

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**TESIS**

**LA ÓPERA JESUITA EN LA EVANGELIZACIÓN DE LOS  
GUARANIES**

**PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIATURA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**PRESENTA**

**MIRIAM GARCÍA APOLONIO**

**ASESOR: DR. AXEL RAMÍREZ MORALES**

**MÉXICO, D.F.**

**JUNIO 2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A Mario Magallón Anaya, con afecto.

## **Agradecimientos**

En primer lugar quiero darle las gracias a mi madre por todo el apoyo e inmensurable amor que me ha dado; mis logros son suyos. En segundo lugar, hago un reconocimiento al Dr. Mario Magallón Anaya por su ayuda intelectual y cariño que me ha brindado durante estos años; esta tesis no hubiera sido realizada sino fuera por él. También quiero agradecer al Dr. Miguel Ángel Sobrino Ordóñez por todos sus consejos, observaciones y sobre todo por ser quien sugirió este tema de investigación. Del mismo modo, doy gracias al Dr. Axel Ramírez Morales por sus observaciones y sobretodo por confiar en mis capacidades para la elaboración de esta tesis. Quiero manifestar mi gratitud a Hazahel Hernández Peralta, a Sergio Arias y al Mtro. Elías Morales Cariño, amigos que fueron lectores y correctores de estilo del presente trabajo. A su vez, doy gracias al Dr. Hernán Taboada por todas sus enseñanzas que han sido elementales para toda mi carrera. Debo darle un reconocimiento a Pablo Hernández García, quien generosamente me consiguió bibliografía desde España. También agradezco la asesoría cartográfica y bibliográfica que mi amigo Francisco Caballero me dio para la elaboración del primer capítulo. Agradezco al Dr. Bartomeu Melià por las recomendaciones bibliográficas que compartió conmigo. Finalmente debo de dar un gran reconocimiento al Dr. Bernardo Illari que muy amablemente entabló una comunicación epistolar conmigo y me aclaró muchas dudas respecto a la ópera *San Ignacio Loyola*.

*Dum digiti faciles, dum vox magis apta canendo est,  
Et canat, et tenero pollice pulset ebur.  
Sic est: occulta trahimur dulcedine cantus,  
Et gens ad numeros nata modosque sumus.  
Scilicet ad mores cantus facit: otia virtus  
Scilicet ad mores cantus facit: otia virtus  
Hinc sua perpetuo fessa labore trahit.  
Fingendis puer apta canat mihi moribus: unde  
Et curis animum tristitiaque levet.*

*Cuando los dedos son ágiles, y la voz más apta para el canto,  
que cante y que con su tierno pulgar toque la lira.  
Así es: somos atraídos por la oculta dulzura del canto  
pues somos un pueblo nacido para el compás y la armonía.  
No hay duda que el canto interesa a las costumbres;  
y la virtud, cansada de un largo batallar, de ahí saca descanso.  
Que el niño nos cante lo bueno para las buenas costumbres;  
que de ahí el espíritu será aliviado de cuidados y penas.*

José Peramás, *De vita et moribus. Tredecim virorum paraguaycorum.*

## Índice

<b>Introducción</b>	1
<b>1. Las reducciones jesuíticas de la Provincia del Guairá</b>	7
1.1 Características de la evangelización americana	7
1.2 Contexto histórico de la provincia del Guairá	12
1.3 La obra cumbre del período jesuítico: las reducciones	15
1.4 La educación en las reducciones jesuíticas	22
1.5 Recursos lúdicos para el adoctrinamiento en las reducciones jesuíticas: la música	24
<b>2. La ópera jesuita en las reducciones guaraníes</b>	32
2.1 El teatro jesuítico como experiencia previa a la ópera	33
2.2 <i>Introitus operae</i> en las reducciones jesuíticas de la Provincia del Guairá	38
2.2.1 La música vocal, preludio de la ópera	38
2.2.2 La danza	44
2.2.3 El teatro	47
2.3. La ópera jesuita implantada a los guaraníes	51
2.3.1 Un debate sobre la finalidad de la ópera	55
<b>3. Análisis de la ópera <i>San Ignacio de Loyola</i></b>	59
3.1 Material musical de <i>San Ignacio de Loyola</i>	62
3.2 Análisis literario de la ópera <i>San Ignacio de Loyola</i>	64
3.3 Estilo musical de la ópera <i>San Ignacio de Loyola</i>	88
3.4 Breve historia de los Compositores de la ópera San Ignacio de Loyola	89
3.4.1 Domenico Zipoli (1688-1726)	89
3.4.2 Martin Schmid (1694-1772)	92
3.4.3 Sobre los compositores anónimos	94
3.5 <i>San Ignacio</i> , un fenómeno social y religioso	95
<b>Conclusiones</b>	98
<b>Bibliografía</b>	101

## Introducción

De forma introductora a la teoría y práctica misional, existe un patrón común que se dio entre todas las órdenes religiosas asentadas en América, la cual estriba en conseguir la evangelización de los naturales ordenada desde el Vaticano y la Corona española. La elaboración de una metodología misional no fue empresa fácil; ésta se realizaba a partir de los informes que los misioneros enviaban al Viejo Continente, producto en muchas ocasiones de experiencias personales que hacían que no se mantuviese una pauta constante y uniforme. El padre José de Acosta brinda un panorama de las dificultades para la evangelización en su obra *De procurada indorum salute* (1576), donde dice lo siguiente:

Cosa harto difícil es tratar con acierto del modo de procurar la salud de los indios, porque, en primer lugar, son muy varias las naciones en que están divididos y muy diferentes entre sí, tanto en el clima, habitación y vestidos, como en el ingenio y las costumbres; y establecer una norma común para someter al Evangelio y juntamente educar y regir a gentes tan diversas, requiere un arte muy elevado y recóndito, que nosotros confesamos ingenuamente no haberlo podido alcanzar. Además de las cosas de las Indias no duran mucho tiempo en un mismo ser, y cada día cambian de estado, de donde resulta que con frecuencia hay que reprobar en un punto como nocivo lo que poco antes era admitido como conveniente. Por lo cual, es asunto arduo, y poco menos que imposible, establecer en esta materia normas fijas y durables; porque como es uno el vestido que conviene a la niñez y otro el que requiere la juventud, así no es maravilla que, variando tanto la república de los indios en instituciones, religión y variedad de gentes, los predicadores del Evangelio apliquen muy diversos modos y procedimientos de enseñar y convertir.<sup>1</sup>

Acosta encasilla a los indios con la categoría de bárbaros, palabra heredada de los griegos y romanos, con la que denominan al *otro*, al extranjero que no es semejante a ellos. Bajo esta influencia, Acosta encuentra tres tipos de bárbaros. El primer tipo es encabezado por los chinos, japoneses y todos aquellos que habitan en la India Oriental; a pesar de que cuentan con un sistema de escritura, libros edificantes y un sistema político, son bárbaros porque se alejan de la *recta razón* del Evangelio. El segundo grupo de bárbaros está conformado por los pueblos que no cuentan con un sistema de escritura, ni conocimientos filosóficos, empero poseen una república, poblaciones estables, ejército, política y culto religioso. En este conjunto se ubican algunas agrupaciones indígenas como los incas o mexicas. Por último, el tercer grupo está integrado por “salvajes

---

<sup>1</sup> José de Acosta en: Lino Gómez Canedo, *Evangelización y conquista*, México, Porrúa, 1988, pp. XIV, XV.

semejantes a fieras que apenas tienen sentimiento humano”.<sup>2</sup> Tales individuos no poseen una república, carecen de vestido y habitación y si la tienen, su casa se asemeja a la cueva de un animal. Acosta dice que tales indios son los caribes, los del Brasil, varias naciones de Bolivia, los de la Florida, Colombia, islas del Pacífico y el Paraguay.

A todos estos, que apenas son hombres, o son hombres a medias, conviene enseñarles que aprendan a ser hombres e instruirles como a niños. Y si atrayéndolos con halagos, se dejan voluntariamente enseñar, mejor sería; mas si resisten, no por eso hay que abandonarlos, sino que, si se rebelan contra su bien y salvación y se enfurecen contra los médicos y maestros, hay que contenerlos con fuerza y poder convenientes, y obligarlos a que dejen la selva y se reúnan en poblaciones, y aun, contra su voluntad, en cierto modo, hacerles fuerza para que entren en el reino de los cielos.<sup>3</sup>

Acosta es representante de una opinión intelectual mayoritaria del siglo XVI responsable del cómo se dictó la manera de relacionarse y evangelizar a los grupos indígenas de América. A pesar de que consideraba que todos los indios eran bárbaros, advirtió que no se les debía aplicar las mismas normas para todas las naciones puesto que cada una poseía características propias acorde a su espacio geográfico, tiempo y cultura.

Los misioneros que se hicieron cargo de la evangelización del Nuevo Mundo, poseían varios modos para predicar el Evangelio a los gentiles; tales se aplicaban según el grado de cultura o *estulticia* de cada nación. Para ello, la Iglesia ya contaba con todo un historial evangélico, en el que predicaron tanto de manera pacífica como violenta. Por ejemplo, la predicación de estilo apostólico, se realizaba sin llevar fuerzas armadas que protegiesen a los misioneros; dicho modo de predicación era el modelo ideal que se deseaba ejecutar en América, no obstante, las circunstancias de cada región fueron las que permitieron o no que se realizara tal proyecto. La conquista *pacífica* sólo fue aplicable en algunos territorios y en determinadas circunstancias, como por ejemplo en la Provincia del Paraguay.

Los motivos principales del misionero fueron en general cumplir con el mandato divino de propagar el Evangelio, imponer la religión cristiana, que para ellos no solamente era superior a

---

<sup>2</sup> Lino Gómez Canedo, *Ibid.*, p. XV.

<sup>3</sup> José de Acosta, en Lino Gómez Canedo, *Ibid.*, p. XVI.

todas, sino la única y verdadera. Con la religión y sus doctrinas, se buscaba también civilizar a los gentiles, táctica que Lino Gómez Canedo nombra como “policía cristiana”, pues a través de la incorporación de los indios al sistema cristiano se tuvo mayor poder, control y observancia sobre ellos.

Todo lo expuesto conlleva a la problemática si es lícito preguntarse sobre la humanidad de los indios guaraníes en pleno siglo XVII, tiempo en el que se comenzaron a edificar las misiones jesuíticas. A pesar de que la controversia del siglo XVI en la Nueva España, entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas, se esparciera a nivel mundial, no fue suficiente para erradicar los prejuicios raciales y el cuestionamiento del raciocinio del indio, lo cual indica que detrás de tales prejuicios está la no aceptación del *otro*, negación aunada a un discurso de poder, porque esa negación le otorga al europeo el *derecho* de dominar al aborigen e imponerle su sistema de vida.

En plenos siglos XVII y XVIII, los jesuitas tras la búsqueda por asentar su poder sobre los oriundos habitantes de la provincia del Guairá, siguen con la vieja problemática sobre la racionalidad y capacidad del indio para incorporarse al cristianismo. Ante esta cuestión, se tienen dos perspectivas: por un lado, se sitúa al indio en un estado de infancia perpetua, cuyo representante más citado en los estudios sobre los guaraníes, es el padre jesuita José Cardiel. Por otro lado, se tiene la visión del buen salvaje, esto es, que el guaraní es tan apto para realizar una vida al modo europeo, puede ser gentil, amable, amoroso, no obstante, éste requiere de una rigurosa instrucción y observancia del religioso para poder alcanzar todo lo mencionado. Quienes mejor pueden representar este tipo de pensamiento son los padres jesuitas Anton Sepp von Reinegg, Antonio Ruiz de Montoya y Josep Manuel Peramás.

El padre José Cardiel en su obra *Las misiones del Paraguay*, exhibe una visión despótica sobre los guaraníes. Su falta de interés por conocer al *otro* no le permite divisar sus tradiciones y creencias, por lo que le es fácil asignarles el nombre de bárbaros: “Hallaron los Misioneros unos

indios los más bárbaros, sangrientos e incultos del mundo.”<sup>4</sup> Lo poco que atisba Cardiel sobre la cultura guaraní, la asume como inferior, irracional o producto del demonio.

Es claro también que Cardiel enfatiza la vida de los guaraníes antes y después de la llegada de la Compañía de Jesús. En un primer momento, desde su perspectiva, los indios vivían bajo el vicio, la lujuria, el desorden social, el salvajismo, entre otros factores negativos para la concepción cristiana. Una vez que se asentaron las misiones jesuitas, Cardiel presume la facilidad que tiene la Orden para manipular y moldear el comportamiento de los indios a través de distintos caminos, como es la enseñanza del catecismo, la educación de los niños, las ceremonias religiosas, la enseñanza de oficios, el arte, entre otros; sin embargo, sigue dudando de la capacidad de los indios, pues agrega que ellos se quedaron en la etapa de la infancia, en la que sólo saben obedecer y ejecutar sus tareas de forma automática, sin reflexión o profundización alguna. Un ejemplo de ello, es sobre la cuestión musical. Cardiel cuestiona las habilidades de los indios para la comprensión y ejecución de la música; a pesar de que sean sus indios buenos tañedores de instrumentos, copistas, ejecutantes o cantores, no deja de subestimarlos y ponerlos en comparación con su Europa natal, incluso, llega a afirmar, sin argumentación alguna, que los indios no son capaces de componer obras musicales, pues su habilidad mental no da demasiado para ello. En contraposición, en la obra de Antonio Sepp se habla de la existencia de excelentes músicos indígenas, incluso negros; a su vez, el padre jesuita Grenón menciona el nombre de un compositor guaraní llamado Ignacio Azurica.<sup>5</sup>

Frente a la visión de barbarie sobre los naturales, Cardiel determina el cómo se debe dirigir el misionero hacia sus párvulos:

[...] para convertir estas gentes, es menester tratarlas con el amor, autoridad y prudencia que un prudente y muy cristiano padre se porta con sus hijos e hijas de 7 u 8 años: mírese lo que este hace y esto se debe hacer con los indios [...]. Es menester darles de comer y vestir, habitación en que vivir y sementera labrada, en que no tenga el indio más que hacer que guardarla y comerla, sin apretarles

---

<sup>4</sup> José Cardiel, *Las misiones del Paraguay*, España, Historia 16, 1989, p. 51.

<sup>5</sup> Pedro Juan Grenón, *Nuestra primera música instrumental, Datos históricos*, Buenos aires, 1929, p. 52.

mucho a que trabajen en esto, por corto que sea [...]. Este es el modo de convertir esta vagabunda barbarie de a caballo.<sup>6</sup>

No sin dejar esta visión que el indio es salvaje, Antonio Ruíz de Montoya advierte las medidas de seguridad que deben prestar los religiosos sobre sus protegidos. El hecho que les enseñen las usanzas europeas y su religión, no significa que del todo cambien sus costumbres y aprendan a vivir con el modelo impuesto. El indio puede utilizar todo lo aprendido para revelarse, sobre todo aquél que tiene poder sobre los demás, ya sea el cacique o el líder religioso.

Por otro lado, se percibe la visión del buen salvaje manifestada por el padre Antonio Sepp, quien en su *Relación de viaje* siempre se muestra entusiasta en la empresa evangelizadora. El arma con la que pretende domesticar a sus *fieras* es la música. Muy orgulloso de su obra, el padre presume los logros que ha conseguido en las reducciones, como por ejemplo, los talleres de laudería, la capacidad del indio para construir órganos, su habilidad en el arte del canto, la ejecución de instrumentos, entre otras habilidades; llega a hacer la comparación de sus nuevos músicos con los europeos, y asegura que los suyos son mejores que cualquier experto de Europa. Con esto, Sepp muestra que los indios pueden vivir en estado *salvaje*, sin embargo, con su *domesticación* son capaces de ser tan prestos y coherentes como cualquier ser humano.

La visión jesuítica sobre la racionalidad del indio es la que determinará la forma en la que se le evangelizará, pues al asumirlos como seres en estado de infantes, definen que el mejor camino para controlarlos es a través de una enseñanza pedagógica, donde el cuerpo humano sea receptor del mensaje cognoscente.

La presente investigación se enfoca en el recurso pedagógico de la música para la instrucción de los guaraníes, principalmente en la composición musical llamada ópera. Este estudio expondrá cómo se desempeñó la ópera en la evangelización y *refinamiento* del guaraní en las reducciones jesuitas de la Provincia de Paraguay. Asimismo se analizará una ópera del siglo XVIII

---

<sup>6</sup> José Cardiel, "Carta del padre Jesuita José Cardiel, escrita al señor gobernador y capitán general de Buenos Aires, sobre los descubrimientos de las tierras patagónicas, en lo que toca a los Césares (11 de agosto de 1746), en *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata*, Tomo V, no. 40, pp. 27, 28.

titulada *San Ignacio de Loyola*, compuesta por Domenico Zipoli, Martin Schmid y anónimos, la cual fue encontrada en las Misiones de Chiquitos, Bolivia, y rinde testimonio del quehacer evangélico de la Compañía de Jesús. Con dicha ópera los jesuitas buscaron dos propósitos: que el pueblo en vías de evangelización aprendiera y reforzada las enseñanzas morales y religiosas impartidas por los jesuitas a través de una forma lúdica como es la ópera; y también demostrar la racionalidad de los guaraníes frente a los ojos europeos, ya que ellos al ser el elenco de la ópera evidenciaban sus facultades para ejecutar una ópera de dificultad.

## **1. Las reducciones jesuíticas de la Provincia del Guará**

El primer capítulo de esta investigación tiene como objetivo hacer una descripción del proceso de formación de las reducciones jesuíticas, cómo funcionó y el proceder evangélico destinado a los indios guaraníes a partir de métodos de atracción como fueron la alianza entre los caciques guaraníes con los jesuitas, la educación cristiana de los infantes y los recursos lúdicos para el adoctrinamiento en la misión, en especial la música.

La dinámica en la que se desarrolla el presente texto consiste en realizar primeramente un esquema de las características del proceder de la evangelización en América dado que hay factores en común que emanan en todo el continente. El segundo paso es ubicar la región de estudio en su contexto histórico previo a la formación de las reducciones jesuíticas; posteriormente se expondrá qué es una reducción jesuítica, cómo está estructurada y cómo funciona; para su funcionamiento es vital el papel de la educación de los indios, por ello el apartado que sigue está destinado a este tópico; finalmente se hablará de un recurso lúdico en específico para la implantación de la fe cristiana, la música y el por qué tiene buenos resultados.

### **1.1 Características de la evangelización americana**

La evangelización realizada en todas las regiones del continente Americano dependió de tres factores elementales: el primero fue el papel de la Corona española en el quehacer evangelizador y en la elaboración de reglamentos para tal empresa; el segundo elemento clave en la historia de la evangelización es el arribo de distintas órdenes religiosas como franciscanos, mercedarios, dominicos, agustinos, jesuitas y capuchinos. Por último, las particularidades de cada una de las sociedades indígenas prehispánicas son las que determinaron el cómo proceder de la evangelización.

Aludiendo a la función que desempeñó la Corona española en la evangelización, se encuentra que el primer proyecto arranca con la bula *Inter coetera* el 3 de mayo de 1493, en la que el papa Alejandro VI, le impone a los Reyes Católicos el deber de enviar al Nuevo Mundo “varones probos, temerosos de Dios, doctos, instruidos y experimentados”<sup>7</sup>, para convertir a los indios en cristianos. Este fue el principio para que la Corona española asumiera prácticamente todas las facultades y deberes exigidos por la propagación del Evangelio, autorizados desde el sistema del Patronato Real, del Vicario Regio y del Regalismo Borbónico. Así, el Vaticano le estaba dando el reconocimiento a la Corona de que los territorios evangelizados bajo su tutela eran de su posesión.

La siguiente cita es seleccionada por Pedro Borges de la *Recopilación de leyes de los Reinos de las Indias*, recopilación que abarca un período de 1532 a 1636. En ella se muestra el interés por desempeñar su obligación en el quehacer evangélico:

Considerando los grandes beneficios y mercedes que de la benignidad soberana hemos recibido y cada día recibimos con el acrecentamiento y ampliación de los reinos y señoríos de nuestras Indias, y entendiendo bien la obligación y cargo que con ellos se nos impone, procuramos de nuestra parte (después del favor divino) poner medios convenientes para que tan grandes reinos y señoríos sean regidos y gobernados como conviene.<sup>8</sup>

Con esta cita no se pretende afirmar que lo único que perseguía la Corona con sinceridad era exclusivamente la evangelización en el Nuevo Mundo; en el fondo era consciente de los beneficios políticos y económicos que podía sacar de estas tierras.

Los reyes realizaron su cometido como directores supremos de la actividad evangelizadora, interviniendo en todos los aspectos de corte disciplinar, de la misma manera que lo hubiera podido hacer la Santa Sede. No obstante, se consideraron incapaces de intervenir en asuntos relacionados con el dogma, y en aquellos en los que debía intervenir una orden sacerdotal, como en la consagración de los obispos, erección canónica de iglesias, ordenación de clérigos, administración de los sacramentos o concesión de indulgencias. Por ello, la Corona envía a América personal

---

<sup>7</sup> Pedro Borges, “Estructura y características de la evangelización americana” en *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (Siglos XV-XIX)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992, p. 423.

<sup>8</sup> Pedro Borges, *Ibid.*, p. 424.

evangelizador, sosteniéndolo económicamente, protegiéndolo de enemigos y eliminando obstáculos que impidieran la difusión del Evangelio.

En la legislación oficial de carácter misional, se tratan temas de la evangelización, desde la asignación geográfica de las órdenes religiosas, hasta la forma en la que debían ejercer su ministerio. A su vez, se tratan temas de cómo los religiosos debían relacionarse con los naturales, desde la forma de reducirlos en poblados para agilizar la evangelización, hasta la manera como debían solucionar las diferencias de un pueblo indígena con otro.

Desde el aspecto económico, la Corona solía otorgar a las órdenes una ayuda llamada *limosna de vino y aceite*, que servía para sustentar los actos litúrgicos, los ornamentos y herramientas de trabajo para los nuevos cristianos, como hachas, azadones, machetes, anzuelos, entre otros.

Respecto a la protección de los pueblos de indios y de su observancia, la Corona asignó protección oficial (militar) para defender a los misioneros de cualquier ataque indígena; del mismo modo, esta protección servía como policía ya que se encargaba de la vigilancia, destrucción de idolatrías y líderes religiosos indígenas llamados hechiceros. Toda esta colaboración por parte de la Corona fue legitimada a través del Consejo de Indias, donde el Rey transmitía las reales cédulas o reales órdenes dirigidas a todos los misioneros o autoridades civiles y eclesiásticas que se asentaron en el Nuevo Mundo.

La evangelización en el Nuevo Mundo dependió totalmente de la organización jurídica hecha por la Corona, puesto que ella determinó el número de órdenes religiosas y sus integrantes que debían asistir a este territorio. La orden que gozó de más independencia de la Corona fue la de los jesuitas puesto que tuvieron mayor relación con la Santa Sede.

Acerca del régimen jurídico interno de las órdenes religiosas, durante el siglo XVI tanto los evangelizadores como el territorio a evangelizar formaban parte de la respectiva Provincia religiosa

que predominaba en el área; por ejemplo, la Provincia del Paraguay fundada en 1607, era predominantemente regida por la orden de los jesuitas.

Un aspecto fundamental en el tema de la evangelización costa en la organización territorial que fue determinado a partir de las estructuras de organización social de los indígenas prehispánicos. La manera en que se secciona el territorio evangelizador del Nuevo mundo es a partir de los siguientes rubros.

De acuerdo con Lino Gómez Canedo, las misiones nucleares son aquellos territorios que fueron evangelizados de 1493 a 1572. Las culturas indígenas que encabezan tales misiones fueron aquellas que se les asigna como Altas Culturas prehispánicas, como son la mexicana e inca. La formación de estas misiones no obedeció a una delimitación geográfica específica, más bien correspondían al espacio que determinada Provincia religiosa había fundado. En ellas se desarrollaron los núcleos urbanos más importantes, empero cada orden religiosa terminó por apropiarse de un espacio particular, distinto del de las demás. Para mencionar un ejemplo, se ve el caso de La Nueva España, donde es fácil diferenciar las misiones nucleares cultivadas por cada orden, no obstante, dicha división geográfica no era muy clara puesto que se realizó a partir de comarcas, valles, sierras y aldeas.

El segundo rubro, en el que se clasificó el territorio evangélico fue el de las misiones radiales o periféricas, que tuvo su apogeo de 1573 a 1824. Desde su comienzo predominó una organización territorial más clara, en el sentido que cada orden se responsabilizó de un área geográfica específica. Se les denomina radiales porque la repartición misional se hizo en forma de radio, partiendo del centro representado por la América nuclear. El nombre de periféricas alude a aquellas zonas que no pertenecen al territorio nuclear. En esta época ya se está hablando de misiones como áreas geográficas en vías de evangelización.

La tercera clasificación territorial evangélica se le conoce con distintos adjetivos, como son: doctrina, cabecera, misión, aldea, anejo, visita o estancia; ésta emerge tanto de las misiones

nucleares como de las radiales o periféricas, y consiste en unidades más pequeñas aunadas a una población principal, en la que habitaban los misioneros y donde partían periódicamente para realizar labor evangélica a otras aldeas del contorno.

Por último, el cuarto grupo es nombrado misiones, conversiones, reducciones, y se refiere a algo más local. En el siglo XVII se utilizó la categoría *misión* para asignar un territorio amplio en vías de evangelización. El término de reducción equivale a misión, no obstante, el nombre es de origen profano.<sup>9</sup>

En cuanto a las características generales de la evangelización, existe un común denominador que se aplicó en todo el territorio perteneciente a la Corona española. Lo primero que debe destacarse de la evangelización es su doble objetivo; los evangelizadores se propusieron difundir el Evangelio, empero también sabían que la evangelización implicaba una anexión política mas cercana a la Corona. Dicha duplicidad de objetivos fue alimentada también por la misma Corona al dirigir y proteger la evangelización, sin dejar de lado la anexión política de lo evangelizado. Con tal procedimiento, se atisba que la Iglesia utilizó a la Corona para fines religiosos y políticos, como la Corona se valió de la Iglesia para sus proyectos políticos expansionistas. Ambas instituciones colaboraron entre sí para perseguir sus propios fines.

Otra característica del proceso de evangelización en América es la amplitud geográfica en contraste con su brevedad cronológica. Durante el tiempo en que la Corona tuvo como colonia a América, se evangelizaron catorce millones y medio de kilómetros cuadrados, que equivale a veintinueve veces España, y esta evangelización fue lograda en cada territorio entre diez o veinte años. Dicho proceso es apreciado pues, a partir de su amplitud, rapidez y realizado solamente por veinte mil misioneros que pudieron organizar y evangelizar los distintos grupos étnicos. Para el éxito de tal empresa, fue fundamental la colaboración y apoyo de la Corona; el fervor religioso de los misioneros asignados a tal cometido, y principalmente, (lo que determinó en la evangelización)

---

<sup>9</sup> De acuerdo con el Dr. Miguel Ángel Sobrino Ordóñez, el término profano alude a aquello que es irreverente con lo sagrado.

la aplicación de métodos para atraer a los indígenas al cristianismo, entre los que resaltan la acomodación a su idiosincracia, la táctica de aliarse con los caciques, la educación cristiana de los infantes y manejo de recursos lúdicos para el adoctrinamiento.

## 1.2 Contexto histórico de la provincia del Guairá

A continuación se hará una exposición de la situación histórica que se desarrolló en la región que incumbe a esta investigación, la provincia del Guairá.<sup>10</sup> Para ello se tomó como modelo la periodización realizada por Bartomeu Melià en su estudio *El guaraní conquistado y reducido*. El primer ciclo que ubica es el encomendero (1556-1610), el segundo el jesuítico (1610-1767) y el último está enramado con la etapa posterior a la expulsión de la Compañía de Jesús de América. La presente investigación se enfocará exclusivamente en los dos primeros ciclos.

