

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN**



**Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano**

**Área Temática: Historia del Arte - Música**

**La Misión Jesuítica como escenario**

**La Ópera *San Ignacio*, como herramienta de evangelización en el siglo XVIII**

**Marta Nere Arceo**

**Directora de Tesis: Dra. Susana Antón Priasco**

**2024**

## ÍNDICE

### **CAPÍTULO 1: Introducción**

1.1. Fundamentación.....	5
1.2. Introducción.....	5
1.3. Estado del Arte.....	8
1.4. Marco Teórico.....	15
1.5. Hipótesis.....	18
1.6. Objetivos.....	19
1.6.1. Objetivos Generales	
1.6.2. Objetivos Específicos	
1.7. Diseño Metodológico.....	20

### **CAPÍTULO 2: La Música como medio de Evangelización: desde la liturgia al teatro musical**

2.1. La implementación de la música en las reducciones.....	22
2.1.1. Las Escuelas de Música.....	22
2.1.2. Las Escuelas de Luthería.....	23
2.1.3. La Capilla Musical.....	24
2.2. Los diferentes ámbitos de interpretación en la misión.....	25
2.2.1. La música destinada al culto.....	25
2.2.2. La música destinada al esparcimiento: El teatro musical.....	28
2.3. La ópera en la América Virreinal: La ciudad, el convento y la misión.....	29
2.3.1. La Púrpura de la Rosa.....	30
2.3.2. Venid, venid Deydades.....	33
2.3.3. San Ignacio: Una ópera en la misión.....	35
2.3.3.1. Autoría.....	35
2.3.3.2. Estructura Formal y Manuscritos.....	38
2.3.3.4. Libreto.....	40

### **CAPÍTULO 3: La retórica musical al servicio de la comprensión del discurso evangelizador**

3.1. Del discurso musical al discurso evangelizador.....	44
3.2. Cuatro ejemplos musicales.....	47
3.2.1. A Belem me llego tío.....	48
3.2.2. Dadme albricias mano Antón.....	56
3.2.3. Esa noche yo baila.....	60
3.2.4. Señora Doña María.....	65
3.3. Elementos técnicos de composición musical.....	67

### **CAPÍTULO 4: Ópera San Ignacio**

4.1. Doménico Zípoli y los compositores de las misiones.....	70
4.2. Argumento y Personajes.....	71
4.3. Análisis Musical: El uso de los elementos técnicos al servicio del mensaje evangelizador.....	74

<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>120</b>
--------------------------	------------

### **ANEXOS**

1. Glosario de términos Musicales.....	129
2. Partituras.....	134

<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>154</b>
--------------------------	------------

## **Abreviaturas**

AMCh: Archivo Musical de Chiquitos

AMM: Archivo Musical de Moxos

DMEH: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.

NGD: The New Grove's Dictionary of Music and Musicians.

# CAPÍTULO 1

## Introducción

### 1.1. Fundamentación

Al realizar un estudio sobre la ópera barroca que los jesuitas introdujeron en las misiones de América del Sur, en particular en las de Moxos y Chiquitos, partimos de la base de que su uso debía tener una finalidad evangelizadora, al igual que ocurría con el resto de las artes. La música y las imágenes que ofrece la ópera debían actuar también como herramientas de evangelización y no como un mero espectáculo tal como ocurría en las cortes europeas. En este sentido, el interés específico del presente estudio radica en analizar las circunstancias en las que se compuso la ópera *San Ignacio* (cuyos autores fueron *probablemente* el músico italiano Doménico Zípoli<sup>1</sup>, el misionero suizo Martín Schmid<sup>2</sup> y músicos anónimos chiquitanos), el contexto social, las condiciones de producción, su realización y vinculación con otros *corpus musicales* producidos en las mismas misiones, con el objeto de determinar su función en el proceso de evangelización.

Como parte fundamental de la tarea de catequesis de la orden de San Ignacio de Loyola, la música y la imagen fueron algunas de las herramientas que acompañaron la propagación de la palabra de Dios en América en el siglo XVIII. La ópera *San Ignacio* constituye el *corpus* sobre el cual se trabajará para mostrar la intención evangelizadora a través del discurso musical. El análisis técnico musical permite interpretar de qué modo el lenguaje de un género netamente europeo como la ópera se adaptó a la misión para constituirse en el vehículo que acompañaba la palabra evangelizadora y favorecía su comprensión.

### 1.2. Introducción

La difusión de la palabra de Dios en Latinoamérica se llevó a cabo tanto por la fuerza como por medio de otras metodologías de persuasión más pacíficas y didácticas.

Ricardo González Marchetti (GONZÁLEZ MARCHETTI, 2018: 27-42) ha estudiado el papel cumplido por las artes en general como instrumentos conceptuales y

---

<sup>1</sup> Prato, Italia, 1688 - Córdoba, Argentina, 1726

<sup>2</sup> Baar, Suiza, 1694 – Lucerna, 1772

comunicacionales de contenidos religiosos, no siempre lingüísticos. Asimismo, es Clara Bargellini Cioni quién se enfoca en la imagen sin palabras. (BARGELLINI CIONI, 2016: 138-152)

La Compañía de Jesús estableció un método que no sólo utilizó la palabra como medio de catequesis, sino que también sumó otros métodos y lenguajes para llevar adelante esta tarea. Los signos capaces de representar los misterios del catolicismo fueron plasmados en pinturas, esculturas, retablos y del mismo modo, la música fue utilizada como herramienta de transmisión extralingüística.

La música fue aplicada de diferentes maneras y en diferentes momentos de la vida cotidiana de las misiones: actividades como la ejecución de instrumentos o el canto, tanto en las Misas, las reuniones de catequesis o las procesiones, se unieron con el teatro musical, constituyéndose también en un medio integrador de comunicación.

La ópera, como expresión artística donde confluyen distintos géneros artísticos - poesía, música, danza, artes visuales y escenográficas - constituyó un recurso ideal para atraer, desde distintos ángulos expresivos, la atención de aquellos que debían ser evangelizados y de este modo transmitirles los valores cristianos que se pretendían difundir.

El musicólogo Piotr Nawrot (NAWROT, 1994) señala que el drama evangelizador u ópera fue muy popular en la vida de las reducciones jesuíticas y resultó un aporte único al repertorio musical americano. Las óperas se representaban en momentos significativos del año litúrgico o en ocasión de otros acontecimientos como la llegada de un obispo o un representante de la corona.

La ópera *San Ignacio*, que constituye, como ya hemos dicho, el *corpus* sobre el cual se apoya este estudio incluyó la participación de los indígenas en su composición, producción e interpretación, fomentando la idea de un trabajo comunitario a la vez que una actitud activa dentro del proceso catequético. La ópera centra su argumento en la figura de San Ignacio de Loyola, fundador y patrono de la orden jesuítica y de las misiones y su discípulo, San Francisco Xavier quienes encarnan los valores morales del cristianismo que los misioneros deseaban transmitir.

La autoría de la ópera es discutida por diferentes musicólogos, como veremos más adelante en esta investigación, pero entre uno de los posibles compositores aparece el nombre de Doménico Zípoli. Contemporáneo de Bach, Haendel y Scarlatti, abandona su importante puesto de maestro de capilla en la Iglesia de Jesús en Roma a la edad de

veintiséis años para sumarse al proyecto jesuítico evangelizador en América. Desde su llegada a la actual ciudad de Córdoba (Argentina) su plan de vida como maestro-compositor profesional cambió radicalmente ya que debió adaptar el lenguaje y la estética de la música europea para ponerlos al servicio de los requerimientos de la orden y su trabajo misional (SZARAN, 2005). Una muestra de esto es la cantidad de obras encontradas, identificadas y catalogadas en el archivo formado actualmente con materiales provenientes de las antiguas misiones de Moxos y de Chiquitos: la ópera que convoca este trabajo, la *Misa a quatro voces*, la *Misa Apóstoles*, las piezas vocales cortas como *Deus in adjutorium*, *Dixit Dominus*, *Laudate Pueri*, *Ave Maris Stella*, *Tantum Ergo*, además de las mencionadas en documentación administrativa pero que no fueron halladas.

Él o los compositores de *San Ignacio*, mantuvieron el estilo barroco europeo de la época: los procedimientos de composición, el manejo del contrapunto y de la armonía, la voz de contratenor en los personajes protagónicos, tal la costumbre en Europa, la aparición de personajes no humanos o el uso de madrigalismos, fueron puestos al servicio de una finalidad evangelizadora. A esto se refiere Aurelio Tello (TELLO, 1995: 170-176), cuando describe en detalle piezas instrumentales para guitarra o tecla, para órgano y algunas obras pequeñas para bailes y dramas musicales. En este sentido es revelador el método de improvisación y ejecución de órgano y clave *Principia seu Elementa ab bene pulsandum Organum et Cymbalum*, donde se describen marcadas diferencias principalmente en la simplificación del contrapunto. Estos recursos musicales europeos fueron adaptados al contexto de la misión en función de los medios con los que se contaba y de los destinatarios de la ópera. En esta línea es necesario considerar las técnicas de interpretación vocal e instrumental, más elementales que las del virtuosismo europeo, característica que se revela al observar tanto la partitura de *San Ignacio* como partituras de otros compositores de la misión que se examinarán en este trabajo. A lo largo de esta investigación se ampliará la descripción de los mencionados recursos musicales de composición e interpretación.

En cuanto a los personajes del drama, el historiador Manuel Olimón Nolasco (OLIMON NOLASCO, 2006) analiza las figuras de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier como dos arquetipos de estatura heroica; en la obra se establece entre ellos una relación tácita paterno-filial en la que Ignacio guía a Francisco y este lo sigue sin dudar. En su análisis, Olimón Nolasco considera a Francisco Xabier como portador

del fuego de Jesucristo y de la luminosidad de la Virgen María, encarnando el papel de mediadora entre lo divino y lo humano.

Descubierta a comienzos de la última década del siglo XX, se conservan dos copias de los manuscritos de la ópera *San Ignacio*: una en los archivos de Chiquitos (Santa Ana, Chiquitos, Bolivia), y otra en la Misión de San Ignacio en la provincia de Moxos (Bolivia). La partitura fue restaurada y transcrita por el musicólogo Bernardo Illari. Dicha transcripción no ha sido editada y es inaccesible, motivo por el cual este trabajo toma la edición de Piotr Nawrot a partir del material encontrado en ambos archivos. (NAWROT, 2012)

En la misión de Chiquitos se encontraron *particellas* manuscritas (esto es, partes musicales en las que se escriben las voces por separado) copiadas por diferentes copistas y en diferentes épocas. En Moxos, la mayoría de los manuscritos son de finales del siglo XIX o de las primeras tres décadas del siglo XX. La reconstrucción del libreto fue realizada por Ana Luisa Arce para la edición de Nawrot.

### **1.3. Estado del Arte**

Sobre la ópera *San Ignacio* no existen investigaciones específicas en torno a recursos técnicos utilizados para su composición, sin embargo, varios musicólogos se han pronunciado en torno a la producción musical jesuítica en general y su relación con la evangelización. Son dichos estudios los que constituyen el punto de partida del presente trabajo.

El principal historiador de la vida y actividades de los jesuitas y sus misiones en el Río de la Plata ha sido el historiador y sacerdote jesuita, Guillermo Furlong (Santa Fe 1889 - Buenos Aires 1974). Sus numerosos trabajos siguen siendo fundamentales para iniciar cualquier investigación relacionada con el tema y a pesar de que ya han sido superados desde el punto de vista historiográfico, no pueden obviarse. Sólo por citar uno de sus estudios, en *Los Jesuitas y la Cultura Rioplatense* (FURLONG, 1946) muestra la influencia que tuvo la Compañía de Jesús (en los territorios que hoy pertenecen a Argentina, Bolivia, Paraguay, Chile, Uruguay y Brasil entre 1585 y 1767) en la implementación de un eficiente sistema de evangelización a través de medios que no habían utilizado otras congregaciones religiosas. Sobre las bases de la doctrina de



catolicismo, establecieron un sistema de gobierno, de economía y de educación orientado a la evangelización; entre los elementos fundamentales de la enseñanza en las reducciones tuvieron un lugar central el arte en todos sus aspectos: música, plástica, escultura, luthería.

Ya, entre estudios actuales y siguiendo el estudio de la pedagogía de los Jesuitas, debemos citar a Carmen Labrador (LABRADOR, 2002) quién destaca los métodos y las estrategias empleadas en la educación, por medio de las cuales, lograban su objetivo último: la evangelización.

Siguiendo dentro de los estudios dedicados a la educación, pero ya más cercano a nuestro objeto de estudio encontramos el trabajo de la musicóloga Susana Antón Priasco (ANTON PRIASCO, 2004), quien cita el caso de Moxos al analizar la educación musical en el proyecto misional jesuítico. Se refiere a la música como uno de los elementos europeos útiles para la tarea evangelizadora y como un componente de gran importancia dentro del complejo proceso cultural que se produjo en las misiones jesuíticas. Lleva a cabo una semblanza de las escuelas de música y de los talleres de luthería mostrando el énfasis de los jesuitas en el desarrollo del trabajo comunitario y la participación en las celebraciones litúrgicas.

Sólo con el fin de mostrar otros aspectos relacionados con la música y sus intérpretes, tomamos como ejemplo de un estudio de Darko Sustersic (SUSTERSIC, 1999) quién desde un análisis de la arquitectura misional, aporta información sobre organología. Analiza los frisos de los ángeles músicos que se encuentran en los muros del ábside de la Iglesia Mayor de la Misión Jesuítica de Trinidad, Itapúa, Paraguay. Establece un paralelismo entre estos y los frisos de los templos europeos con la misma temática de los coros angélicos a los que considera antecedentes directos. En los frisos de Trinidad aparecen ángeles cantantes y danzantes, instrumentistas y directores de orquesta rodeando al nacimiento y a la Inmaculada. El autor reseña la presencia de tambores y bombos que formarían parte del proceso de adecuación de la práctica musical a la idiosincrasia indígena. Asimismo, revela las características de los artistas guaraníes quienes bajo la guía jesuita, realizaron estos frisos. Este texto arroja luz sobre la probabilidad de que dichos artistas participaran en las puestas en escena y de este modo favorecieran el proceso de divulgación y aprehensión de la palabra de Dios. Sustersic hace referencia a las notas del Padre Peramás, donde el sacerdote jesuita compara las reducciones con la ciudad ideal de Platón en la que la música desempeña una función importante. Esto podría ser un indicio acerca del uso de la música misional

Siguiendo con investigaciones que resultaron un gran aporte al tema de la música misional, debemos citar las de Samuel Claro Valdés. En su texto *La música en las Misiones Jesuíticas de Moxos*, (CLARO VALDÉS, 1969) donde afirma que el cultivo del arte musical fue una herramienta de evangelización de gran efectividad usada por los misioneros Jesuitas. Allí afianza la idea de que la afición por la música, la danza y la construcción de instrumentos musicales, junto con la facilidad demostrada por los indígenas en el aprendizaje de la música y el canto, facilitó en gran medida la labor de los misioneros.

