaraníes en el Folklore Paraguayo*. Asunción: Centro de Estudios Paraguayos “Antonio Guasch”, 2003.

Cardiel, José. *Las misiones del Paraguay*. Madrid: Dastin, 1747 (2002).

Compañía de Jesús. *Constituciones de la Compañía de Jesús y Normas Complementarias aprobadas por la Congregación General XXXIV*. Santander: Editorial Sal Terrae, 1554 (1996).

Concilio de Trento. S.F. <<http://www.emym.org/articulos1/conciliodetrento.pdf>>. (

Dixon, Gram. “Roman Church Music: The Place of Instruments after 1600”. *The Galpin Society Journal* 34 (1981): 51-61.

Fellerer, Karl Gustav, y Moses Hadas. “Church Music and the Council of Trent”. *The Musical Quarterly* 39.4 (1953): 576-594.

Fernandes Pereira, Josei. “O ensino de música nas missões jesuítico-guaraníes do sul da América no século XVIII”. *Revista Espaço da Sophia* 29 (2009): 1-13.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.

Furlong, Guillermo. *Los jesuitas y la cultura Rioplatense*. Montevideo: Impresores Urta y Curbelo, 1933.

Herczog, Johann. *Orfeo nelle Indie: I gesuiti e la música in Paraguay (1609- 1767)*. Lecce: Mario Congedo editore, 2001.

Illari, Bernardo. “El sonido de la misión: práctica de ejecución e identidad en las reducciones de la Provincia del Paraguay”. *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*. Ed. Víctor Rondón. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura. 2004. 5-25.

Illari, Bernardo. “Villancicos, guaraníes y chiquitos: hispanidad, control y resistencia”. *Educación y Evangelización: La experiencia de un Mundo Mejor. X Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas*. Ed. Carlos A. Page. Universidad Católica de Córdoba, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Argentina, 2005. <<http://www.carlospage.com.ar/wp-content/2008/06/educacion-y-evangelizacion.pdf>>.

Las Casas, Bartolomé de. *Tratados*. México: Fondo de Cultura Económica, 1553 (1997).

Leonhardt, Carlos. *La música y el teatro en el tiempo de los antiguos jesuitas de la Provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay*. Buenos Aires: Sebastián de Amorrortu, 1924.

Lienhard, Martin. *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas. Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX*. Selección, prólogo y notas de Martin Lienhard. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.

Meliá, Bartomeu. *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología, 1986.

Mörner, Magnus. *La Corona Española y los foráneos en los pueblos de indios de América*". Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica. 1999.

Nawrot, Piotr. "Lo sacro y lo solemne antes que lo virtuoso: práctica de ejecución de misas polifónicas en las reducciones de guaraníes, moxos y chiquitos". *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*. Ed. Víctor Rondón. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2004. 27-42.

Peramás, José Manuel. *La República de Platón y los guaraníes*. Asunción (Paraguay): Editorial Parroquia de San Rafael, 1793 (2003).

Pérez Bugallo, Rubén. "El iwira'í: Relicto sonoro de la vara-insignia entre los mbyá". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXVII* (2002): 29- 40.

Preiss, Jorge Hirt. *A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII*. Porto Alegre: Martins Livr. Ed., 1988.

Rizzo, Antonia, y María Carlota Sempé. "El uso del espacio y sus transformaciones durante el contacto jesuítico- guaraní". *Historia inacabada futuro incierto. VIII Jornadas Internacionales sobre las misiones jesuíticas*. Ed. Bartolomeu Meliá. Asunción: Centro de Estudios Paraguayos "Antonio Guasch", 2002. 253- 264.

Ruiz de Montoya, Antonio. *Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tapé*. Rosario (Argentina): Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana, 1639 (1989).

Ruiz, Irma. 1998. "Apropiaciones y estrategias políticas: una interpretación sobre la dinámica de cambio musical en contexto ritual". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 19.2 (1998): 186- 202.

Schallenberger, Erneldo. "Estudos missioneiros: temas e abordagens". *São Francisco Xavier. Nos 500 anos do nascimento de São Francisco Xavier: da Europa para o mundo 1506- 2006*. 2007. 27- 55. <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4318.pdf>>.

Sepp, Antonio. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Trad y ed. Werner Hoffmann. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires EUDEBA, 1698 (1971).

Sepp, Antonio. *Trabalhos Apostólicos*. São Paulo: Livraria Martins Editôra S. A., 1710 (1951).

Silva Noelli, Francisco. "La distribución geográfica de las evidencias arqueológicas guaraní". *Revista de Indias LXIV.230* (2004): 17-34.

Snihur, Esteban Angel. *The Missions Guaraní Universe*. Buenos Aires: Golden Company, 2007.

Szarán, Luis. “The Music in the Jesuitic Reductions in the Ancient Province of Paraguay”. 2009. <<http://www.zipoli.it/storia2en.html>>.

Waisman, Leonardo. “La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia)”. *Memoria americana* 12 (2004): 11-38.

Wilde, Guillermo. “El ritual como vehículo de experiencias sonoras indígenas en las doctrinas jesuíticas del Paraguay (1609- 1768)”. *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*. Ed. Víctor Rondón. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2004. 43- 57.

Wilde, Guillermo. “Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica”. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* Madrid: Akal, 2007. 103-112.  
<[http://www.academia.edu/440886/Entre\\_la\\_duplicidad\\_y\\_el\\_mestizaje\\_pr%C3%A1cticas\\_sonoras\\_en\\_las\\_misiones\\_jesu%C3%ADticas\\_de\\_Sudam%C3%A9rica](http://www.academia.edu/440886/Entre_la_duplicidad_y_el_mestizaje_pr%C3%A1cticas_sonoras_en_las_misiones_jesu%C3%ADticas_de_Sudam%C3%A9rica)>.