Respecto al período encomendero en la región (de lo que hoy se conoce como Paraguay, Argentina, Uruguay y el oriente boliviano), el ambiente político era hostil; la Corona española tenía como rival a la Corona portuguesa en la empresa de expansión territorial. El virrey don Francisco de Toledo (1515-1582), por disposición de Francisco de Borja (1510-1572), ordenó que se realizasen las tres primeras expediciones de la zona, éstas encabezadas por jesuitas. La primera estuvo a cargo del padre Jerónimo Ruiz del Portillo, la segunda por el padre Alonso Barzana y la última guiada por el padre José de Acosta. Con dichos viajes se pretendió tener mayor conocimiento del territorio y la población, para que la Corona española incrementase sus territorios y delimitase fronteras con el Brasil.

En el caso del virreinato del Perú, el tener mayor conocimiento sobre el clima, la hidrografía, la flora, la fauna y la población, le permitía hacer una valoración de la importancia de

---

<sup>10</sup> Entiéndase por la provincia del Guairá a todo el territorio en el que habitaban los guaraníes en el período colonial. Se acuña este término del cacique que antiguamente tenía esta región en su posesión. Sus raíces lingüísticas provienen del *Guay*, que significa gente, y del *ra*, lugar donde abundan. Así se define esta región, nación populosa.

aquél espacio geográfico y el provecho que sacaría de él. Por eso los viajeros procuraron describir en sus informes detalladamente todo lo que, viesan, escuchasen y aconteciese. Empero, los jesuitas no fueron los primeros en llegar al territorio del Guairá y en hacer informes de la región. Las noticias más tempranas que se tienen sobre la población indígena y la probable intención de reducirlos a servidumbre, se encuentran en la obra de Alvar Núñez Cabeza de Vaca;<sup>11</sup> en su expedición de 1541 a 1542 narra que la región de los guaraníes se conformaba por agrupaciones y aldeas muy numerosas, “los cuales servían a los españoles de buena voluntad, y les proveían de toda comida necesaria, aunque eran más de 500 hombres, los cuales llevaban 20 caballos [...]”.<sup>12</sup> En su obra, Cabeza de Vaca ofrece cifras de población guaraní que fueron de gran interés para la formación de una política llamada *Merced y encomiendas*, surgida en la Provincia del Paraguay en 1556; esta política otorgaba el derecho a conquistar plenamente a los indios.

A la etapa encomendera también se le ha denominado “período de ensayo” (semejante al que se aplicó en la isla La Española) puesto que los españoles, como los portugueses, no tomaron medidas preventivas para controlar el crecimiento de la mortandad de los indios; fueron explotados de manera sobre humana, al igual que fueron víctimas de pestes traídas desde Europa. Estas dos causas, según Melià, son las principales que generaron el mayor descenso de la población guaraní.

Guillermo Furlong<sup>13</sup> explica la relación que se daba entre el español y el guaraní en la etapa encomendera. La relación era de forma patriarcal, con la que los encomenderos pretendían disponer libremente de sus indios; los sometía al sistema de la mita y al trabajo forzado en la encomienda, asimismo los indios debían pagar un tributo que el rey otorgaba al encomendero como retribución a su trabajo por cuidar a los indios de forma espiritual, laboral y civil.

---

<sup>11</sup> Conquistador español, quien realizó expediciones en el norte de México y el Paraguay. Fue gobernador del Río de la Plata.

<sup>12</sup> Alvar Núñez Cabeza de Vaca citado en: Bartomeu Melià, *El guaraní conquistado y reducido*, Asunción, Biblioteca Paraguaya de Antropología, 1993, p. 61.

<sup>13</sup> Guillermo Furlong, “Introducción” en Antonio Sepp, *Relación de Viaje a las misiones jesuíticas*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

Frente a dichos cometidos en contra de los guaraníes, a principios del siglo XVII ya se estaban presentando recriminaciones morales contra los encomenderos hechas por jesuitas. Sólo para mostrar una de tantas existentes, un informe de 1620, que se le atribuye al padre Marciel Lorenzana, después de poner en evidencia la miseria material y espiritual de los españoles sobre el Paraguay, agrega: “En más de cien leguas de una y otra vanda del Paraná no tienen un indio que todos están consumidos.”<sup>14</sup>

Desde el siglo XVI se observaba en el Nuevo Mundo la elaboración de normas como las Leyes de Burgos (1512), cuya finalidad era proteger a los naturales -no obstante su falta de práctica en muchas ocasiones-; tales exigían que se le tratase al indio como persona libre, con los derechos de formarlo bajo los principios cristianos, enseñarle a leer, escribir, entre otros. Dicho tipo de normas llegan al Guairá cien años después con las Ordenanzas de Francisco de Alfaro (1612), a quien la Real Audiencia de Charcas le asignó la tarea de revelar la situación de los indios, puesto que había rumores del mal trato al que se les sometía. En estas Ordenanzas se trató de dar solución a los abusos sobre los indios, impidiendo la compraventa y el trabajo servil realizado por encomenderos.

Un aspecto que se debe tener presente es que en la encomienda era perceptible la escasa organización social y espiritual para someter a los guaraníes; habían intentos por hacer pueblos de indios por parte de los franciscanos, empero no tuvo el éxito que las reducciones jesuíticas alcanzaron a partir de 1610 porque los jesuitas idearon un discurso persuasivo con el que los guaraníes se acercarían a las reducciones de forma voluntaria, ya sea por sobrevivencia, o por convencimiento.

---

<sup>14</sup> Marciel Lorenzana, *Jesuitas e bandeirantes no Guairá (1549-1640)*, p. 173.

### 1.3 La obra cumbre del período jesuítico: las reducciones

La entrada del ciclo jesuítico en el Guairá, iniciado en 1610 y culminado con la expulsión de la Compañía de Jesús, es en parte una respuesta a los excesos y abusos de las encomiendas sobre los indígenas. La perspectiva que tiene el jesuita acerca del guaraní, no se reduce a un objeto de explotación, como lo hizo el encomendero, por el contrario, ve al guaraní como aquél gentil que requiere de instrucción y protección para salvarlo de su ignorancia, lo que revela también una actitud paternalista sobre el natural. Para esta misión, se requiere la implantación de un sistema que integre a los indios en comunidades, donde puedan ser *educados* y sigan el modelo de vida que está escrito en el Evangelio. Tal sistema es denominado “reducción” o “misión”, región extensa en vías de evangelización. A continuación se presenta lo que el padre Antonio Ruiz de Montoya<sup>15</sup> refiere sobre ella:

Llamamos reducciones a los pueblos de Indios, que viviendo a su antigua y farsa en montes, sierras y valles, en escondidos arroyos, en tres, cuatro, o seis casas solas separados a legua, dos, tres y más unos de otros, los redujo la diligencia de los Padres a poblaciones grandes, y a vida política y humana, a beneficiar algodón con que se vistieran: porque comúnmente vivían en desnudos, aun sin cubrir lo que la naturaleza ocultó.<sup>16</sup>

En 1607 la Compañía de Jesús estableció un nuevo orden de división geográfica, conocida como Provincia del Paraguay, cuya finalidad era reunir a los guaraníes para que aprendieran a vivir de forma urbana bajo las enseñanzas del Evangelio. Eventualmente se fundaron treinta ciudades de indios, conjunto conocido también como la República Guaraní, conformada por: Santa María de la Fe, San Ignacio Guazú, Santa Rosa, Itapua, Trinidad, Jesus, Santiago, San Cosme, Corpus, San Ignacio Miní, Loreto, Santa Ana, Candelaria, Mártires, San Javier, San José, Santa María la Mayor,

---

<sup>15</sup> Antonio Ruiz de Montoya, oriundo de Lima, Perú nació en 1585. Ingresó a la Compañía de Jesús a los 24 años de edad, posteriormente viajó a Córdoba para continuar sus estudios de teología y filosofía, y una vez terminados fue destinado a las reducciones del Paraguay para trabajar con los indios guaraníes. Aprendió el guaraní y fundó trece reducciones; también fue responsable de la llegada de doce mil guaraníes del Brasil a las reducciones de lo que es actualmente Argentina, ya que huían de ser vendidos como esclavos por los portugueses.

<sup>16</sup> Antonio Ruiz de Montoya, *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús, en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*, Madrid, En la imprenta del reyno, 1639, p. 21.

Apóstoles, Concepcion, San Carlos, Santo Tomé, La Cruz, Yapeyú, Sao Borja, Sao Luis, Sao Laurencio, Sao Miguel, Sao Joan, Santo Angelo, Sao Nicolau.

El siguiente mapa corresponde a la representación cartográfica de la antigua Gobernación de Paraguay y Buenos Aires (región donde fueron fundadas las treinta misiones jesuíticas), la cual se situaba en las demarcaciones de los actuales países de Uruguay (totalidad de la superficie del país), Argentina (zonas adyacentes al Río de La Plata y Río Paraná), Brasil (zona sur; desde la ciudad de Sao Paulo y porciones australes del Mato Grosso, hasta el norte de Uruguay) y Paraguay (extremo suroriental). En este sentido, de acuerdo con los rasgos geográficos que muestra el mapa, las coordenadas extremas aproximadas del cuadrante que contiene la zona bajo estudio son: al norte 17° S (Río Corrientes), al este 46° O (zona litoral al este de Sao Paulo), al sur 35° S (Río de La Plata) y al oeste 61° O (Río Paraná).

Entre los principales rasgos físico-geográficos de la región se encuentran algunos cauces principales mencionados en el párrafo anterior, como son: el Río Paraná, Río de La Plata, Río Corrientes, Río Negro y Río Paraguay, entre otros; representados principalmente para delimitar el área en cuestión. Asimismo, se observan algunos rasgos orográficos que corresponden a las Cordilleras de Cuchillas (representadas por pequeños “triángulos”), sistema montañoso que recorre de norte a sur la porción oriental del actual territorio de Uruguay.<sup>17</sup> Acerca de la distribución de la población, resaltan algunos asentamientos humanos ubicados en las zonas circundantes a los principales cauces hidrológicos; en este sentido, en la parte sur del Río de La Plata se encuentra Buenos Aires (Asentamiento principal), en contraste, en la porción septentrional del área representada, en la parte nororiental del Río Paraná se ubicaban algunas poblaciones guaraníes asoladas por los Portugueses, asimismo, entre dichos asentamientos se distingue la antigua población española de “Villarica”.

---

<sup>17</sup> Andrew Heritage, *World Reference Atlas*, Estados Unidos de América, Artes Gráficas Toledo, 2004.



Siguiendo los propósitos de la reducción como sistema de ordenamiento social, fue menester menguar las diferentes lenguas de la familia guaraní a una sola, así que se adoptó la que era más común y poseía más hablantes. Según Jürmer Riester,<sup>18</sup> los jesuitas sostenían la hipótesis que, si a los indios se les imponía el castellano fracasarían en la tarea de la predicación, en cambio, si se hablaba con su misma lengua probablemente los resultados serían eficaces y definitivos. Para profundizar sobre este tópico, Alonso Barzana,<sup>19</sup> de quien ya se había hecho mención, por su gran habilidad en el aprendizaje de idiomas fue de los primeros jesuitas en dominar el guaraní con ayuda de los indios.

Quien primero comenzó a predicar a los indios en su lengua, para lo cual le dio Nuestro Señor mucho caudal, porque en el Perú predicó muchos años en la lengua quichua y aymará, y supo la puquina, que es muy dificultosa; en Tucumán aprendió la lengua Caca de Santiago y del valle de Calchaquí, que hace mucha diferencia, la tonocoté, la lule, la sanavirona, y, al cabo de su vejez, aprendió la lengua guaraní.<sup>20</sup>

La respuesta que recibió el padre por parte de los indios, fue de aceptación y simpatía, no solamente porque éste supiera su idioma, sino porque la interacción que se daba entre ellos era muy distinta al de los españoles encomenderos. El religioso se preocupaba por establecer el orden social, moral y espiritual sobre los naturales, por ende se generó una relación más directa con los *otros*. Sin embargo, la lengua guaraní con la que predicaba el religioso no era la misma que el de las poblaciones precolombinas, en ésta se comenzaron a manejar nuevos conceptos semánticos ajenos a su religiosidad.

Para el establecimiento de las reducciones, Bartomeu Melià señala que fue fundamental asentarse cerca de un río para que la agricultura funcionase, así ésta sería el sustento y el trabajo cotidiano de los indios. Para el antropólogo, la enseñanza de la agricultura fue también el primer

---

<sup>18</sup> Jürmer Riester, *La chiquitanía: visión antropológica de una región en desarrollo*, Cochabamba, Los amigos del libro, 1986, p. 56.

<sup>19</sup> Alonso Barzana (1528 - 1598) nació en Jaén, Andalucía. Se ordenó en la Compañía de Jesús en 1565 y posteriormente se embarcó hacia Sudamérica. Su labor en el Virreinato del Perú fue trabajar en las misiones aledañas al lago Titicaca y realizar viajes de exploración por los Valles de Calchaquíes, el Gran Chaco, Paraguay y Tucumán.

<sup>20</sup> Anónimo, *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*, II, Madrid, Edición prolongada y anotada por F. Mateos S.J., 1954, p. 464.

paso para la aculturación del guaraní, pues estaba más acostumbrado con un modelo de vida nómada que sedentario.

La reducción jesuita tuvo el propósito de crear un espacio a semejanza de Jerusalem, una ciudad de Dios terrenal en la que se reflejara el orden geográfico, espiritual, económico, político y social de sus habitantes, los indios. Dicho ideal está presente no sólo en el pensamiento jesuita, sino que se observa en los modelos de ciudades coloniales de América. El espacio donde se decide asentar un pueblo, es el intento por representar la Ciudad de Dios en la tierra. Por otro lado, los jesuitas entendieron el sistema de la reducción como un acto *heroico* en el que se brindaba la *libertad* a los gentiles que, por sus diversas costumbres e idolatrías - hablando en términos al estilo jesuítico de la época- habían estado alejados del cristianismo.

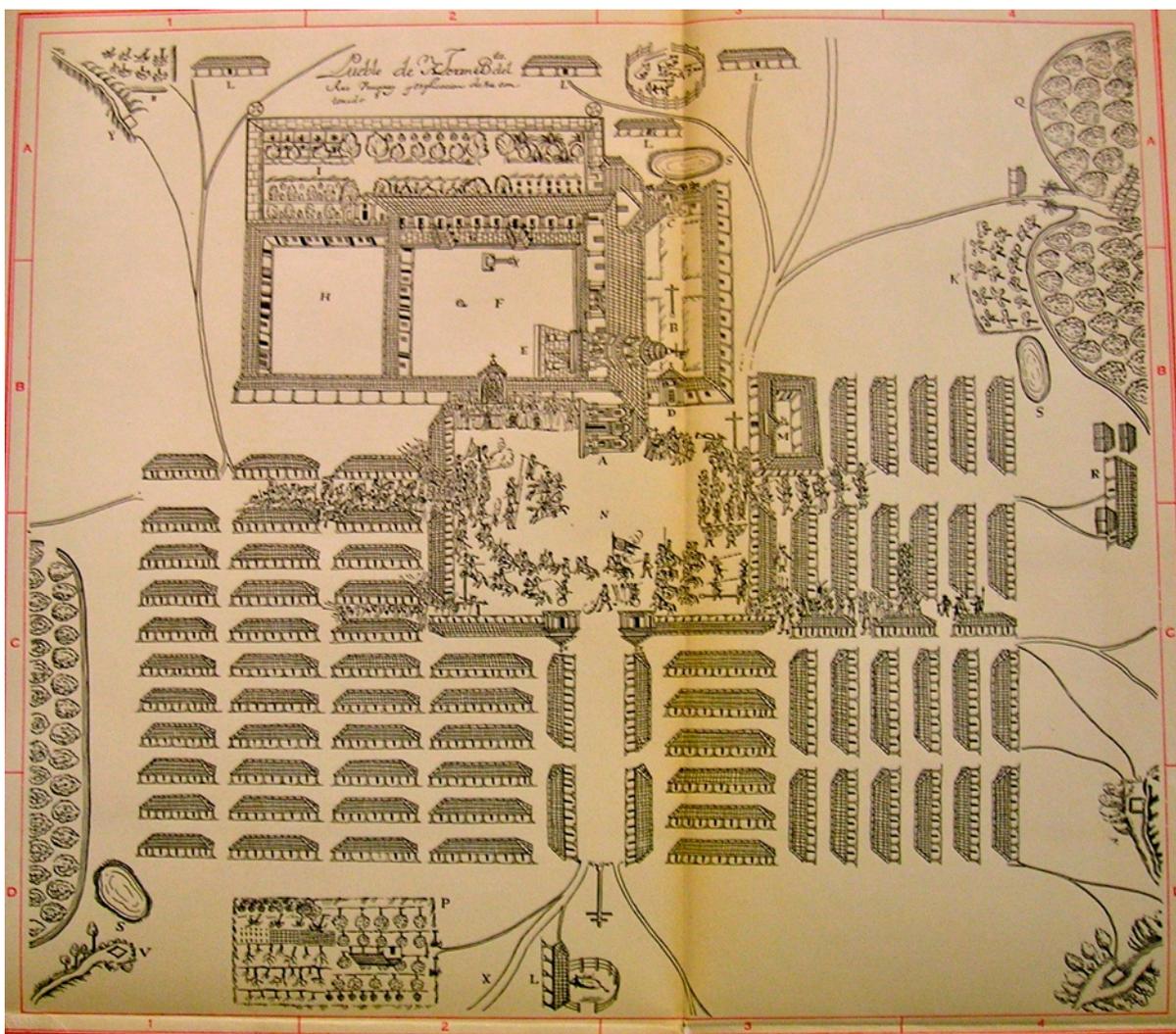


Figura 2. Pueblo de San Juanes del Río Uruguay, 1755 en Guillermo Furlong Cardiff, *Cartografía jesuita del Río de la Plata*, mapa XI.

Siguiendo en el plano descriptivo de las misiones jesuíticas, la figura 2 consta de un mapa de planta cuadrada donde se aprecia una especie de batalla; Bartomeu Medià aclara que este acontecimiento se trata de una fiesta realizada aproximadamente por 1760, en honor al ascenso al trono de Carlos III (1759). Se aprecia en el lado izquierdo del templo que mujeres y niños son espectadores de tal espectáculo. El mapa refleja cómo era el modelo arquitectónico para la construcción de la reducción; en él predomina el templo flanqueado a los lados por el colegio de los padres, el cementerio, la casa de los padres y las oficinas de los artesanos. Al frente de la iglesia se aprecia la plaza central, que servía como espacio abierto al ritual y la fiesta. Alrededor de la plaza se distribuyen las casas de los indios “todas de tapia y cubiertas con tejas acanaladas”,<sup>21</sup> las cuales se extienden en hileras paralelas y regulares por los otros tres lados de la plaza y por el resto del pueblo.

La planta de ellos es uniforme en todos. Todas las calles están derechas a cordel, y tienen de ancho diez y seis o diez y ocho varas. Todas las casas tienen soportes de tres varas de ancho o más, de manera que cuando llueve, se puede andar por todas las partes sin mojarse, excepto al atravesar de una calle a otra. Todas las casas de los indios son también uniformes: ni hay una más alta que otra, ni más ancha o larga; y cada casa consiste en un aposento de siete varas en cuadro como los nuevos colegios, sin más alcoba, cocina ni retrete. En él está el marido con la mujer y sus hijos: y alguna vez el hijo mozo con su mujer, acompañando a su padre. Todos duermen en hamaca, no en cuja, cama o suelo.<sup>22</sup>

Por lo general habitaban dos o tres jesuitas por cada reducción cuya población podía alcanzar unos cinco mil habitantes, lo que hace constatar que el control de la población no era empresa fácil; sin embargo, el éxito de la reducción emanó del mantenimiento de la estructura de caciques guaraníes, que al parecer determinó la distribución espacial en las misiones, la asignación de las tareas laborales y la organización económica en la que predominaban los aspectos comunitarios sobre los individuales, esto último muy difundido también por los jesuitas.

Otra peculiaridad de las reducciones es que en ellas solamente habitan los indios con los padres. A los españoles, mestizos y negros se les prohibió vivir en las reducciones para así garantizar a los guaraníes que no caerían en manos de encomenderos españoles o portugueses. En

---

<sup>21</sup> Mabuel Perradas, *Platón y los guaraníes*, Asunción, Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasca, 2004, p. 33.

<sup>22</sup> José Cardiel, *Las misiones del Paraguay*, España, Historia 16, 1989, p. 57.

los recursos historiográficos estudiados, se atisba otro motivo por el que se niega la entrada de españoles a estos territorios: la Compañía de Jesús acusaba que aquéllos estaban impregnados de corrupción, de ambición y avaricia, factores que podían alterar a los indios y desviarlos del modelo escrito en el Evangelio; por eso consideraban los religiosos que este problema debía ser erradicado bajo su tutela y observancia. El padre Antonio Ruiz de Montoya al respecto dice: “No ha faltado quién avise a esta corte que nos alzamos con los indios y que no queremos que entren españoles a sus pueblos. [...] y bien deseamos que estos tales no los vean de sus ojos, porque si bien hallarán cosas muchas de qué edificarse, no sé si ellos edificaran mucho a los indios”.<sup>23</sup> Esta cita denota que Ruiz de Montoya duda sobre la capacidad del español en la empresa de la educación tanto civil, como religiosa.

Un fenómeno que sólo se presentó en la Provincia del Paraguay fue el continuo arribo voluntario de indios a las reducciones, voluntad que en muchas ocasiones emergió por la necesidad de huir de los mamelucos<sup>24</sup> y de los encomenderos; a su vez, muchos naturales acudían a las reducciones porque recibían alimento de manera más fácil y abundante, ya no tenían que ir a buscarlo y cazarlo; así es visible una búsqueda del confort por parte de los guaraníes. El jesuita Francisco J. Eder da una serie de razones por las que ellos se adhirieron al sistema de la reducción, mostrando un panorama de la mentalidad tanto del religioso como del guaraní:

Pero nada atormenta más sus espíritus como la inquietud y facilidad para huir a los bosques de antaño. Nada se lo puede impedir. En la reducción tiene todo en abundancia: casa, esposa, hijos, cargo de honor, el aprecio del Padre y todo lo demás que pueda ansiar un indio acostumbrado a tener poco; pero basta con que alguien que trama fugarse lo invite, para que -a una sola palabra- lo deje todo y se vaya. Si después el Padre o los exploradores enviados dan con él (con frecuencia casi moribundos por el hambre y las penalidades) y le preguntan el motivo de su huída, responden que no ha habido tal, pues simplemente ha seguido a quien lo invitaba.”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Antonio Ruiz de Montoya, *Ibid.*, p. 65-I.

<sup>24</sup>Portugueses.

<sup>25</sup> Francisco J. Eder, *Breve descripción de las reducciones de Mojos*, Cochabamba, Historia Boliviana, 1985, p. 102.

#### 1.4 La educación en las reducciones jesuíticas

Para establecer el orden social entre los indios, los jesuitas utilizaron el sistema jerárquico guaraní; el cacique y su familia seguían teniendo privilegios en el sistema de reducción sobre derechos de tierras y el control de gente. Establecer alianza con la elite guaraní fue el primer paso para la aceptación del sistema de reducciones jesuitas. Si es que aquella clase social deseaba continuar con sus privilegios, tenía que dejar a cargo a su descendencia para legitimar su poder, es por ello que los religiosos se responsabilizaron también de la educación de los párvulos, futuros caciques de los guaraníes. Empero, siempre se observaron casos en los que muchos caciques a pesar de estar incorporados a la lógica reduccional, se mantuvieron en constante contienda contra los jesuitas. Los hijos en este caso, desempeñaron la función de delatores y espías de sus propios padres.

Estos niños guaraníes se enfrentaron con problemáticas de carácter identitario. Por un lado estaba la tradición cultural de su familia y por otro la tradición impartida por los jesuitas. Los infantes al ser acondicionados con una visión distinta a la de sus semejantes, entraron en conflicto porque sus familias recriminaban su forma de ver la vida, en cambio estaban aquellos individuos que sí los *comprendían*, los jesuitas. Su figura se convirtió en la nueva figura paterna de los niños y jóvenes guaraníes. Dicho problema social no fue exclusivo de la Provincia del Guairá, sino fue una constante en el Nuevo Mundo. En la Nueva España, por mencionar un ejemplo, Fray Gerónimo de Mendieta narra en su *Historia eclesiástica indiana* el caso de un niño tlaxcalteca llamado Cristóbal, que aprendió con rapidez la doctrina cristiana y que destacaba por ser *buen cristiano*. Su padre rendía culto a sus *idolatrías* de forma secreta; el niño, al atisbar esta situación lo delató con los padres franciscanos, no sin antes tratar de convencerlo que dejase sus profanas creencias. El padre lo maltrató en varias ocasiones, y una vez arrebatado por la ira y la embriaguez, dio fin a los días de su retoño.<sup>26</sup> Otros casos de niños mártires se da en la obra de Antonio Ruiz de Montoya; en la

---

<sup>26</sup> Consúltese Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tomo I, Libro Tercero, cap. XXV.

entrada de él a un pueblo de infieles, fue recibido con violencia junto con sus indios ya adoctrinados. Los enemigos tomaron como prisionero a un niño guaraní que fungía como acólito de Montoya. Nuevamente el padre regresó al pueblo con la esperanza de entablar relaciones con los habitantes; a su llegada sus acompañantes hallaron grandes ollas de carne cocida, se sirvieron de ellas y le ofrecieron al padre, quien después de haber comido encontró la cabeza de su acólito en el interior de la olla.

A pesar de que las familias estuvieran de acuerdo o no con la instrucción de sus hijos, los jesuitas dieron el mandato que todos los párvulos guaraníes debían recibir formación religiosa. Ya decía el papa Pío XI que “una misión sin educación era una misión sin futuro”. Lo que quería decir con esto es que la educación es un sistema para la estabilidad de la Iglesia y de la sociedad que está en vías de evangelización. Es así como la instrucción fue dada en las escuelas dirigidas por los religiosos, los que daban prioridad a los indios jóvenes.<sup>27</sup> El padre José Cardiel sobre la educación esclarece lo siguiente:

En la crianza de los muchachos de uno y otro sexo se pone mucho cuidado, como lo ponen todas las Repúblicas bien ordenadas; pues de su educación depende todo el bienestar de la República. Hay escuelas de leer y escribir, de música y de danzas para las fiestas eclesiásticas, que no se usan en cosas profanas. Vienen a la escuela los hijos de los caciques, de los Cabildantes, de los músicos, de los mayordomos, de los oficiales mecánicos; todos los cuales componen la nobleza del pueblo.<sup>28</sup>

La educación impartida por los jesuitas se dividió en dos sectores; la que estaba destinada para los hijos de la clase privilegiada y la del pueblo en general. A los hijos de la elite se les enseñaba lectura, escritura, aritmética, lectura bíblica, canto, teoría musical, latín, retórica, filosofía y lógica. Al resto de los infantes también se les enseñaba lectura, escritura, cuentas y canto, empero también oficios como: herrería, carpintería, albañilería, sastrería, zapatería, laudería, pintura, escultura, entre otros. Respecto a esto último, con la adquisición de un oficio, también se pretendió formar una economía autónoma, en la que los indios trabajasen para beneficio suyo y de la Compañía de Jesús. Esta autonomía pudo hacer que las treinta reducciones se convirtieran en una parte suplementaria y

---

<sup>27</sup> Revisar la obra de Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica.

<sup>28</sup> José Cardiel, *Las misiones del Paraguay*, p. 115.

abastecedora de productos en el mercado de Suramérica, así como: algodón, caña de azúcar, hierba mate, ganado, artesanías, instrumentos musicales.<sup>29</sup> Frente a esta situación, los encomenderos se vieron amenazados, pues la reducción se convertía en un contrincante comercial.

En cuando a la educación de la gente adulta, se atisba que la gente anciana ponía mayor resistencia en recibir el Evangelio argumentando: “Ya no se puede sufrir la libertad de estos que en nuestras mismas tierras quieren reducirnos a vivir en su mal modo”.<sup>30</sup> Así fue como muchos guaraníes realizaron sus prácticas religiosas en nichos clandestinos adentrados en la selva.