Llegados a este punto sobre las investigaciones realizadas hasta el momento sobre nuestro tema de estudio, resulta imprescindible citar a Bernardo Illari, musicólogo que se ha dedicado en particular al estudio de la actividad de la composición y la interpretación musical en las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos. Illari (ILLARI, 1999, 2002, 2005) examinó y catalogó el repertorio musical conservado en las parroquias de las antiguas misiones de Chiquitos y Moxos. Illari transcribió gran parte de estas piezas musicales tanto para su interpretación como para su estudio histórico-social, demostrando, por ejemplo, la actividad como intérpretes y compositores de los indígenas en las misiones o la existencia en estos archivos de obras europeas de autores como Corelli, dejando ver la fuerte relación de la misión con el exterior. En su tarea como transcriptor, Illari, realizó una primera reconstrucción de la ópera *San Ignacio*, que se mantiene inédita, ya que sólo la realizó con el fin de ser grabada. Las investigaciones realizadas por Illari son de suma importancia para nuestro estudio, como podrá verse oportunamente en este estudio.

El musicólogo Juan Carlos Estenssoro Fuchs (ESTENSSORO FUCHS, 1989) narra y analiza el comportamiento festivo en las sociedades coloniales en donde se hacían visibles las jerarquías sociales y políticas tanto en celebraciones religiosas programadas como en aquellas generadas espontáneamente, a partir de las cuales era posible percibir la necesaria y conveniente, aunque difícil, convivencia entre los diferentes sectores de esa particular sociedad. Esto se observa con claridad en las puestas en escena de las manifestaciones artísticas tal como se verá en *San Ignacio*. Estenssoro (ESTENSSORO FUCHS, 1998) también aborda el estudio de la evangelización en Perú. Desarrolla una cronología desde la primera etapa de la evangelización, hasta la consiguiente occidentalización, “integración” y la constitución del orden de la sociedad colonial

jerárquica. Ubicar la ópera *San Ignacio* en este contexto permite diferenciar entre lo dramático dentro y fuera de la misión y demostrar porque la ópera *San Ignacio* responde a ciertas características musicales que pretenden funcionar como evangelizadoras. En esta misma dirección Leonardo Waisman (WAISMAN, 1999: 50-57) se refiere a la participación de los indígenas como intérpretes, a partir de los testimonios de padres jesuitas y de viajeros de la época.

Respecto de la dimensión didáctica de las puestas teatrales con música, Gruzinski ha abordado las expresiones tempranas en las misiones del s. XVI en Nueva España (GRUZINSKI, 2000). Compara las imágenes de los frescos de los conventos mexicanos con las puestas en escena realizadas en los teatros de evangelización. Alude a los personajes que aparecen en dichos frescos ubicados en un espacio escénico y llevando a cabo un juego dramático desde lo gestual y la mímica. Expone el despliegue de la imagen-espectáculo como el dispositivo occidental que conservó la dramaturgia de finales de la Edad Media, los textos, los argumentos y las técnicas de representación.

Con respecto a la actividad teatral y a partir de piezas encontradas en Charcas, Eichmann Oehrli (EICHMANN OEHLI, 2005) analiza la existencia de dos tipos de documentos: por un lado, aquellos que describen festejos y dan cuenta de construcciones de teatros, contratos, anuncios de comedias, pinturas u otras representaciones visuales que registran puestas en escena y por otro, las piezas teatrales propiamente dichas, cuyos textos se conservan. En ambos casos, el material revela una actividad intensa sobre la que se centra Oehrli y que parece responder a una afición generalizada en todos los sectores de la población de Charcas. Si bien estos análisis se refieren a las actividades dramáticas dentro de los conventos, al demostrar la importancia de la composición y la representación del teatro religioso, el autor plantea la posibilidad de que ocurriese lo mismo en las misiones. De hecho, es muy conocida la tradición del teatro escolar en los colegios jesuitas, tal como se verá en adelante.

Asimismo, Pedro Guibovich Pérez (GUIBOVICH PÉREZ, 2008: 35-50) elabora una aproximación al teatro escolar jesuita en el Virreinato del Perú como vínculo entre la orden y la sociedad y como medio para dar realce a las fiestas religiosas con el propósito de hacer propaganda a la Compañía de Jesús e infundir a los estudiantes los valores cristianos y morales.

Deborah Singer explora el rol que tuvo la música en el proceso de evangelización indígena en las reducciones jesuíticas en Paraguay entre los siglos XVII y XVIII. En el artículo *Entre la devoción y la subversión* (SINGER, 2009) también se refiere a la

participación de cantores en las fiestas misionales y señala el papel de la música en la inculcación de los valores occidentales (sentido del orden, disciplina y sumisión ante la autoridad) y el despertar de la devoción cristiana. Describe de qué modo las reducciones jesuítico guaraníes del Paraguay se constituyeron en centros urbanos en los que se cultivó la música de factura europea y explora las funciones explícitas que la Compañía de Jesús atribuía a la música como herramienta de evangelización.

El estudio más reciente sobre las actividades musicales de los jesuitas en las misiones, lo constituye el libro *Una historia de la Música Colonial Hispanoamericana* del musicólogo cordobés Leonardo Waisman (WAISMAN, 2019) quién muestra la diversidad de expresiones musicales en América hispana desde la conquista española hasta los procesos de independencia. Dedicó una detallada mirada sobre las misiones jesuíticas y su música como una práctica colectiva, y demuestra que dicha práctica se incorporaba a la vida cotidiana de los indios. Examinó en particular el archivo musical de Chiquitos, que conservó un vasto repertorio de música instrumental. Allí se refiere al establecimiento de capillas con instrumentistas y cantores chiquitanos (que musicalizaban Misas y fiestas litúrgicas) así como a la construcción de instrumentos y a la creación de escuelas de música. Analiza rituales asociados a las partituras que allí se encontraron y detalla el modo en que los indios se apropiaron de la tradición de ejecución europea y la transformaron según los requerimientos de la misión y la pericia en la interpretación.

Otro tema que resulta fundamental en nuestro estudio es la posible autoría del compositor italiano Domenico Zipoli de la Ópera San Ignacio, tema que hoy en día ha sido puesto en discusión por varios musicólogos, como ya veremos. Los musicólogos e historiadores Lauro Ayestarán (AYESTARÁN, 1962), Guillermo Furlong (FURLONG, 1967: 318-334) y Bernardo Illari (ILLARI, 2011) han estudiado en profundidad la figura de Zípoli como organista y compositor dentro de la orden Jesuita. Ayestaran y Furlong indagan en la formación de Zípoli y el modo en que la moldeó al servicio de la orden como *maestro di capella* y compositor. Illari aborda al compositor para revisar desde la musicología histórica latinoamericana y europea y los estudios misionales jesuíticos, hasta las instituciones e investigaciones, el concepto de creación y manejo del conocimiento. Asimismo, Illari analiza como no lo habían hecho otros musicólogos, la figura y el trabajo del misionero Martin Schmid y su colaboración en las composiciones para las reducciones en las que estuvo.

Otro estudioso sobre la música de Zípoli, el musicólogo Francisco Curt Lange (CURT LANGE, 1986: 4-58) dio a conocer inventarios de instrumentos, imágenes y

objetos de culto pertenecientes a las misiones del Paraguay y Chiquitos, realizados luego de la expulsión de los jesuitas. Entre todo lo hallado se dejó testimonio de la existencia tanto de instrumentos musicales como de talleres de luthería y ejecuciones solísticas y corales. Del análisis de las *particellas* conservadas, se dedujo el tipo de voces necesarias para su interpretación, lo que lleva a pensar, entre otras cosas, en la probabilidad de la participación de niños tanto en las ceremonias religiosas como en las puestas en escena de las obras dramáticas.

Con respecto al teatro jesuítico, el musicólogo chileno, Víctor Rondón (RONDÓN, 2000, 2002) investigó esta actividad en el espacio colegial durante la colonia en las provincias jesuíticas del Perú y Paraguay. Menciona, describe y analiza las representaciones teatrales y entre otros aspectos destaca el rol preponderante de los niños como actores, cantantes e instrumentistas. Marca la diferencia entre el teatro representado en los colegios de los jesuitas<sup>3</sup> y el que se representaba en las misiones:

La referencia sobre la actividad musical sistemática en este territorio durante el siglo diecisiete son escasas y se refieren principalmente a las funciones catequética, festiva y moralizante. La primera estaba dirigida a los indígenas locales a través de cantos en lengua vernácula; la segunda se extendía además a negros y mestizos a través de la formación de cofradías específicas de pública aparición en procesiones que comprendían canto, baile y música instrumental. La tercera tenía lugar en los colegios y convictorios de la orden y estaba dirigida a la comunidad escolar, compuesta principalmente por criollos hijos de españoles. En este espacio colegial encontramos el uso de la música como complemento de la poesía religiosa de función representativa (teatro), aunque es necesario puntualizar que música y representación se encuentran asociadas en todo el aparato festivo colonial determinada en importante medida por aspectos ideológicos eclesiásticos. (RONDÓN, 2002)

Rondón también examinó el repertorio catequístico dirigido a indígenas en su propia lengua y describió el modo en el que el mismo contribuyó a la conversión poniendo el acento en el mensaje y utilizando a la melodía como vehículo.

A los estudios ya citados se suman las investigaciones literarias que examinan los aspectos concernientes a los textos utilizados en las obras y relatos en torno a la realización de estos.

---

<sup>3</sup> Los colegios jesuitas eran los centros en donde los jóvenes jesuitas se formaban de manera integral.

Juan José Carreras (CARRERAS, 2004: 23-28) reflexiona sobre la ópera y la dramaturgia en el siglo XVIII español, concentra su interés sobre el libreto y las implicaciones dramáticas del mismo. Carreras sostiene una postura que resulta muy útil para el análisis centrándose en lo que respecta a la adecuación de la ópera al contexto y ocasión para la que fue compuesta y representada. En el caso de la ópera *San Ignacio* el libreto era lo único que permanecía inalterable en torno a modificaciones favorables al propósito jesuita a las que se hecho referencia con anterioridad.

Uno de los musicólogos que más ha investigado la música y el teatro misional es Piotr Nawrot quien sostiene que el drama evangelizador u ópera se ejecutaba habitualmente en las reducciones y que fue un aporte sumamente original dentro del repertorio dramático en la época colonial, sobre todo como dispositivo evangelizador. Así lo manifiesta en el prólogo de la edición de la ópera *San Ignacio*:

convencidos de que la música puede ser utilizada como instrumento de evangelización de los indios, los misioneros jesuitas aplicaron este método de anuncio del Evangelio en sus reducciones en América. Es por ello que en cada reducción tuvieron entre treinta a cuarenta profesionales músicos que diariamente cantaban una misa polifónica, salmos, letanías, salves y todos los demás cantos que se cantaban en la misa y/u otros rezos comunitarios. Para los días más solemnes del año, solían también cantar vísperas, missa solemnis y hasta presentar una ópera. (NAWROT, 2012).

A propósito de la composición y la reconstrucción de manuscritos de *San Ignacio* es necesario considerar el trabajo de Ana Luisa Arce (ARCE, 2012: 35-46) sobre el texto y el argumento de la ópera, quién reconstruyó el libreto de *San Ignacio* para la edición de Nawrot.

Chad Gasta (GASTA, 2013) analiza el desarrollo de la ópera temprana en España y América a partir de las primeras óperas que allí se difundieron y causaron impacto. De ellas emerge una historia de obras líricas y musicales que iluminan las perspectivas sobre la convivencia y la colaboración de grupos indígenas y europeos. Esto se vincula con el planteo de Waisman (WAISMAN, 2019: 26-28) acerca de la adaptación del estilo barroco europeo a un estilo misional. La mirada de ambos autores sirve como modelo de análisis de la ópera *San Ignacio*.

Por último, no podemos dejar de mencionar, ya que constituyen un punto de comparación con la Ópera *San Ignacio*, los estudios de Robert Stevenson (STEVENSON,

1968, 1976) y Louise Stein (STEIN, 1999) sobre la ópera *La Púrpura de la Rosa*, así como la tesis del musicólogo argentino Julián Mosca (MOSCA, 2017) sobre la ópera serenata *Venid, venid Deydades*, compuestas para los habitantes de las ciudades de Lima y Cuzco, respectivamente. y así determinar diferencias o similitudes en cuanto al por qué de la elección de temas y personajes y su propósito con respecto al público (diversión o evangelización), etc.

#### **1.4. Marco Teórico**

Para el presente estudio, en el que se unen aspectos socio-culturales, con otros referidos a lo estrictamente musical, resultó necesario contar con herramientas interdisciplinarias que permitieran analizar estos diferentes aspectos.

Se abordó el trabajo analizando en primer término, el arte como medio utilizado para llevar adelante el proceso de evangelización para luego centrar, nuestro interés en las manifestaciones musicales específicamente. Se examinó la práctica musical en las reducciones de América teniendo en cuenta el origen y tipo de las composiciones musicales interpretadas, sus destinatarios, su propósito y sus adaptaciones al entorno de interpretación. Dentro de todo este repertorio, nos interesamos por la singular existencia de óperas en el mismo, un género que reúne todas las artes. De aquí que resultara un excelente caso de estudio la ópera *San Ignacio*, ejemplo de la utilización del arte europeo como medio de evangelización.

Como punto de partida de este estudio se tomaron las ideas del investigador Ricardo González Marchetti (GONZALEZ MARCHETTI, 2018) quién considera al proyecto evangelizador como una empresa de la Compañía de Jesús, para la cual los religiosos diseñaron un plan de expansión de la cultura europea a nivel mundial, estableciendo un conjunto de reglas sistemáticas concretadas con el apoyo institucional de la corona española. Sostiene que la comunión de realidades tan diversas (las europeas y las de las poblaciones a evangelizar) exigía la búsqueda de modos de comunicación universal.