### **1.5 Recursos lúdicos para el adoctrinamiento en las reducciones jesuíticas: la música**

Se confirma en las fuentes directas que, en las reducciones jesuitas cada día era igual al siguiente y las acciones se repetían. Para romper con esa monotonía, las fiestas y el divertimento tuvieron un papel importante. Los jesuitas comprendieron que los naturales eran muy sensibles ante lo tangible: a lo que se pudiera ver, oír, tocar, oler. Si se presta atención en los documentos consultados, las constantes descripciones del proceder de las fiestas conllevan a una teatralidad en la que las artes se conjugan con la finalidad de que el mensaje religioso pueda ser asimilado con mayor facilidad. El festín era siempre realizado en la plaza que estaba frente al templo, que pasó a ser un punto elemental en la vida de los indios así como la de los religiosos, porque para ambos era el centro donde se predicaba, se educaba, se hacía el oficio religioso y donde se celebraban las fiestas patronales acompañadas por distintas artes.

Lo que atañe en este apartado es mostrar distintos testimonios encontrados en las fuentes directas respecto a la susceptibilidad de los guaraníes con la música, así como también ver las medidas tomadas por los jesuitas a partir de la música para el dominio espiritual. Se advierte que la

---

<sup>29</sup> Magnus Mörner, “13/ The role of the Jesuits in the transfer of secular baroque culture to the Río de la Plata region” en *The jesuits. Cultures, sciences and the arts, 1540-1773*, p. 306.

<sup>30</sup> Antonio Ruiz de Montoya, *Ibid.*, p. 73-II.

música no fue el único recurso con el que la Compañía de Jesús trabajó para la evangelización, sin embargo debido al carácter de esta investigación se ha decidido concentrarse solamente en esta área. Lo que se pretende exponer en este apartado es que la música fue un dispositivo de poder ya que permitió que los padres pudieran dirigir las acciones de los indios. El poder no es singular ni bipolar sino múltiple, es una relación entre sujetos de acción. La música ayudó a estructurar un campo de acción y a establecer el poder; fue un modo en el que se ejerció el poder posibilitando la concentración del mismo y el control de la conducta guaraní. Las fuerzas del poder y los dispositivos se definen por su capacidad de afectar a otros. En este caso, la música como dispositivo fue efectivo debido al valor y la función social que la misma poseía para los indios.

En las *Cartas a Juan Sebastián* (1594) del padre Alonso Barzana, no hay mucho registro sobre el tema de interés, debido a que Barzana fue de los primeros padres que realizó aquellos viajes de expedición por las regiones desconocidas del Virreinato del Perú, y cuyo interés era describir la zona geográfica; empero, este jesuita al tener una basta habilidad para las lenguas, aprende el quechua, aymara y guaraní, elaborando a su vez, gramáticas y vocabularios -quizás los primeros en lengua guaraní - dirigidos a los padres de la Compañía que tuviesen la posibilidad de catequizar en estas lenguas. Este dato permite constatar que Barzana convivió con los indios guaraníes durante una temporada considerable, por eso se deduce que vivenció sus usos y costumbres. En dichas *Cartas* se encuentra la siguiente cita:

Todas estas naciones son muy dadas a bailar y cantar, y tan porfiadamente, que algunos pueblos velan de noche cantando, bailando y bebiendo. Los Lules,<sup>31</sup> entre todos, son los mayores músicos, desde niños y con más graciosos sonos y cantos, y no sólo todas sus fiestas son cantar, pero también sus muertes, todas las noches las cantan todos los del pueblo, juntamente llorando y bebiendo.<sup>32</sup>

En la siguiente cita se puede apreciar que la música está presente en la vida cotidiana de los guaraníes, como en la vida festiva y religiosa. De este modo, se observa en la cita que existe una necesidad por destacar la importancia que tiene el canto para los naturales. Ante tal énfasis, la obra

---

<sup>31</sup> Oriundos del Chaco.

<sup>32</sup> Alonso Barzana, *Cartas a Juan Sebastián*, Buenos Aires, Ediciones Theoria, 1968, p. 86.

de León Cadogán *La literatura de los guaraníes*, explica la trascendencia que tiene para los indios la “palabra cantada”, ella es el núcleo que organiza e integra todas las divinidades, es el fundamento que contiene la historia de sus padres creadores, es la respuesta con la cual los guaraníes dan razón a su existir y dimensionan su vida hacia lo trascendente, del mismo modo es el ritual con el que crean lazos de comunicación con sus dioses. En cuanto a la danza, para los guaraníes es una representación visual, corporal y auditiva de las escenas cosmogónicas otorgadas por sus dioses, y del mismo modo, se puede rejuvenecer y transportar a la morada de los dioses a través de ella. Los guaraníes tienen presente una visión cataclismológica donde sólo se consigue la salvación por medio de la danza, del canto y el bacanal.

Hágase una breve revisión de un documento que es fundamental para el estudio de las reducciones jesuíticas: *La Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús, en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape* (1639), del padre Antonio Ruiz de Montoya. Dicha obra revela tópicos evangelizadores y educativos para los guaraníes, de administración de las reducciones y de la elaboración de catecismos (por parte de Montoya), gramáticas y vocabularios en guaraní.

Montoya, al tener una convivencia más cercana con los naturales, logra conocer a fondo sus costumbres, con la finalidad de *erradicar* su idolatría. En el transcurso de su obra, se captan datos que revelan el interés guaraní por la música; por ejemplo, el jesuita se asombra de la manera en que reciben a los huéspedes en casa, pues a través de “llantos en voces”<sup>33</sup> se les da la bienvenida, con la finalidad de que estos se desprendan de todas sus deudas con la vida. Las mujeres, por una parte, los rodean y con cantos narran las hazañas y la buena o mala fortuna que los invitados han logrado. Los varones, por otro lado, se cubren el rostro con las manos, mostrando tristeza y a la vez aplauden las endechas ejecutadas por las mujeres. “Y mientras más principales sean los huéspedes, mayor es el llanto, y los alaridos que parece por toda la vecindad, que algún muy querido de aquella casa ha

---

<sup>33</sup> Antonio Ruiz de Montoya, *Ibid.*, p. 13-II.

muerto, enjúganse las lágrimas, cesando los gritos, y entonces se dan la bienvenida; y es desdichado el que así no es recibido.”<sup>34</sup>

Un caso muy destacado en la obra de Ruiz de Montoya es la del cacique guaraní Roque Maracana que, junto con su pueblo mostró siempre resistencia a la conquista, de modo que tomó las armas y decidió matar a todos los religiosos, incluyendo al padre Montoya. “Se oyó en todo el pueblo gran ruido, y estruendo, apercibimiento de guerra, atambores, flautas, y otros instrumentos, juntáronse en la plaza del pueblo 300 soldados armados, con rodelas, espadas, arcos y flechas muchas (...).<sup>35</sup> Este pasaje indica que la música también está presente en los enfrentamientos bélicos de los guaraníes contra sus oponentes indígenas, como con los españoles. Con tambores y flautas ejecutan una música cuyo ritmo se asocia a la marcha; a su vez, la atmósfera generada es marcial y agresiva. Melià y Grünberg adhieren que los líderes religiosos guaraníes, en la contienda contra el invasor realizaban un rito en el que cantaban y danzaban y de esta forma “proclamaban sus profecías cataclásticas, convocaban a los suyos a buscar nuevos lugares o a exigir de los misioneros que abandonasen la tierra”.<sup>36</sup>

El libro de Anton Sepp von Reimegg<sup>37</sup>: *Relación de viaje a las misiones jesuíticas* es fundamental para esta investigación, ya que al parecer, se preocupa más por cautivar al natural con su música, mostrando resultados a su favor. La experiencia musical de Sepp con los guaraníes, fue desde su perspectiva positiva. Lo que hizo el primer día de su arribo a cada reducción, fue ejecutar un recital, haciendo uso de la tiorba, del salterio, la flauta, la viola, los cornetines y más instrumentos. Esto generó interés y curiosidad en los indios, frente a lo cual Sepp está consciente de

---

<sup>34</sup>*op. cit.*

<sup>35</sup> Ruiz de Montoya Antonio, *Ibid.*, p. 16-II.

<sup>36</sup> Melià Bartomeu, Grünberg Georg, “Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo: los Pai-Tavytera” en *Suplemento Antropológico*, 11. 1-2, Asunción, 1976, p. 115.

<sup>37</sup> El padre Antón Sepp von Reimegg (1655-1733) originario de Innsbruck, formó parte del coro de Niños Cantores de la Corte Imperial de Viena. En 1674 ingresa a la Compañía de Jesús donde estudia lógica, metafísica y gramática. Por deseos propios emprende el viaje a las reducciones de la provincia del Paraguay, a las cuales llega en 1692.

que se va a entender bien con sus protegidos. En otro pasaje de la misma obra, él argumenta que para atraer gran cantidad de infieles:

[...] di orden a mis músicos de tocar con sus pífanos y flautas unos cuantos pastoriles en honor del niño Jesús [...]. Luego los cantores entonaron unas canciones de Navidad que había traducido del alemán al guaraní. Y después tocaron los arpistas, un tañedor de tiorba y un concertista de salterio, instrumento superior a toda ponderación que conquistó en seguida los corazones de los indios, gracias a su dulce sonido [...].<sup>38</sup>

El resultado de todo este espectáculo, agrega Sepp, fue el sensibilizar sus ojos y corazones de tal manera que sintieron afecto por el niño Jesús. Es así como el padre concluye que “Ningún arte es más apreciado por ellos que la música. Cuando les mostré mis composiciones e instrumentos europeos, tocando un poco en cada uno (...), no podían concebirlo y me adoraban como a un dios.”<sup>39</sup>

Se presume en todas las fuentes jesuitas consultadas que los indios tienen una gran afición por la música, el siguiente paso es acercarlos a un *mejor* manejo de ella y a su vez, implantarles la religión cristiana. Solamente por mencionar un ejemplo de tantos, el padre Knogler<sup>40</sup> habla de esas habilidades de la siguiente forma:

A causa de un modo desordenado y bárbaro de vivir (...) debemos, por lo tanto buscar otros métodos de implantarles el conocimiento, la adoración y el temor de Dios: es decir, debemos hacer uso de cosas exteriores que salten a la vista, que halaguen su oído y que se puedan tocar con las manos, hasta que su mente se desarrolle en este sentido. Por eso tratamos de que tengan en su remoto país de naturaleza salvaje, lo mismo que hay en el mundo civilizado ante todo lo que necesitamos si lo pedimos al dueño de la casa, es decir a Dios.<sup>41</sup>

Con la cita anterior, se aprecia que los jesuitas ven a los indios como seres salvajes incapaces de aprender el *Evangelio*, como cualquier cristiano de Europa pudiera hacerlo; por ello se necesita encontrar otros elementos pedagógicos con que los indios puedan aprender de manera lúdica, tal como si fueran niños. Los evangelizadores ven en la música (como al igual que en otros recursos

---

<sup>38</sup> Antonio Sepp, *Continuación de las labores apostólicas*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973, p. 216.

<sup>39</sup> Antonio Sepp, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, p. 122.

<sup>40</sup> Julián Knogler (1717-1772), misionero y músico alemán. Antes de ingresar a la Compañía de Jesús había estudiado filosofía. Cuando era miembro de la orden fue destinado a la Provincia del Paraguay, donde trabajó en las reducciones de San Javier (1749-1750) y Santa Ana (1750-1767) de la misión de Chiquitos (Bolivia). Se distinguió como compositor y ejecutante de varios instrumentos.

<sup>41</sup> Padre Knogler citado en: Francisco J. Eder, *Ibid.*, p. 267.

artísticos) una vía de *curación* para los guaraníes. Se ha utilizado la palabra *curación* porque de acuerdo con Fray Pablo Nasarre, en su obra *Escuela música según la práctica moderna*, en la época bíblica, grecolatina, Edad Media, Renacimiento y en la era en la que vivió (S. XVII), se creía que la música poseía atributos curativos para el espíritu humano.

Por mostrar algunos ejemplos; El padre Peramás<sup>42</sup> destaca una leyenda mitológica sobre la música en el Antiguo Testamento, donde se dice que David, hombre prudente, con una gran lealtad y fe en Dios, curó por medio de la música, la melancolía y el remordimiento del rey Saúl. De la misma manera, Peramás presume que la Compañía de Jesús estaba muy influenciada por las doctrinas de Platón, las que determinaron radicalmente en la formación de las reducciones. Es muy probable que esta influencia sea la razón por la que el jesuita no solamente ve en la música un medio para atraer al indio, sino también como un mecanismo de refinamiento social y cultural. En el *Timeo* de Platón se trata el tema sobre el poder que tiene la música para revolucionar el alma interna y conlleva al orden y a la concordancia consigo misma.

Por otro lado, la música también servirá en las misiones como un medio para alabar a Dios. Cuando Cristo subió al monte de los Olivos a hablar con su Padre, regresó cantando un himno como forma de alabanza al Señor. Con estos referentes sobre los atributos y virtudes de la música, los jesuitas justificaron el por qué debían explotar el interés de los indios hacia ésta.

Los religiosos vieron en la música una aliada en la propaganda espiritual, a partir de tal pensamiento se emprende la tarea de educar a los indios en el arte del canto, en la ejecución de instrumentos, en la construcción de éstos, y en el arte de copiar partituras. “Nosotros los vestimos, instruimos y educamos. Son muy dóciles imitan todo lo que ven. Yo he visto el manuscrito de un indio y creído que fuera una impresión tipográfica de Colonia o de Amberes. Hacen relojes de repetición, clarinetes y trompetas tan bien como en Alemania”.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Manuel Peramás (Mataró 1732- Faenza 1793), profesor de Moral en el Colegio- Universidad de Córdoba, de la entonces provincia jesuítica del Paraguay que, hasta 1625, abarcaba Argentina, Uruguay, Paraguay, casi todo Chile y parte de Bolivia y Brasil.

<sup>43</sup> Francisco J. Eder, *Ibid.*, p. 121.

José Cardiel<sup>44</sup> (1704-1782) explica que los primeros cantos enseñados a los indios eran obras de canto llano, como son los gregorianos, salmos, himnos, y posteriormente se les indujo a la enseñanza de la armonía, la notación musical y el solfeo. Con tal, se deduce que la enseñanza impartida por los jesuitas procedió de lo general a lo más complejo.

En cuanto a la enseñanza en los talleres de laudería, lo que se construía principalmente eran los violines, violas, violoncellos, violones, tiorbas, vihuelas, guitarras barrocas, bombardas, rabeles, trombas marinas, arpas, fagotes, salterios, chirimías, clavicordios, espinetas, e incluso órganos (el padre Antonio Sepp fue el primer constructor de órganos en las reducciones del Paraguay).

En la siguiente cita, el padre Antonio Sepp explica su tarea y procedimiento en la educación de los indios del Paraguay:

Para ser más preciso, había fundado en mi pueblo una escuela de música y enseñado con gran empeño durante tres años, no solamente a mis indios, sino también a los de otros pueblos. Me los enviaban hasta de las más remotas reducciones para que los instruyera no sólo en el canto sino también en la música instrumental. Les enseñaba a tocar el órgano, el arpa (la de dos coros de cuerdas), la tiorba, la guitarra, el violín, la chirimía y la trompeta. Es más, los he familiarizado también con el dulce salterio, y no sólo aprendieron a tocarlo, sino al final también a construirlo, como también otros instrumentos. En varias reducciones existen, hoy día, maestros indios que saben hacer de la vibrante madera de cedro un arpa de David, clavicordios, chirimías, fagotes y flautas; mis herreros han aprendido a fabricar los taladros que se necesitan para hacer las aberturas acústicas de los instrumentos de viento.<sup>45</sup>

Con todo lo mencionado, los jesuitas intentan demostrar el éxito que tienen en la empresa de la educación musical, puesto que comparan a sus cantores, copistas y lauderos con los de Europa; dan a relucir la manera en que se les enseña a los indios las distintas disciplinas y cómo estos tienen gran habilidad al aprender.

El interés que tienen los guaraníes con la música europea se origina por la función que ésta desempeñaba en su sociedad, no por la *belleza* en sí de la música occidental. Si una pieza musical emociona y conmueve a una variedad de oyentes, probablemente no es a causa de su forma externa, sino a causa de lo que significa la forma para cada oyente desde el punto de vista de la experiencia

---

<sup>44</sup> José Cardiel nació en España en 1704 e ingresa a la Compañía de Jesús a los dieciséis años de edad. Llegó a Buenos Aires en 1729, pasando en esa fecha a las misiones guaraníes. Fue capellán de los guaraníes que, junto a los españoles comandados por Pedro de Cevallos, habían invadido la provincia portuguesa de Río Grande. Es expulsado de América en 1767.

<sup>45</sup> Antonio Sepp, *Continuación de las labores apostólicas*, p. 137.

humana. El sonido musical puede evocar un estado de consciencia adquirida mediante procesos de experiencia social.

Es entonces el valor y la función social que la música tenía para el guaraní, lo que permitió su apertura hacia el sonido humanamente organizado europeo, experiencia humana que él mismo no pudo manifestar en relación con la música guaraní por su incapacidad, producto de actitudes y procesos cognitivos deficientes aprendidos en una cultura etnocentrista y destructora. La música no fue el único instrumento evangelizador utilizado por los jesuitas, pero sí fue muy importante, al igual que jugó un papel trascendental en la aparición de los resultados conductuales, esto permitió y ayudó para obtener (no obstante de la evangelización) un control social y una concentración del poder.

## 2. La ópera jesuita en las reducciones guaraníes

“Dadme un coro de aventajados músicos y haré cristianos a cuantos indios existen”

Padre Manuel de Nóbrega<sup>46</sup>

El propósito de este capítulo consiste en resolver la siguiente interrogante, ¿por qué se compusieron óperas en las misiones jesuíticas del Paraguay? La hipótesis que sostiene esta investigación estriba en que la ópera es la síntesis de diversos artes que son capaces de captar la atención sensorial de los guaraníes; los jesuitas conscientes de ello utilizaron esta conjunción para la enseñanza moral y religiosa. En un segundo momento, la ópera también será el espectáculo donde los jesuitas demostrarán el éxito que han tenido en su labor integradora de los indios guaraníes al cristianismo, como también expondrán la “racionalidad del indio” (que tantas veces fue cuestionada), pues éste es capaz de aprender a tocar música, cantar, actuar, conocer el guión de memoria, bailar e interpretar con emotividad, así como cualquier humano dotado de razón y virtud.

La forma para abordar el presente estudio consiste primeramente en dar antecedentes de la experiencia jesuítica previa a la ópera, en especial el teatro, ya que es el arte que más se acerca a la representación operística. Posteriormente se montará un panorama general de lo que podría denominarse “el preámbulo de la ópera” en las misiones, como es el canto, la danza y el teatro; se explicará también quiénes eran los indios guaraníes que debían aprender dichas artes, cuáles eran los temas a tratar, las habilidades que desarrollaron los indios y la respuesta que dio el resto del pueblo frente a tales artes. Como segunda parte, se presentarán datos concretos que afirmen la existencia de la ópera en las misiones y se darán testimonios de aquellas autoridades que presenciaron alguna función artística de los guaraníes y de su satisfacción con las habilidades de ellos. Por último se expondrá una discusión de por qué se puede afirmar que la ópera fue compuesta

---

<sup>46</sup> Guillermo Furlong Cardiff, *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarpes, 1944, p. 47.

bajo tintes evangelizadores y por qué con la susodicha se pretende exponer la racionalidad del indio.

## 2.1 El teatro jesuítico como experiencia previa a la ópera

El contexto histórico en el que emergió la Compañía de Jesús fue coyuntural para la Iglesia Católica; varios pensadores, religiosos y políticos partícipes de tal movimiento decidieron hacer un cambio profundo en los usos y costumbres a través de la búsqueda de valores del cristianismo primitivo y la desvinculación del poder político del Vaticano. El simple hecho de querer retomar las antiguas usanzas generó conflictos que ocasionaron el cuestionamiento a la Iglesia sobre ciertos comportamientos y abusos de poder que iban en contra de los verdaderos principios del cristianismo. La solución que propuso Ignacio de Loyola frente a dicha inestabilidad, fue prestar atención en la formación y educación de los jóvenes en colegios y universidades, jóvenes pertenecientes a un sector social de buena posición económica, que en un futuro habrían de ser dirigentes de sus respectivas naciones. Dicho proyecto empezó a realizarse con la fundación de la Compañía de Jesús en 1534.

Las causas que movieron a Ignacio a ordenar que la Compañía se ejercitase en esta misión (de la enseñanza) son muchas, pero la más principal es ver que Dios nuestro Señor ha enviado esta religión para que sirva a su Iglesia en un tiempo tan miserable, que la mayor parte del mundo está ocupada de infieles e inficionada de herejes [...] Y, siendo esto así, juzgó Ignacio que para atajar este fuego y tener la casa que no se nos caiga encima, es necesario reformar las vidas y enmendar las costumbres, y que para esto no hay ningún medio ni más fácil ni más eficaz que criar los niños en el temor santo de Dios y enseñarlos a ser cristianos desde su tierna edad [...].<sup>47</sup>

En la cuarta parte de sus *Constituciones*, plantea Ignacio un esbozo de cómo debe ser la formación del estudiante, así “será de procurar el edificio de las letras y el modo de usar de ellas, para ayudar a más conocer y servir a Dios nuestro Criador y Señor”.<sup>48</sup> Sobre la forma de aprendizaje, el fundador

---

<sup>47</sup> Pedro de Rivadeneira, *Obras escogidas del P. Pedro de Rivadeneira*, Madrid, M. Rivadeneira, 1868, p. 88.

<sup>48</sup> San Ignacio de Loyola, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977, p. 530.

indica que los escolares de los colegios y las universidades deberán recitar y leer versos públicamente, oír las lecciones, repetirlas, tenerlas de memoria y discutir las.

También habrá cada semana [...] una declamación de alguno de los *Studentes*, de cosas que den edificación a los que oyen y los comviden a desear aumento en toda pureza y virtud, porque no solamente se ejercite el *stilo*, pero aun se ayuden las costumbres. Y todos los que entienden latín deberán hallarse presentes.<sup>49</sup>

La síntesis que se acaba de hacer sobre las propuestas de Ignacio de Loyola, tiene la finalidad de resaltar el interés que tuvo por la formación de los jóvenes y la vía para instruirlos, esto es, un posible esbozo pedagógico con el que pudieran fortalecer su fe en Dios. Para ello, el fundador propone la recitación pública, que es un paso para dar cabida a las representaciones teatrales y muy posteriormente a la ópera. También, la cuarta parte de sus *Constituciones* dan hincapié a la *Ratio Studiorum* (1599) -evaluación o tratado de los estudiantes en español- que es un sistema educativo para aplicarlo con los estudiantes de la orden, cuya redacción definitiva fue encargada a San Carlos Borromeo.

En la *Ratio Studiorum* se observa una preocupación por la formación humanista de los estudiantes, de tal manera que las clases que tienen que cursar se relacionan con ello; por ejemplo, se alude al estudio de la retórica de Cicerón, del P. Cipriano Suárez y la de Quintiliano, donde la gramática<sup>50</sup> y la métrica son las que mejorarán el discurso. Los estudiantes de filosofía tienen que conocer la obra de Aristóteles, y para los que deseen dedicarse a la teología deberán acercarse a la *Suma* de Santo Tomás. De igual forma, ambos asumen la responsabilidad de conocer las Sagradas Escrituras, los Santos Padres, los Concilios, Controversias y Cánones.

En el Renacimiento existía una frase muy popular que decía “la letra con sangre entra”. El mismo Erasmo de Rotterdam en su *Pueros ad virtutem ac litteras liberaliter instituendos* denuncia cómo era de violento el comportamiento de los pedagogos frente a los alumnos, a quienes golpeaban con una vara en sus manos, disfrutando verlos sufrir y llorar en vez de gozar su

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>50</sup> En especial la *Gramática de Emmanuel* (Manuel Álvarez).

aprendizaje. Con esta actitud, es evidente que la imagen que se tenía del discípulo era semejante a la de una bestia, la cual debía ser domesticada. El siguiente verso de Pedro Calderón de la Barca es un testimonio más de cómo eran aquellos tiempos:

Dice muy bien Margarita:  
¿De qué sirve un hijo a un padre,  
sino de que a todas horas  
a azotes le abra las carnes?  
Si llora, dale, que llora;  
si canta, dale no cante;  
dale, si responde mucho;  
si responde poco, dale;  
dale porque se desnude,  
dale porque se levante,  
dale porque viene presto,  
dale porque viene tarde,  
y, en fin, siempre le aporrean  
por lo que hace y no hace.<sup>51</sup>

En la *Ratio Studiorum* se dice que el aprendizaje no entra a través de la violencia sino con amor, blandura y suavidad, sustituyendo la vara por juegos divertidos llamados *ludi scaenici*, modos pedagógicos que constan en hacer representaciones teatrales. Cabe mencionar que este atractivo modelo de estudio llamó la atención de muchos jóvenes, lo cual generó que los colegios fuesen famosos y se llenasen de discípulos.

La siguiente pregunta que atañe es ¿cómo surge el teatro en la Compañía de Jesús? De acuerdo con Cayo González Gutiérrez, el teatro jesuita viene a ser un derivado del teatro renacentista clásico. Como ya se había mencionado, los colegios comenzaron por practicar las declamaciones y discursos en verso, después se convirtieron en diálogos, luego en poesía dramática y finalmente evolucionaron a verdaderas obras de teatro.

González Gutiérrez clasifica las producciones jesuitas primeramente en Religiosas, las que siempre toman pasajes del antiguo y nuevo Testamento como la *Consultación de David*, la *Comedia del hijo pródigo*, el *Coloquio de la estrella de Belén*, entre otras. Se tienen también los dramas teológicos, en los que se mezclan elementos religiosos con alegóricos así como son los Auto

---

<sup>51</sup> Pedro Calderón de la Barca, “La Margarita preciosa” en Cayo González Gutiérrez, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)*, España, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1997, p. 524.

sacramentales. En las comedias alegóricas por otra parte, aparecen seres abstractos o alegóricos tal cual son la virtud, envidia o la avaricia, con la finalidad de dar mensajes morales; tal es el caso de la *Margarita preciosa*, que se mencionó anteriormente. En las obras que aluden a las vidas de los Santos y Mártires se encuentra el *Coloquio de la Magdalena*, *San Francisco Javier*, *el Sol del Oriente*, *Tragedia de San Hermenegildo*, y más. En las representaciones profanas se toman como modelo a Terencio, Plauto y Virgilio empero, incorporando elementos populares de la época de los jesuitas.

Se dio la controversia sobre si era lícito aceptar la danza en el teatro, puesto que los jesuitas estaban conscientes de los peligros que implicaba (la sensualidad, por ejemplo); no obstante la *Ratio Studiorum* dio autorización para que fuese parte de la educación de los jóvenes pues la consideraron como una diversión digna y un ejercicio útil para el cuerpo y la mente. Tiempo después pasó a tener un lugar preponderante en escena como apoyo al rito y a la coreografía.

Respecto a la música, en España las representaciones teatrales fueron acompañadas por el villancico que era cantado por un coro a tres o más voces. El villancico, desde la óptica del musicólogo José Subirá es “una forma poética, la cual se aplicaba indistintamente a las manifestaciones religiosas y profanas, o a las expresiones líricas y las escénicas.”<sup>52</sup> La forma del villancico está compuesta de manera binaria, o sea estrofa y estribillo; en cuanto a la textura de las voces es polifónica<sup>53</sup> y usualmente aparece en temas pastoriles y comedias donde los personajes terminan cantando y bailando. Es conveniente mencionar que el papel del coro fue fundamental en el teatro puesto que los cierres se realizaban por éste. Cayo González explica que el primer autor de teatro jesuítico que incorporó la música, el canto y la danza en el teatro español fue Acevedo, ya que los actos de sus obras terminan por lo general con una canción, a la que se le puede denominar remate, triunfo o despedida. Al parecer, estos cantos también eran villancicos. Del mismo autor se

---

<sup>52</sup> José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945, p. 29.

<sup>53</sup> La polifonía es la textura musical en la que se procede a la ejecución simultánea de varias voces o melodías, sean estas instrumentales o vocales, sin que una de ellas adquiera mayor importancia que las restantes.

tiene el siguiente ejemplo de *Metanea*, donde el coro explica los alborotos que ocasiona Cupido en la juventud:

Cesar debe la lira  
y su son que finge en un momento,  
aplacarse la lira  
del animoso viento  
y la furia del mar y movimiento.  
La musa Caliopea  
no cante con sus hijas, las sirenas;  
El alma que desea  
oír canciones buenas  
despierte aquestas voces tan amenas.  
Toque el celestial amor  
su cítara que alcanza la blandura  
de Cupido engañador;  
Gustad de la dulzura  
de Jesús, que hace son al alma pura. <sup>54</sup>

En cuanto a la decoración, el vestuario, los efectos escénicos del teatro jesuita, fueron innovadores; con una suntuosa cantidad económica otorgada por los Mecenas, padres de los discípulos, tenían una puesta en escena muy portentosa y extravagante. Por ejemplo, la orden contaba con máquinas con las que las divinidades aparecían entre las nubes o volaban, los héroes sobre carros triunfales, asimilaciones del mar en movimiento, etc. Sobre el escenario, en Munich se tiene el dato que en 1597 se representó *El triunfo de San Miguel* donde se construyó un escenario que se asemejaba al infierno, lugar al que fueron arrojados trescientos demonios, acompañado por más de novecientos coristas cantando. Hay que agregar que el diseño arquitectónico del escenario tiene sus orígenes en Italia, en cuya composición se encontraban unas columnas de orden clásico, como por ejemplo el dórico. Se frecuentaban los basamentos, frontones, terciopelo y tapices.

[...] figuraba un castillo, construido sobre un tablero de 66 pies de largo, 30 de ancho y 7 de alto. En las cornisas de la fingida fortaleza, que evocaba la de Pamplona, se colocaron, según los cronistas, cuerpos de santos, relicarios y ramilletes. Una puerta principal de jaspe daba entrada al recinto, en cuyo interior un S. Ignacio vestido de peregrino ofrendaba arrodillado sus armas a la Inmaculada.<sup>55</sup>

A las funciones acudía todo tipo de público como autoridades eclesiásticas, el Prelado de la Diócesis, Miembros del Tribunal de la Inquisición, el Arzobispo, familias ricas que tenían a sus

---

<sup>54</sup> Acevedo, citado en Cayo González Gutiérrez, *Ibid.*, p. 259.

<sup>55</sup> Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial*, Madrid, CSic, 1952, p. 54.

hijos en los colegios jesuitas y la gente del pueblo. El hecho de que todas las clases sociales fuesen espectadoras de la puesta en escena, fue necesario romper con la tradición de escribir siempre en latín, por lo que se comenzó a traducir los dramas en lenguas romance para que así pudiese entender la gente. Con esto se puede constatar que el proyecto de Loyola de fortalecer la fe cristiana se expande a todos los sectores sociales.

Hay que agregar que esta “honesta diversión” llegó a ser muy impactante para algunos miembros del público, por lo que quizás no sería difícil su completa conversión espiritual. Para una mayor comprensión de los mensajes, las representaciones se realizaban en fechas específicas que conmemoraran el tema elegido, como por ejemplo el día del *corpus Christi*, Pascua de Resurrección, Navidad, noche de Epifanía, Circuncisión o alguna fiesta patronal.

## **2.2 *Introitus operae* en las reducciones jesuíticas de la Provincia del Guairá**

### **2.2.1 La música vocal, preludeo de la ópera**

En este apartado se tiene como objetivo observar qué papel tuvo la música coral en las reducciones jesuíticas de la Provincia de Paraguay, ya que ésta es un antecedente de la ópera. A su vez se estudiará cómo los indios se incorporaron al estilo musical europeo, qué temáticas se manejaban en las obras y cuál fue su finalidad.

Revisando la correspondencia que circulaba en la época del Padre Alonso Barzana en sus experiencias por aquellos territorios desconocidos del Virreinato del Perú, se encuentra una epístola del Padre José de Acosta dirigida al General de los Jesuitas en 1577, donde le explica la labor que ha hecho Barzana en uno de los tantos pueblos conquistados, esta es la enseñanza de la doctrina en la plaza de la iglesia de manera cantada. La siguiente cita escenifica lo mencionado:

Por la mañana venían los indios a una plazuela grande que hay delante de la iglesia, y allí repartidos por coros de doce en doce, o de quince en quince, los hombres a parte y las mujeres aparte, decían oraciones y doctrina, teniendo uno como maestro que les enseña, y ellos van pasando unos quipos o

registros que tienen hechos de cordeles con nudos, por donde se acuerdan de lo que aprenden, como nosotros por escrito.<sup>56</sup>

A pesar de que en dicha cita no se mencione a los indios del Paraguay sino los de origen quechua,<sup>57</sup> es muy seguro que Barzana junto con otros padres llevaran el mismo sistema de evangelización a todas las sociedades guaraníes. Retomando otro aspecto del párrafo, el hecho de que los indios canten la doctrina y los rezos, implica una ejercitación de la memoria, y se hace una remembranza con el apartado anterior, los colegios jesuitas impulsaban el desarrollo de la memoria a partir de dramatizaciones, proclamaciones y el canto. Los jesuitas observaron que no servía aplicar la vieja sentencia “la letra con sangre entra” a los estudiantes de los colegios jesuíticos, mucho menos era aplicable en aquellos que estaban completamente alejados a la tradición cristiana. Es en la *Ratio Studiorum* donde se sugiere enseñar con *suavidad*, la cual consiste en la exaltación de los sentidos; está claro que con el canto el aprendiz será receptor de un mensaje moral de manera sensitiva.

Haciendo una revisión de la educación coral destinada a los hijos de las elites guaraníes, José Cardiel informa que estos eran enviados a escuelas; ahí se elegían las mejores voces para cantores, los que “con el continuo ejercicio desde niños, en que tienen mucha más paciencia que nosotros [...] se encuentran muy buenos tiples, que después quedan tenores”.<sup>58</sup> Tales cantores eran formados por un maestro de capilla, quien les enseñaba técnica vocal, los dirigía como coro y componía piezas para que los cantores las interpretasen. Aquellos que no estaban dotados de una buena voz, se destinaban a la interpretación de instrumentos musicales, primero de viento como la flauta, la chirimía, bajón; y después instrumentos de cuerda frotada o pulsada como violín, tiorba y arpa. La razón por la que se eligió primeramente enseñar y formar orquestas de instrumentos de viento fue porque los indios guaraníes ya conocían tal especie antes de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, al igual que otras culturas precolombinas.

---

<sup>56</sup> Antonio de Egaña, *Historia Eclesiástica de la América Española*, Madrid, Hemisferio Sur, 1966, vol. II, p. 280.

<sup>57</sup> Esto se deduce por el uso de los quipos como un sistema de escritura.

<sup>58</sup> José Cardiel, *Las misiones del Paraguay*, España, Historia 16, 1989, p. 116.

Acerca de sus aptitudes como cantores, el padre Pierre François Charlevoix<sup>59</sup> alude que ellos tenían la facilidad de poder cantar piezas de gran dificultad leyendo una partitura a primera vista, lo cual no resulta imposible si los cantores tienen dominio del solfeo.<sup>60</sup> Conocer este último y otros aspectos teóricos de la música refleja que los indios recibían una educación seria y formal.

Es menester aludir sobre el interés jesuita por resaltar las habilidades guaraníes reflejado en sus documentos, ya que éste implica un deseo de convencer a los lectores que se están entendiendo bien con sus protegidos, al grado que ellos son capaces de aprender de sus guías y hacer las mismas cosas que cualquier músico europeo. Ya se había expuesto en el capítulo pasado que, la Compañía sustentándose de ideas platónicas, argumentaba que la música sirve para equilibrar y *refinar* al ser humano. No cabe duda de que los jesuitas intentan persuadir al lector de aquél *triunfo* logrado en los guaraníes.

Como muestra de dicho triunfo, los jesuitas no dejan la oportunidad para hacer hincapié sobre una de los pueblos de indios que más destacó en el ámbito musical, Yapeyú, reducción que a partir de 1700 se convertiría en el primer emporio musical del Río de la Plata debido a que poseía una escuela de música de manera formal, a su vez era también un taller donde se construían instrumentos de gran complejidad, como son los órganos. En sus archivos se albergaban tratados musicales traídos de Alemania e Italia, que eran copiados por los indios y repartidos por el resto de las misiones.

Otro de los *triunfos* jesuitas fue el adiestramiento de los niños y jóvenes guaraníes, que después de haber sido educados en las artes europeas, intervinieron en las expediciones evangélicas. Como muestra de ello, el padre Charlevoix narra en su obra que, navegando por los ríos hacia un pueblo de infieles, los indios cantaban cánticos espirituales que ocasionaron la curiosidad y

---

<sup>59</sup> Pierre François Xavier de Charlevoix (1682-1761) fue un viajero e historiador jesuita. Distinguido por ser el primer historiador de la Nueva Francia. A la edad de 16 años ingresó a la Compañía de Jesús; a los 23 fue encomendado a Canadá, Quebec, donde trabajó como profesor. Cuatro años después regresó a Francia donde le asignaron la tarea de viajar por varios países como misionero.

<sup>60</sup> Charlevoix citado en: Guillermo Furlong Cardiff, *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarpes, 1944, p. 44.

acercamiento de grandes conjuntos de naturales, los que preguntaban de qué trataban los cánticos.

Los padres aprovecharon esta oportunidad para entablar comunicación con los indios que no estaban bajo la doctrina cristiana:

Para explicar lo que cantaban; y como si tal melodía hubiera cambiado sus corazones, haciéndolos susceptibles de los afectos que les querían inspirar, no tenían dificultad en persuadirlos a que los siguiesen; los hallaban dóciles, y poco a poco hacían entrar en sus ánimos los grandes sentimientos de la Religión.<sup>61</sup>

La idea que contemplaba el jesuita sobre la música es que ésta sirve principalmente para alabar a Dios y para solemnizar los oficios religiosos; por obvias razones, los textos casi siempre serán de carácter religioso. Los idiomas que se manejan, por lo general son en latín, guaraní y español. El español no tiene tanta prioridad en las misiones, sólo se canta en esta lengua cuando alguna autoridad externa llegaba a visitar la reducción. Los textos que suelen encontrarse en latín, por lo general corresponden a la música sacra, ésta es la que se canta en los oficios religiosos dentro del templo como son misas, himnos y salmos. En guaraní destacan motetes de corte catequético o piadoso en los que se resalta la vida de algún santo, como por ejemplo San Ignacio de Loyola o Francisco Javier; del mismo modo, en los motetes siempre destaca la labor y la lucha contra el demonio y la evangelización de los gentiles. Existen otros textos en guaraní que aluden a la Noche de Epifanía, a la Anunciación, entre otros; y pueden ser interpretadas dentro o fuera de la Casa de Dios. El siguiente texto forma parte de un motete llamado *Yyai Jesuchristo* (Señor Jesucrito) de compositor anónimo, el cual podía ser cantado dentro o fuera del templo:

Yyai Jesuchristo,  
azcuayopini,  
ta ninahiti zobi  
oxoos iñemo.  
Chemaucopi ninahiti zobi,  
chemauchopi.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Charlevoix, citado en: Guillermo Furlong Cardiff, *Ibid.*, p. 94.

<sup>62</sup> Señor jesucristo,  
pobre de mí,  
es, pues, mi pecado lo que me duele tanto.  
Sin querer cometí  
este pecado,  
sin querer.

Pasando al tema de la aceptación de la música jesuita por parte de los guaraníes, se afirma que ésta fue muy apreciada por ellos, sobre todo en los momentos festivos, sin embargo, tal aprobación remite la siguiente sospecha ¿será posible que los indios nada más acudían a las fiestas religiosas o a misa por el simple hecho de ir a escuchar música? El padre José Cardiel, por mencionar un ejemplo, da cuenta de que siempre hubo abundancia de gente en las misas. Era parte de su obligación asistir a ellas, empero no había autoridad militar que les impidiera faltar; sólo contaban con dos ó tres religiosos como autoridad a lo que podemos deducir que verdaderamente acudía a misa un número considerable. Se han mencionado ejemplos anteriores donde el coro de niños o los músicos no son los poseedores de la ejecución musical. Existe un momento del ritual donde se incorporan todos los feligreses, por lo que de un estado pasivo cambian a uno activo. Los músicos participan en momentos muy solemnes, como en el *Kyrie*, *Gloria* y en los salmos; el resto de los guaraníes podían participar en el *Padre Nuestro* o en el *Alabado*. A pesar de que la música en la que cantaban todos fuese la más sencilla, la comunidad era parte activa del ritual. Retomando la obra de León Cadogán, *La literatura de los guaraníes*, los rituales guaraníes precolombinos estaban acompañados siempre por la música, ésta interpretada por el líder religioso. Se presentaban momentos en los que toda la comunidad participaba; los hombres por un lado, tocando las sonajas y cantando; y las mujeres por otro tocando sus bastones. Alguna semejanza encontraron quizás en las ceremonias cristianas en las que también era fundamental la presencia musical.

Los siguientes párrafos son una muestra de cómo se ejecutaban las fiestas en las reducciones y el resultado que tuvieron sobre los guaraníes. Utilizando la obra de José Cardiel como pauta, se tiene un modelo del proceder de las fiestas patronales. Sus vísperas están anunciadas por el toque de las campanas del templo, señal que invita a la entrada de éste. Ahí se encuentra instalada ya la orquesta y sus cantores; por otro lado están los padres junto con alguna personalidad del Cabildo; los indios por su parte se colocan en su sitio. Una vez acomodada la congregación, el padre que oficia y preside se dirige al altar, prosiguiendo la intervención de los músicos, cuyos instrumentos

tocados son de cuerda, de boca y los clarines. En el transcurso de la ceremonia se cantan salmos y responsorios, en los que un coro pregunta cierto tema y otro responde. En seguida se enciende el incienso, perfume que simboliza la plegaria para que sean escuchadas las oraciones de la congregación. Acabando esta víspera, todos salen en procesión cargando al patrono o al santo festejado; lo circulan por toda la reducción, escoltado por los músicos. Era común que se practicaran los responsorios en las procesiones, en los que un solista cantaba y todo el pueblo respondía también cantando. Una vez terminada la procesión se dirigen nuevamente al templo y en el atrio son presenciadas distintas danzas en honra al santo festejado.

Respecto a la celebración de Semana Santa, Cardiel describe que el Jueves Santo por la noche es acompañado por música, en la que se usan violones, flautas y espinetas o clavicordios. El coro de niños y jóvenes canta el *Miserere* y posteriormente algún padre da un sermón sobre la Pasión; finalmente se realiza una procesión, de la cual Cardiel dice, que ésta es formada por un grupo de niños cantores, franqueados por dos jóvenes que cargan dos linternas para ser vistos por todos los espectadores. Los infantes acompañados por los bajones y chirimías van cantando “Esta es la soga con que prendieron a Jesús nuestro redentor: con que se dejó atar el señor por nuestros pecados: Ay, ay, Cristo, mi Bien y Señor”.<sup>63</sup> Nuevamente el coro canta el *Miserere* y después el ambiente comienza a dramatizarse; varios indios dan de alaridos o llantos, se azotan con una penca de cuero de vaca, azote como si se tratase de una disciplina. Los siguientes días se ejecuta la Misa, Profecías y otras ceremonias. Al alba del Día de Resurrección está todo el pueblo en el templo, a lo que Cardiel agrega:

Todo es resonar cajas y tambores, tamboriles y flautas, tremolar banderas, flámulas, estandartes, y gallardetes en honra de las estatuas de bulto entero colocadas en medio, de Cristo resucitado y su Santísima Madre: haciéndolas grande y sonora música los bajones, clarines, chirimías, órganos y todo género de instrumentos, que todos juntos, con muy alegres sonos, concurren a causar alegría del cielo.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> José Cardiel, *Ibid.*, p. 130.

<sup>64</sup> José Cardiel, *Ibid.*, p. 132.

Padres como Anton Sepp o Cardiel, describen el regocijo o la conmoción de los indios por tales festines. Mientras más sobrecargadas estén los susodichos, mayor atención tendrán los guaraníes sobre ellos. La música es el dispositivo para que un mensaje de carga moral o religiosa sea captado por el escucha, por ello las piezas musicales deben tener un carácter acorde a la situación que se quiere enseñar, ya sea de forma dramática, marcial, solemne o alegre.

El honor de la música es la que determinará sobre el estado de ánimo del guaraní. Si se trata de escucharla en momentos con júbilo, éste se sentirá alegre, empero si se trata de un momento triste o fúnebre, la música ocasionará un cambio en el estado de ánimo del evangelizado. Una prueba de ello la da Anton Sepp, quien narra lo que provoca una misa de Muertos (*Requiem*) dedicada al padre Antonio Boehm:

Hice cantar un réquiem que mis músicos indios entonaron tan tristemente como mucho lo habían admirado y querido durante su vida. Uno de ellos me contaba cómo había sido con muchos otros indios, testigo de su muerte en la gracia de Dios y que se había tomado a pecho las exhortaciones saludables que el Padre les había dado en su lecho de muerte. Otro relataba que el bondadoso padre le regalaba su propia comida, que se quitaba de la boca, cuando estaba enfermo. Una pobre india que se había encontrado ya a dos pasos de la muerte afirmaba que debía su vida después de Dios al Padre Antonio. [...] En una palabra, todos los indios deploraban amargamente la muerte de su querido Padre y se consolaban sólo con el tesoro de sus huesos que tenían en su iglesia.<sup>65</sup>

### 2.2.2 La danza

Como se pudo observar en el primer capítulo, los indios no eran ajenos a la danza pues era esencial en su vida religiosa. Los jesuitas siendo conscientes de ello se preguntan ¿por qué no implantar también el baile en el rito cristiano? José Cardiel dice lo siguiente: “Los misioneros primitivos vieron que estos indios eran tan materiales, pusieron especial cuidado en la música, para traerlos a Dios, y como vieron que esto les traía y gustaba, introdujeron también regocijos y danzas modestas”.<sup>66</sup> Cabe mencionar que la danza no era bien vista por la Iglesia, pues se creía que estaba

---

<sup>65</sup> Antonio Sepp, *Continuación de las labores apostólicas*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973, Tomo II, pp. 184, 186.

<sup>66</sup> José Cardiel, *Ibid.*, p. 118.

impregnada de sensualidad, sin embargo, en el Nuevo Mundo se aplicó como complemento en las ceremonias y fiestas religiosas.

Se ha mencionado que el padre José Peramás trata el tema de la influencia de las ideas platónicas en el pensamiento jesuita, ideas que ponen a hincapié la importancia de la música como mecanismo del *refinamiento* de la sociedad. Para Platón, en palabras de Peramás, el baile también fungía como dispositivo para la enseñanza moral y física de los ciudadanos; éste es el referente que retoman los jesuitas para la formación de los guaraníes.

Peramás en su obra dedica seis capítulos sobre la educación a partir de la música, danza, convites públicos y artes en general; argumenta que con la música se suaviza el temperamento áspero del indio; y con los bailes “se disminuyen lo que hay en el hombre de muelle y perezoso, apartándole de la sensualidad y el ocio”.<sup>67</sup> Por consiguiente, el baile debía ser simbólico, de manera que se vieran reflejados diversas costumbres *honestas* que el indio debía adoptar.

La danza, a parte de tener tintes educativos, también es un camino para hacer del guaraní un *mejor cristiano*, o bien un ser *refinado* como diría Perradas. Al adoptar un bien cultural de los conquistadores, demuestra que se está *integrando* a los cánones sociales del *otro*. Para confrontar esta premisa, Anton Sepp muestra satisfecho el resultado que se ha obtenido con la implantación de la danza:

Bailaban ahora como cristianos en hermosos vestidos y con mucho primor delante de los misioneros y del Santísimo Sacramento. Estos bailes causaban una impresión particularmente profunda en mujeres sensibles que presenciaban cómo sus hijos de poca apariencia o feos se convertían de un momento al otro en pajes encantadores o en verdaderos ángeles.<sup>68</sup>

Así como la escuela de música de Yapeyú fue la más famosa en el Río de la Plata, también sus danzantes fueron bien vistos por aquellas personas externas a las reducciones jesuíticas. La siguiente cita es un estudio de Juan Muhn donde nos introduce a la visión de un viajero alemán que tuvo la oportunidad de ser espectador de uno de los espectáculos de los danzantes de Yapeyú:

---

<sup>67</sup> José Peramás, “De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum”, en Guillermo Furlong, *Escritores coloniales y rioplatenses*, Argentina, Librería del Plata, 1952, p. 49.

<sup>68</sup> Anton Sepp, *Ibid.*, p. 263.

Cuando van a bailar, se visten su traje de algodón indígena y se visten sus ricas vestiduras que son, parte de seda, parte de terciopelo con ribetes de oro. Con tan elegantes trajes ejecutan sus danzas, acompañados de los instrumentos de cuerda y los ejecutan con tal maestría, que ningún maestro europeo de danza se avergonzaría de considerar a esos por discípulos suyos.<sup>69</sup>

Con esta cita se atisba que el extranjero manifiesta su aceptación de que los indios se están acondicionados al sistema impulsado por los jesuitas. La referencia hecha de que son buenos en su arte y que cualquier maestro europeo podría asumirlos como sus discípulos, es una perspectiva en beneficio de la Compañía de Jesús porque rinde testimonio del éxito que han tenido en la empresa del adiestramiento de los indios. Al mismo tiempo, con esta epístola, el viajero deja entredicha la racionalidad del indio ya que habla de sus aptitudes como artistas, habilidades que solamente poseen los seres dotados de razón.

Respecto a la forma de bailar de los indios, Peramás relata que los hombres bailaban por un lado y las mujeres por otro, para así evitar cualquier acto concupiscente. Cuenta el padre que las temáticas a bailar eran sobre la contienda entre los ángeles buenos contra los malos; sobre la llegada de los Reyes Magos, el ensalzamiento de la Virgen María, la lucha entre moros y cristianos, y demás.

Escenificando las fiestas patronales, José Cardiel narra que el pueblo se conglomeraba alrededor del atrio, lugar idóneo para efectuar las danzas. La primera danza que se solía ejecutar era aquella que narra la contienda entre moros y cristianos. En un primer momento bailaba un indio algún son de palacio español, acompañado por arpas y violines. En seguida salía un grupo de guaraníes disfrazados de moros con espadas y banderas en las manos; éstos seguidos por una orquesta más grande.

Otra danza que se realiza en las fiestas jesuíticas consiste en que los ángeles con su caudillo, San Miguel, bailaban con espadas, mostrando estar listos para la batalla contra el ejército del demonio. Entraban a escena unos diablos con trajes llenos de “serpientes y llamas, y Lucifer por su

---

<sup>69</sup> Juan Muhn, “El Plata visto por viajeros alemanes del siglo XVIII” en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico*, Montevideo, 1934, pp. 265, 266.

capitán”.<sup>70</sup> Los músicos intentaban asimilar las llamas del infierno con clarines y cajas de guerra. Ambos bandos realizaban mudanzas militares, asimilando que estaban en combate. Los ángeles ganan la contienda tendiendo a los diablos en el suelo, esto como símbolo de humillación. Los despojan de sus armas y danzan alrededor de la plaza con ellas; después aparece un Niño Jesús sobre una mesa. Los indios músicos cantan un *Jesu dulcis memoria* como símbolo del triunfo contra Satanás.

Tal como se aprecia, el moro es asociado con el demonio, como también pueden ser aquellos infieles que viven fuera de la ley del Dios de los cristianos, como los guaraníes. A pesar de que la fiesta sea dedicada a algún santo, como San Ignacio de Loyola o Francisco Javier, no puede faltar el toque moral en sus festejos. Las danzas descritas buscan instruir a los guaraníes, mostrando que el bien, o sea Dios y sus creyentes, triunfan sobre el mal.

Fray Pedro José de Parras fue un viajero que presencié algunas fiestas importantes en las reducciones guaraníes, entre ellas la que se hizo en homenaje a la coronación de Fernando VI. En su “Diario y derrotero de los viajes” escribe el padre respecto a los danzantes de Yapeyú que “son muy fáciles para danzar y bailar y lo hacen con primor; y he visto entre ellos bailan algunos minuets y contradanzas con tanto garbo como pueda verse en Madrid”.<sup>71</sup>

### **2.2.3 El teatro**

El Inca Garcilaso de la Vega introduce a los antecedentes teatrales de los indios de Sudamérica. Acerca de los indios del Río de la Plata, el autor explica que no se dio entre ellos la obra dramática tal cual antes de la llegada de los españoles, no obstante entre los indios del Perú sí la hubo. Agrega

---

<sup>70</sup> José Cardiel, *Ibid.*, p. 119.

<sup>71</sup> Fray Pedro José de Parras, “Diario y derrotero de los viajes” citado en: Guillermo Furlong, *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, p. 185.

que, religiosos principalmente de la Compañía de Jesús usaron este antecedente para la implantación de la religión cristiana:

La compañía de Jesús, por aficionar a los Indios a los Misterios de Nuestra Religión, han compuesto comedias para que las canten y representen los indios, porque supieron que las cantaban y representaban en tiempos de sus reyes Incas, y porque vieron que tenían habilidad e ingenio para lo que quisiesen enseñarles, y así un Padre de la Compañía compuso una Comedia en loor de Nuestra Señora la Virgen María y la escribió en lengua Aymará, diferente de la lengua general del Perú.<sup>72</sup>

Garcilaso de la Vega añade que la danza, entre los indios del Río de la Plata, no se concibe solamente como un baile conformado por movimientos rítmicos, sino también como una forma de hacer teatro, puesto que en ella se expresaban sus estados de ánimo, alegría, zozobra, triunfos, desventuras.

Introduciéndose al tema del teatro como mecanismo evangelizador, éste tiene la virtud de captar la atención de un público de manera profunda; los diálogos, la variedad de personajes, la música, el movimiento corporal, los disfraces y la escenografía generan un dinamismo en el espectáculo que no permite fácilmente la distracción de los espectadores. El teatro fue practicado en los colegios jesuitas de Europa para el eficaz aprendizaje de sus alumnos; en él podían ejercitar su memoria, aprender a desenvolverse en escenario y desarrollar su capacidad para envolver al público en su diálogo, esto a través de la dramatización de su interpretación. En este acontecer no sólo se plasmaban enseñanzas a los estudiantes, sino también a sus padres y espectadores en general. Tal método también fue trasladado a las reducciones jesuíticas del Paraguay. Los hijos de la elite guaraní eran formados en escuelas especiales para el aprendizaje moral y religioso, cual debían impulsar en el resto de su comunidad. Para ejercitar sus aprendizajes, los llevaron a escena para así compartir y persuadir al resto de los guaraníes sobre tópicos morales y evangelizadores.

Nuevamente la historiografía jesuita introduce a la reducción de Yapeyú, emporio artístico del Virreinato del Río de la Plata. En un estudio realizado por Luis Trenti Rocamora sobre el teatro en la América Colonial, se habla de un *Inventario* encontrado en los archivos de las reducciones guaraníes. La importancia de tal estriba en que se rinde cuentas de la indumentaria y los recursos

---

<sup>72</sup> Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, México, SEP/UNAM, 1982, Vol. II, p. 171.

escenográficos que estaban destinados para la realización de funciones teatrales, con lo cual se afirma que en Yapeyú eran frecuentes las funciones.<sup>73</sup> En los recursos se mencionan distintas escenografías elaboradas con materiales de plata y maderas preciosas. También se nombran distintos vestuarios como:

Dos chupas de prusiana azul; dos pares de calzones de damasco azul; cuatro casacas de raso colorado, con mangas de prusiana amarilla y galoncito alrededor de oro, en las mangas de plata, con forro angaripola; dos vestidos nuevos de ruán, con cintas coloradas y encajes alrededor, con dos camisas, polleras de tafetán colorado con sus encajes de hilo y cintas de seda [...].<sup>74</sup>

Acerca de los indios que podían ser elenco de una obra teatral, se observa que solamente se permite la participación de los jóvenes de la elite guaraní que se han instruido en las escuelas jesuitas, donde les dan los recursos necesarios para que su desenlace en escena sea eficaz. El padre García advierte que las comedias son necesarias para estos jóvenes porque “éste es un rasgo de buenas letras que incluye el entendimiento y despierta en el ánimo aquellas vivas sensaciones de hombría de bien, de sobriedad, de amistad, de amor a los padres, hablar en público con retórica y desembarazo”.<sup>75</sup> Al igual que en los colegios jesuitas de Europa, en las reducciones guaraníes no se permitía la presencia femenina en las representaciones teatrales porque la intervención de ésta podía generar actos *deshonestos* y despertar la sensualidad entre los espectadores.