Al analizar el proceso de la tarea de la evangelización, nos resultó necesario tener en cuenta la idea del *otro* a quién el jesuita adoctrina. Es por eso que tomamos los conceptos de Tzvetan Todorov, (TODOROV, 1987) ya que contribuyó al análisis de la

historia desde un punto de vista filosófico y antropológico, retomando las preocupaciones clásicas en torno al *otro*. Se centra en el descubrimiento de América y la conquista e indaga en el proceso descubrimiento-conquista en su conjunto; discute sobre las posibles razones de la victoria europea, las motivaciones de los españoles y analiza el tipo de relación establecida entre los conquistadores y los nativos.

Asimismo, recurrimos al texto de Pablo Cristoffanini (CRISTOFFANINI, 2003) ya que analiza la representación de los *otros* diferentes a *nosotros* cuando se centra en el problema de la comunicación entre gente de diferentes culturas. En este modo de denominarlos, alude a todos aquellos marcados por la diferencia desde una perspectiva social, racial, sexual, nacional o étnica. Afirma Cristoffanini que según sean las circunstancias sociales o económicas, surgen escenarios sociopsicológicos en los cuales las representaciones negativas de los otros se agudizan de tal modo que pueden llevar a la estigmatización de grupos enteros en virtud de sus creencias religiosas. Sostiene que las creencias, las actitudes hacia los otros, las imágenes que se enfatizan y las palabras usadas en relación con ellos tienen consecuencias y son un factor importante en la comunicación. De igual manera, refiere a estrategias de construcción simbólica que permiten aprehender, evaluar y comunicar una realidad.

Como se mencionó en el párrafo introductorio, nos hemos basado en el concepto de “movilidad cultural” de Nils Grosch (GROSCH, 2018) para explicar la presencia de *lo europeo* en la música compuesta en América, esto es, modelos europeos, cómo la ópera, presentes en un lugar tan particular como un poblado en medio de la selva americana. La música al igual que otros bienes culturales es algo “móvil”, que puede trasladarse con sus poseedores a otros ámbitos resultando un marcador de identidad, pero no es un elemento invariable, ya que, inevitablemente, sufre las influencias del medio donde sus poseedores se trasladen, por lo que se crea un nuevo objeto cultural que no es una imitación.

Para Nils Grosch la música se puede interpretar, repetir, registrar en libros, partituras, grabaciones, en la actualidad, por lo que las personas pueden llevarla consigo adonde deseen. En este sentido la música es un elemento adecuado para ser transferido como marcador de identidad cultural. Grosch se refiere con esto a la estrecha relación entre la música y la migración: en el caso de la migración de músicos profesionales europeos a las misiones, llevaron con ellos una experiencia y un repertorio que conocían de antemano y que le permitió desarrollar su actividad en entornos completamente



diferentes adaptándose a ellos. El caso de *San Ignacio* permite observar este concepto de “movilidad” que se plasma en la combinación de los elementos europeos con los elementos y las necesidades propias de la misión y constituye un ejemplo característico del producto de la movilidad de bienes culturales.

Grosch afirma que mantener las tradiciones es una tarea casi imposible debido a las constantes influencias y al hecho de que el músico está sujeto al contexto en el cual trabaja y de la negociación estética que aplica a su creación (GROSCH, 2018: 48). En *San Ignacio*, dicha negociación no es totalmente estética ya que está regida y delimitada por el objetivo evangelizador. Los compositores debían componer, por un lado, con los recursos técnicos y los insumos con los que contaban (mayor o menor virtuosismo instrumental, talleres de luthería, etc); por otro lado, la música debía llegar a un público determinado (los indios) con la claridad musical y textual indispensable para lograr el objetivo deseado y con el uso de los recursos retóricos adecuados para tal fin. El musicólogo Francisco Sans en su texto *Tránsitos Musicales* (SANS, 2021) recurre a la teoría de la movilidad de Niels Grosch para aplicarla a los estudios musicológicos, por lo que también hemos seguido su modelo.

Para analizar algunos aspectos en torno a la ópera y la evangelización se tomaron en cuenta las teorías de Dominique Maingueneau (MAINGUENEAU, 2002) quien considera que es necesario tener en cuenta que una imagen puede apelar a lo emotivo más que a lo racional y argumentativo. En esta línea consideramos que en la ópera *San Ignacio* se ponen de manifiesto valores positivos y características compartidas con sus destinatarios de modo tal que reciban un mensaje confiable. Así se tendría en cuenta la emotividad del receptor y la importancia del contacto con el otro ya que para que la persuasión se lleve a cabo es fundamental tanto convencer como conmover.

Un aspecto fundamental para esta investigación es el del análisis musical. El drama musical - unión de argumento y música - requiere de un estudio exhaustivo de ambos parámetros, de la indisoluble unión texto - música y del comportamiento de dichos parámetros dentro de la estructura formal de la obra. No es objetivo de este estudio el análisis musical en sí mismo, sino, el mostrar y comprender cómo los aspectos técnicos musicales colaboran con el fin de la comprensión del mensaje evangelizador.

Si bien la música compuesta o conservada en los archivos musicales de las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos ha sido y es objeto de estudio, la ópera *San Ignacio* no

ha sido sometida a un análisis técnico musical. Este tipo de análisis es esencial para nuestra tarea y para ello nos basaremos en primer término, en la teoría de análisis de Heinrich Schenker (FORTE y GILBERT, 2002; SCHENKER, 1979). El análisis formal y el establecimiento de las jerarquías tonales nos permitirá observar de qué modo se estructura la obra en función del acontecer dramático y las características de los personajes arquetípicos. Asimismo, resulta útil la mirada de Graciela Tarchini (TARCHINI, 2004) quién plantea una metodología que hace posible el abordaje analítico de las obras para conocer profundamente su contenido, lo que ellas comunican al oyente, y la capacidad de sintetizar los rasgos de estilo. Esta línea de estudio establecerá la base para marcar las diferencias y semejanzas entre esta ópera y otras óperas barrocas italianas o francesas.

Para analizar la relación de texto y música se tomó en cuenta especialmente el uso de los *madrigalisms*, recursos que junto a la elección y el manejo de las tonalidades y las texturas sonoras son fundamentales para referir estados de ánimo y acción dramática. Los trabajos de Kurt Rottmann (ROTTMANN, 1960: 44-52) e Iván Cartas Martín (CARTAS MARTÍN, 2005: 6) constituyen un aporte en torno al análisis de la música barroca y las técnicas de composición del siglo XVIII. Asimismo, el trabajo de Rubén Lóez Cano (LOPEZ CANO, 2011: 69) contribuye a dicho análisis en cuanto a la elaboración del discurso y la relación música-texto.

## **1. 5. Hipótesis**

1. Los jesuitas utilizaron las manifestaciones artísticas del barroco como herramientas pedagógicas para ponerlas al servicio de su misión: comunicar el mensaje evangelizador.
2. La música junto con el teatro, fueron algunas de esas manifestaciones artísticas que permitieron comunicar de manera comprensible las creencias del catolicismo.
3. La ópera en cuanto suma de artes constituye el dispositivo que pone en funcionamiento un mecanismo para conmover, persuadir y convencer.

4. La elección de los personajes de la ópera *San Ignacio*, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, no es arbitraria, sino que cumple también con la función evangelizadora buscada.
5. En la ópera se adaptan los recursos estilísticos del barroco ya mencionados y se colocan al servicio de la comprensión del mensaje cristiano.
6. El estilo musical del barroco europeo en general y del teatro musical en particular fueron adaptados a un nuevo estilo con un lenguaje más apropiado y simplificado que el de la ópera europea porque su fin no era entretener sino transmitir conceptos teológicos.
7. Este nuevo lenguaje es el producto de la adecuación de la armonía, las ornamentaciones melódicas, la orquestación y fundamentalmente la relación texto-música como línea conductora de este trabajo.

## **1.6. Objetivos**

### **1.6.1. Objetivos Generales**

1. Estudiar los usos y prácticas musicales en las misiones de Moxos y Chiquitos durante el período jesuítico para comprobar su relación con la catequesis y la evangelización.
2. Analizar el uso del drama musical u ópera para demostrar que fue utilizada por los jesuitas como herramientas de evangelización en las misiones y no como mero espectáculo tal como era entendido en Europa y en otros lugares de América.
3. Demostrar el aporte específico a la evangelización de compositores europeos como Doménico Zípoli y Martín Schmid en las misiones Jesuíticas.

### **1.6.2. Objetivos Específicos**

1. Análisis musical formal de la ópera *San Ignacio* para comprobar cómo se adaptan los recursos estilísticos del barroco europeo al servicio de la comprensión del mensaje cristiano.
2. Analizar las relaciones música-texto en función del propósito evangelizador.

3. Relacionar esta producción con otras obras llevadas a cabo en la misma época, pero en diferentes contextos para establecer similitudediferencias en cuanto a la existencia de intenciones evangelizadoras.
4. Comprobar la participación de los indígenas para determinar sus diferentes roles ya sea como meros espectadores o como participantes activos.

## 1. 7. Diseño Metodológico

La base de las herramientas metodológicas que se utilizaron en esta tesis son las propias de las de la musicología histórica: el análisis bibliográfico, por un lado, y el análisis musical formal de las partituras, por otro.

Se recurrió al análisis e interpretación bibliográfica para abordar el tema de la evangelización jesuítica, la idea del otro como receptor de la educación cristiana y el uso de las artes en general como herramientas para la concreción del trabajo misional.

En cuanto al estudio dramático-musical, se realizaron comparaciones y análisis de otras obras y textos.

Se cuenta con la edición de la ópera y la bibliografía que de modo directo mencionan las obras y la tarea de los Jesuitas. A partir de dichas obras y de las fuentes secundarias como cartas, testimonios de viajeros, biografías de San Ignacio y de Zipoli, se podrán verificar similitudes con otros géneros del autor.

A partir del lenguaje musical fue posible dar cuenta y explicar las teorías de evangelización. Para el análisis musical de la obra se tomaron las teorías de análisis de Schenker y de Tarchini. Se establecieron las secciones de la obra en función del acontecer dramático y la relación directa del mismo con la estructura tonal, el sistema de organización armónica sobre el cual se desarrolla la obra, la orquestación, la textura tímbrica y la dinámica, las unidades formales más reducidas y la configuración de los personajes arquetípicos a partir de las figuras retóricas y, fundamentalmente, los *madrigalismos*, como recurso expresivo para manifestar emociones.

Por otro lado, se tuvo en cuenta el material musical de otros compositores de la época como Gaspar Fernández (DMEH, 5, 25-27), Tomás de Torrejón y Velasco

(DMEH, 10, 390), Juan de Herrera (DMEH, 6, 274), Esteban Ponce de León (DMEH, 8, 891) y obras de compositores anónimos con el fin de establecer la correspondencia en el estilo, el tratamiento del texto, la elección de los personajes, recursos técnicos musicales y la filiación barroca en general.

También desde un enfoque histórico y a fin de llevar a cabo una vinculación con lo anterior, se analizó documentación que da cuenta de las actividades pedagógicas llevadas adelante en América.

## CAPÍTULO 2

### La música como medio de evangelización: desde la liturgia al teatro musical

#### 2.1. La implementación de la música en las reducciones

##### 2.1.1. Las Escuelas de música

El esplendor de la liturgia era fundamental en las reducciones para cumplir con el objetivo evangelizador; de ahí que se ponía gran empeño en desarrollar las artes que tenían que ver con ella: arquitectura, pintura y música.

Si bien los catecúmenos, en general, podían acceder a una educación musical informal, basada en el aprendizaje por transmisión oral de los cantos para las celebraciones litúrgicas, también existía una formación musical más sistematizada destinada a “profesionalizar” a los músicos, que ya preparados, podían cobrar por participar en dichas ceremonias, especialmente en las que requerían de mayor solemnidad. Debido a que el repertorio musical de la liturgia en las misiones estaba basado en la tradición de la música académica barroca, requería - a diferencia de la música para la catequesis - una organización pedagógica que incluía a intérpretes, maestros e incluso, luthiers (HOFFMAN, 1981: 64). Los alumnos que accedían a las escuelas de música provenían de la *elite* de la comunidad indígena - eran hijos de caciques, de músicos o de profesionales de otras artes - y debían asistir también a las escuelas de primeras letras (ANTÓN PRIASCO, 2004: 4). De este modo, ser músico se tornó un símbolo de status dentro de las misiones.

La educación teórica y práctica de la música abarcaba la totalidad de las disciplinas de modo que la formación musical fuera completa no solo para la interpretación sino también para poder conducir grupos musicales, tal como recoge Hoffman de los testimonios de los misioneros: los músicos aprenden la práctica y la teoría de su arte en la escuela, donde se perfeccionan en solfeo y desarrollan el sentido rítmico marcando el compás con la mano como el director de coro. (HOFFMAN, 1981: 64)

De acuerdo a las aptitudes musicales, vocales y físicas de los alumnos se les asignaba el canto (inicialmente, tiples y tenores y altos al madurar), los instrumentos de cuerda o viento o de la danza. Sin embargo, era habitual que luego de la formación un

individuo pudiera funcionar como corista, instrumentista o bailarín (WAISMAN, 2019: 129)

En cada pueblo existía un grupo de tambores y flautas que tocaban dentro de los ámbitos familiares, en procesiones u ocasiones festivas fuera de la liturgia, la catequesis o las escuelas de música. Dicha música era de tradición oral, más similar en su factura a la música para la catequesis que a la música litúrgica y no existe demasiada documentación que certifique el origen de estos grupos y su repertorio. De hecho, cuando participaban en procesiones en torno a festividades religiosas, estos grupos llegaban hasta la puerta del templo; dentro del mismo solo entraba la Capilla Musical, que participaba del oficio y cuyos integrantes eran elegidos y reclutados de la nobleza indígena profesionalizada en la música.

Dentro de la música destinada a la catequesis se han encontrado cantos para ser entonados en forma comunitaria, de manera conjunta o responsorial, como himnos o letanías, algunos de filiación gregoriana - en latín o español - y otros en lengua vernácula. Estas obras se utilizaban también para el conocimiento y la propagación de la fe y a veces también eran incorporados en la Misa o en el rezo del rosario.