Es menester hacer un reconocimiento a las múltiples actividades que realizaban los jesuitas dentro de las reducciones. En sus labores ellos podían fungir como carpinteros, albañiles, hasta músicos o pintores; así, los indios tomaban como modelo la labor de los padres. Se sabe que los padres también se dedicaron a la composición de representaciones dramáticas en lengua guaraní, así como el padre Alonso Barzana o Anton Sepp, cuyas obras estaban destinadas para que sus jóvenes alumnos las actuaran en público. Sus discípulos guaraníes tomando como referente la obra dramática jesuita, compusieron también representaciones teatrales, de las cuales da registro Trenti

---

<sup>73</sup> Luis Trenti Rocamora, *El teatro en la América Colonial*, Buenos Aires, Huarpes, 1947, p. 44.

<sup>74</sup> Luis Trenti Rocamora, *Ibidem*.

<sup>75</sup> Padre García citado en: Luis Trenti Rocamora, *Ibid.*, pp. 35, 36.

Rocamora: “tenemos noticia que varios indios de la Reducción de los Guaycurúes celebraron su fiesta con algunas representaciones en su lengua que ellos mismos compusieron”.<sup>76</sup>

Las características de las obras teatrales compuestas en las misiones constan en que son breves, sin mayor complejidad en el lenguaje y de carácter religioso, aunque también existen sus excepciones pues se pueden encontrar obras de corte político. Se conocen representaciones con los siguientes títulos: *Las glorias del mejor siglo*, cuya autoría corresponde al jesuita Valentín de Céspedes; las comedias *El verdadero y falso amigo*, *El drama del buen hijo*, *El señorito mimado* y una obra titulada *Drama de Adán*, de autor anónimo, que está compuesta en un solo acto, alternando el guaraní, latín y castellano. El padre Dreidemie describe esta obra como una pieza donde se encuentran muchos personajes con un carácter muy definido; la narración es sencilla, fluida y sin complicaciones en cuanto al discurso; su lenguaje es profundamente misionero.<sup>77</sup>

Otro registro que se tenga de una pieza teatral data en 1640, año en el que se festejó en la Reducción de San Francisco Javier el primer centenario de la Compañía de Jesús. En dicha celebración, se presenció una obra interpretada por los indios guaraníes, que tenía por temática la invasión de los portugueses, mejor conocidos en la zona como mamelucos, donde “estos disponían sus planes y peleaban, siendo vencidos y puestos en vergonzosa fuga”.<sup>78</sup> Aquí se aprecia que el teatro también tenía fines políticos.

Siguiendo en la búsqueda de registros teatrales, se sabe que Anton Sepp compuso piezas dramáticas en la reducción de San Ignacio; cuenta él que entre ellas escribió una en la que se representa la juventud y la conversión del fundador de la Compañía de Jesús, ésta en latín: “Me llevó solamente una semana ensayar la pieza con mis actores, entonces representaron todos sus papeles tan magistralmente que parecían más bien artistas consumados que indios torpes”.<sup>79</sup> El

---

<sup>76</sup> Luis Trenti Rocamora, p. 225.

<sup>77</sup> Luis Trenti Rocamora, *Ibid.*, p. 45.

<sup>78</sup> Luis Trenti Rocamora, *Op. Cit.*

<sup>79</sup> Anton Sepp, *Ibid.*, p. 265.

resultado que tuvo el espectáculo fue de asombro y conmoción, que muchos indios soltaron lágrimas. El jesuita advierte que ellos no son conocedores del latín o el español, sino el guaraní, sin embargo, el lenguaje corporal, la música y el coro fueron suficientes para que los indios tuviesen una idea general del argumento.

En el pueblo de San Francisco de Borja (1760) se realizó una celebración en honor a la coronación de Carlos III, festín en el que se representó un drama llamado *Gloria a Dios en las alturas*. El argumento de esta obra versa en la ida de los ángeles y los reyes magos hacia el pesebre de Belén. Tal obra fue interpretada por niños, quienes también bailaron con trajes acordes al tema.

El teatro comenzó a tener gran importancia dentro y fuera de las reducciones, a tal grado de que distintas autoridades comenzaron a financiar la construcción de teatros. El primer recinto que se tiene registrado en el Río de la Plata fue financiado por un empresario llamado Domingo Sacomano, lugar que comenzó a funcionar en 1756. Este terreno estaba destinado específicamente para la ejecución de obras teatrales, óperas y comedias, recinto en el que constantemente se hacían invitaciones a los indios de las misiones para que realizaran algún espectáculo.

### **2.3 La ópera jesuita implantada a los guaraníes**

La ópera es un género musical teatral en el que cada escena es cantada por solistas y coro; y acompañada por un conjunto orquestal. El estilo que prevalece en las óperas del período de estudio en esta investigación, es de tipo barroco, sin embargo, se profundizará más del tema en el capítulo siguiente, donde se hará análisis de una ópera encontrada en las misiones de Chiquitos, Bolivia titulada *San Ignacio de Loyola*.

El musicólogo polaco Piotr Nawrot brinda un panorama de la ópera que se ejecutaba en las reducciones jesuíticas.<sup>80</sup> Comenta que éstas eran representadas varias veces al año, generalmente en

---

<sup>80</sup> Piotr Nawrot, “El drama musical (ópera, zarzuela, loa, representación)” en *Mission San Francisco Xavier (Bolivia)*, [Disco compacto].

la lengua de los indios, empero, cuando acontecía una fiesta muy importante donde se tuviera como visita al obispo o gobernador, se elegían óperas que pudiera entender el huésped, ya sea en español o italiano. Entre las fiestas más importantes destacan las fiestas del Patrón del pueblo, Navidad, *Corpus Christi*, la visita de alguna autoridad importante, las fiestas reales como la coronación o bodas del rey.

Los actores eran los mismos aborígenes (los hijos de la elite guaraní), que constantemente insertaban elementos de la cultura guaraní en los argumentos y en las escenificaciones, como por ejemplo, el manejo de arcos con flores, las plantas selváticas, frutos tropicales, pájaros y animales locales -agrega Nawrot que algunos animales vivos aparecían en escena-, entre otros recursos del mundo guaraní.

La hora más apropiada para el espectáculo era al anochecer, al aire libre y en el atrio del templo. Los actores iban vestidos acorde a su personaje y la ópera se cantaba de memoria. Al igual que en el teatro, no se permitía en la ópera la intervención femenina. En dado caso de que se requiriera, era la voz de un soprano varón quien desempeñaba el papel de mujer. También, semejante a las misas, la forma en que se colocaba el público era por un lado las mujeres y por otro los hombres.

El musicólogo polaco advierte que no se tiene conocimiento de cuándo exactamente nació la ópera en las reducciones, sin embargo, en el siglo XVIII, las producciones operísticas eran muy frecuentes entre los guaraníes, sobre todo con el arribo del compositor italiano Dominico Zipoli, de quien se sabe que fue en parte autor de la ópera *San Ignacio de Loyola* (que se estudiará en el siguiente capítulo), como a su vez se tiene conocimiento de que en algunos templos se ejecutaba por la noche una ópera italiana compuesta por él, cuyo nombre se desconoce.<sup>81</sup>

Por otro lado, se tienen pocas fuentes en las que se constate que en el virreinato del Río de la Plata y sus respectivas provincias se compusieron óperas, empero, aunque sean limitadas se afirma

---

<sup>81</sup> Labrador Sánchez, *El Paraguay Católico*, citado en: Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina 1536-1851*, vol. I, p. 53.

la existencia de ellas. Prueba de ello está que en 1747 se realizó una celebración en Buenos Aires en honor a la coronación del Rey Fernando VI, la cual duró dos días. En el transcurso de la conmemoración, se realizaron diferentes espectáculos como funciones teatrales y conciertos. El padre Bosch agrega que:

La noche siguiente ejecutaron en la misma Real Fortaleza los indios de los RR. PP. jesuitas una ópera muy bien compasada composición que tenían prevenida, [interesados] en los aplausos generales, y universal regocijo de su Rey y señor natural; cantaron con dulce proporción de voces los revisados, alegres, adagios, fugas y demás composiciones musicales que contenía la ópera, que acabada la sainetearon con bailes muy agradables, y que eran sus mudanzas de particular primor.<sup>82</sup>

Tres fuentes narran la existencia de una ópera ejecutada en 1747, con motivo de la coronación de Fernando VI: el padre Bosch, Guillermo Furlong y Carlos Vega. Vega plasma un panorama de cómo aconteció tal festín que duró dos días; asistieron la nobleza de la reducción y el pueblo en general; en seguida se separaron las mujeres de los hombres y ambos sexos comenzaron a orar hasta media noche, no sin antes hacer pequeños intermedios en los que se presenciaban danzas honestas. La noche siguiente fue cuando se ejecutó la ópera y al parecer, el elenco estaba conformado por los indios de la reducción de Yapeyú. El autor agrega que en esta reducción, los indios solían aprender *allegros* o *adagios* de óperas europeas, principalmente italianas; quizás las danzas ejecutadas también formaban parte del repertorio de los salones europeos llevados al Río de la Plata.<sup>83</sup>

Los inventarios que llevan la cuenta de los bienes ocupados por los jesuitas de 1767, muestran abundantes elementos escénicos e indumentaria destinados para las representaciones teatrales y operísticas. En la reducción de Yapeyú existieron escenarios contruidos a base de tisú, oro y plata con forro de tafetán; así mismo chupas de prusiana azul, calzones de damasco azul, mangas de plata, vestidos de ruán, camisas, polleras con encajes de hilo y cinta de seda, gorros bordados de plata, lanzas, entre otros. No solamente Yapeyú contaba con recursos materiales para la ópera y el teatro, sino que en los inventarios también se hallaron recursos destinados para otros pueblos de indios, como por ejemplo, vestidos al estilo húngaro, coronas para danzantes, vestidos

---

<sup>82</sup> Padre Bosch citado en: Luis Treinti Rocamora, *Ibid.*, p. 49.

<sup>83</sup> Carlos Vega, "La contradanza en la Colonia" en *La prensa*.

de ángel, banderas de seda, espadas, dagas, entre otros. Tales inventarios dan cuenta de que las representaciones dramáticas eran muy aceptadas por la Compañía de Jesús en sus reducciones y que las funciones eran constantes. Francisco de Brado menciona en su inventario de la reducción de Santiago, una ópera que solía representarse anualmente en la fiesta patronal del pueblo; no menciona exactamente su nombre, empero respecto al vestuario dice “en cuyos vestidos se consumió buena porción de plata; todo para el oficio de las cosas de Dios y del Rey, que Dios guarde”.<sup>84</sup>

José Cardiel habla acerca de una ópera en la extensa celebración del ascenso al trono de Carlos III (del 4 al 24 de noviembre de 1760), realizada en la reducción de San Borja. En esta fiesta los indios realizaban cuatro danzas por día, empero, por ser muy apreciadas por los españoles, se ejecutaban dos más. Se interpretaron algunas óperas, entre ellas una que aludía a la renuncia de Felipe V. Los españoles no entendían cómo los indios sin saber castellano podían interpretar la ópera con tanta propiedad.

Solamente se sabe de la existencia de tres óperas que perduren en la actualidad, las cuales no fueron encontradas en las reducciones guaraníicas, sino en las misiones de Chiquitos (Bolivia), no obstante, éstas también pertenecieron a la provincia del Paraguay, por lo que se deduce que hubo un intercambio musical con las otras reducciones. En ellas destaca *San Ignacio de Loyola*, cuyo libreto está en español; *Francisco Xavier*, con libreto en chiquitano (variante del guaraní); y fragmentos de la ópera *El Justo y el Pastor*, también en lengua guaraní. Las tres óperas conservan una temática religiosa, son breves, y cabe la posibilidad de que la intervención indígena estuviese presente en la composición del texto y de la música.

Hubo quienes tuvieron la oportunidad de presenciar las actuaciones de los indios guaraníes y que han dejado registro de sus experiencias frente a éstas. M. Muratori en su *Relation des Missions du Paraguai* (1754) escribe: “Es increíble la inclinación natural que tienen los indios Guaraníes a

---

<sup>84</sup> Francisco J. de Brado, *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los Jesuitas*, citado en Guillermo Fúrlong, *Ibid.*, p. 302.

todo lo que es música, y a esa inclinación se añade la admirable habilidad que tienen para la música vocal e instrumental. Tienen una voz muy armoniosa, y se dice, que deben esto a las aguas de los ríos Paraná y Uruguay.”<sup>85</sup>

### 2.3.1 Un debate sobre la finalidad de la ópera

La inquietud por desarrollar este apartado emerge a partir de un debate epistolar entablado con el musicólogo argentino Bernardo Illari, quien ha trabajado en los archivos de las reducciones jesuíticas y descubrió un manuscrito en Misiones de Chiquitos, al cual nombró ópera *San Ignacio de Loyola*. De acuerdo con el musicólogo, no es posible hablar de la ópera jesuita como un mecanismo utilizado para la evangelización, ya que de haber sido así, la ópera debió implantarse en la Provincia del Guairá desde 1610, fecha en la que comenzaron a fundarse las primeras reducciones. A su vez sostiene que la ópera no solamente fue compuesta para aquellos sujetos ajenos a la tradición católico-romana, sino también para quienes no lo eran. Como se podrá observar, la postura de Illari representa una antítesis a la propuesta que se plantea en esta investigación, por lo que a partir de ella se pretende hacer una reflexión que pueda responder a las interrogantes del musicólogo y a la vez solidificar la hipótesis original.

El doctor Illari tiene razón cuando menciona que la ópera no solamente fue compuesta para los indios, sino también para los españoles y demás europeos habitantes en el Nuevo Mundo. Como se pudo constatar en los apartados destinados al teatro y a la ópera, se encontraron obras no de carácter religioso, sino más bien de corte político, como por ejemplo, aquella obra teatral que representaba la batalla contra los portugueses, la renuncia de Felipe V y el ascenso a la corona de Carlos III. Estas obras estaban escritas en español, lo que indica que el público que las presenciaba era de habla castellana. No obstante, existieron otras piezas propiamente en lengua guaraní que sí

---

<sup>85</sup> M. Muratori, *Relation des Missions du Paraguay*, citado en: Guillermo Furlong, *Ibid.*, p. 39.

tienen tintes morales edificantes y evangélicos que eran constantemente representadas en las reducciones, factor que muestra que sí hubo un interés por evangelizar a través del recurso operístico o, al menos utilizarlas en los momentos de divertimento dentro de las reducciones, pues a pesar de que los indios tuvieran un estricto horario de trabajo, parte de la tarde y noche esta libre, por ende los jesuitas idearon momentos lúdicos en los que tanto ellos, como los indios pudieran entretenerse de manera piadosa y honesta. La ópera funcionó en la vida cotidiana de la reducción como un momento de divertimento, donde los indios se distraían, se divertían, empero hacían también remembranza de las enseñanzas que habían sido impartidas por sus maestros, enseñanzas religiosas, históricas y morales.

Más allá de la búsqueda evangélica de los guaraníes, la Compañía de Jesús busca otro objetivo en la ópera. El indio es partícipe de las representaciones operísticas, lo cual da oportunidad para demostrar a los Señores gobernantes, al Cabildo y demás autoridades, que la empresa evangélica jesuita está funcionando, y prueba de ello es la instrucción del indio a bienes culturales de estilo europeo, como es la música, ópera, danza y teatro. Dichos bienes culturales son ejecutados en Europa por aquellos que han recibido formación con rigor, lo cual implica un esfuerzo intelectual y dedicación. Con esta exhibición de los indios como artistas, los jesuitas están demostrando no solamente el *éxito* de la conquista espiritual, sino también una racionalidad mediatizada frente al europeo; se dice mediatizada porque a pesar de los *logros* guaraníes presumidos, aun se percibe por parte del jesuita un desdén y menosprecio por el *otro*, al grado que no deja de calificarlo como niño.

Respecto al por qué no se implantó la ópera desde la fundación de las primeras reducciones en el Paraguay, se presenta la siguiente reflexión. Al comienzo de este capítulo se vio que los jesuitas ya venían practicando la representación dramática desde el siglo XVI, sin embargo, el arribo de ellos en la provincia del Paraguay no les permitió instaurarla inmediatamente. Revisando la historia de las reducciones jesuitas en el Paraguay, se acecha un proceso largo y complejo por el cual se puede justificar el por qué no hubo composición operística a partir de 1610.

Los primeros pasos de la Orden en la Provincia del Guairá fueron de exploración de la región, iniciados a finales del siglo XVI y culminados hasta 1620. Los jesuitas al dar registro de la zona al virrey del Perú, fueron encomendados a que controlaran aquellas regiones, lo cual implica negociar con los indios, construir las reducciones, y lo más importante, aprender la lengua guaraní, empresa que puede durar algunos años. Después de aprenderla, los religiosos escriben gramáticas para que otros padres puedan aprenderla, eso lleva también algunos años más. Las últimas reducciones construidas datan por 1710, dato con el que se constata que la imposición del sistema de reducciones no tuvo un proceso tan rápido.

Un dato mencionado en esta tesis y que resulta muy importante en esta reflexión, estriba en que las reducciones por lo general estaban al mando de dos o tres jesuitas, quienes tenían que hacer muchas labores, desde ser médicos, guías para el cuidado de los huertos, administradores de sacramentos, visitantes de los enfermos, repartidores del alimento, albañiles y entre otros numerosos oficios. Donde mayor se ejemplifican las jornadas laborales de los padres es en la obra de Anton Sepp, *Relaciones de viaje a las misiones jesuíticas*, obra que brinda un panorama del poca disponibilidad que tenían los padres para su vida personal. Por obvias razones, los jesuitas no tenían el tiempo necesario para componer óperas, mucho menos para llevarlas a escena.

Otro punto que se debe mencionar es que entre el conjunto de jesuitas encargados de la reducción, no siempre se corría con la fortuna de que estuviera un músico presente, problema que también advierte Anton Sepp. Cuando la reducción ya tenía mayor estabilidad, era momento para pensar en la educación y por ende, en la implantación del arte en general.

Otra dificultad para la implantación de la ópera a principios del siglo XVII, es el escaso arribo de tratados y partituras musicales que pudieran servir como guía a los padres y a sus discípulos. Nuevamente Sepp narra problemáticas de las que fue víctima, tales son, el limitado e ineficiente transporte para dirigirse al Río de la Plata y el sinuoso proceso para la asignación de los padres a las misiones. Sepp relata que aquellos padres europeos que deseaban ir a las misiones del

Paraguay, tenían que solicitar licencia a las autoridades de la Compañía de Jesús, lo cual tardaba por lo menos un año. Al ser aprobados, debían dirigirse a España y esperar ahí otro año, si es que dos, puesto que los barcos que partían al Río de la Plata eran escasos y se encontraban en malas condiciones. El viaje duraba aproximadamente cinco meses, y por cuestiones de insalubridad, muchas veces los tripulantes (entre ellos jesuitas) morían. Al llegar al Río de la Plata, los religiosos tenían que esperar otro año para ser asignados a alguna reducción. Con todo lo expuesto se concluye que es muy difícil que músicos, tratados, partituras, instrumentos y demás sean adquiridos en las reducciones, por eso esta investigación se atreve a mencionar que, en el Río de la Plata hubo un atraso musical, si se compara con la vanguardia europea.

Muchas óperas fueron compuestas bajo fines evangélicos o educativos, sus mismas temáticas conllevan a pensarlo así. Asimismo la ópera es una conjunción de varias disciplinas que logran captar la atención tanto del espectador como del intérprete. Por un lado la música se encarga de embelesar el oído humano; la danza al tacto, el teatro a la vista, el incienso o demás perfumes desprendidos en la ópera capturan el sentido del olfato y por qué no del gusto. La ópera por su carácter lúdico, sirve como estrategia para implantar mensajes de corte religioso y moral para que aquellos que están en vías de evangelización, puedan captarlos y entenderlos de manera dinámica y sin violencia.

### 3. Análisis de la ópera *San Ignacio de Loyola*

Lo que acontece en este capítulo es el análisis de una de las tres óperas encontradas en la República jesuítica del Paraguay, *San Ignacio de Loyola*, así se apreciará con mayor plenitud el objetivo de su elaboración, cual estriba en un primer plano, en la educación moral, persuasión y conversión de los *gentiles* al cristianismo; en segundo momento, las sospechas corresponden que con la ejecución de tal, los jesuitas pretenden demostrar una racionalidad mediatizada del indio frente a los ojos de las autoridades españolas.

No se han encontrado datos que narren la ejecución de la susodicha, sin embargo, se observa la constante que, dramatizaciones y óperas eran ejecutadas en teatros del virreinato del Río de la Plata, donde periódicamente fueron invitados los indios de las reducciones como ejecutantes. Así, como se presentó en el capítulo anterior, diversas autoridades manifiestan su sorpresa al ver que los indios eran diestros en el arte de la música, tan hábiles como un buen músico de Europa.

Las razones por las que se ha escogido tal ópera son las siguientes: Primero, de ella existe mayor documentación y es la única que posee la virtud de estar completa actualmente; por otra parte se tiene conocimiento de quiénes fueron los compositores, por lo que se obtendrán datos de gran ayuda, como formación, maestros con quienes estudiaron, estilística que conforma su música y el dato más importante, por qué compusieron una ópera de corte religioso y moralizante. Enfatizando este punto, se debe tener presente que todo músico pertenece a las circunstancias culturales e ideológicas de su tiempo, por lo que sus composiciones reflejarán el contexto histórico en el que estuvieron inmersos. El tercer motivo para abordar la ópera en cuestión se orienta en el idioma en que están escritos sus diálogos, éste es el castellano, cuyo autor es anónimo. Por motivos metodológicos se prefirió trabajar una ópera en español debido al no dominio de la lengua guaraní. A pesar de que se cuente con una traducción confiable al español de la ópera *San Francisco Xavier*,

se considera que ésta se puede prestar a la pérdida de elementos semánticos, cognoscitivos y simbólicos de la lengua original.

Antes de comenzar el análisis formal de nuestra obra, se tienen que advertir ciertos datos y exponer las dificultades que se pueden presentar en el transcurso. Primero, el nombre de esta ópera no es el nombre original ya que carece de título; fue titulado por el musicólogo argentino Bernardo Illari, quien dice “la denominación San Ignacio de Loyola fue elegida por mí a imitación de los títulos de los dramas colegiales jesuíticos, con los cuales la obra está relacionada”.<sup>86</sup>

Asimismo existe la controversia si la obra en estudio es una ópera o no, porque al tratar un tema religioso corre el riesgo de confundirse con el oratorio,<sup>87</sup> empero, los oratorios se cantaban solamente y no se representaban, esto significa que no había movimiento escénico ni el manejo de vestuario. La ópera San Ignacio contiene instrucciones escénicas, cortas pero precisas, con lo que se afirma que fue representada por lo menos una vez. Del mismo modo, la obra ha sido moldeada ya por varios estudiosos como ópera, entre ellos Bernardo Illari y Gabriel Garrido, quienes se basan en las principales convenciones de la ópera del siglo XVIII. Obvio no se trata de una ópera del romanticismo del siglo XIX, que es muy conocida en la actualidad; sería un anacronismo compararla porque que hay una gran diferencia en cuanto a la concepción estética del sonido. En el período barroco, se aprecia que el sonido debía ser opaco e íntimo y en el romanticismo se buscaba que el sonido fuese brillante y portentoso. Por otro lado, las técnicas vocales e instrumentistas de la música antigua eran distinta a la del romanticismo, justamente por su particular forma de entender y apreciar el sonido.

La siguiente advertencia que se ha de mencionar consiste en que la presente investigación no pretende hacer un análisis a la estructura formal de la música, o sea de la partitura, sin embargo,

---

<sup>86</sup> Bernardo Illari, “San Ignacio de Loyola. Una ópera de la alteridad en las reducciones jesuíticas” en *L’opéra perdu des missions jésuites de l’Amazonie*. [Disco compacto], p. 36.

<sup>87</sup> Composición musical para orquesta, solistas y coro. Toma como base textos bíblicos o de carácter religioso; excluye la acción dramática pese a utilizar el estilo dramático, el recitativo y la melodía acompañada.

con ayuda de elementos metodológicos de la etnomusicología,<sup>88</sup> se hará una examinación a partir del siguiente esquema: los instrumentos musicales que intervienen en la composición; el texto y su contexto, el estilo musical, la vida de los compositores y la relación que tiene esta ópera en el ámbito religioso y social de las reducciones jesuitas.

Otra cuestión, la cual desde una visión personal no podría simbolizar una dificultad, es que para comprender mejor el estilo de la música, se trabajará con la primera grabación que se hizo de la ópera *San Ignacio de Loyola*.<sup>89</sup> La grabación está realizada bajo el cuidado e investigación de los musicólogos Gabriel Garrido y Bernardo Illari, que han podido cotejar, transcribir y estudiar el libreto original.

En la introducción de esta grabación, Illari narra sus experiencias con la partitura original. Fue encontrada en las misiones de Chiquitos, Bolivia, que no formaron parte de las treinta famosas reducciones guaraníicas, sin embargo pertenecieron a la Provincia del Paraguay bajo el dominio jesuítico. Illari describe brevemente el estado en el que se hallaba el documento para su restauración. Al parecer existen pasajes de la ópera que están duplicadas o triplicadas, lo que permitió cotejar la lógica musical, y en caso de que hubiesen partes poco visibles por taras físicas, estos duplicados ayudaron a completarlas. Con esto se afirma que la reconstrucción del documento no tuvo grandes dificultades, no obstante, Illari habla sobre una recreación de la introducción musical, esto en términos operísticos se denomina obertura. La versión original carece de tal entrada, que en cierto sentido la hace incompleta porque la fórmula operística de la época era siempre componer una entrada que anunciara el carácter emotivo de la narrativa a acontecer;<sup>90</sup> por ende, Illari ve conveniente componer una melodía *ad hoc* al carácter de la obra. Por último, el

---

<sup>88</sup> Como material metodológico para la elaboración de este capítulo, se trabajó con la obra de Alan P. Merriam titulada *The anthropology of music*.

<sup>89</sup> Gabriel Garrido, *L'opéra perdu des missions jésuites de l'Amazonie*. [Disco compacto], Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, K617:1996. 1 disco compacto.

<sup>90</sup> Para corroborar lo dicho, escúchese la obertura de la ópera *Orfeo*, del compositor italiano Claudio Monteverdi.

porcentaje del texto que no se pudo conservar es tan nulo que no afecta significativamente a la comprensión de la obra original.

### 3.1 Material musical de *San Ignacio de Loyola*

La finalidad de este apartado consiste en describir someramente la instrumentación requerida en la ópera estudiada, a su vez, se verá si el sonido emitido por cada una forma parte de alguna emoción particular, apropiada para el rito religioso y para los momentos de divertimento piadoso.

De acuerdo con el doctor Bernardo Illari, el documento original pide que la ópera sea ejecutada por violines a dos voces, un bajo continuo, explícitamente éste realizado por un órgano; y para el número final de la ópera se pide una “trompa primera”, que pudo haber sido una trompeta o una trompa marina. Asimismo se requiere de voces humanas, tres sopranos, un alto y un barítono.

Para una mejor comprensión del párrafo anterior, permítase explicar cada categoría. El tema referente a los violines a dos voces nos conlleva al término *polifonía*. *Grosso modo*, la polifonía, del griego *polyphonia* (varias voces) es una textura musical que se produce en la ejecución de varias voces o melodías simultáneamente, ya sean instrumentales o vocales que expresan su propia idea musical conservando su independencia. La mencionada fue descubierta en la Edad Media a partir de un canto litúrgico llamado *organum*.<sup>91</sup> Retomando el tema de la instrumentación, el violín dialogará con otro violín, donde cada voz tendrá su discurso propio aunado a una idea en común. Debe mencionarse también que este instrumento no pertenece a los instrumentos ministriles (estos son los que participan en los ritos religiosos) puesto que son asociados con lo mundano, sin embargo eran permitidos en el oficio religioso porque servían de acompañamiento para aquellos instrumentos que sí pertenecían a los ministriles.

---

<sup>91</sup> Palabra latina que designa una forma primitiva de polifonía del siglo IX. Consta en un *cantus firmus* (*vox principalis*) sobre la cual se ejecuta una segunda voz (*vox organalis*) nota contra nota, en movimiento paralelo, iniciando y acabando en unísono, esto es, que no hay diferencia entre la altura de estas dos voces.

Respecto al término de bajo continuo, éste es un sistema de acompañamiento a base de acordes<sup>92</sup> muy común en el barroco. Se debe aclarar que el bajo continuo no es un instrumento musical, sino una técnica musical de acompañamiento que puede desarrollarse con cualquiera de los instrumentos de la época, como por ejemplo, el órgano, el clavecín, el laúd o el arpa. La pregunta que acontece es ¿por qué un órgano? Uno de los tratadistas del barroco más importante, Fray Pablo Nassarre (1650-1730) explica en su obra cumbre, *Escuela música según la práctica moderna*, cuáles son los instrumentos propios del oficio religioso, los ministriles. En este grupo se encuentran instrumentos de viento como son el órgano, la chirimía,<sup>93</sup> el sacabuche,<sup>94</sup> la corneta<sup>95</sup> y el bajón.<sup>96</sup> Según Nassarre, dichos instrumentos de viento son los que se asemejan más a la voz humana, sobre todo el órgano y la corneta. La importancia de tal similitud radica en que el ser humano fue creado a la imagen y semejanza del Dador, por eso los instrumentos con los que debe ser alabado tienen que ser a su semejanza. Por otro lado, de la corneta se había dicho que es un instrumento cuyo sonido se acerca a la voz humana, no obstante, al no ser un instrumento polifónico no puede fungir como bajo continuo y el órgano sí.

El instrumento protagonista que impera en la ópera es la voz humana. Los *dramatis personae* se conforman por San Ignacio de Loyola, cuya voz requerida es la de un soprano<sup>97</sup> (originalmente un niño); San Francisco Xavier, también soprano; Mensajero 1, soprano; Mensajero

---

<sup>92</sup> Conjunto de tres o más notas diferentes que son ejecutados simultáneamente y que constituyen una unidad armónica dentro de la composición.

<sup>93</sup> Instrumento musical de viento-madera; es antepasado directo del oboe. Fue de uso común en Europa a partir del siglo XIII y llevado al Nuevo Mundo en el siglo XV.

<sup>94</sup> Instrumento musical del viento, cuyo apogeo tuvo en el período renacentista y barroco. Es antepasado del trombón.

<sup>95</sup> Instrumento de viento cuya forma se asemeja al cuerno de un animal. M. Merseune en su *Harmonie Universelle* publicada en París en 1636, dice que el sonido de las cornetas es semejante al brillo de un rayo de sol que aparece a través de las sombras, cuando se oye mezclado con las voces en las iglesias catedrales o en las capillas.

<sup>96</sup> Antecesor del fagot, era un instrumento muy utilizado en las capillas de música sacra; era utilizado para dar el tono a los cantores y acompañarlos.

<sup>97</sup> Se denomina con este término a la voz más aguda del registro vocal humano, cuyo sonido posee un timbre claro y brillante.

2, alto;<sup>98</sup> y un Demonio, con voz de barítono.<sup>99</sup> Sobre la importancia de la voz humana, el tratadista

Nassarre dice:

Es la voz humana una de las más importantes partes de la música, pues es la que explica el concepto, la que aumenta la armonía, la que a la melodía perfecciona, y últimamente es el alma del canto. Así parece lo expresó S. Isidoro, cuando dijo que la música consistía en sonido y canto; pues fue lo mismo que decir consistía en voz y sonido, pues no hay canto donde no hay voz, como ni voz sino hay sonido. Y así como parte tan esencial será forzoso escribir de ella todo lo que conduzca a la mayor facilidad de la inteligencia, de lo que fuere diciendo. Y dando principio, digo con Honorato, que voz es una percusión del aire en la áspera arteria hecha por el alma, con intención de significar alguna cosa. Y dice Aristóteles que la voz procede del alma, como principio efectivo.<sup>100</sup>

La instrumentación indicada en la partitura es sólo una sugerencia, puesto que se pueden adherir otros instrumentos como el laúd, el clavecín, también instrumentos de cuerda frotada, flautas, entre otros. Por último, un punto que hay que recordar es que estos son europeos y la ópera también tiene una estructura musical meramente europea.

### **3.2 Análisis literario de la ópera *San Ignacio de Loyola***

El siguiente subcapítulo está dedicado al análisis del texto, su discurso y la descripción sonora de las arias,<sup>101</sup> ariosos<sup>102</sup> y recitativos de la ópera; la forma en la que se abordó el estudio fue mediante el esquema lingüístico proporcionado por Vidal Lamíquiz en su obra: *El enunciado textual. Análisis lingüístico del discurso*.

Dado que la partitura original carece de división de escenas (sólo la última parte tiene por título “Despedida”), es menester seccionarla para su discusión teórica, por lo que se manejará la parcelación escénica realizada por Illari, fundamentándose en el procedimiento habitual del siglo

---

<sup>98</sup> Persona con registro vocal grave.

<sup>99</sup> Voz de varón cuyo registro es intermedio entre el tenor y el bajo.

<sup>100</sup> Fray Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza-España, Facsímil, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980, p. 40.

<sup>101</sup> Aria es una obra musical compuesta para cantante solista, acompañada por orquesta y como parte de una ópera o una zarzuela.

<sup>102</sup> Su significado del latín es aioso. Es una obra para voz solista entre aria y recitativo.

XVIII: “cada escena consiste en uno o más números breves -fundamentalmente un recitativo, a veces también un aria breve o un recitado acompañado- y un aria larga”.<sup>103</sup>

### **Primera escena**

San Ignacio, *Arioso (adagio)*

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!  
¡Qué tormento!  
Vivir lejos de vos,  
mi señor,  
mi bien, mi Dios.

(*Aria*)

Oh vida, cuánto duras,  
Oh muerte, lo que tardas,  
Oh dulce amor qué aguardas  
en romper ataduras

Desátame y separa  
del cuerpo con la muerte,  
que sin fin deseo verte  
Oh mi Dios, cara a cara.

Se tiene en la primera estrofa que *Dios, mi bien* y *Señor* son unidades léxico-semánticas que poseen un rasgo semántico en común, tal consiste en enfatizar lo que es Dios para el locutor: su amo y bien supremo; dichas unidades lexemáticas son sintácticamente sustantivos abstractos que forman parte del imaginario y cosmovisión particular del hablante, no obstante, el imaginario se ve alterado por la repetición de la interjección *¡ay!* que denota el estado anímico del mismo, que es invadido por la zozobra. El origen de su lamento emana de la problemática dialéctica interpersonal entre el *tú* y el *yo*: *vivir lejos de vos*, y el complemento circunstancial de compañía por el que está enfocada la cuestión es justamente la unidad lexemática *Dios*. De acuerdo con Vidal Lamíquiz, dicha dialéctica entre el *tú* y el *yo* es un recurso lingüístico muy común en los discursos que expresan amor; ello explica por qué la ausencia de Dios (que tiene valor profundo para el locutor) lo pone en estado conflictivo.

La segunda estrofa está compuesta por cuatro versos heptasílabos, donde se tiene como unidades lexemáticas *vida* y *muerte*, que podrían reflejar una disyuntiva, empero, si se tratase de

---

<sup>103</sup> Bernardo Illary, *Ibid.*, p. 36.

ello, ambas categorías tendrían el mismo valor jerárquico. El locutor resuelve esto dando preferencia a la *muerte*, lo cual se justifica prestando atención en cómo están compuestas las oraciones del verso. Los núcleos de las unidades sintácticas son en un primer momento *duras* y *tardas*, que al estar en presente indicativo, muestran su estado actual en el tiempo. *Vida* y *duras* son enlazados por el pronombre interrogativo de cantidad *cuánto*, que enfatizados por la interjección *Oh* manifiestan el estado de ánimo del hablante y su descontento por una larga espera. El siguiente verso es una oración compuesta subordinada, donde el núcleo de la unidad sintáctica es *aguardas*, verbo que presenta una temporalidad estática debido a la espera que el *dulce amor* tarda en *romper* las cadenas que tienen atado a la vida al locutor. Aquí ya se da un preludio del deseo del susodicho por elegir el camino de la muerte.

Finalmente, las unidades léxico-semánticas que destacan en la última estrofa son *cuerpo*, *muerte* y *fin*; Las dos últimas son sustantivos abstractos que subordinan a *cuerpo*. Al emplearse los verbos imperativos *desata* y *separa*, cuyo objeto directo es el mismo locutor, se resuelve el conflicto espiritual que lo acecha, puesto que desde su perspectiva, la muerte es la única opción que tiene el locutor para poderse acercar al complemento circunstancial de compañía deseado, *Dios*.

Su profundo amor por *Dios*, conduce al hablante a la reflexión sobre el largo tiempo que en vida tiene que esperar para poder reunirse con él. Este modelo retórico es una constante en las crónicas jesuíticas, como la de Antonio Ruiz de Montoya, que varias veces ha sido mencionada en esta investigación. En ella se halla repetidamente casos de niños, mujeres y hombres guaraníes que desean con ahínco morir para poder reunirse con el Creador, no sin antes o después haber pasado una serie de pruebas espirituales, como por ejemplo, la seducción por el demonio, el mundo y la carne. Al haber superado a estos enemigos, los indios se vuelven más devotos de la fe cristiana, al grado de querer estar cerca de Dios. También es muy significativo que un personaje de gran envergadura como San Ignacio padezca el mismo conflicto espiritual que sufre el guaraní; tal característica en común permite que el indio se sienta identificado con el santo.

Las estrofas tienen un carácter íntimo, y la música busca emparentarse con tales, por lo que ésta se desarrolla de forma lenta y emotiva, he ahí el por qué se solicita un *tempo adagio*. A su vez, el modo atmosférico con el que inicia el aria está en mayor,<sup>104</sup> donde el locutor se queja por estar lejos de Dios y por el largo tiempo que debe esperar para estar a su lado. En la segunda parte del aria, la música modula a modo menor, lo cual implica un carácter más profundo porque es donde el personaje determina morir para lograr su objetivo. Finalmente por tratarse de un aria *dacapo*,<sup>105</sup> se retoma el primer tema.

### **Segunda escena**

(San Ignacio, Mensajero 1)

Mensajero 1 (*recitativo*)

Ignacio, ya no es tiempo  
de llantos y suspiros.

San Ignacio

¿Quién eres tú,  
que inquietas mis retiros?

Mensajero I

Un mensajero soy a ti enviado  
del campo de la paz  
con el recado  
de que dejes ya  
tu retiro.

San Ignacio (*Ariosos*)

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!  
¡Qué contento!  
Sufrir aquí por vos,  
mi señor, mi bien, mi Dios.

(*Aria*)

Cuando fui, soy y seré,  
cuando merecí y espero  
con un ánimo sincero  
ya todo te lo entregué.

Tan feliz fuera mi suerte

---

<sup>104</sup> Muchas obras musicales están compuestas bajo un sistema en el que la melodía y la armonía (los acordes forman la armonía) de determinada pieza, están regidas por un centro tonal, una nota. Existen dos formas de hacer este tipo de composiciones, en modo mayor y menor. Para aquellos que no son músicos, la mejor manera de ejemplificar estos modos es que el modo mayor suena alegre y el menor triste. A la usanza alemana se diría duro y suave.

<sup>105</sup> El aria *dacapo* surgió en el período de la música barroca y se caracteriza por estar conformado por tres secciones. La primera parte es una entidad musical completa, que termina en la tónica; la segunda sección contrasta con la primera en su textura musical, ánimo o tempo; y la tercera parte generalmente no suele estar escrita, solamente el compositor se limita en poner la indicación *dacapo*, o sea, desde el principio. En esta parte el cantante debe hacer más adornos con la voz, una serie de variaciones que harán que luzca más esta parte final.

cuánto, no puedo decirte,  
si aquí pudiera servirte,  
aunque arriesgara el no verte.

(*Ariosos*)

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!  
¡Qué contento!  
Sufrir aquí por vos,  
mi señor, mi bien, mi Dios.

En el recitativo del Mensajero I, se tiene como contenido lexemático *Ignacio*, un ser ahí, un ser en el mundo que indica un sujeto específico en la historia de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola. La categoría sintáctica del adverbio de tiempo *ya*, refiere al tiempo presente, empero con relación al pasado. *Ya no es tiempo*, alude a una temporalidad que se ha desperdiciado, que se ve reflejada con las unidades léxico-semánticas de *llantos* y *suspiros*; tales ilustran ese pasado con el cual tuvo que lidiar San Ignacio y que debe de cesar.

San Ignacio enuncia su posición ante el mundo sobre esta repentina intervención del Mensajero, en la que se interroga quién es aquél ser ahí que tuvo el atrevimiento de interrumpir su lamento, a lo que el Mensajero indica con el artículo indeterminado *un*, que se trata de un ser ahí de poca jerarquía, lo cual anuncia que hay un ser de mayor rango que él. La temporalidad del núcleo de la unidad sintáctica, en presente indicativo *soy*, señala movimiento hacia un objetivo *ti*, o sea San Ignacio; la meta a realizar es llevar un objeto directo *-recado-* enviado desde el complemento circunstancial de origen *campo de la paz*, símbolo del paraíso. Todo ello indica que aquél complemento circunstancial de compañía por el que sufría San Ignacio *-Dios-* se ha concedido la molestia de comunicarse con aquél por el que era sufrido, ¿qué valor tendrá entonces Ignacio para ser digno de que *Dios* le hable?

La siguiente estrofa está compuesta por la unidad léxico-semántica *contento*, encabezada por el pronombre exclamativo *qué*, que enfatiza junto con la interjección *oh* el estado de ánimo en el que se encuentra el locutor. El verbo en infinitivo *sufrir* alude a un tiempo indeterminado, puede ser ahora, ayer o mañana, lo que le da un carácter de infinitud, como su mismo nombre morfológico lo indica. Los complementos circunstanciales de causa *por vos*, y de lugar *aquí*, que forman parte del

predicado verbal *sufrir*; indican que en la tierra, Ignacio siempre sufrió, sufre y sufrirá incondicionalmente por Dios, símbolo de lealtad, fidelidad y servidumbre.

Acontece entonces un Aria compuesta por dos estrofas de cuatro versos en redondilla (ocho sílabas); en la primera se encuentran las rimas *seré - entregué* y *espero - sincero*, cuyo valor semántico estriba en que Ignacio ha renunciado a su ser y lo ha ofrendado a la voluntad de Dios. A su vez, los verbos al estar en voz activa reflejan la perspectiva personal de Ignacio y para reforzar esa perspectiva, el locutor utiliza el adverbio temporal *cuando* para afirmar su incondicional fidelidad en el pasado, presente y futuro.

En la siguiente estrofa se atisba que las categorías sintácticas que más destacan son los verbos. Analizando sintácticamente la estrofa, se aprecia que está compuesta por oraciones subordinadas; el núcleo de la primera oración es el verbo en pretérito imperfecto en modo subjuntivo *fuera*, conjugado de una forma que introduce un hipotético, y por tratarse del deseo del locutor, el tiempo no existe. La subordinación se encuentra en *puedo decirte*, unidades encabezadas por un adverbio de negación *no*. A su vez, estos enunciados reflejan nuevamente el estado anímico del hablante porque al emplear el adverbio de cantidad *tan* y el adjetivo *feliz* reflejan el resultado que podría ocasionar si realmente el locutor tuviera la oportunidad de hablar con Dios, sin embargo, Ignacio no fue digno para que se concediese aquél deseo, por ello es que un mensajero vino a él para ser intermediario entre el *yo* y el *tú*. Continuando con el análisis, se aprecia la aparición de otra oración subordinada, donde el núcleo de la unidad sintáctica principal es el verbo *podiera*, y el verbo subordinado *servirte*, este último en infinitivo. El tiempo verbal manejado en la oración refleja nuevamente una temporalidad inexistente, empero, si ello ocurriera, el locutor lanza otro hipotético *arriesgara*, cuya carga semántica se relaciona con la ya mencionada lealtad que presenta el hablante sobre la unidad lexemática *Dios*. Finalmente contémplese las rimas *suerte - verte* y *decirte - servirte*, cuyo rasgo en común es enfatizar el valor que tiene Dios sobre Ignacio.

La música que se desarrolla en estos recitativos es la siguiente; el mensajero entra con un modo mayor, acompañado por el bajo continuo; sin embargo, Ignacio acompañado también por el bajo continuo, responde en modo menor sorprendido de la orden que le han enviado. El siguiente movimiento en modo mayor, airoso de Ignacio, es acompañado por las cuerdas frotadas, lo que hace el sonido más brillante y por obvias razones debe ser así porque Ignacio manifiesta su contento.

En la siguiente aria (cantada por Ignacio), donde manifiesta que él estuvo, está y estará incondicionalmente al servicio de Dios, consta de un aria *dacapo* en modo mayor; la música tiene coherencia con el texto puesto que manifiesta el regocijo del santo. En la segunda parte de esta aria, donde Ignacio habla sobre el posible riesgo de no ver a Dios, la música modula a modo menor. Finalmente se repite el airoso, ahí San Ignacio afirma su dicha por sufrir incondicionalmente por Dios.

### **Tercera escena**

(San Ignacio, Mensajeros I y II)

Mensajero II (*Recitativo*)

Ignacio, pues eres fuego,  
y fuego de Dios, ardiente,  
¡sal luego vé deligente!  
No es tiempo de descansar  
entre los astros y estrellas.

Mensajero II (*Arioso presto*)

Cuando fulmina centellas,  
el capitán del averno  
y trata ya de formar  
su campo  
con su hueste del infierno,  
y todo todo, lo enciende.

San Ignacio (*Recitativo acompañado*)

¡Ah, pérfido! ¡Ah, traidor!  
¡Ah, inicuo engañador!  
¿Y qué pretende?

Mensajero I (*Recitativo*)

Oponerse de Cristo a la persona

Mensajero II

y quitarle vasallos y corona

San Ignacio

¡Alto, pues! vamos apriesa  
a oponernos con valor,

que en batallas del Señor  
tenemos su fortaleza

(*Aria*)

Contra este tigre rampante  
con mi Dios corro a pugnar  
Y con mi escuadra volante  
quiero guerra presentar.

Mensajero I

Las banderas por delante  
de Jesús quiero llevar,  
y cuando su cruz levante,  
al soberbio he de humillar,

Mensajero II

Por mi Jesús yo constante  
iré también a pelear,  
no dudando que triunfante  
la victoria he de alcanzar.

San Ignacio (*Recitativo*)

Vamos presto, y sin fin tardar,  
puesto que alarma ha tocado.

En el primer recitativo del Mensajero II (vos del alto), compuesto por un quinteto de versos octasílabos, se observa que el predicado nominal de la unidad lexemática *Ignacio*, describe la substancia de lo que es, *fuego*, y no se trata de cualquier fuero puesto que el complemento determinativo *de Dios* indica qué clase de *fuego* es, ¿qué quiere decir esto? La tesis doctoral de Miguel Ángel Sobrino Ordóñez indica que “la liturgia cristiana ha utilizado el fuego en forma de lámparas que iluminan los templos, como símbolo de la fe [...], evocación del mensaje evangélico difundido por los apóstoles”,<sup>106</sup> del mismo modo, el fuego puede ser asociado con la cólera divina. Se interpreta que Ignacio es la luz que enfrenta al enemigo de Dios, empero también es quien ilumina y corrige el camino de los infieles. El ángel al indicar que “no es tiempo de descansar/ entre los astros y estrellas” advierte un conflicto que debe enfrentar. Las rimas *ardiente-diligente* muestran la forma en la que debe ser confrontado el problema, de manera rápida y ágil. La música por su parte consta de un recitativo acompañado por el bajo continuo en modo mayor.

---

<sup>106</sup> Miguel Ángel Sobrino Ordóñez, *Incienso, imágenes, diezmos... y otras cosas. Nociones fundamentales de ética, dogma, legislación y ritual de la Iglesia católica colonial en América Latina*, México, Tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2008, p. 329.

En el Airoso, también del Mensajero II, el contenido lexemático se conforma por *centellas*, *capitán*, *averno*, *campo*, *hueste* e *infierno*; tales unidades evocan a un escenario en específico, el campo de batalla, cuyo enemigo está indicado con el artículo determinativo *el capitán*, lo que indica que no se trata de cualquier opositor de la Iglesia Católica, sino de uno de alto rango, Satanás, el príncipe del averno. Por su parte, los núcleos de las unidades sintácticas *fulmina* y *enciende* en presente indicativo, revelan una temporalidad actual, algo que acontece hoy y siempre (que siempre se justifica con el verbo infinitivo *formar*), por lo que se concluye que el enemigo presente, junto con sus fieles (*hueste*) están en constante pugna contra la iglesia de Cristo.

Ignacio se apropia de la palabra enunciando una contraposición con los adjetivos *pérfido*, *traidor* e *inicuo engañador*, que al carecer de verbos, comunican un estaticismo eminentemente pétreo, lo perenne, lo que particulariza por esencia al opositor; para enfatizar esta esencia, el hablante utiliza el recurso de la interjección *ah*, que da cierto carácter de indignación a lo que es esencialmente el príncipe del averno. El verbo en presente indicativo *pretende*, un verbo de movimiento que requiere de un objetivo específico, anuncia una amenaza, afirmada por el Mensajero I con el verbo en infinitivo *oponerse*, que por su estado indica que esa oposición es un problema que siempre ha estado ahí. Los objetos indirectos que sufren la acción de *oponerse*, son *Cristo* y *persona*. Observamos que los victimarios son seres específicos, Cristo y sus fieles. Lo que se puede ver de tras fondo en esta problemática es la amenaza que Satanás siempre ha realizado contra la Iglesia Católica, la cual estriba en arrebatarle creyentes.

Nuevamente Ignacio enuncia su perspectiva de forma imperativa, *Alto*, refiriéndose a oponerse a la obra de Satanás. Del mismo modo, se observa que la estrofa está compuesta por dos versos heptasílabos y dos octasílabos, que conservan una secuencia semántica en sus rimas; por ejemplo, las unidades lexemáticas *aprieta* y *fortaleza* evocan a emprender la batalla contra el enemigo, no sin antes dejar en claro que Cristo está de su lado, pues al ser sus seguidores, el *Señor* emana sobre ellos *valor* en el complemento circunstancial de lugar *batallas*.

A continuación Ignacio ejecuta un aria compuesta por una estrofa con dos versos octasílabos y dos heptasílabos. Se observan como unidades léxico-semánticas *tigre* y *Dios*, que delimitan los escudos de dos grupos contendientes específicos en el campo de batalla. Simbólicamente este pasaje se refiere a la batalla entre el bien y el mal, puesto que desde el imaginario medieval, el tigre es asociado con el escudo oficial del infierno; se percibe también en la iconografía medieval y posmedieval que en ocasiones las fauces de dicho animal representan la entrada del infierno. En cuanto a las rimas, tales están compuestas por los participios *rampante* - *volante*, y con los verbos en infinitivo *pugnar* - *presentar*. Para comprender esta asociación, se percata que los participios funcionan como adjetivos calificativos de los sustantivos *tigre* y *escuadra*. El primero es asociado con lo voraz, que sin temor atacará con sus garras al enemigo; no obstante, el arma de los séquitos de Dios es una espada que con agilidad también atacará.

El Mensajero I es locutor de una estrofa cuya disposición es semejante a la estrofa anterior, dos versos octasílabos y dos heptasílabos. Respecto a la sintaxis de las oraciones, se tienen dos oraciones subordinadas, la primera tiene como núcleo de la unidad sintáctica el verbo *quiero*, en presente indicativo, que manifiesta el estado anímico del locutor. Como verbo subordinado, se encuentra el infinitivo *llevar*, que tiene como objeto directo *las banderas*. Estas últimas tienen un dueño, el complemento determinativo *Jesús*, y demuestran una alta jerarquía y prioridad al emplearse al adverbio *delante*. La segunda oración lanza un hipotético de lo que podría ocurrir en caso de que la batalla se ganase. El verbo *levante* ( con el objeto directo *cruz*) es símbolo de la victoria. Haciendo una revisión al diccionario del Miguel Ángel Sobrino, se encuentra que la cruz es el emblema del cristianismo, símbolo también de la victoria, la fe y salvación.

Respecto a la música, se percibe un *presto*, movimiento rápido en modo mayor. El ángel anuncia exaltado que el príncipe del Infierno junto con su ejército intentan revelarse contra Dios. Los violines por su parte crean un efecto sonoro que se puede asociar con las llamas del infierno.

San Ignacio, en un recitativo acompañado (bajo continuo con violines) en modo mayor, indignado desaprueba la meta de Satanás y tras una serie de calificativos como “pérfido”, “traidor”, “inicuo engañador” los violines también simulan el fuego, el cual se puede interpretar como el fuego del cielo, la cólera divina. ¿Cuál es el objetivo de tal incendio? Con la respuesta de los ángeles, se constata que el objetivo es seducir al hombre, incitarlo al mal moral y a la pérdida de fe en Dios. Con firmeza, San Ignacio proclama emprender la lucha contra Satanás, carácter que embona bien con la personalidad del San Ignacio histórico, porque antes y después de fundar la Compañía de Jesús, fue militar. Al fundar su orden, el emblema principal era que sus integrantes eran soldados que combatían contra los infieles, lo que le dio un carácter militar muy particular a la orden.

El último movimiento de esta tercera escena consiste en un aria enérgica y marcial, en modo mayor, donde los mensajeros y Loyola aprestan la batalla muy seguros de triunfar en nombre de Jesús. Ignacio termina con un recitativo donde apresura a su hueste porque la guerra ha comenzado.

#### **Cuarta escena**

(Un Demonio, San Ignacio, Mensajero I)

Un Demonio (*Recitativo*)

De mi señor, a vosotros enviado  
en ligereza vencí el pensamiento, (miento...)

San Ignacio

¿Quién es tu dueño?

Mensajero I

¿De quién eres criado?

Un Demonio

¡Oídllo, y lo sabréis en un momento!

(*Aria*)

Es el mayor monarca de la tierra,  
en paz siempre feliz y más en guerra.  
El orbe todo teme su potencia,  
y hasta el alma le rinde obediencia.

Por él militan tierra, mar y viento,  
mas por ahora es su intento, (tiento...)  
una cosa lograr, muy estimada,  
y con todos sus haberes buscada.

A continuación aparece un nuevo locutor, se trata de un demonio que enuncia su posición en el mundo como un sirviente de la unidad léxico-semántica *señor*; la referencia personal *mi* actualiza y da precisión a la unidad *señor*, pues está determinando que es un ser específico, un ser ahí que resulta ser el adversario de Jesucristo. Por medio del complemento circunstancial de modo *ligereza*, conlleva a una problemática de significación, ¿qué simboliza dicha categoría con la que ha vencido supuestamente el pensamiento? Haciendo una revisión al *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas, se encuentra que la raíz de *ligereza* proviene de la palabra *leve*, cuyo significado alude a una cosa de poca consideración o consistencia, y simpleza. En el Siglo de Oro español, *ligereza* estaba asociada con la ignorancia. Así, el locutor presume que ha logrado vencer a la razón con la ignorancia de la humanidad. Contextualizando el tema de la levedad se puede vislumbrar en la cultura que atañe a esta investigación, la guaraní. Cualquier acto que no estuviera dentro de los marcos jesuíticos, inmediatamente era calificado como acto de ignorancia, lo que permite afirmar que el jesuita ve al indio como a un niño que requiere del cuidado y formación para que deje de imperar la ignorancia sobre su pensamiento. Al final de la primera intervención del demonio, entre paréntesis el personaje afirma que está mintiendo; la mentira conlleva a un sistema de valores socialmente normalizados en el contexto estudiado, así que se aprecia otra problemática, la dicotomía verdad *versus* mentira. Parafraseando la obra de Miguel Ángel Sobrino, la mentira es la manifestación opuesta de lo que se piensa con el propósito de engañar. La mentira no solamente puede causar un perjuicio sobre el otro, sino también “encarna la malicia de destruir o deteriorar el fundamento de las relaciones entre los hombres, que se basan en la verdad y en la confianza mutua”.<sup>107</sup> Se considera a la acción de mentir como un pecado contra las virtudes de la verdad y la justicia. En torno a la música, este fragmento consta de un recitativo en modo mayor, ejecutado por un barítono, cuyo carácter refleja un aire de estulticia.

---

<sup>107</sup> Miguel Ángel Sobrino Ordóñez, *Ibid.*, p. 429.