### **2.1.2. Las Escuelas de luthería**

Ya hemos hecho referencia a las diferentes prácticas musicales religiosas dentro de la misión, que abarcaban desde la simple música que acompañaba a la catequesis hasta el repertorio religioso barroco europeo de la liturgia que requería un entrenamiento técnico de instrumentistas capaces de poder abordarlo. Por tanto, fue necesario introducir la formación en luthería, un oficio que adquirió gran relevancia en el marco de la vida musical de las misiones ya que su crecimiento se desarrollaba en paralelo con la profesionalización del instrumentista y las dificultades del repertorio. Por otro lado, los misioneros que llegaban de Europa, en muchos casos, traían instrumentos, pero en algunos pueblos no contaban con dichos elementos esenciales para la práctica musical ya que eran costosos. Este hecho también fue fundamental para emprender la tarea de capacitar a artesanos nativos en la construcción de los mismos.

el Procurador que vino con nosotros, compró en los Países Bajos un órgano  
(...) asimismo me compró diversos instrumentos musicales en España, entre

ellos una espineta, un clavicordio, una trompa marina y varias chirimías. Estos fueron terriblemente caros. (SEPP, 1971:208)

Para los jesuitas, el complemento entre el arte de la construcción de instrumentos y la buena educación musical constituyeron el trayecto necesario tanto para el desarrollo cultural y social como para avance en la educación religiosa de las nuevas comunidades.

### **2.1.3. La Capilla Musical**

Junto con las primeras enseñanzas musicales en las escuelas, la educación también se desarrollaba dentro de los templos. La Capilla musical era una institución netamente europea, constituida por entre treinta y cuarenta músicos profesionales destinados a interpretar la música para el culto a los que se sumaban los niños de las escuelas de música que cantaban como *tiples*.

En las diferentes reducciones había una Capilla Musical formada por un coro, solistas y un conjunto instrumental básico de violines, violones, arpas y órgano a los que ocasionalmente se podían sumar otros instrumentos según los requerimientos del repertorio y los recursos disponibles. En los inventarios que se llevaron a cabo en algunos pueblos luego de la expulsión de los jesuitas se mencionan bajones, trompas marinas, trompetas y fagotes. También el P. Eder describe la existencia de los bajones y el oficio de la luthería:

Jamás he admirado bastante como absolutamente todos los indios, incluso los niños de ocho años a veces saben fabricar esas flautas con tanta exactitud que el músico más sabio no encontraría la más leve disonancia [...]. Pero en mi opinión ningún instrumento de los que se utilizan en Europa que no lo tocaran tan perfectamente que no provocara alabanza y admiración [...]. Ellos mismos construyen todos los instrumentos que se suelen hacer de madera; y no solo los que llevan cuerdas sino incluso los que llamamos de viento, como el oboe, el fagot, la flauta travesera y otros muy parecidos. (EDER, 1985: 287)

El número de integrantes de la capilla dependía por un lado de la cantidad de músicos con la formación suficiente para abordar un repertorio de gran complejidad, propio del barroco europeo y por otro de la disponibilidad de instrumentos con los que se contaba en la reducción (WAISMAN, 1999: 50-57). Por otro lado, un repertorio complejo,



no solo europeo sino también de compositores formados en las escuelas de música - y por lo tanto profesionales - requería de instrumentos de buena calidad y construcción.

Los músicos de la capilla jugaban un papel importante en la estructura del poder, actuando como una especie de capataces que fiscalizaban la labor del pueblo (CARDIEL, 1747, citado por WAISMAN, 2019: 130). Dicho poder generaba que los aspirantes a ingresar a las capillas musicales fueran numerosos y el interés por la música, en algunos casos, no fuera genuino.

Como hemos podido ver la educación musical no solo cumplía con la función de formar a los intérpretes necesarios para las celebraciones litúrgicas, sino que tenía un fin temporal más amplio dentro de la vida de las reducciones, ya que de una educación adecuada de los hijos de los caciques y otros importantes personajes de la reducción dependía el orden y el bienestar de la comunidad. A través de la educación formal “se les imprimen [a los alumnos] más de cerca las virtudes cristianas, se hacen capaces para gobernar a los demás, para cuidar las oficinas y haciendas comunes del pueblo, para capitanes y cabos de guerra y mandar a los otros indios. (JARQUE, 1687, en ANTÓN, 2004)

Las escuelas de música, los talleres de luthería y las capillas musicales constituyeron una columna fundamental en las misiones para la educación en general y la evangelización en particular. Tan fuerte fue su penetración en el proyecto misional que aún luego de la expulsión de los jesuitas en 1767, mantuvieron su actividad. Esto muestra que la educación musical formó parte de un programa pedagógico que formó parte de un proyecto más amplio cuyo objetivo era no solo la formación general y la adquisición de un oficio, sino una herramienta de persuasión religiosa.

## **2.2. Los diferentes ámbitos de interpretación en la misión**

### **2.2.1. La música destinada al culto**

En las reducciones del Paraguay y Moxos los jesuitas continuaban implantando una práctica musical religiosa de origen europeo, principalmente de influencia ítalo-

germana<sup>4</sup> que cumplía con varias funciones: hacer más atractivo el culto católico, controlar a los miembros de la elite local e instaurar un estilo de vida y un sentido occidental del tiempo en la vida cotidiana de los indígenas, más afín a los intereses europeos, de modo tal que las actividades cotidianas y el ritmo semanal estuviesen regidos por hechos musicales dirigidos a la devoción. Deborah Singer (SINGER, 2009: 46) afirma que las prácticas musicales constituyeron una herramienta de control sobre el colonizado otorgándole un sentido del orden y una expresión devocional. Las reducciones proporcionaron las condiciones óptimas para este proceso que definió las relaciones de poder entre el colonizador (misionero) y el colonizado (indio).

A pesar de ser poco estudiada en cuanto herramienta para la evangelización, la práctica musical en la vida misional fue de gran relevancia no solo artística sino social. Los documentos hallados son, en su mayoría, partituras, pero los materiales técnicos de la composición avalan la postura de Singer; la música poseía tres funciones diferentes y complementarias entre sí: como artefacto de control cimentada en el principio del orden, como elemento para fortalecer la devoción y como expresión de un discurso contrahegemónico que originaron una práctica musical híbrida. Esta última ha sido seguramente un resultado involuntario como consecuencia de las dos primeras. Debido a que todas las actividades estaban pautadas en horarios y el ejercicio de la fe era una de ellas, contaban para ello con una variedad de ensambles musicales. Asimismo, como sostiene Singer, favorecía el orden y la disciplina.

la forma moderna de hacer música funcionaba como método de disciplina: obligaba a acatar la cuadratura del compás, los valores mensurados, los giros cadenciales, y las alturas específicas que define la afinación occidental. La práctica musical exige, además, el dominio de un instrumento y el trabajo “concertado” de los músicos bajo las órdenes de un director. (SINGER, 2009: 52)

Pero por diversas razones, la música que se interpretaba no era exactamente una réplica de la música europea: en un sentido, el público a quién estaba dirigida era diferente por lo tanto el mensaje musical se adaptó a las posibilidades de comprensión al nuevo receptor. Asimismo, como los jesuitas utilizaron sistemáticamente la música como

---

<sup>4</sup> La influencia italiana es producto de la moda musical de la época en Europa. Sin embargo, las características germánicas en la composición se deben al origen de muchos de los misioneros jesuitas como Martin Schmid (Suiza) o Florian Paucke (Sacro Imperio Romano-germánico) entre otros.

recurso educativo, se produjo una práctica híbrida que sirvió para insertar a los indígenas en esta nueva sociedad sin dejar de mantener la consciencia identitaria de los mismos. La música, de base europea, mostraba características melódicas, armónicas y tímbricas de características más simples, fundamentalmente para que prevaleciera el mensaje religioso por sobre el “esplendor” de la música. Las celebraciones religiosas incluían a los mismos nativos, como intérpretes de instrumentos o como cantantes, de modo que no sólo ponían en práctica lo aprendido en las escuelas de música, sino que eran parte de la celebración y no meros participantes. El repertorio estaba integrado por obras litúrgicas para Semana Santa, Navidad, fiestas en honor a diferentes santos y a la Virgen y música para otros servicios religiosos. A propósito, el Padre Eder, describe que todas las semanas hay tres Misas solemnes: lunes a las ánimas y luego tres responsorios cantados; viernes en el altar del Santo Cristo [...] y sábado en el altar de Nuestra Señora, fuera de otras que se cantan en las fiestas del año. (EDER, 1985: 287)

En este testimonio, podemos comprobar que no sólo la compleja polifonía religiosa formaba parte del repertorio enseñado e interpretado en las celebraciones religiosas, sino también un tipo de música más simple, como hemos dicho, destinada a la catequesis. Para acompañar el rezo comunitario del rosario se interpretaban responsorios, himnos y letanías en canto llano (canto gregoriano) respetando también la tradición litúrgica europea, aunque no siempre su texto era en latín, sino que en muchas ocasiones se utilizaban las lenguas de cada región. Siguiendo al investigador Enrique Merello el canto gregoriano representaba la verdadera cotidianeidad del culto, mientras que la música figurada [polifonía] se destinó - en la mayoría de los casos - a las grandes fiestas del calendario litúrgico (MERELLO-GUILLEMINOT, 2015: 77)

El repertorio que se ha conservado en los Archivos de Moxos y Chiquitos sugiere que gran parte del mismo debía llegar desde fuera de las misiones. Hay muchas composiciones de autor anónimo y, de las que se conoce su autoría, la mayoría pertenecen a los compositores Doménico Zípoli y Martín Schmid. Las obras de Zipoli, e incluso muchas de las anónimas, se encontraron recopiadas en diferentes misiones de la zona lo que demuestra que existía la circulación e intercambio de material musical.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Según Antón Priasco, el archivo existente en la iglesia parroquial de San Ignacio de Moxos tiene la característica particular de ser un archivo histórico-musical en uso ya que las particellas más antiguas de época jesuítica fueron siendo re-copiadas por los mismos mojeños desde el momento posterior a la expulsión de los misioneros hasta la actualidad. Esta tarea fue llevada a cabo no sólo para su conservación

### 2.2.2. La música destinada al esparcimiento: El Teatro Musical

El teatro musical español se cultivó intensamente en virreinos y capitanías en América, lo que ya ha quedado demostrado por la tradicional bibliografía dedicada al teatro colonial. Sólo como ejemplo citaremos dos trabajos fundamentales como los de Guillermo Lohman Villena (LOHMAN VILLENA, 1945) y Luis Trenti Rocamora (TRENTI ROCAMORA, 1947).

En el advenimiento del siglo XVIII con la presencia de los Borbones en la corona española ingresa con mayor fuerza a la corte madrileña la moda de la ópera italiana que se encontraba en su apogeo. Las *arias da capo*, las coloraturas, la estructura armónica y las formas italianas atravesaron las composiciones peninsulares e hispanoamericanas de tal modo que el estilo italiano se exhibió tanto en el teatro como en el repertorio religioso (CLARO y CHASE, 1969: 1-48).

Se podría intentar hacer una comparación entre las óperas de Europa y las de América, pero esto sólo puede llevarse a cabo parcialmente ya que se debe tener en cuenta que el entorno y los objetivos de dichas obras distaban mucho de asemejarse a la de las cortes europeas. Sin embargo, es fundamental reubicar el género dentro de su contexto cultural y evaluar el modo en que lo dramático y lo musical se combinaron tanto para ofrecer un entretenimiento como para impartir una ideología (WAISMAN 2015: 270-272).

Como se ha mencionado anteriormente el éxito de los jesuitas se debió en gran parte a su labor como educadores y como parte de esa tarea, el estudio incluía el teatro, no como divertimento sino con un fin didáctico como parte de la formación académica y humana, a pesar de que existieran prejuicios acerca de la moralidad de la actividad teatral. Los jesuitas consideraron que el teatro era un vínculo apropiado entre la Iglesia y la sociedad como un medio atractivo para dar realce a las fiestas religiosas, hacer propaganda a favor de la Compañía de Jesús e infundir los valores cristianos y morales, sirviendo así a la causa de Dios y de los hombres a la vez. (GUIBOVICH PÉREZ, 2008: 36). Era empleado en las fiestas del calendario religioso y de los principales santos de la orden, tanto en las escuelas de la ciudad como en las misionales. En las escuelas del

---

sino también para su interpretación, a pesar de que sus "dueños" y usuarios son analfabetos o semi-analfabetos y carentes de una educación musical formal. (ANTÓN PRIASCO, 1997)

virreinato del Perú, el teatro se convirtió en un importante vínculo entre la orden y la sociedad. Respecto del público, si bien los espectáculos eran representados en colegios, los destinatarios podían variar entre compañeros de estudios, parientes y amigos de los jóvenes actores y también benefactores, patronos, eclesiásticos y nobles y la presencia de miembros de la nobleza o autoridades de la Iglesia les otorgaba relieve a las representaciones. (GUIBOVICH PÉREZ, 2008: 46). De igual modo, en las misiones, la utilización de las puestas en escena le otorgaba prestigio a la orden ya que la organización que los jesuitas establecieron en la formación de los habitantes de las reducciones los distinguió como renovadores de la educación con el doble propósito de cultura y religión. (GASTA, 2013: 63).

### **2.3. La ópera en la América Virreinal: La ciudad, el convento y la misión**

Antes de abordar el análisis detallado de la ópera *San Ignacio* en el contexto de la misión, nos detendremos en dos ejemplos de óperas representadas en las ciudades más importantes del Virreinato del Perú, Lima y Cuzco, ya que, una mirada a estas obras, permitirá reconocer similitudes y diferencias, no solo en cuanto a características técnicas, sino, fundamentalmente, sobre su función y significado dentro de un contexto social completamente diferente.

Lima y Cuzco, como ya hemos adelantado, fueron los centros más significativos en América del Sur en los que se celebraban con gran pompa los principales acontecimientos de la vida de los monarcas y de los gobernantes: natalicios, bodas, muertes, advenimientos al poder, etc, de los cuales se llevaban a cabo relevamientos impresos de cuanto se había hecho en honor al soberano en las calles, en las plazas y en los atrios de los templos a fin de informarle.

Los maestros de capilla Tomás de Torrejón y Velasco (Catedral de Lima) y Esteban Ponce de León (Seminario San Antonio Abad de Cuzco), compusieron las óperas *La Púrpura de la Rosa* (1701) y *Venid, venid Deydades* (1749) respectivamente. Ubicar estas obras dentro del género de la ópera responde exclusivamente a la intención de situarlas para este estudio y establecer un paralelismo con *San Ignacio*, ya que, como afirma

Leonardo Waisman (WAISMAN 2015: 270-272) no todos los musicólogos coinciden en esta categorización.