Las siguientes oraciones sustantivas interrogativas son realizadas por San Ignacio y el Mensajero I, en las que desean saber quién es el amo del demonio. En Demonio contesta con dos estrofas cuyos versos son endecasílabos, métrica que, de acuerdo con Domínguez Caparrós, en su obra *Métrica española*, es de “arte mayor”.<sup>108</sup> El campo lexemático compuesto por unidades como *teme*, *potencia*, *rinde* y *obediencia* muestra el punto de vista del hablante, el cual busca que se le rinda culto a la unidad lexemática *monarca*, categoría que se ve enfatizada por el artículo determinativo *el* y el superlativo *mayor*. El complemento circunstancial donde reside el poder de dicho personaje es *la tierra*. Poniendo atención en los núcleos de las unidades sintácticas como *es*, *teme* y *rinde*, se atisba que están en presente indicativo, con lo que se afirma que la temporalidad en la que se desenvuelve el *monarca* es actual; a su vez, se observa con la frase *siempre feliz* una temporalidad durativa abierta, así se deduce que el opositor de Cristo está constantemente en pugna contra él, tratando de seducir a la humanidad.

En la siguiente estrofa el locutor presume que su monarca tiene muchos seguidores no obstante, existe una misión que no ha podido realizar, tal se enuncia con el núcleo de la unidad sintáctica *buscada*, que al estar en pretérito imperfecto alude a una acción no acabada. La misión buscada está encabezada por la unidad léxico-semántica *tiento*, que conduce a un sistema de valores socialmente normalizados de la época. La categoría *tentación* es descrita por el doctor Sobrino como la inducción a una conducta desviada o poco recomendable; en términos religiosos, los enemigos del alma son aquellos que intentan conducirla a la acción de un pecado, y dichos enemigos son el mundo, el demonio y la carne.

Respecto a la música, se aprecia un aria en modo mayor de carácter marcial y majestuoso; los violines por su parte simulan las llamas del infierno, y la voz del Demonio es silábica y presuntuosa. Para dramatizar el mensaje que el Demonio presenta, la música modula a modo menor en aquella parte donde canta “El orbe todo teme su potencia” y “una cosa lograr, muy estimada”.

---

<sup>108</sup> Las métricas que forman parte del “arte mayor” están compuestas por versos que tienen nueve o más sílabas. Los versos que tienen de ocho a menos sílabas se les considera como “arte menor”.

## Quinta escena

(Un Demonio, Mensajero I)

Mensajero I (*Recitativo*)

¿Cuál puede ser esa, tan apreciada?

Un Demonio (*Aria*)

Que sigáis su bandera es,  
y os convida con el goce feliz  
con el goce feliz de nuestra vida.  
Corona de flores y laureles,  
arrayán, mirto y claveles.

El mensajero pregunta en un recitativo en modo mayor qué es lo que busca su príncipe. La estrofa que sigue es la más sustanciosa en la intervención del Demonio, por lo que es conveniente hacer un análisis riguroso de ella. El primer verso está formado por una oración compuesta, cuyo núcleo es el verbo en presente indicativo *es*; el sujeto es tácito, ya que lo había mencionado anteriormente el Demonio, *una cosa*, que representa la misión anhelada por el príncipe del averno. A continuación se observa el verbo en presente subjuntivo *sigáis*, cuyo modo, según Vidal Lamíquiz, alude a un estado subjetivo o ideal del locutor. Acotando lo mencionado, se estima que la propuesta del locutor estriba en que toda la humanidad se una al estandarte de Satanás, deseo que aun no ha podido ser consumado. La unidad acentual *os convida*, como su nombre lo dice, enfatiza la acción que el príncipe realiza para sus seguidores, convidar el *goce feliz*. Haciendo alusión a la obra del doctor Sobrino, la unidad lexemática *gozo* refiere al “estado de reposo y de dilatación del espíritu en posesión del bien amado”.<sup>109</sup> No obstante, la intencionalidad que tiene *goce feliz* se acerca más al placer mundano y carnal, lo cual se aleja del amor espiritual. El deleite que puede ocasionar el *goce feliz* se justifica con las unidades léxico-semánticas *laureles*, *arrayán*, *mirto* y *claveles*, flores que poseen la particularidad de ser muy olorosas y tienden a exaltar los sentidos humanos, como el olfato, el gusto y la vista.

Se podría decir (con palabras de José de Acosta) que la problemática que se presenta en este párrafo es la soberbia del demonio al procurar ser honrado como Dios. El mejor lugar para ser

---

<sup>109</sup> Miguel Ángel Sobrino, *Ibid.*, p. 337.

adorado es en aquellas *ciegas* naciones que aun no han podido conocer el *Evangelio*. El demonio, según Acosta, ha intentado innumerables ocasiones igualar su trono al de Dios, lo cual justifica con las *Divinas Escrituras*, donde Isaías dice lo siguiente: “Decías entre ti mismo: subiré hasta el cielo; pondré mi cilla sobre todas las estrellas de Dios; sentarme he en la cumbre del Testamento; en las faldas de Aquilón; pasaré la alteza de las nubes; seré semejante al altísimo”.<sup>110</sup> La osadía de Satanás fue castigada por Dios, despojándolo de toda su pompa y lozanía; es así como la Iglesia siempre debe estar a cautela, porque el enemigo de Dios busca ser elogiado por aquellos seres que aun no han conocido a Cristo. Según Acosta, la más clara evidencia que ha dejado el Demonio en aquellos seres despojados de la *luz* es el culto a sus diversas idolatrías.

Lo que se ha mencionado en el párrafo anterior se puede relacionar con la obra de Antonio Ruiz de Montoya, en la que narra las dificultades que siempre brotan en la misión de la evangelización; la problemática que más destaca es la persuasión del demonio hacia los guaraníes para realizar culto a sus *idolatrías*. Tales idolatrías, agrega Acosta, consisten en cosas generales de la naturaleza, como son el sol y la luna, las estrellas y la tierra, el agua y el fuego, entre otros. Así concluye el autor lo siguiente: “Se oscureció su corazón necio, y vinieron a trocar la gloria y deidad del eterno Dios, por semejanzas y figuras de cosas caducas y corruptibles, como de hombres, aves, de bestias, de serpientes”.<sup>111</sup> Así se estima que las antiguas creencias y usanzas de los guaraníes son rechazadas por la óptica jesuita, por lo que serán encasilladas como cosas diabólicas. No es en vano que semejante cuestión cotidiana de las misiones sea llevada a la escena. En esta ópera, el Demonio aparece súbitamente con la amenaza de desviar las almas humanas e incitarlas al pecado. La música consiste en un aria *dacapo* en modo mayor; el carácter del aria se vuelve más delicado, seductor y melismático.

### **Sexta escena**

(San Ignacio, Un Demonio, Mensajeros I y II)

---

<sup>110</sup> José de Acosta, “Libro Quinto” en *Historia natural y moral en las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, p. 217.

<sup>111</sup> José de Acosta, *ibid.*, p. 223.

San Ignacio (*Recitativo*)

¡Ah traidor! Tú mismo te manifiestas.

San Ignacio, Mensajeros I y II

¡Huye tirano infiel!

¡Apártate, Luzbel, con tus propuestas!

San Ignacio (*Recitativo acompañado*)

¡Huye! ¡Huye!

¡Huye tirano infiel! ¡Apártate, Luzbel!

Un Demonio (*Recitativo*)

Por más golpes que reciba,  
siempre os haré la guerra viva

San Ignacio

¡Huye, pérfido traidor,  
que no temo tu furor,

(*Aria en trío/ coro*)

San Ignacio

Contra este tigre rampante  
con mi Dios corro a pugnar,  
y con mi escuadrón volante  
quiero guerra, presentar

Mensajero I

Las banderas por delante  
de Jesús quiero llevar,  
y cuando su cruz levante,  
al soberbio he de humillar.

Mensajero II

Por mi Jesús yo constante  
iré también a pelear,  
no dudando que triunfe  
la victoria he de alcanzar.

A continuación, Ignacio enuncia su posición contra el Demonio con la unidad lexemática *traidor*, enfatizada con la interjección *ah*. Dicha unidad tiene de tras fondo un sistema de valores y prejuicios que en la sociedad cristiana están normalizados. Por ningún motivo el alma debe desviar su espiritualidad y su amor a Dios empero, quienes pretenden seducirla constantemente y arrebatarla del cristianismo son el demonio, el mundo y la carne; en la presente ópera se aprecian tales intenciones en el sirviente del príncipe del averno. Inmediatamente los mensajeros I y II enuncian en modo imperativo que se aleje con sus propuestas contrarias a la ley de Dios.

Lo que prosigue es una especie de coro recitativo donde San Ignacio y los mensajeros escenifican una batalla simbólica entre los súbditos de Dios contra el siervo de Luzbel. Las unidades lexemáticas que tienen gran significación en el discurso son *tirano infiel*, ya que aluden a aquél ser ahí que, con el abuso de su poder contradice a la *religión verdadera*.<sup>112</sup> Con este pujante recitativo acompañado por violines y bajo continuo, Ignacio y los mensajeros corren al enemigo.

Antes de marcharse, el Demonio advierte en una sentencia subordinada que la temporalidad de la guerra está abierta; tal se justifica con el adverbio de tiempo *siempre*, que alude a una temporalidad durativa abierta, lo cual significa que en cualquier momento volverá a tentar a la humanidad. La unidad acentual *os haré* enfatiza la razón de ser de Luzbel, hacer *la guerra viva* a Cristo y a su séquito. Respecto a la música, el barítono que representa al Demonio canta un recitativo en modo mayor acompañado solamente por bajo continuo, lo que hace que el carácter de la música sea seco y tajante.

Después de la amenaza del Demonio, se repite el tema de la Tercera escena, con un aria muy peculiar, donde los tres personajes cantan al mismo tiempo, empero cada quien con un texto distinto. Aquí cantan con voz bélica los súbditos de Jesús afirmando que con el poder divino vencerán al oponente. No es nada extraño encontrar en las crónicas consultadas un espíritu escatológico por parte de la Compañía de Jesús, cualquier conflicto que atente contra el bien espiritual es resuelto por el acto de fe.

### **Séptima escena**

(San Ignacio, Mensajero II)

San Ignacio (*Recitativo*)

Oh, ciega gentilidad  
condenada a las tinieblas  
sin hallar nunca verdad.

Mensajero II (*Recitativo*)

De tu fuero una centella  
el Oriente ilustrará

San Ignacio

---

<sup>112</sup> Véase “Infiel” en Miguel Ángel Sobrino Ordóñez, *Ibid.*, p. 373.

Dichosa tal vez es ella  
¡oh! y que feliz quien se va.

#### Mensajero II

Javier es él, es contigo  
eso le puedes mandar  
vóytelo pues a llamar

#### San Ignacio (*Arioso*)

Oh Javier esclarecido  
hijo mío solo tú  
puedes romper las cadenas  
de este orbe confundido.

La séptima escena es abierta con un recitativo en modo mayor, donde San Ignacio canta con zozobra.

Acerca del análisis del discurso, se encuentran relacionadas las unidades léxico-semánticas *gentilidad* y *tinieblas*, unidades que hacen referencia a un eje temático particular, el *otro*, aquél que no es igual a *mí*. Examinando la categoría *gentil* se atisban las siguientes definiciones. La primera se refiere al *otro*, al extranjero; la segunda tiene sus orígenes en el Nuevo Testamento donde *gentil* es aquél que no pertenece al pueblo elegido de Israel, y que se le desprecia por su conducta inmoral y su culto a idolatrías. Por último, en la terminología cristiana, se entiende por esta categoría como aquél o aquellos que no han sido evangelizados. Con tales definiciones se puede asociar al *otro* con el guaraní. Resulta ser un extranjero para el jesuita porque rinde culto a sus idolatrías, realiza acciones inmorales desde su perspectiva, no obstante, su *ignorancia* (la unidad lexemática *tinieblas* hace referente a la confusión) puede ser erradicada a partir de la evangelización, la cual se ve representada en el texto con la unidad *verdad*. Así, se aprecia a un Ignacio preocupado por aquellos pueblos que aun no han sido evangelizados, pues al padecer levedad e inexperiencia son presa fácil del mal (esto se justifica con la sentencia *Sin hallar nunca verdad*, donde el adverbio de tiempo *nunca* alude a una temporalidad durativa abierta).

El Mensajero II interviene en la reflexión de Ignacio diciéndole que con su jurisprudencia enviará *una centella* al Oriente, o sea a alguien sobresaliente o docto, quien resulta ser Francisco Xavier. En un aria en modo mayor, con un tempo *adagio* el locutor acepta que sólo él tiene la virtud de poder corregir a los infieles a través del camino de la verdad. Aquí se enuncia una dicotomía

entre verdad *versus* mentira; se trata de la imposición de una verdad socialmente aprobada contra la *ignorancia*, la ignorancia de la gentilidad.

El sustantivo propio *Xavier* hace referencia a un ser ahí particularizado en la historia de la Compañía de Jesús, que tiene un peso relevante puesto que se encargó de realizar misiones evangélicas en el Oriente, región de gentiles. Retomando la historia de San Francisco Xavier, en 1540 fue enviado a la India por mandato de Ignacio de Loyola. De acuerdo con su biografía, su vida apostólica entre 1542 y 1552 se caracterizó por sus viajes hacia islas y tierras remotas, y por sus sacrificios en favor de los pobres y los enfermos. En 1542 arribó a la costa de Pesquería y durante dos años estuvo evangelizando a los Paravas, tiempo en el que estudió su lengua y escribió un catecismo; al mismo tiempo se dedicó a recristianizar a los europeos porque debido a su mal ejemplo, hacía más difícil su labor evangélica para con los gentiles. Una vez organizada esta misión, en 1544 se dirigió al reino de Travancor donde logró bautizar gran porcentaje del pueblo de los Maquas. Francisco se situaba en el nordeste de la India, de ahí pasó a Malaca llegando más tarde a las islas de Moro, en las que evangelizó entre 1546 y 1547. Posteriormente se embarca en 1549 hacia Japón y arriba en Kagoshima, lugar en el que estudió el idioma y fundó una misión. Del mismo modo, llevó la cristiandad a Hirado, Yamaguchi y Bundo en 1550, siendo bien recibido por los príncipes feudatarios. No obstante, Francisco estaba convencido de que para conquistar espiritualmente a los japoneses, debía empezar con los chinos, así prepara el viaje para evangelizar tal imperio. Sus primeros intentos en esta empresa fracasan por la falta de contacto entre la embajada portuguesa con el emperador chino, también Francisco es víctima de una pulmonía que le quita la vida.

### **Octava escena**

San Francisco Xavier, San Ignacio

*(Recitativo alterno)*

S.F.X. Aquí estoy, padre, ¿Qué ordenas?

S.I.L. Ya conviene, Javier, que partas a tu destino.

S.F.X. Cuál es, deseo saber, para emprender el camino.

S.I.L. Al oriente, hijo, el cielo te destina,  
y que vayas es voluntad divina.

S.F.X. Gustoso y pronto iré; mas padre, ¿allá qué haré?

### San Ignacio (*Aria*)

De Jesús propagarás la milicia  
contra la ceguedad, y la malicia,  
sacando de las fauces del infierno,  
tanto gentil que vive sin gobierno,  
para que debajo del estandarte  
de Cristo milite tan grande parte.

En un recitativo en forma de diálogo, se muestra la escena donde Ignacio le encomienda a Francisco Javier (con voz de soprano) la misión de ir al Oriente. En un aria en modo mayor, Ignacio explica en qué consiste su tarea. Analizando el discurso, se acecha que los núcleos de las unidades sintácticas de la primera estrofa *estoy, ordenas, conviene, partas, es, destina y vayas* están en presente activo, lo que le da una vigencia y puntualidad temporal, vigencia que es enfatizada con el pronombre demostrativo *aquí* y el adverbio de tiempo *ya*. Con esta temporalidad, Ignacio de Loyola enuncia de manera firme su posición dentro del discurso, que consiste en enviar a Xavier a que combata la ignorancia de los infieles y alejarlos del mal espiritual (el demonio) en nombre de Cristo. A su vez, la enunciación de este personaje refleja a un San Ignacio cansado y viejo que, simbólicamente está entregando a Francisco Xavier el báculo de poder de la Orden. Empero, Xavier al enunciar núcleos de unidades sintácticas en futuro, se aprecia su inseguridad y poca confianza de sí mismo en poder realizar tal empresa.

Del mismo modo, esta escena conlleva a hacer remembranza en la cuestión de la Contrarreforma. La compañía de Jesús fue fundada ante un contexto de crisis, puesto que la Iglesia Católica empezó a ser cuestionada por los nuevos grupos religiosos nacidos en lo que se entiende ahora por Inglaterra y Alemania. La meta de esta nueva orden era reeducar a los europeos y evangelizar a aquellos que no vivían bajo un gobierno cristiano, esto es, aquellas regiones como la India, China, Japón, y el Nuevo Mundo. En la presente ópera está presente dicha misión. Por otro lado, se alude al espacio geográfico del Oriente, sin embargo, el Oriente también puede ser traducido como la región guaraníca, lugar donde viven extranjeros que han sido encasillados como gentiles por no estar evangelizados y por rendir culto a *falsos* dioses. Así, la tarea que encomienda

Ignacio a Xavier consiste en formar una república cristiana entre los gentiles, república inspirada en la Ciudad Celeste de Jerusalén donde la comunidad se rige bajo los principios del orden, la justicia y la fe; este modelo resulta ser adverso al que están acostumbrados los gentiles puesto que en él sólo impera el desorden y el pecado.

### **Novena escena**

San Francisco Xavier, San Ignacio (*Recitativo*)

S.F.X. Es demasiado encargo, a mi flaqueza.

S.I.L. Dios lo ordena, Él te dará fortaleza.

San Francisco (*Aria*)

Pasa ligera, oh navecilla,  
el mar profundo,  
que mi alma espera ya ver  
la orilla del otro mundo.

San Ignacio

Ve sin recelo de la victoria,  
que Jesús te envía,  
y con tu celo dará  
gran gloria a su Compañía.

En esta escena se comprueba que Xavier duda de su capacidad para ejecutar el mandato de San Ignacio, tal se constata con el manejo del adverbio de grado *demasiado* y el adjetivo sustantivizado *flaqueza*. ¿Por qué ha de dudar? Su incertidumbre se debe a la dificultad que le espera en la tarea de la evangelización. Lanzarse a un mundo desconocido, sin conocer la lengua, usos y costumbres no es empresa fácil, como tampoco lo fue para los misioneros que se adentraron a la Amazonía. En sus expediciones fueron sorprendidos por rebeliones, guerras y resistencia por parte de los guaraníes. Del mismo modo, tuvieron la dificultad de difundir claramente “la Buena Nueva”. ¿Era posible que comprendieran del todo una cosmovisión completamente ajena a la suya? ¿No cabe la posibilidad que confundieran o asociaran principios cristianos con su religión? He ahí las dificultades de la evangelización. Sin embargo, Ignacio al recordar de dónde viene el mandato de tal misión (*Dios lo ordena*), sustituye la incertidumbre de Francisco Xavier por el espíritu escatológico, pues la Compañía vencerá sin duda toda clase de dificultades.

En seguida, Xavier canta un aria en modo menor (la única aria en modo menor de toda la ópera), en la que enuncia una posición subjetiva. El núcleo de la unidad sintáctica *Pasa* expresa

deseo o esperanza de que su empresa encomendada sea resuelta de manera simple (*ligera*). El complemento circunstancial de lugar *el mar profundo* no alude exactamente al mar que debe cruzar Xavier para llegar al Oriente, sino simboliza el camino sinuoso que debe enfrentar, lo cual refleja tácitamente cierta inconformidad por parte de Xavier, por ende, Ignacio interviene para decirle que no vea con desconfianza su tarea, pues Jesús es la *verdad* y de ella se podrá obtener la victoria; todo lo que se realice bajo el estandarte de Jesús tendrá un final satisfactorio. En esta intervención de Ignacio se manifiesta el tópico de la fe. El doctor Miguel Ángel Sobrino indica en su diccionario que la fe significa estar firme de un ideal y confiar en él; del mismo modo “es la virtud teologal por la que creemos en algo fiados en quien nos lo revela o manifiesta”.<sup>113</sup> Al creer en aquél que revela o manifiesta, emerge otro tópico que es el de la conversión, pues uno se adhiere a las convicciones del sujeto en quien se cree. “La fe supone un esfuerzo de la razón, y también una especie de abandono, de acto de humildad ante la grandeza divina y, como su nombre en latín *fides* lo indica, de fidelidad, es decir, de constancia en la confianza en Dios”.<sup>114</sup>

Esta escena da cabida para hacer una analogía entre Xavier y los guaraníes. Tácitamente encontramos a un Xavier inseguro e incluso incrédulo, porque en el momento en que duda sobre su capacidad para poder enfrentar las trabas de su encomienda, está reflejando su poca fe en quien le ha ordenado su quehacer, Dios. Los indios guaraníes, al encontrar en una obra como estas un personaje que duda de su Dios, pueden ver cierto nivel de identificación con aquél, puesto que uno de sus conflictos espirituales más importantes era la poca fe que tenían sobre el Dios que los jesuitas pretendían imponerles. Sin embargo, esta crisis se resuelve con la fe, con la entrega total de la confianza en aquél ser *superior* que con su poder todo puede resolver.

### **Décima escena**

San Francisco Xavier (*Recitativo*)

Yo parto, Ignacio,  
sólo mi corazón queda contigo.

---

<sup>113</sup> Miguel Ángel Sobrino Ordóñez, *Ibid.*, p. 320.

<sup>114</sup> *Op. cit.*

## San Ignacio

Francisco aquí me quedo  
mas con mi corazón también te sigo.

## San Francisco Xavier

Dios nos aumente la caridad fraterna,  
y así nos lleve a la morada eterna.

## San Ignacio, San Francisco Xavier (*Aria en dúo*)

S.F.X. Ignacio amado padre,  
S.I.L. Francisco hijo querido,  
S.F.X. irme lejos de ti  
S.I.L. sin ti, quedarme aquí.  
S.F.X. y S.I.L. ¡Ay! qué tormento.  
S.F.X. Mas Jesús amoroso,  
S.I.L. del alma dulce esposo,  
S.F.X. con su paterno amor,  
S.F.X. y S.I.L. convertirá el dolor,  
en gran contento.

Esta escena está cargada de una fuerte emotividad entre los dos santos. A continuación Xavier enuncia una separación del ser querido, no obstante ambos personajes utilizan la unidad *corazón* como el conector espiritual y fraternal entre ellos. En seguida Xavier lanza una sentencia subjetiva en la que ruega por un eje temático, la caridad fraterna que es la que une las benevolencias de estos dos personajes. La caridad resulta ser una de las tres virtudes teologales, que consiste en amar a Dios sobre todas las cosas, al prójimo y a nosotros mismos. El origen del *caritas* emerge del amor a Dios, dado a través de Cristo y el Espíritu Santo.

Después de tal recitativo los locutores cantan un aria a dos voces, donde los dos personajes enuncian un carácter subjetivo puesto que destacan una dialéctica interpersonal entre el *tú* y el *yo*, dialéctica que denota una reciprocidad de amor, a su vez, el manejo de las unidades léxico-semánticas *tormento*, *contento* definen una problemática espacial y temporal que consiste en la separación de los dos seres queridos.

## Epílogo

### Narrador

Estas las banderas son,  
y su fin tan aplaudido  
del Loyola esclarecido.  
Con que en tan buena sazón,  
este su día festejamos,  
oh mi padre superior,  
y será nuevo favor

el perdón que suplicamos.

Finalmente un narrador canta, acompañado por violines, bajo continuo y una trompeta, lo que hace que el aria sea brillante, propia para cerrar la ópera. En ella, se da cuenta de que esta ópera es dedicada a San Ignacio y que probablemente debía ejecutarse en su fiesta patronal.

La trama de esta ópera no tiene gran complejidad, pues está compuesta con una narrativa didáctica destinada para atrapar la atención de los guaraníes. Los temas que se tratan son propiamente moralizantes, donde sus personajes son buenos y malos; los buenos son heroicos y triunfantes, sin embargo el personaje malo es seductor, estulto y perdedor; con ello se le muestra al espectador dos caminos a seguir, el bien o el mal. La segunda parte de la ópera donde dialogan los dos santos, destacan los fines redentores de la Compañía de Jesús y el fuerte impulso que conduce al misionero a emprender la lucha contra los infieles y la evangelización. En un contexto imaginario, la ópera dramatiza los deberes de las misiones. El dinamismo de la ópera permite que quienes la presencian no pierdan la concentración, ya sea por su brevedad, sus diálogos directos y sencillos y la trama.

Un punto a resaltar sobre esta ópera es que a semejanza de la ópera convencional italiana, el tema del amor está presente. No es un amor pasional como la ópera profana, sino es un amor a Dios y el amor fraternal. En el aria final donde se despiden los santos, se correría el riesgo de asociar el diálogo con un tema amoroso profano, sino fuera porque se sabe que los personajes son Ignacio de Loyola y Francisco Xavier. Del mismo modo, aludiendo a la crisis de San Ignacio, es el amor que le permite retirarse de su zozobra, como a su vez el amor y la fe son los que combaten al enemigo de Jesucristo. Finalmente el amor de San Francisco Xavier le permite renunciar a todo para emprender la misión evangelizadora a tierras extranjeras. El carácter moralizante de esta ópera busca *educar* a quien está siendo evangelizado.

### 3.3 Estilo musical de la ópera *San Ignacio de Loyola*

Primero se debe preguntar qué se entiende por estilo musical. El estilo musical se comprende por el modo en el que se compone una obra a partir de determinadas cualidades esenciales y permanentes del lenguaje que lo caracteriza, como son el ritmo, la melodía, la armonía, la dinámica, su temporalidad, entre otros. Ejemplos de estilos musicales son el barroco, el clásico, el romanticismo, el impresionismo, el minimalismo, entre otros. El barroco, que es el estilo que corresponde a la obra en cuestión, el doctor Miguel Ángel Sobrino lo define de la siguiente forma:

Nombre dado a una corriente artística de los siglos XVII y XVIII, derivado del renacentista, precedido por el plateresco, que se distingue sobre todo por su audacia y su exuberancia, pero que más profundamente traduce el gozo de vivir, la certeza de que la verdad triunfa del error, la seguridad algo triunfalista del humanismo de la contrarreforma.<sup>115</sup>

Respecto al barroco en términos musicales, es un estilo propiamente europeo que empezó a ejecutarse aproximadamente de 1600 a 1750. Las características básicas de este período musical son la aparición del bajo continuo y el desarrollo de la armonía tonal.<sup>116</sup> A su vez, el carácter de la música suele ser más pasional, lleno de ornamentaciones, muy emotivo, violento sin decaer del equilibrio armónico; una gran cantidad de contrastes sonoros se pueden hallar en este estilo. En cuanto a la ópera, es propio del barroco la aparición del recitativo, un discurso melódico que suele ser emotivo e íntimo. Lo que se busca en este estilo es estimular principalmente las emociones y para conseguirlo, será el discurso retórico que tiene tras de sí la música, el que seducirá al escucha.

Lá ópera en estudio es barroca; tiene bajo continuo ejecutado por el órgano o por el clavecín. Su armonía tonal está totalmente encasillada en los cánones del barroco europeo. En cuanto a las arias, se puede decir que es sobre todo en las arias *dacapo* donde el cantante se luce a través de

---

<sup>115</sup> Miguel Ángel Sobrino Ordóñez, *Ibid.*, p. 105.

<sup>116</sup> La armonía tonal consiste en ordenar la altura de los sonidos bajo la jerarquía de un sonido principal.

variaciones melódicas y ornamentaciones como los trinos,<sup>117</sup> lo cual le da un tono abigarrado y complejo.