Las circunstancias en las cuales fueron compuestas dichas obras plantean diferencias y similitudes con las que llevaron a la composición de *San Ignacio*. El ámbito para el cual fueron realizadas, las características argumentativas y los recursos musicales de aquellas permiten establecer diferencias y semejanzas entre sí. Es por eso que se llevará a cabo una pequeña síntesis de las óperas de Torrejón y Velasco y de Ponce de León haciendo foco en las circunstancias para las que fueron realizadas.

Ambas obras funcionaron como herramientas de política propagandística y de ensalzamiento de la monarquía y de la propia Iglesia, mientras que, *San Ignacio*, también compuesta por alguna mano de formación europea, fue creada para ser interpretada dentro de la misión, con intenciones claramente catequísticas.

### **2.3.1. La Púrpura de la Rosa**

Representación música, fiesta con que celebró el año décimo octavo y primero de su reinado del rey, nuestro señor, Don Felipe Quinto, el excelentísimo señor Conde de la Monclova, Virrey, gobernador y capitán de los Reinos del Perú, Tierra Firme y Chile, etc. Compuesta en música por Don Tomás de Torrejón y Velasco, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de los Reyes, año de 1701.

Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) nació en España, llegó a Perú como parte de la corte del conde de Lemos (mecenas del teatro limeño) siendo nombrado en 1676 maestro de capilla de la Catedral de Lima. Se le encargó la composición de música de carácter festivo para conmemorar los 18 años del rey Felipe V y el primer año de su reinado. Esto se deduce de la portada de la partitura que se encuentra dentro del catálogo de la biblioteca nacional de Lima en la que queda consignado que el compositor de dicha versión es Torrejón y Velasco. El resultado de dicho encargo fue *La Púrpura de la Rosa*, estrenada el 19 de octubre de 1701, considerada como la primera ópera producida en América.

En realidad, esta ópera es una reconstrucción de otra del mismo nombre con libreto de Calderón de la Barca y música del Maestro de la Capilla Real, Juan Hidalgo encargada

por el rey Felipe IV a mediados del siglo XVII para el desposorio de su hija María Teresa con Luis XIV.

La versión de la ópera conservada en Lima es de 1701 y se basa, con toda probabilidad, en partes de la música de Hidalgo a la que Torrejón y Velazco arregló y agregó nuevas partes. La obra se desarrolla a través de una sucesión de canciones estróficas con ritmos de bailes sobre un bajo continuo. Tal como sostiene Louise Stein, el uso de los géneros hispanos facilitaba la representación de los intérpretes no profesionales, vinculados con los géneros populares:

La ópera se desarrolla a través de una sucesión de canciones animadas, la mayoría estróficas, que están rítmicamente integradas, reguladas por la línea del bajo continuo e imbuidas de ritmos de bailes. Este tejido musical relativamente simple permite el fluir del texto hermosamente sensual y dramático de Calderón. El aprovechamiento de géneros hispanos (coplas, tonos, tonadas, estribillos, y pequeñas secciones de recitado) facilitaba la representación a las actrices, quienes en su mayoría carecían de formación musical y aprendían sus papeles de memoria, y permitía asimismo que la ópera se dirigiese a un público más amplio mediante un lenguaje musical convencionalmente expresivo y muy conocido en la cultura hispana. (STEIN, 1999: XII)

La interacción entre los personajes principales, Venus y Adonis, son la base para la repetición de melodías, ritmos, ornamentaciones, cromatismos, cadencias de acordes mayores y menores que le confieren a la obra sensualidad y dramatismo. Para Stein estas características le otorgan a la música la capacidad de transmitir lo que dice el texto, de acuerdo con el criterio renacentista de la época:

En *La Púrpura de la Rosa*, los deseos ansiosos de Venus y la inconsciente repetición de melodías, ritmos y fragmentos del bajo, que confieren a la ópera su energía erótica y su aspecto dramático tan turbulento. Según la explicación renacentista del poder de la música, el encanto sensual de la música sólo puede lograrse mediante la repetición ya que el desvanecimiento del sonido en el aire impide que la música pueda ser contemplada ininterrumpidamente como un cuadro. (STEIN, 1999: XII)

La música utiliza la ornamentación como un artificio para la seducción. Hay construcción de arquetipos: mientras el compositor le otorga a Adonis melodías líricas de naturaleza persuasiva, el personaje de Venus no posee melodías demasiado

ornamentadas, sino que se caracterizan por ser coplas estróficas donde la repetición transmite la vehemencia amorosa.

Hacia esta época la escuela española, si bien de breve existencia, había desarrollado sus propios recursos estructurales (...) el advenimiento del siglo XVIII y de los Borbones fue funesto para el estilo español. Felipe V de Borbón se inclinó decididamente por la ópera italiana; junto con él lo hicieron las clases aristocráticas. (CLARO y CHASE, 1969: 4)

El manuscrito de Lima no ofrece indicaciones escénicas ni nombres de personajes, pero si se especifican los instrumentos. A lo largo del mismo hay asociaciones literarias con otras obras de Calderón de la Barca y coplas de otras composiciones de Hidalgo junto con otras citas poéticas, literarias y pictóricas, poniendo de manifiesto un proceso de “centonación”, también llamado *pasticcio*.

El libreto y la partitura contienen muchas citas poéticas y musicales, de tal manera que la ópera llegó al Nuevo Mundo dentro de un proceso de centonación, o de hacer ópera barroca a retacitos, atiborrada de alusiones a otras historias de amor contadas en un lenguaje hispano convencional. En la representación de la ópera, estas referencias sutiles y no tan sutiles requieren de un arte de improvisación igualmente hispano en el que los pasacalles, glosas y diferencias dan cuerpo a las anotaciones de la partitura de Lima. (STEIN, 1999: XIV)

Waisman avala los dichos y el estudio realizado por Stein en virtud de la edición de la obra.

Se trata, en alguna medida, de un *pasticcio*, aunque sea un *pasticcio* muy logrado. Además, tanto Stein como los editores de 1990 dejan claro que el texto transmitido está incompleto: además de las páginas faltantes en el único manuscrito conservado, el copista se limitó a copiar la primera de un número desconocido de coplas. (WAISMAN, 2015: 270)

Esto indicaría con claridad que la obra no fue estrictamente compuesta en el Nuevo Mundo. Asimismo, no solo no puede atribuírsele la autoría total de Torrejón, sino que tampoco se le puede adjudicar la intención de atravesar los límites de la música eclesiástica para entrar en la dramática ya que además de lo anteriormente mencionado, contaba con la supervisión del Virrey.

La loa de autor anónimo con la cual concluye la ópera de Torrejón se adapta al acontecimiento para el cual se interpreta la obra. En este caso proclama: *¡Viva Filippo, Viva!* manifestando la aclamación limeña al primer borbón de España.



Si bien el propósito de esta ópera es diferente al de la ópera *San Ignacio*, se puede establecer un paralelismo con ella en lo que se refiere al uso de los recursos musicales y literarios para convencer, en este caso, de considerarse súbditos del rey.

### 2.3.2. Venid, Venid, Deydades

Ópera Serenata a quatro voses, y dos Violines, con variedad de Musica de Arias y Recitados, que se le canto al Itt.mo Sr. Dn. Fernando Joseph Perez de Oblitas, celebrando su ascenso a la Mitra del Paraguay. Año de mil. Setecientos. Cuarenta y nueve [/] Venid, venid Deydades.

Su autor, Fray Esteban Ponce de León, monje agustino, nació en Cuzco (ca.1692-ca.1755), fue profesor de teología y posiblemente Maestro de Capilla de la Catedral de su ciudad natal.

La obra fue encargada a Ponce de León en 1749 para celebrar el ascenso del nuevo Obispo del Paraguay y Rector del Seminario de San Antonio Abad, Don Fernando Joseph Pérez de Oblitas<sup>6</sup>. Samuel Claro afirma que, de acuerdo con el estilo de composición, es producto de profesionales de oficio con amplios conocimientos de las técnicas del estilo italiano.

El argumento se basa en una disputa imaginaria entre las ciudades de Arequipa - ciudad natal de Oblitas - y de Cuzco - lugar donde se formó -, por los méritos que cada una aportó a la vida del Obispo. Hay dos personajes principales, que representan a cada una de las ciudades y se enfrentan con la mediación de un tercero a lo largo de arias, coros, recitados y secciones instrumentales. El compositor pareciera inclinarse por Cuzco (MOSCA, 2017: 139-144).

La música y el texto tienen las características del estilo de la ópera italiana del momento. Está compuesta para continuo, dos violines, coro a cuatro voces y solistas. Según Michael Talbot (TALBOT, 1982), responde a la forma de la Serenata Italiana. Cuarenta y ocho años después de *La Púrpura de la Rosa* el estilo italiano de composición seguía vigente en el Nuevo Mundo. Es una obra para dos o más cantantes, de temática celebratoria o elogiosa. Las serenatas tenían como objeto conmemorar un evento

---

<sup>6</sup> Fernando Joseph Pérez de Oblitas (¿1691-?) Sacerdote nacido en Lima, fue Rector del Seminario de San Antonio Abad

importante (aniversarios, nacimientos, victorias militares, tratados de paz) o ensalzar a una persona relevante en la sociedad. Desde sus inicios, la serenata estuvo asociada a la orquesta moderna y esto es lo que la vincula directamente con la ópera. También existe cercanía entre la serenata y el oratorio barroco por el hecho de que la serenata - a diferencia de la ópera - no se hallaba pensada para ser necesariamente actuada. En los siglos XVII y XVIII las serenatas se presentaban como un género dramático donde los personajes interactuaban entre ellos sin narración externa y sin partes escenificadas. A pesar de la ausencia de escenas los cantantes podían estar vestidos a la manera operística pero colocados delante de los decorados para aumentar el impacto visual.

En los siglos XVII y XVIII la serenata era vista más como un género dramático en el sentido aristotélico (los cantantes representan personajes que se comunican directamente, sin narración externa) que en el de ser actuada o escenificada o de poseer un argumento identificable (...) La mayor parte de las serenatas carecen de un argumento en el sentido ordinario, aunque unas pocas (...) incluyen una pequeña acción dramática. (TALBOT, 1982)

En cuanto al plan argumental, *Venid, venid Deydades* responde a la forma de un “debate” o “enfrentamiento” entre los protagonistas, en el que los personajes expresan diferentes puntos de vista y la acción lleva a una solución final. En este sentido, *San Ignacio* comparte su estructura formal con *Venid Deydades*, ya que al establecer el antagonismo entre dos personajes - Ignacio y el Demonio - y aunque estos no posean la misma envergadura protagónica, permite mostrar las diferencias morales y los distintos caminos a seguir con la mediación de personajes no humanos.

En la obra de Ponce de León, emerge un personaje - coro o tribuna – que podría ser equiparable al personaje “Voces” que aparece en la última escena de *San Ignacio*. Sus intervenciones consisten en arengas a una madre u otra, protestas o comentarios respecto del desarrollo de la trama. Como afirma Mosca (MOSCA, 2017), es posible que la presencia de estos números de conjunto provenga directamente de la tradición española del villancico, tan arraigada a en las misiones, tal como se podrá verificar también en *San Ignacio*.

Julián Mosca lleva a cabo una vinculación entre Esteban Ponce de León y Tomás de Torrejón y Velasco. Si bien, por cuestiones cronológicas, no es posible que ambos compositores hayan compartido experiencias musicales, Mosca sostiene que Ponce de León debió conocer en su juventud la música de Torrejón en la Catedral de Lima, pero

no existen semejanzas entre ellos en lo que se refiere a la producción profana de ambos. Si se compara la música de *La Púrpura de la Rosa*, de Torrejón y Velasco, de 1701 con la ópera-serenata *Venid, venid Deydades*, de Ponce de León, compuesta casi cincuenta años después, tampoco se hallan semejanzas. La última imita el estilo italiano de Alessandro Scarlatti y la ópera sería italiana del siglo XVIII, con *recitativos* y *arias* que corresponden a aquél en lo estilístico y lo formal mientras que la primera mantiene el estilo español estampado por Juan Hidalgo, de quién Torrejón tomó varias secciones de la obra. Si bien en la composición litúrgica de ambos compositores se encuentra una similitud, en el caso de las obras a las que hacemos mención, no se ha encontrado. Esto lo sustenta el hecho de que no solo se basaron en textos muy diferenciados entre sí, sino que también corresponden ámbitos y contextos históricos distintos.

La Ópera Serenata *Venid, venid Deydades* obtuvo gran popularidad en las festividades de Cuzco. Samuel Claro sostiene que por el deterioro del manuscrito que se conserva es posible afirmar que la obra fue interpretada en otras ocasiones y en honor a otras personalidades relevantes para la sociedad.

#### **2.3.4. San Ignacio: Una ópera en la misión**

##### **2.3.3.1. Autoría**

El presente estudio toma como base la transcripción de Piotr Nawrot ya que no es posible acceder a los manuscritos existentes en los archivos jesuíticos en la actualidad. Ésta es la única edición publicada de la obra para la cual Nawrot realizó una transcripción uniendo diferentes partes existentes de los manuscritos musicales de las antiguas reducciones jesuíticas de Chiquitos y Moxos donde halló una obra titulada *S. Ygnacio*. El mismo Nawrot afirma que la autoría de estos manuscritos corresponde a varios compositores, todos anónimos.

Sin embargo, otros musicólogos como Chad Gasta y Bernardo Illari, que han realizado también investigaciones sobre la misma obra, toman posturas diferentes acerca de la autoría de la ópera. Mientras que Gasta sostiene que la obra pertenece a Domenico Zípoli - teoría reafirmada por Luis Szarán que investigó en profundidad la figura de Zípoli

y sus características compositivas - Illari le otorga la coautoría junto a Martin Schmid y a otros compositores anónimos, posiblemente chiquitanos<sup>7</sup>.

Illari también realizó una transcripción de la obra para su interpretación y grabación, realizada por Gabriel Garrido y el Ensemble Elyma en 1996, pero dicha partitura no ha sido editada. Según sus propias palabras

En 1996, traje a luz lo que parece haber sido un drama religioso totalmente cantado, el cual sobrevivió en copias de Chiquitos y Moxos, en Bolivia. La obra no tiene título en las fuentes; elegí llamarla *San Ignacio de Loyola* y construirla como una “ópera misional”. (ILLARI,1999:348)

Por estas razones y porque no es el objetivo de este trabajo realizar la tarea musicológica de reconstrucción y transcripción es que se ha optado por utilizar la edición de Nawrot, quien la llamó *San Ignacio, ópera de las misiones jesuíticas*.