Se atisba también que el carácter de esta obra tiene diferentes matices emotivos. Por un lado está el conflicto espiritual de San Ignacio, en el que la música representa delicadamente ese episodio. De repente, de un carácter íntimo hay un cambio radical en cuanto San Ignacio se entera que Dios le ha encomendado una tarea, combatir al Demonio; la música es brillante y alegre. En la entrada del Demonio, la música es marcial, muy acentuada, asimilando un ambiente bélico. Otro cambio súbito es cuando San Ignacio se mortifica por el futuro de aquellos que no viven bajo gobierno cristiano. Finalmente el encuentro fraternal entre Ignacio y Francisco Xavier es un encuentro lleno de fervor, lo cual lo hace cálido y conmovedor. Este tipo de cambios repentinos de un carácter a otro, es lo que permite capturar la atención del espectador; no se le da oportunidad alguna para la distracción. En cada pasaje habrá una variación musical, instrumental, rítmica, lo que le otorga una autenticidad. Cada pasaje es distinto a otro, por lo tanto es atractivo para los oídos humanos. A esto se le llama lenguaje retórico de la música, ya que utiliza fórmulas armónicas, melódicas y de fraseo<sup>118</sup> para crear un estado de tensión, súbita o paulatinamente, y a su vez estos cambios emotivos están emparentados rítmicamente con la música.

### **3.4 Breve historia de los Compositores de la ópera San Ignacio de Loyola**

#### **3.4.1 Domenico Zipoli (1688-1726)**

El compositor toscano, miembro de la Compañía de Jesús, fue uno de los representantes del barroco europeo del siglo XVIII, famoso como organista y compositor en Italia, también radicó en el

---

<sup>117</sup> Adorno musical que consiste en alterar tan rápido como sea posible una nota base, tomando siempre en cuenta la armonía tonal.

<sup>118</sup> El fraseo consiste en el cambio de matices de una obra, por ejemplo, ir de un sonido fuerte a uno suave.

virreinato del Río de la Plata, en Córdoba en específico y en las misiones jesuíticas del Paraguay, donde hay registro basto de su obra.

El contexto musical que se esparcía en Italia de la época de Zipoli, estaba conformado por tres estilos musicales del barroco oriundos de aquella península: el estilo veneciano, el napolitano y el romano. De la escuela veneciana se puede decir que ésta fue la cuna del madrigal y de la ópera, que sustituyen el texto latino por la lengua vernácula; el carácter de sus textos y de su música es lírico, dramático y expresivo. Entre sus exponentes más reconocidos están Claudio Monteverdi (1567-1643), Giovanni Legrenzi (1664-1684), Bernardo Pasquini (1637-1710), Antonio Lotti (1667-1740), Benedetto Marcello (1686-1739), Antonio Vivaldi (1678-1743), entre otros. Hacia 1700 emerge en Nápoles un estilo más sensual y profano cuyo carácter opaca la música sacra, pues ésta pierde autenticidad al no ser tan brillante y cálida como el emergente estilo. El fundador de la escuela napolitana fue Francisco Provenzale (1630-1704), que tuvo como discípulos a Alessandro Scarlatti (1659-1725) y Francesco Durante (1684-1755). La peculiaridad de esta escuela es que en la música se dan excesos ornamentales.

Se puede ubicar a Zipoli como representante de la escuela romana, en específico heredero de la técnica organística de su maestro Frescobaldi,<sup>119</sup> cuyo estilo se caracteriza por tener una textura contrapuntística,<sup>120</sup> o textura de contrapunto imitativo;<sup>121</sup> una línea melódica muy articulada y lo principal, la firma de su maestro, el *Stylus Phantasticus*.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Girolamo Frescobaldi (1583-1643) nació en Roma, fue compositor y organista, quien fue discípulo del distinguido madrigalista Luzzasco Luzzaschi.

<sup>120</sup> La textura contrapuntística consiste en que todas las voces de una obra determinada son independientes una de la otra en cuanto al ritmo. Obras que mejor ejemplifican este estilo de contrapunto son las de J.S. Bach.

<sup>121</sup> En el contrapunto imitativo entra una voz con determinado tema y otra voz responde imitándola; consta de un diálogo donde una voz pregunta y otra responde.

<sup>122</sup> El *Stylus Phantasticus* es un estilo de composición del barroco antiguo. La raíz se puede encontrar en obras para órgano, como tocadas y fantasías. Este estilo está relacionado con la improvisación y se caracteriza por el uso de episodios cortos contrastantes y una forma libre.

Zipoli nació en Prato, Toscana. A los ocho años de edad se marchó a Roma, donde en 1716 se convirtió en maestro de capilla<sup>123</sup> de la Iglesia de los Jesuitas en Roma. Ese mismo año publicó un tratado titulado *Principia seu Elementa ad bene pulsandum Organum et Cymbalum*, y finalmente fue admitido en la Compañía de Jesús, por lo que se dirige a Córdoba a comenzar sus estudios de filosofía y teología.

Ese mismo año, a Zipoli se le asignó la misión de ejercer su vocación como religioso en las misiones del Paraguay, por lo que se dirigió a Sevilla donde esperó nueve meses para que se formalizara su encomienda. En 1717 el compositor junto con otros 72 u 80 jesuitas, partieron de Cádiz hacia el Río de la Plata. En esta expedición, Zipoli contaba con veintinueve años de edad. Llegó a Buenos Aires y de ahí marchó hacia Córdoba para terminar su formación religiosa, mismo lugar donde obtuvo el cargo de organista titular de la Iglesia de los Jesuitas.

Las circunstancias del arte musical en Córdoba antes de la llegada del compositor toscano, estaban en un estado ya algo desarrollado. Había pocos jesuitas músicos, sin embargo, en cada misión de los guaraníes no faltaba la instrucción musical. Guillermo Furlong hace un listado de músicos que trabajaron no sólo como líderes de las misiones, sino también como maestros de coro, compositores, organistas, tañedores de instrumentos; entre ellos se encuentra el padre belga Juan Vaseo, que formó parte de la corte de Carlos V y quien en 1616 asistió a los guaraníes; fue de los primeros en emprender el quehacer musical en las misiones. Del mismo modo, aparece un compositor destacando en varias fuentes, el padre Anton Sepp von Reimegg, de quien se sabe que fue el que construyó el primer órgano sudamericano y quien impartió sus clases de música con mayor formalidad.<sup>124</sup> De acuerdo con Sepp, antes de su llegada, el estado musical de las misiones estaba en condiciones decadentes; los músicos españoles no habían sido capaces de implementar las

---

<sup>123</sup> Las tareas del maestro de capilla consistían en componer música sacra para todas las celebraciones, tocar el órgano, preparar y dirigir el coro.

<sup>124</sup> Lauro Ayestarán, *Domenico Zipoli. El gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1941, p. 20.

nuevas corrientes teórico-musicales que se estaban desarrollando en Italia o Alemania, a lo que dice:

Es de saber que antes de mi llegada ellos no sabían nada de la partitura del órgano, del bajo continuo, del bajo cantado, nada del compás, de medida y estatuario, nada de nuestras diferentes clases de tiples, nada de música a dos, tres o cuatro voces. Según he oído, no se sabía nada de esto ni siquiera en Sevilla y Cádiz.<sup>125</sup>

Sobre la vida de Zipoli en la provincia del Guairá, el padre José Manuel Peremás agrega que éste impartió clases de canto, de instrumentos, fue muy presto en la improvisación en el órgano, lo cual revela un dominio técnico y teórico de éste; del mismo modo, fue muy conocido en la región por autoridades eclesiásticas, políticas y la población en general. “Enorme era la multitud de gentes que iban a nuestra iglesia con el deseo de oírle tocar tan hermosamente”.<sup>126</sup> Otro testimonio que se tiene sobre la virtud de la música de Zipoli, se encuentra en las *Cartas Anuas de 1720-1730* escritas por el padre Pedro Lozano, quien dice que ante un público de negros, indios y españoles “Dio gran solemnidad a las fiestas religiosas mediante la música, con no pequeño placer así de los españoles como de los neófitos”.<sup>127</sup> En 1726, Domenico Zipoli muere a la edad de treinta y ocho años; estuvo en las misiones jesuíticas durante nueve años y no pudo concluir su formación de teología.

### **3.4.2 Martín Schmid (1694-1772)**

El padre suizo, Martín Schmid trabajó como misionero en Córdoba, Santa Fe y en las reducciones de los Indios Chiquitanos. Es reconocido como arquitecto, retablista, organista, compositor, maestro de canto, y su obra ha sido encontrada principalmente en los archivos de estas reducciones.

Schmid era natural de Baar, en el Cantón de Zug, no obstante sus estudios los realizó en Lucerna, en el Colegio de jesuitas donde estudió música. En 1717 ingresó al noviciado que los

---

<sup>125</sup> “Carta de Antonio Sepp, a sus parientes en Europa” en Lauro Ayestarán, *Ibid.*, p. 21.

<sup>126</sup> Pedro Lozano, “Cartas Anuas de 1700 a 1730” en Lauro Ayestarán, *Ibid.*, p. 22.

<sup>127</sup> Pedro Lozano, *Ibid.*, p. 14.

jesuitas tenían en Londsperg y en 1726 fue encomendado a las Misiones del Paraguay, lugar en el que realmente permaneció más tiempo; estuvo en las Misiones de Chiquitos a partir de 1727 hasta la expulsión de la Orden. En 1767 regresó a su tierra natal donde murió en 1773.

A su llegada al Río de la Plata, Schmid sólo poseía la virtud de ser gran maestro en el órgano, sin embargo no conocía la disciplina de la construcción de órganos, por lo que decide aprender en Potosí antes de aplicar sus conocimientos con los chiquitanos. A su regreso instauró talleres de laudería, donde instruyó a sus indios en la fabricación de órganos y otros instrumentos de alientos y cuerda frotada. Al parecer sus talleres musicales fueron muy famosos en Santa Cruz de la Sierra y en otras ciudades de lo que hoy se conoce como Bolivia y Paraguay.

El aspecto en el que más destacó fue como compositor de obras corales, al grado que inauguró una Escuela de Cantores, en la que sólo podían ingresar niños con voces privilegiadas y talentosas. El padre José Peramás indica que Schmid compuso obras corales para “salmodias, misas solemnes y para muchas canciones así de lengua castellana como lengua chiquitana”<sup>128</sup> o sea, una variante del guaraní.

El compositor suizo junto con el padre Juan Mesner, realizaron la labor de recopilar y copiar la música de las misiones del Paraguay y de Europa, con la finalidad de difundir el material al resto de las reducciones. Es muy seguro que en esta búsqueda de partituras, Schmid encontró música de Domenico Zipoli y a partir de ello tomó como modelo su música como guía de composición, pues si se hace un estudio riguroso de la música del suizo, se descubrirá que tiene mucho parentesco con la música del toscano.

Pedro Lozano deja testimonio en las *Cartas Anuas de 1730-1735* sobre Martin Schmid y su quehacer musical en las misiones. A su vez, aplaude su instrucción musical para con los guaraníes, asegurando que estos *neófitos* se entusiasmaban ante sus enseñanzas, lo cual indicaba que eran aptos para el *divino arte*. “Un viejo cacique de San Javier al ver que los niños y jóvenes tocaban tan

---

<sup>128</sup> José Peramás, “De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum” en Guillermo Furlong, *Ibid.*, p. 178.

graciosamente toda clase de instrumentos lloraba de pena porque no podía hacer como ellos por la torpeza de sus manos y dedos.”<sup>129</sup>

### 3.4.3 Sobre los compositores anónimos

Bernardo Illari argumenta que hay una tercera autoría en la composición de la ópera en cuestión, autoría anónima. La sospecha que se maneja en esta tesis consiste en que probablemente los autores anónimos sean indios guaraníes. El sostén de esta hipótesis radica en que al igual que en Nueva España, muchas veces los aprendices indígenas no firmaban composición alguna, a menos que se tratara de un discípulo destacado. En la historia de las reducciones jesuíticas del Paraguay y de su enseñanza musical, se han encontrado nombres de compositores indígenas, no de manera constante, pero se afirma que ellos también compusieron.

En contraparte, existen musicólogos que niegan la existencia de compositores indígenas, como Bernardo Illari, por mencionar un nombre, quien afirma que esa idea es un mito y que no hay evidencia alguna de que hayan existido. Con tal juicio, el musicólogo revela que aun no ha revisado la documentación necesaria para sustentarse. La siguiente cita data de una epístola escrita por el padre Grenón destinada al Marqués de Loreto, donde hace solicitud de un compositor indígena llamado Ignacio Azurica:

Para proveer esta superioridad a la instancia adjunta del Pbro. Don Juan Goyburu, maestro de canturía del Seminario Conciliar, sobre la licencia que solicita para venir del pueblo de Yapeyú el indio, músico de profesión, Ignacio Azurica con el destino a él, y también para concurrir a las funciones de esa santa Iglesia en la forma y por los indios que se expresan, hallo conducente y necesario que V.S. me informe lo que se le ofreciere.<sup>130</sup>

Este apartado no pretende demostrar que la mano indígena está presente en la ópera *San Ignacio de Loyola*, solamente se plantea la posibilidad, sin dejar de tomar en cuenta la viabilidad de que se pueda estar en un error; no obstante, se ha advertido que tanto en la Nueva España como en

---

<sup>129</sup> Pedro Lozano, *Cartas Anuas 1730-1735*, Argentina, Archivo de la Provincia Argentina de la compañía de Jesús, p. 228.

<sup>130</sup> Padre Grenón, *Nuestra primera música instrumental, Datos históricos*, Buenos aires, 1929, p. 52.

Sudamérica era común que esa presencia indígena fuera silenciada con la ausencia de su firma en la partitura.

### **3.5 *San Ignacio*, un fenómeno social y religioso**

Anteriormente se había hecho mención de que no se han encontrado documentos que delaten la ejecución de esta ópera en específico, no obstante sí se han hallado datos que indiquen la existencia de óperas en las misiones y que los mismos indios formaban el elenco. A su vez, éstos eran llamados por diferentes autoridades para acudir a determinado teatro y ejecutar una función. Con dichas evidencias, cabe la posibilidad de que la ópera en estudio pudo haber sido ejecutada por lo menos una vez.

El contenido semántico de *San Ignacio* se puede clasificar en dos bloques. El primero data del mensaje inmerso en el texto. El segundo bloque consta del significado que implica la ópera en el momento de llevarla a escena. No se tiene la certeza de su actuación, sin embargo, si existe la posibilidad de su representación, se puede hacer un trabajo interpretativo de lo que pudo ocasionar esta ópera en la mirada de los españoles. Dicha interpretación no está elaborada al azar, sino se toma como ejemplo del segundo capítulo, distintos testimonios de espectadores que presenciaron alguna vez una ópera, una dramatización o simplemente que tuvieron la oportunidad de escuchar la música de Domenico Zipoli.

Retomando el contenido del texto de la ópera, ya se había mencionado que es meramente de carácter moralizante; muestra una contienda entre el bien y el mal, y muchos pasajes de la ópera pueden ser trasladados a la problemática que se presenta en la vida cotidiana de las misiones jesuíticas, por lo que el mensaje intrínseco de la obra está dedicada principalmente a los guaraníes. Los jesuitas tienen muy claro qué es lo que pretenden demostrar a los indios con esta ópera. Se les plantea el problema de elegir dos caminos, el que les han venido enseñando los religiosos, el

correcto, y el que está encabezado por Satanás, el equivocado. El guaraní tiene la opción de acoplarse al modelo de vida cristiano o seguir con sus antiguas usanzas, las que frente a los ojos de la Compañía, son costumbres diabólicas y desaprobadas. La ópera les enseña que aquellos que van por el camino de Jesús, son premiados espiritualmente. Con ayuda de la fe y principalmente el amor, es posible combatir las fuerzas del mal. No hay gran complejidad en esta trama, pues lo que pretenden plasmar los jesuitas es algo básico: la toma de decisiones correctas.

En las obras jesuíticas del Paraguay siempre se va a tratar un tema importante, el del amor al prójimo. El amar al otro y viceversa trae consigo confianza, fortaleza y perseverancia; ese es el discurso inmerso en los diálogos entre San Ignacio y Francisco Javier. En las crónicas resalta constantemente el *amor* que sienten los religiosos por sus protegidos; dicho amor se ve reflejado en su instrucción moral y espiritual, en su cotidiana visita a los enfermos, en su vigilancia y más. Amor es lo que quieren generar los jesuitas en sus indios de las reducciones, quieren demostrarles que el acto evangélico y la imposición del sistema de reducciones, no son acciones injustas sobre los guaraníes, sino están llenas de caridad y amor para su salvación.

El último aspecto a tratar, es el del resultado que pudo haberse obtenido del montaje en escena de la ópera. Se atisba que los jesuitas pretendían demostrar a los españoles y demás europeos la racionalidad del guaraní. Solamente aquellos que tienen juicio mental son capaces de poder aprender conocimientos teóricos musicales, tocar instrumentos, cantar con una voz educada, hacer diferentes matices en la música para enfatizar o dramatizar lo que se está interpretando; actuar, bailar, conocer de memoria el texto, tener una idea de lo que se está hablando y lo más importante, captar la atención del público. El indio guaraní es capaz de hacer todo ello y más, por lo que la ópera es una manera particular que eligió la Compañía para constatar esta racionalidad. La ópera es una síntesis de diferentes artes y quienes pueden realizarla deben ser seres hábiles y poseer el dominio intelectual de estas artes.

Ya el padre Peremás había advertido que la Compañía de Jesús era seguidora de las ideas platónicas sobre la música y sus capacidades para transformar al ser humano en un ser más equilibrado. A su vez, él agregaba que la música también es un instrumento para refinar al guaraní social y culturalmente. Entonces, con la demostración de que el indio posee la capacidad de aprender la teoría musical y que puede ejecutar bien una obra de tal envergadura, el jesuita está demostrando por un lado el raciocinio guaraní, y por otro está dejando testimonio que la Compañía de Jesús está cumpliendo con su misión evangélica al poner sobre la mesa que es competente para incorporar al guaraní al sistema cristiano.

El mismo Peremás, en su *Diario del viaje de los expatriados de Córdoba*, describe cómo se realizaban las fiestas donde se toca música de Dominico Zipoli. A ellas acudían autoridades como el prefecto de la Compañía, el Obispo, canónigos, miembros del Cabildo Secular, gobernadores, entre otras eminencias. Hay testimonios de la gran sorpresa que tienen al ser espectadores del arte musical interpretado por guaraníes. No solamente en Peremás, sino en Anton Sepp, Grenón y Pedro Lozano hay constantemente comentarios en los que elogian la destreza guaraní, la comparan con los artistas europeos, e incluso, llegan a decir que difícilmente se podría diferenciar entre el músico europeo más virtuoso con los indios guaraníes.

## Conclusiones

La evangelización de los gentiles fue la meta principal de las órdenes religiosas asentadas en el Nuevo Mundo, tarea que tuvo gran dificultad puesto que al encontrarse con naciones indígenas, territorios y culturas variantes, no se podían aplicar los mismos métodos evangélicos sobre todas. En ocasiones los métodos podían ser acompañados de violencia, en otros no. Todo dependía de la docilidad de los indígenas con los que se estaba trabajando.

La perspectiva que predominó en el pensamiento de los misioneros respecto a los indios, fue de inferioridad, al grado de dudar sobre su raciocinio. La labor evangélica también desempeñaba un papel importante ante esta *barbarie*; con sus doctrinas y enseñanzas morales se buscaba erradicar el *error* del que eran arrebatados los indios y civilizarlos.

El grupo étnico que se estudió en esta investigación fue el guaraní, ubicado en lo que hoy se conoce como Paraguay, Bolivia, Brasil, Argentina y Uruguay. Los guaraníes fueron encasillado por José de Acosta como salvajes semejantes a fieras, y que apenas tenían sentimiento humano. Dicho prejuicio racial fue arrastrado también por los jesuitas, que hicieron labor misional en aquellas regiones, prejuicio que determinó el cómo proceder en la evangelización de los indios.

Los indios al ser asociados como animales o como seres en etapa de infantes, merecían tener una observancia más rigurosa; lo que permitió tal fue la fundación de las reducciones jesuitas como estrategia en la que se redujeron muchas comunidades guaraníes a grupos más grandes, se unificó la lengua y pasaron a ser protegidos de la Compañía de Jesús. Del mismo modo, las reducciones fueron un mecanismo para conquistar a los indios, un arma para poner orden frente a los encomenderos españoles y portugueses, y una manera de tener controlados los territorios que por años habían sido desprotegidos.

Una vez asentada la reducción, se determinó predicar el Evangelio a los guaraníes a través de métodos que pudieran exaltar sus sentidos con la finalidad de atrapar su atención. Es así como la música, el teatro, la danza, entre otras artes fueron clave para la incorporación de los guaraníes al

cristianismo. Los jesuitas percibieron que sus protegidos se embelesaban con estas artes, pues no eran algo ajeno a su cultura, sino pertenecían a su vida cotidiana y espiritual. Por tal, determinaron enseñar el Evangelio con ayuda de dichos recursos.

La primera conclusión a la que se ha llegado en esta investigación es que la ópera jesuita es un método para la evangelización. Los recursos lúdicos que la conforman, la danza, el teatro, la música, la recitación, el vestuario y el escenario forman un conjunto complejo y completo que exalta los sentidos de aquellos que están en vías de evangelización, los guaraníes, atrapando por completo su atención y evitando cualquier distracción con la ayuda de fraseo de matices en la ópera.

Como se pudo ver en *San Ignacio de Loyola*, la emoción existente en el ritmo y en la progresión del sonido organizado, en la tensión y relajación de la armonía o la melodía, en la variaciones infinitas sobre el tema del movimiento que se aleja o se acerca a un centro total, despiertan toda forma de respuestas corporales e intelectuales; respuestas que se cobran significativamente dentro de los signos y símbolos mentales que el sonido humanamente organizado de la cultura le ha dado al grupo social y al sujeto. Si una pieza musical emociona y conmueve a una variedad de oyentes no es a causa de su forma externa, sino a causa de lo que significa la forma para cada oyente desde el punto de vista de la experiencia humana. El sonido musical puede evocar un estado de conciencia adquirida mediante procesos de experiencia social. Tal es el caso guaraní. Si ellos demostraron empatía con la música de Europa no fue por la *belleza* en sí de la música barroca, sino por el valor que la música tenía para los guaraníes desde tiempos precolombinos.

Por otro lado, se expuso en esa investigación que quienes representaban las funciones operísticas eran los mismos indios guaraníes, que debían cantar, bailar, recitar de memoria y tocar en la orquesta. Todo lo mencionado fue producto de una ardua formación y sobre todo la aceptación de los indios guaraníes del sistema jesuita, ya que la clase privilegiada guaraní al confiar sus hijos a la tutela jesuítica, daba por hecho la aceptación y legitimación de la evangelización.

Los párvulos y jóvenes guaraníes aprendieron disciplinas complejas al grado de poder ejecutar una ópera. Con ello, se anuncia la segunda conclusión del presente estudio. Los indios mostraron tener el intelecto para comprender las enseñanzas de los jesuitas, intelecto demostrado en el espectáculo de la ópera. Los jesuitas ante esto, demuestran a todas aquellas autoridades o europeos espectadores que su labor evangélica ha sido exitosa y que con la enseñanza del cristianismo, estos seres que eran calificados como bestias han podido erradicar su tara.

## **Bibliografía**

### **Fuentes Directas**

Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940.

Anónimo, *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*, Madrid, Edición prolongada y anotada por F. Mateos S.J., 1954.

Acevedo de, Pedro, Pablo, *El teatro escolar de los jesuitas. La obra dramática de Pedro Pablo Acevedo*, Estados Unidos, Tulane University, 1973.

Barzana, Alonso, *Carta a Juan Sebastián (1594)*, Buenos Aires, Ediciones Theoria, 1968.

Cardiel José, *Las misiones del Paraguay*, España, Historia 16, 1989.

Eder, Francisco J., *Breve descripción de las reducciones de Mojos*, Cochabamba, Historia Boliviana, 1985.

Loyola, Ignacio de, Santo, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977.

Mendieta, Gerónimo de, Fray, *Historia eclesiástica indiana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Nassarre, Pablo, Fray, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza-España, Facsímil, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980.

Peramás, José Manuel, *Platón y los Guaraníes*, Asunción, Centro de Estudios Paraguayos “Antonio Guasch”, 2004.

*Ratio Studiorum oficial 1599.*

Rivadeneira, Pedro de, *Obras escogidas del P. Pedro de Rivadeneira*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1868.

Ruiz, de Montoya, Antonio, *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús, en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*, Madrid, En la imprenta del reyno, 1639.

-----, *Vocabulario de la lengua guaraní*, Asunción, Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch, 2002.

Sepp von Reinegg, Anton, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

-----, *Continuación de las labores apostólicas*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.

Vega, Garcilaso de la, *Comentarios Reales*, México, SEP/UNAM, 1982.

### **Fuentes modernas**

Ayestarán, Lauro, *Domenico Zipoli. El gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1941.

Bartomeu, Melià, *El guaraní conquistado y reducido*, Asunción, Biblioteca Paraguaya de Antropología, 1993.

Bartomeu Melià, Grünberg Georg, “Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo: los Pai-Tavytera” en *Suplemento Antropológico*, 11. 1-2, Asunción, 1976.

Borges, Pedro “Estructura y características de la evangelización americana” en *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (Siglos XV-XIX)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992, p. 423.

Cadogán, León, “Chonó Kybwyrá: Aporte al conocimiento de la Mitología Guaraní” en *Revista del Ateneo Paraguayo*, Vol. III, núm. 1-2, Asunción, 1968.

- , *Cómo interpretan los Chiripá (Ava Guarani) la danza ritual*, Brasil, Zamphirópolis, 1959.
- , *La literatura de los guaraníes*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- Díaz, Simón, *Historia del Colegio Imperial*, Madrid, CSic, 1952.
- Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985.
- Egaña, Antonio de, *Historia Eclesiástica de la América Española*, Madrid, Hemisferio Sur, 1966.
- Frost, Elsa Cecilia, *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Furlong, Cardiff, Guillermo, *Cartografía jesuítica del Río de la Plata*, Buenos Aires, Telles S.A. Casa Jacobo Peuser, 1936.
- , *Escritores coloniales rioplatenses*, Argentina, Librería del Plata, 1952.
- , *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarpes, 1944.
- Giménez, Florentín, *La música paraguaya*, Paraguay, El Lector, 1997.
- Gómez, Canedo, Lino, *Evangelización y conquista*, México, Porrúa, 1988.
- González, Gutiérrez, Cayo, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)*, España, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1997.
- Grenón, Pedro, Juan, *Nuestra primera música instrumental. Datos históricos*, Buenos Aires, 1929.
- Heritage, Andrew, *World Reference Atlas*, Estados Unidos de América, Artes Gráficas Toledo, 2004.
- Métraux, Alfred, “The guaraní” en *Handbook of South American Indians*, vol. III, núm. 143, Washington, 1948.
- Mörner, Magnus, “13/ The role of the Jesuits in the transfer of secular baroque culture to the Río de la Plata region” en *The jesuits. Cultures, sciences and the arts, 1540-1773*, Canadá, University of Toronto Press, 1999.

Muhn, Juan, “El Plata visto por viajeros alemanes del siglo XVIII” en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico*, Montevideo, 1934.

Riester, Jürner, *La chiquitanía: visión antropológica de una región en desarrollo*, Cochabamba, Los amigos del libro, 1986.

Sobrino, Ordóñez, Miguel Ángel, *Incienso, imágenes, diezmos... y otras cosas. Nociones fundamentales de ética, dogma, legislación y ritual de la Iglesia católica colonial en América Latina*, México, Tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2008.

Subirá, José, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.

Trenti, Rocamora, Luis, *El teatro en la América Colonial*, Buenos Aires, Huarpes, 1947.

Torres, José, Alfredo, *Jesuitas en el Septentrión mexicano*, México, Torres Asociados, 2011.

Vega, Carlos, “La contradanza en la Colonia” en *La prensa*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1931.

## **Cds**

Gabriel Garrido, *L'opéra perdu des missions jésuites de l'Amazonie*, [Disco compacto], Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, K617:1996. 1 disco compacto.

-----, *San Francisco Xavier. Ópera y Misa de los Indios para la Fiesta de San Francisco Xavier*, [Disco compacto], Francia, K617:2000. 1 disco compacto.

## **Fuentes electrónicas**

Müller, Michael, “Jesuitas centro-europeos o alemanes en las misiones indígenas de las antiguas provincias de Chile y el Paraguay (siglos XVII y XVIII)” en Versión electrónica disponible en el sitio web de la facultad de letras de la Universidad de Porto, [ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4320.pdf](http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4320.pdf) Visto 2 de enero de 2011.