La figura de Zípoli - Prato, 1688- luego estuvo rodeada de un profundo hermetismo y la información disponible proviene de relatos posteriores a su muerte. En las investigaciones realizadas por Furlong y Curt Lange apenas se encuentran referencias del paso de Zípoli por la Casa de estudios de Córdoba, aunque se sabe que se instaló allí en 1717 y pronunció sus votos en 1718, sin embargo, a pesar de haber finalizado sus estudios en 1724 no llegó a ordenarse por falta de obispo desde 1723. (SZARÁN, 2005)

Acerca de las actividades de Zípoli, Luis Szaran rescata los escritos del Padre Peramás en 1793:

En aquellas ciudades no había otra música que la de los siervos de los jesuitas. Habían ido a la provincia desde Europa algunos sacerdotes excelentes en aquel arte, quienes enseñaron a los indios en los pueblos a cantar, y a los negros del Colegio a tañer instrumentos sonoros. Pero nadie en esto fue más ilustre, ni más cosas llevó a cabo que Domenico Zípoli. (PERAMÁS, 1793 en SZARAN, 2005: 228)

Zípoli compuso un repertorio que se adecuó a las necesidades de la práctica misional, basado en los procedimientos del barroco tardío italiano, más despojado de elaboraciones complejas, ritmo sencillo, melodías cortas y armonía previsible. Las frases

---

<sup>7</sup> Leonardo Waisman se refiere a los “compositores indígenas” en la práctica musical de las reducciones y sostiene que durante la época jesuítica la práctica de la interpretación era el terreno donde los indígenas aportaban una contribución activa e idiosincrática. (WAISMAN, 2004)

breves, de no más de cuatro compases se suceden con la lógica de antecedente y consecuente y al acercarse a la cadencia aparecen melismas acotados que llevan a finales sin grandes desarrollos ni estridencias. Como afirma Waisman (WAISMAN, 2009: 556-651) los conceptos que el compositor desea ilustrar son presentados con recursos gráficos y efectivos tal como veremos en la ópera *San Ignacio*.

Es en el archivo de Chiquitos en donde se encontraron la mayor parte de las piezas correspondientes a la ópera *San Ignacio*, además de obras anónimas que pueden atribuírsele. Es posible que hayan llegado allí por medio de Martín Schmidt quién pasó por Córdoba camino a Chiquitos en 1730 con el objetivo de establecer allí una práctica musical similar a la de guaraníes.

La autoría total o parcial de Zípoli podría sustentarse en las afirmaciones de Szarán cuando sostiene que único compositor mencionado en el recuento de partituras tanto en las reducciones de Moxos como en las de Chiquitos es el de Zípoli aunque su participación en las reducciones es referida por los relatos de los padres y su mención en las partituras. (SZARAN, 2005: 235)

Asimismo, hay testimonios de quienes lo conocieron provenientes de las *Cartas Anuas*, que mencionan a Zípoli como el compositor de mayor envergadura de las misiones y dan cuenta - como se verá en el análisis de la obra - de su calidad compositiva. El testimonio de mayor importancia es el del P. Peramás, desde su destierro en Italia:

La música correspondía porque era muy buena y abundante de instrumentos. Las vísperas que duraban casi toda la tarde, eran muy gustosas para las religiones todas que asistían, principalmente cuando vivía el compositor, que era un Hermano nuestro teólogo, llamado Zípoli, maestro que fue en el Colegio romano, de donde pasó a nuestra provincia, y dejó bastante espécimen de si en el órgano de la Catedral de Sevilla. (PERAMÁS, 1793, en SZARAN, 2005: 254)

Peramás también afirma:

(...) Pero nadie en esto fue más ilustre, ni más cosas llevó a cabo, que Doménico Zípoli, otrora músico romano, a cuya armonía perfecta nada más dulce ni más trabajado podía anteponerse. (PERAMÁS, 1793, en SZARAN, 2005: 256)

Martin Schmid - Baar, 1694 -, llegó en 1730 a la reducción de San Xavier adonde permaneció hasta su expulsión de la orden en 1767. Como arquitecto y músico trabajó

sobre la obra existente y la perfeccionó logrando una evolución artística de envergadura en los pueblos chiquitanos. Luego de la muerte de Zípoli la música en las reducciones continuó a cargo de sus alumnos

Domenico Zípoli no tuvo la oportunidad de conocer a Schmidt, quien llegó a las Reducciones en 1734, ni a Messner, establecido desde 1729 y tampoco a Knobler (...) Los tres trabajaron en la música y aún sin ser músicos de primera línea como Zípoli, comprendieron el valor de su obra y ocuparon su tiempo, copiándolas para ser distribuidas en los más de 10 pueblos e interpretadas por las capillas musicales. (SZARAN, 2005: 284)

### 2.3.3.2. Estructura Formal y Manuscritos

A pesar de la filiación ítalo-germana en el repertorio de las misiones se pueden establecer algunas conexiones con la música tradicional española que imperaba en el resto de América; la escritura vocal a tres voces sin bajo es típicamente española como también lo es la estructura estribillo (coplas a solo) en los motetes misionales. (ILLARI, 2005: 447-459)

Su estructura formal es la de una ópera barroca que consta de obertura, recitativos, arias, ariosos, dúos y tríos. Ningún testimonio escrito ha designado a esta composición como ópera<sup>8</sup>, no obstante, a lo largo de este trabajo se observará que cumple con todos los requisitos que la ubican dentro del género y así se la mencionará en adelante tal como lo hace Nawrot en la transcripción.

En el análisis musical se empleará la terminología moderna ya que se utilizará la transcripción realizada en claves y escritura moderna. En este sentido y como se verá a continuación, este trabajo no pretende reconstruir los manuscritos sino realizar un análisis técnico-musical a partir de su reconstrucción. Por otro lado, la gran cantidad de copias que refiere Nawrot haber encontrado demuestra la gran circulación que esta ópera tuvo en la época y posteriormente.

Nawrot refiere que las fuentes de la ópera proceden de los dos principales archivos misionales de Bolivia: Archivo Musical de Chiquitos (AMCh), en Concepción y Archivo

---

<sup>8</sup> La transcripción de P. Nawrot titula la obra como “*San Ignacio, Ópera de las Misiones Jesuíticas*”, aunque también aclara que esta denominación no fue encontrada en los manuscritos.

Musical de Moxos (AMM), en San Ignacio de Moxos. En ninguno de los dos archivos la obra se encontró conservada en su totalidad; solo se hallaron las *particelas* de las partes vocales e instrumentales que la componen y no la partitura general.

La versión más reducida de la obra es la del Archivo de Moxos donde la ópera podría haber estado compuesta sólo con las seis primeras escenas, aunque es posible que algunas de estas composiciones puedan haber sido ejecutadas como entidades separadas si las circunstancias así lo requerían.

En Chiquitos aparecen dos fuentes de la ópera. La primera (con la abreviatura Rp, *particelas* de San Rafael) de mano de diferentes copistas de oficio - la mayoría, anónimos - y de distintas épocas y la segunda (con la abreviatura Ap, *particelas* de Santa Ana) que complementa o duplica la anterior, por lo general, posteriores a las de San Rafael. Los folios correspondientes a los manuscritos de las misiones de Moxos son de finales del siglo XIX o de principios del siglo XX<sup>9</sup>.

No es tarea de este trabajo describir en detalle los manuscritos correspondientes a cada parte sin embargo es necesario mencionar que en dichos folios las partes vocales e instrumentales están escritas en las claves utilizadas en la época mientras que la transcripción responde a la escritura que se utiliza en la actualidad.

PERSONAJE	REGISTRO	CLAVE (manuscrito)	CLAVE (transcripción)
San Ignacio	soprano	do en 1 <sup>o</sup> línea	sol en 2 <sup>o</sup> línea
San Francisco Javier	soprano	do en 1 <sup>o</sup> línea	sol en 2 <sup>o</sup> línea
Mensajero 1	soprano	do en 1 <sup>o</sup> línea	sol en 2 <sup>o</sup> línea
Mensajero 2	alto	do en 3 <sup>o</sup> línea	sol en 2 <sup>o</sup> línea
Demonio	tenor	do en 4 <sup>o</sup> línea	sol en 2 <sup>o</sup> línea
Personaje/s del epílogo	soprano	do en 1 <sup>o</sup> línea	sol en 2 <sup>o</sup> línea

---

<sup>9</sup> Nawrot aclara que la última copia fechada de ese archivo data del 3 de octubre de 1924. Véase nota 2 de este capítulo.

La copia del continúo encontrada en Chiquitos es postreduccional y la única parte que falta es la correspondiente al epílogo, aunque contiene la mayoría de los recitativos de los personajes con texto y música.

La parte de trompa se encontró solo en el archivo de Chiquitos.

Debido a que en el resultado final de la reconstrucción faltaban algunas partes - escasas - de música y texto, fue necesario componer las mismas para hacer posible su ejecución. Dichas composiciones fueron llevadas a cabo por Piotr Nawrot respetando el estilo de la totalidad de lo documentado y son señaladas en la transcripción con un asterisco (\*) y un breve texto que aclara el tipo de intervención.<sup>10</sup>

Los manuscritos misionales, al igual que las particellas y partituras europeas del siglo XVII y XVIII, no suelen llevar indicaciones de dinámica o tiempo. Sólo se encontraron en las partes instrumentales y así fueron transcritas. Según Nawrot esto sugiere que dichas indicaciones tenían como objetivo señalar cuando los instrumentos tocaban solos y cuando acompañaban a las partes vocales. Por otra parte, todo lo referente a los parámetros de dinámica y articulación quedaba sujeto al mayor o menor virtuosismo de los intérpretes.

### **2.3.3.3. Libreto**

El libreto de *San Ignacio* fue reconstruido por Ana Luisa Arce para la edición de Nawrot a partir de los diferentes manuscritos. En ninguna de las fuentes utilizadas para la reconstrucción se encontró el libreto completo. Tal como se aclara en la transcripción, en Chiquitos se encontró una hoja con el texto correspondiente a la escena 10 - la última - y la versión del epílogo que corresponde a San Ignacio. Al provenir de distintos manuscritos, Nawrot uniformó la ortografía de acuerdo a las reglas de la actualidad, aunque en la transcripción del libreto se añade en dos columnas paralelas la transcripción de la ortografía original de Chiquitos y Moxos respectivamente.

---

<sup>10</sup> Las partes compuestas por Nawrot son: Introducción, Violín 1; Escena 5, Violín 2 (que puede ser obviado ya que va en unísono con violín 1); Escena 6, algunas partes de violín y soprano; Escena 7, melodía del recitativo de Ignacio; Epílogo, continuo.



Con respecto al texto del epílogo, se encontraron, también en los mismos archivos, otras versiones destinadas no a San Ignacio, sino a San Pedro y Santa Ana lo cual muestra que esta ópera, como se refirió antes, tuvo gran circulación en las misiones y por esa razón también pudo haber sido ejecutada para la fiesta de San Pedro Apóstol o de Santa Ana.

Si bien, como se mencionó anteriormente, en los manuscritos no se hace referencia a esta obra como una ópera, su forma corresponde a este género ya que cumple con las siguientes características:

- Posee una introducción que, aunque breve, presenta a modo de danza barroca algunos de los giros melódicos que aparecerán más tarde.
- Todos los personajes cantan en cada una de sus apariciones. No hay partes habladas, lo que habría enmarcado a la obra dentro del género de teatro con música en sus diferentes variantes como la *semi-ópera*, la *ópera comique* o el *singspiel*.
- Está estructurada en escenas.
- Entre la primera y la segunda escena, se presenta el conflicto dramático que se desarrollará luego.
- En los *recitativos* se presentan, se desarrollan y se resuelven los conflictos, la trama teatral avanza, los personajes toman decisiones, litigan o concuerdan en los pasos dramáticos a seguir. Todos responden a las características del *recitativo secco*.
- Los *ariosos* siempre preceden a las *arias*. La temática es intimista y de reflexión, en el caso de los *ariosos* y poética en el caso de las *arias*.
- Algunas *arias* tienen la forma del *aria de capo* característica del barroco.
- Los personajes principales son arquetipos que encarnan valores elevados del ser humano enfrentados con un claro antagonista entre los que median personajes no humanos.
- Existe un libreto. El argumento de la obra es una ficción, basada en hechos que se han relatado como factibles.

Desde el punto de vista formal, la ópera San Ignacio se compone de una breve introducción (obertura), diez escenas y un epílogo, que es lo más próximo a lo que realmente se presentó en la segunda mitad del siglo XVIII al menos en las misiones de Chiquitos.

A lo largo de las diez escenas cuenta con 13 *recitativos*, 5 *ariosos*, 12 *arias*, un trío y un dúo. En cada escena hay *recitativos* y *arias* sin embargo solo hay *ariosos* hasta la escena 6, hacia cuyo fin aparece el personaje de Francisco Javier. A partir de la escena 7 la acción se acelera desde el punto de vista dramático y se intercalan *recitativos* y *arias* de cada personaje, desaparecen los personajes secundarios y la acción se centra en la interacción entre Ignacio y Francisco.

Como se ha mencionado, *La Púrpura de la Rosa* y *Venid, venid Deydades* son dos obras anterior y posterior respectivamente a la ópera *San Ignacio*. Presentan similitudes desde el punto de vista musical y argumentativo que las vincula con el estilo español e italiano respectivamente. Si bien la temática y el objetivo que persiguen los argumentos es diferente, en las tres obras se presentan dos personajes que se relacionan entre si a través de un conflicto que finalmente se resuelve. Dicho conflicto pretende de una u otra manera penetrar en el interior del espectador para conmover. La sucesión de arias, recitativos y secciones instrumentales, la estructura armónica, la textura y la elaboración melódica son colocadas de manera estratégica al servicio del libreto.

Si se observan las tres obras en paralelo, es posible notar claramente lo que ocurre: las tres, aún con la distancia cronológica entre ellas son representativas de lo que ocurría simultáneamente en los tres ámbitos de interpretación que coexistían en el Nuevo Mundo. Aún con las similitudes del estilo o la estructura, la distancia entre ellas es clara. Mientras *La Púrpura de la Rosa* y *Venid, venid Deydades* son encargos puntuales con un objetivo de celebración para la corte y el clero, *San Ignacio* estaba destinada a ser representada con fines diferentes a la diversión y en un entorno completamente distinto al palacio virreinal y al seminario, la selva.

	<b>La Púrpura de la Rosa</b>	<b>San Ignacio</b>	<b>Venid Deydades</b>
<b>Año</b>	1701	1717-1726	1749
<b>Autor</b>	Tomás de Torrejón y Velazco (1644-1728)	Doménico Zípoli (1688-1726)	Fray Esteban Ponce de León (1692-1755)
<b>Forma</b>	Fiesta Cantada y Ópera en una Acto	Ópera	Ópera Serenata
<b>Objetivo</b>	Para conmemorar los 18 años de Felipe II y el 1º año de su reinado	Pedagógico misional - Evangelizador	Para celebrar el ascenso del nuevo Obispo del Paraguay y Rector del

			Seminario de San Antonio Abad Don Fernando José Pérez de Oblitas
<b>Temática</b>	Comedia mitológica que narra el amor entre Venus y Adonis	Amor de Dios hacia el hombre, que lo hace encontrar la felicidad en el dolor.	Disputa imaginaria entre las ciudades de Arequipa (ciudad natal de Oblitas) y Cuzco (lugar donde se formó) por los méritos que cada uno aportó a su vida
<b>Ámbito</b>	La Ciudad	Las Misiones	Recinto Sagrado/ El templo
<b>Destinatario</b>	La corte	El pueblo	El clero

Como ya se ha mencionado, en las misiones coexistían todo tipo de manifestaciones musicales, sin embargo, la naturaleza teatral de las tres obras mencionadas las coloca en un lugar de relevancia dentro del género. Las tres tienen el objetivo último de pretender conmover al espectador, pero mientras *La Púrpura de la Rosa* y *Venid Deydades* son composiciones “a la moda europea” para homenajear a una figura pública y para ser presentadas frente a un público específico como la corte y el clero respectivamente, *San Ignacio* posee una forma más simple - recitativos y arias - y tiene un claro objetivo pedagógico - más vinculado a los villancicos - que se apoya en la simpleza del argumento, en la claridad arquetípica de los personajes y en el tratamiento de los elementos técnicos musicales que a través de la economía de recursos de composición y sin dejar de lado el estilo, logra hacer emerger el texto - también de gran sencillez - para llegar directamente al destinatario con el mensaje que se propone.

## CAPÍTULO 3

### La retórica musical al servicio de la comprensión del discurso evangelizador

#### 3.1. Del discurso musical al discurso evangelizador

Dentro de todo el repertorio musical que se ha recorrido hasta este punto, comenzaremos a introducirnos en el análisis puntual de la Ópera San Ignacio.

Al hablar del argumento, los personajes y en especial del ámbito en el que se presentó la ópera *San Ignacio*, no se puede omitir el objetivo pedagógico de dicha presentación teatral. Para ello es importante no solo tener en cuenta los elementos técnicos utilizados en la composición - melodía, armonía, timbre, etc - sino también, el modo en el que dichos elementos musicales fueron puestos al servicio de la comprensión de la obra y de la transmisión de un mensaje. Dicho tratamiento se abordará en detalle en el análisis técnico - musical de la obra.

Es sabido que, desde el paso del Renacimiento al Barroco, discurso musical fue edificado en torno al texto y en función y apoyo del mismo y los compositores se apropiaron de recursos de la retórica clásica. Para Rubén López Cano, el origen de que músicos teóricos y prácticos de la era Barroca se sumergieran en los procedimientos, principios y técnica de la retórica, radica en dos hechos fundamentales: En primer lugar, está el deseo, acuñado desde el Renacimiento, de imitar modelos y estrategias de las antiguas culturas clásicas, en segundo, fue el deseo de ver en la música la fuerza capaz de conmover al auditorio:

La segunda causa determinante de este proceso fue, sin duda, el obsesivo deseo de teóricos y compositores de ver en la música una gran fuerza telúrica capaz de mover y sacudir los *afectos* de un auditorio, tal y como los buenos oradores hacían con sus discursos. Tomar de la retórica las herramientas necesarias para suscitar tales efectos en el auditorio, se convirtió en tarea fundamental para los músicos barrocos, y la edificación de una compleja teorización retórica de la música, su consecuencia natural. (LÓPEZ CANO, 2011: 41)

El vínculo entre compositor - intérprete - público que se profundiza en el barroco, se plasma de una manera muy fuerte en las misiones ya que el objetivo de la música era,

como ya hemos dicho, no sólo la celebración litúrgica sino también un medio para persuadir al oyente con el fin de convencerlo de un discurso que desconocía (LÓPEZ CANO, 2011: 41).

Ya en 1601 el compositor italiano Giulio Caccini<sup>11</sup> sostenía que el objetivo de la música era mover los afectos del alma, aunque la vinculación de la música con los estados emocionales es un fenómeno que se registra desde los tiempos de la cultura griega. En el período barroco, este interés alcanza algunas de las más refinadas teorizaciones de la historia de la música. Cuando un compositor deseaba componer con texto debía comprender no solo el sentido completo del mismo sino también el significado y el énfasis de cada una de las palabras por separado para poder plasmarlo a través del lenguaje musical. Luego, uno de los objetivos fundamentales de la aplicación de los principios retóricos en la música fue el hecho de proporcionar al discurso musical la capacidad de despertar, mover y controlar los afectos del público tal como lo hacían los oradores en el discurso hablado. En este sentido, López Cano refiere las palabras de Miguel de Salinas<sup>12</sup>

Afecto es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánima, pues según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan al dolor, la alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc... [...]. Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover esas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa. (SALINAS, 1541 en LOPEZ CANO, 2011: 48)

El principio básico y fundamental en la representación musical de los afectos y que observamos en *San Ignacio* es la imitación. Gracias a una compleja red de asociaciones analógicas, la música, por medio de sus elementos técnicos (diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, tempo, tonalidad, rango melódico, timbre, forma, orquestación, estilo) imita los movimientos corporales resultantes de la acción de un afecto o pasión del alma como observaremos más adelante en el análisis. Para el teórico francés Marin Mersenne<sup>13</sup> los acentos musicales son los que deben representar los afectos

---

<sup>11</sup> Giulio Caccini (Tivoli, 1551-Floencia, 1618) fue un compositor, cantante e instrumentista, a quién se le atribuye la creación del recitativo.

<sup>12</sup> Miguel de Salinas (Zaragoza, c. 1490 - *Ibid*, 1567) fue un religioso español, autor del primer tratado de retórica publicado en lengua castellana.

<sup>13</sup> Marin Mersenne (Oisé, 1588 – Paris, 1648) fue un sacerdote y matemático francés que llevó a cabo estudios sobre la teoría musical en general y la acústica en particular.

que generan los movimientos de *flujo y refluj*o de la sangre y los espíritus. En este sentido, cuando los elementos de una obra musical están contruidos a imitación de los movimientos del cuerpo y espíritus generados por determinado afecto, esta puede provocar a quien la escuche un movimiento similar y llevarlo a la misma pasión o afecto generando que el proceso de representación afectiva se constituya en una operación cíclica: de la música al cuerpo y del cuerpo al alma. (MERSENNE, 1636 en LÓPEZ CANO, 2011: 59)

Este criterio también puede tenerse en cuenta, por ejemplo, para elegir las características musicales de los personajes, en el caso de la ópera *San Ignacio*. Mientras Ignacio, Francisco Javier y los Mensajeros, son interpretados por voces blancas - de niños o contratenores - el demonio es encarnado por un barítono, mostrando así uno de los contrastes más claros respecto de la esencia de estos. Lo mismo ocurre con los giros rítmicos elegidos cuando aparecen dichos personajes; los compases simples, con figuración sencilla para la presentación de Ignacio y Francisco y el compás de 12/8 y los giros rítmicos con puntillo para mostrar la seducción del demonio. Asimismo, la línea melódica correspondiente a voces/voz en el epílogo corresponde a una voz blanca, lo que podría sugerir, que esta especie de maestro de ceremonias que cierra la obra es un personaje divino, que proclama de algún modo el triunfo de Dios.

A lo largo del análisis de la obra se verá de qué modo la música tomo de la retórica los recursos para suscitar determinados efectos en el auditorio. Asimismo - y para que todo lo anterior pueda cumplir con su objetivo - no debemos omitir el hecho de que en las misiones era necesario encontrar el ámbito propicio dado por: las características del lugar donde se presenciaba la obra, el momento del día o la estación del año y, sobre todo, la predisposición natural o voluntaria del auditorio. Según sostiene López Cano, que toma las palabras del sacerdote jesuita Athanasius Kircher<sup>14</sup>:

La música y el sonido poseen una “arcana fuerza natural” que, como una especie de “cuerda del alma” que con apenas hacerla vibrar es capaz de Moner en movimiento a los espíritus animales y de este modo mover un afecto. (KIRCHER, 1650 en LÓPEZ CANO, 2011: 61)

López Cano suscribe además a las palabras de Amalia Collisani, quien sostiene que “la música no puede conmover a cualquier sujeto sino a aquél cuyo humor natural sea

---

<sup>14</sup> Athanasius Kircher (1602-1680) Sacerdote jesuita alemán, erudito y teórico de la música.

conforme a la música” (COLLISANI 1988, en LÓPEZ CANO, 2011: 61). De ahí el interés de los jesuitas en enseñar y familiarizar a los indígenas con la música.

### 3.2. Cuatro ejemplos musicales

Existen obras que se vinculan con *San Ignacio*, desde el punto de vista del uso de las figuras retóricas y los elementos técnicos musicales usados en su composición: los villancicos. Como antecedente al análisis formal de la ópera y para demostrar la utilización de elementos retóricos y sus fines didácticos y evangelizadores, se analizarán cuatro villancicos provenientes tanto de las misiones como de catedrales.

El villancico fue un género musical típico español (que pasó también a Hispanoamérica) del que se pueden encontrar indicios desde el siglo XV. Inicialmente surgido como poesía y música secular fue adaptado al ámbito de la iglesia, convirtiéndose hacia 1600 en parte indispensable, aunque paralitúrgica, de ciertos servicios religiosos, especialmente los maitines de Navidad y Reyes y las fiestas y procesiones de corpus. De su forma original conservó hasta 1700 una estructura bipartita: estribillo elaborado y varias coplas más simples y estróficas. Mas adelante algunos villancicos se conformaron como “cantadas”, con recitativos y arias en el siglo XVIII (WAISMAN, 2020: 3).

Tal como sostiene Leonardo Waisman, es difícil escribir una historia del villancico americano ya que, la falta de continuidad conspira con la elaboración de un hilo argumental. La mayoría de los maestros de capilla provenían de España y habían sido formados allí. Cada vez que llegaba un nuevo maestro se producían modificaciones producto de los cambios surgidos en la Península (WAISMAN, 2019: 175-176).

El criterio de selección de obras distantes geográficamente, y compuestas para ser interpretadas en diferentes ámbitos religiosos, radica en observar de qué modo se mantiene en América virreinal el respeto por las premisas para la composición de música religiosa establecidas por el Concilio de Trento (1545-1563), fundamentalmente, sobre lo referido al texto:

- Inteligibilidad de los textos musicales a partir de un discurso homofónico cuando el texto era complejo y polifónico cuando era reducido a pocas palabras.

- Comenzar a cambiar la notación *neumática* gregoriana por el sistema teórico de escalas y duración que se denominó música *figurada*.

En primer lugar, se analizarán dos obras que constituyen el germen de las composiciones posteriores y aunque compuestas en América mantienen la influencia europea y la adaptan al discurso misional. Pertenecen al Maestro de Capilla Gaspar Fernandes y como se ha mencionado anteriormente, formaban parte de un repertorio paralelo a la liturgia, pero interpretado dentro del entorno de la catedral. Luego se verán dos villancicos provenientes del Archivo Musical de Moxos que se vinculan directamente con la composición de *San Ignacio*, tanto por su origen como por las características en la elaboración, que se replican de manera similar en dicha ópera. A diferencia de los villancicos de Fernandes, los villancicos provenientes del AMM son de autor anónimo y su interpretación podía llevarse a cabo antes o después de la liturgia o bien como parte de espectáculos independientes de la misma.

Gaspar Fernández (1566-1629) fue un monje procedente de Lisboa o Sevilla que llega a hacerse cargo del magisterio de Capilla de Guatemala en 1600. Más tarde se dirigió a Puebla a cumplir la misma actividad. El cancionero de Fernández fue encontrado en el archivo musical de Oaxaca y constituye un gran corpus de música religiosa tanto en latín - destinada a los oficios religiosos - como en lengua vernácula. Estos últimos se denominan genéricamente “villancicos” aunque en particular pueden denominarse “guineos, “negros, “negritos”, “negrillas”, villancicos de adoración” y “villancicos de diálogo”. Los villancicos de Fernández se ubican como mediadores entre el villancico cortesano, predominantemente profano, de los cancioneros del siglo XV y XVI y la nueva tradición del villancico que florecería en los siglos XVII y XVIII (WAISMAN, 2019: 185).

### **3.2.1. A Belem me llego tío**

El Villancico de adoración: “A Belem me llego tío”, posee la forma clásica del villancico: Introducción o Tonada (solística y/o coral) Coplas (solos o a dúo) y Responsión (coral).

## ***INTRODUCCION***

### *A Belem me llego tío*



*y un zamarro al niño llevo  
porqué con el sayo nuevo (viejo)  
está temblando de frío.*

### ***COPLAS***

*1. Después que el traje vistió  
al uso de nuestra tierra  
al frío le hace la guerra  
y de su rigor tembló.*

*2. Si el sayo nuevo le coge  
de los pies a la cabeza  
como llora con terneza  
y tiritando se encoge.*

*3. Y, pues le ofende el rocío  
al darle abrigo me atrevo  
mas en esta duda fío  
y un zamarro al niño llevo.*

### ***RESPONSIÓN***

*No llores mi niño, no  
Porque el fuego que te emprende  
De infinito amor nació  
Y si lloras más se enciende.*

La introducción en la que se presenta el tema (texto y música) está a cargo de un solista (Tenor 1º). Se respeta la estructura de la fuga en la cual el tema es presentado por una voz y luego se desarrolla a lo largo de la obra por todas las voces. Esto permite plantear una situación de enunciación. El sujeto de dicha enunciación habla en primera persona y en los cuatro primeros versos plasmados en once compases de música construye un personaje de elevados valores morales y devocionales: “...A Belén me llevo tío y un

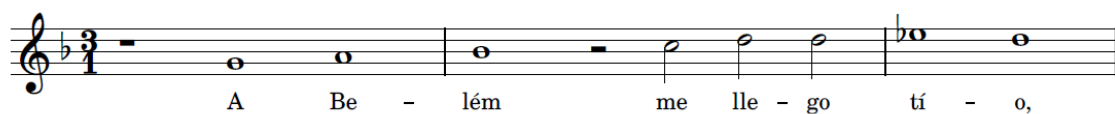
*zamarro al niño llevo porque con el sayo viejo está temblando de frío.*” El que habla es un pastor que va a ver al niño Jesús recién nacido, da información acerca de adónde va y lo que lleva. No solo va a adorarlo, sino que también le lleva abrigo a modo de protección. Este “yo” se dirige a otro singular - “tío”- en un modo coloquial español de llamar a un compañero o amigo. Es común en los villancicos de temática Navideña narrar la experiencia de uno o varios pastores que visitan al Niño y le llevan ofrendas.

A partir del análisis de la obra se puede establecer cómo funcionan las figuras retóricas y que posturas toman tanto el que envía el mensaje como el que lo recibe. Hay una dimensión enunciativa y una dimensión persuasiva en este discurso, que en el momento de su composición estaba dirigido a los indios. Esta era una práctica tendiente a hacer sentir protagonistas de la historia a los propios indios – que participaban como intérpretes - , pero también a la identificación de los espectadores- también indios- con lo que veían y escuchaban. Las figuras retóricas que aparecen son muy claras: hay un concepto que tiende a conmover y convencer. Con un lenguaje sencillo pero emotivo el texto pretende mostrar la fragilidad del niño y a la vez promover la misión de ayudarlo y de estar cerca de El para que no tenga frío. Toda la obra gira alrededor del “frío” del niño y la necesidad de mitigar ese padecimiento. Hay un juego permanente entre el “sayo nuevo” y el “sayo viejo”; el niño tiene frío porque su sayo, aunque nuevo, no le da abrigo suficiente. El “sayo nuevo” está presentado como una metáfora de la humanización de Cristo; la piel de su cuerpo humano no lo protege del frío terrenal, anticipo del padecimiento por el que va a atravesar. La referencia a los opuestos en litigio, pero a la vez necesarios para la existencia mutua - que también se verán en *San Ignacio* - es una práctica habitual en los textos misionales para mostrar los extremos de la vida y la conducta humana.

El discurso musical está constituido por un conjunto de recursos compositivos-significantes- que traducidos en significados pretenden persuadir y conmover al receptor (MAINGENEAU, 2002). La música y texto colaboran entre sí para lograr el efecto buscado.

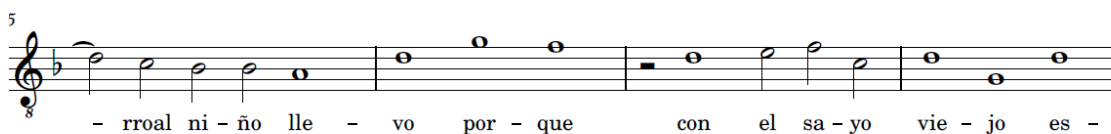
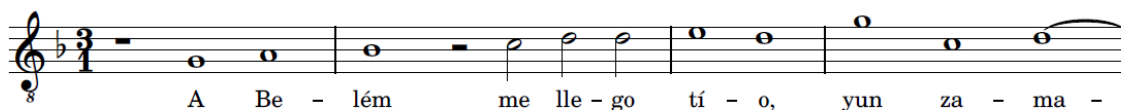
El desarrollo melódico de la introducción, que continúa durante todo el villancico, está basado en giros escalísticos y canto solístico no melismático, en el cual a cada sílaba le corresponde una nota. Esto favorece la comprensión del texto, uno de los objetivos principales de la evangelización. Esta intencionalidad persuasiva, se plasma en un compendio de madrigalismos que construyen el discurso:

1. “A Belem me llego...”: grado conjunto ascendente de blancas y redondas. Contribuye con la idea de avance y peregrinación.



2. “Porque”: intervalo de 2° descendente. El intervalo descendente es afirmativo. Da idea de que luego de esto continúa una explicación. Exhorta al receptor a la escucha atenta de lo que continúa.

3. “está temblando de frío”: melodía que asciende y desciende en intervalos de 3° sincopados. Este diseño melódico entrecortado usado para decir “está temblando de frío” opera como metáfora del temblor a causa del frío.



A partir de ahí, entre el compás 11 y 48, con el mismo texto hay una elaboración contrapuntística de la melodía presentada por el solista. Es un canon a cinco voces en donde se reiteran los madrigalismos presentados en la introducción y agrega:

13

Tiple

Alto

Tenor 1°

Tenor 2°

Bajo

con el sa - yo vie - - jo, por -

por - que con el sa - yo

por - que con el sa - yo nue - -

16

por - que con el sa - yo

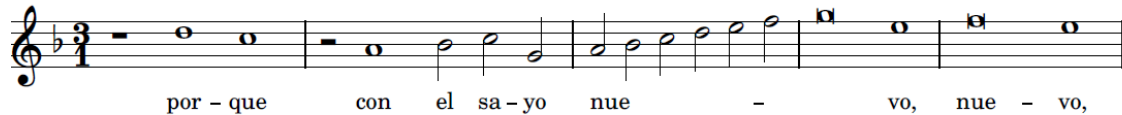
que con el sa - yo vie - jo,

por - que con el sa - yo nue - -

nue - vo, por que con el sa - yo nue -

- vo, nue - vo - - - -

4. “sayo nuevo”: escala ascendente melismática y aumento de la densidad de ataque. Este melisma asocia al sayo con su poseedor- el niño Jesús- vinculado con lo que esta “arriba”.



Las coplas a dúo se confían a las voces indicadas como tenor 1º y 2º. En este género- el villancico- las coplas son a solo o a dúo y los textos de las mismas giran alrededor del tema que se plantea al comienzo. Es posible que en este caso el compositor haya optado por las coplas a dúo a fin de plantear el contraste con el solo de la introducción. Quizás, tal como era habitual en la época, fueran interpretadas tanto por hombres de voz aguda como por niños o bien alternar ambas melodías, aunque están escritas a dos, de modo tal que existía la posibilidad de transportar la obra a una tonalidad que fuera accesible al registro de los intérpretes.

Los tres textos hacen referencia al desamparo y al frío del niño. Aquí emerge un personaje que es testigo de ese sufrimiento. Continúa hablando en una primera persona atenta y conmovida por el padecimiento del niño, pero aparece por primera vez el destinatario. El “yo”- o “nosotros”- se dirige a un “tu” o quizás - por estar hablando dos sujetos a dúo - a grupo de personas coetáneas: “...*al uso de nuestra tierra*... “. Teniendo en cuenta el objetivo evangelizador de la obra es evidente que la tierra es América y los interlocutores los indios con una clara intención de que el zamarro que combate el frío del Niño es el “nuestro”, no otro. Se observan aquí dos objetivos muy claros: por un lado, el uso del “*zamarro de nuestra tierra*” ubica a los indígenas en el lugar de la escena del Nacimiento como si el niño fuera “uno de ellos”, por otro, llevarle abrigo es un modo de agradecer por anticipado lo que Él va a hacer: “nosotros abrigamos a este Niño, porque Él va a dar la vida por nosotros”

A diferencia de la introducción solística y canónica en donde las escalas son ascendentes, aquí la direccionalidad melódica tiene un impulso descendente, como metáfora o madrigalismo del desamparo del recién nacido.

A partir del compás 64 hasta el final, se lleva a cabo la “Responsión a 4”. La responsión es una conclusión a modo de coda o epílogo que cierra musical y argumentativamente la obra. En este caso el texto también da idea de conclusión, pero aparece otro elemento que hasta ahora estaba presente, pero en 3º persona: el Niño. El

“yo” le habla directamente al niño: “... *No llores mi niño, no*. “y da una conclusión evangélica a su llanto: “... *el fuego que te emprende de infinito amor nació y si lloras más se enciende*”. El fuego del pecado provoca el llanto y es un presagio de lo que será el sufrimiento adulto de ese niño, por el cual va a liberar al hombre. Esta conclusión muestra con claridad el objetivo evangelizador ya que, hacia el final de la obra, luego de mostrar el padecimiento de ese niño, da un mensaje esperanzador: así como Dios se hace hombre para morir por amor, del fuego nace el amor - de Dios -, cuanta más llora, más se enciende ese fuego que se retroalimenta del amor. Una vez más aparece la dualidad de opuestos complementarios: el sufrimiento es el que conduce a la salvación - como veremos qué ocurrirá en *San Ignacio* - y que constituye una variación del lema cristiano: “*No hay mayor amor que dar la vida por el otro* “

El discurso musical es, una vez más, un canon a cuatro voces variado. El intervalo de 2º menor ascendente y descendente, bordadura del inicio del tema es una metáfora / madrigaismo de ese “*no llores*” protector que recorre toda la responsión.

No llo - res,

No llo - res, mi ni - ño, no,

La intencionalidad evangelizadora en la planificación del discurso se observa, como hemos visto, a lo largo de toda la obra y esto está reforzado por tres elementos musicales: compás, textura y tonalidad.

El compás es de 3/2. Desde la Edad Media el uso del compás de tres tiempos-compás perfecto - está ligado con lo religioso ya que simboliza la Santísima Trinidad, por eso los compositores los usaron desde entonces para referirse a todo aquello que tuviera relación directa con lo perfecto y con Dios.

La textura polifónica recurre al uso del canon en la introducción y la responsión, los dos momentos en los que se plantea el tema y la conclusión respectivamente. El canon es un recurso compositivo que requiere, al igual que la fuga, de la aplicación de una fórmula para llevarse a cabo, sin la cual deja de ser un canon.

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

No llo -

No llo - res, mi ni - ño,

5

res, mi ni - ño, no,

No llo.....

no, mi ni - ño, no, no llo.....

No llo - res, mi ni - ño,

Finalmente, el uso de la tonalidad también está al servicio del convencimiento. La totalidad de la obra presenta una naturaleza modal. Con la armadura de clave correspondiente a Re menor, va y viene entre Sol menor/ Mayor y Re menor antiguo y dórico. El modo menor es usado generalmente para expresar situaciones de duelo o pesar. La modalidad griega- en este caso dórica- usada en el canto gregoriano se emplea en la música eclesiástica posterior con el objetivo de crear una atmósfera devocional acentuada por la fluctuación del reposo tonal.

Esta pieza de carácter introspectivo pretende, a partir de los recursos compositivos técnicos musicales elaborar un personaje que habla y posee características persuasivas ya que elabora lo que dice y tiene en cuenta a quien se dirige. El lenguaje es claro y llano; quien habla y comunica muestra un conocimiento certero de aquello que refiere, entiende la situación que relata y conoce al destinatario del mensaje.

### **3.2.2. Dadme albricias mano Anton – negrito a 4**

Los guineos, negrillos o negritos eran un género de villancicos que representaban a los esclavos africanos, imitando los giros rítmicos de su música y danzas, utilizando onomatopeyas sobre el idioma castellano o portugués para emular su lengua y a veces agregando alguna palabra de esta. Asimismo, era una manera de convocar a todos al templo y de este modo acercarlos a la fe. Al respecto de esto, Singer sostiene que:

las autoridades eclesiásticas los incorporaron al rito para atraer a los fieles a la iglesia. A pesar de tratarse de un marco eminentemente religioso, el texto de los villancicos solía representar tipos humanos (portugueses gallegos, gitanas, pastorcillos, negros, etc) en situaciones que a veces resultaban jocosas. Los feligreses los identificaban por su forma de pronunciar el castellano, generándose un sentido de proximidad que en ocasiones era reforzado mediante la presencia de danzas e instrumentos musicales. La idea era expresar el fervor religioso popular en un ambiente de júbilo y picardía. (SINGER, 2016: 95)

La forma suele ser antifonal o responsorial entre solistas con presencia de coros (WAISMAN, 2020: 60), los solistas dialogan entre ellos o interactúan con el coro. Como en el caso anterior, queda a elección del intérprete el uso de instrumentos que apoyen estilísticamente la obra.

### ***INTRODUCCIÓN***

Tiple 1: *Dame albricia mano Anton, que Jisú nace en Guinea*

Tiple 2: *Quién lo parí*

T1: *una lucu y un viejo su pagre son*

T2: *yebamo le culación*

### ***ESTRIBILLO***

T1-T2: *yegamo aya, yegamo aya*

*que ese cosa me panta*

T1: *he, he, he y como que yegaré y miraré*



T2: *ha, ha, ha y como que yegará y lo mirará*

CORO: *y turu lu negro le bayará , ha, ha, ha*

### **COPLA 1**

T1: *Su magre sa como treya*

*ya lo niño parindero*

*cumu lubo yorandero*

*las mi guitalida ella*

T2: *ya bullimos pie por beya*

### **ESTRIBILLO**

T1-T2: *yegamo aya, yegamo aya*

*que esa cosa me panta*

T1: *he, he, he y como que yegaré y miraré*

T2: *ha, ha, ha y como que yegará y lo mirará*

CORO: *y turu lu negro le bayará , ha, ha, ha*

### **COPLA 2**

T2: *turu negro co gayero*

*Subí luego lo cagaya*

*Yebemole asi un sayo*

*Unas panas y un sombrero*

T1: *yo quere mira primero*

### **ESTRIBILLO**

En oposición al carácter introspectivo del anterior, este villancico, expansivo y de carácter motorístico, presenta el tema en un diálogo entre 2 personajes que muestran agitación y vehemencia ante el nacimiento de Jesús. Durante toda la pieza se transmite el apuro y cierta velocidad para llegar a ver al recién nacido. Las voces responden a la indicación de Tiple, lo cual podría sugerir que son jóvenes o niños quienes interpretaban

dichas líneas. El texto contribuye a sostener esta teoría puesto que transmite un ambiente de candidez e inocencia.” ... *Dame albricia mano Anton, que Jisú nace en Guinea...*”

Da - meal - bri-cia ma - noAn - ton, que Ji - su na-ceen Gui - ne -

a, u - na lun cu-ya yun vie - jo su pa - gre son.....

Quén lo pa-ri ye - ba mo le cu-la -

Al comienzo de la obra se presentan de manera contrapuntística todos los gestos melódicos y rítmicos que se elaborarán - escasamente - y reiterarán a lo largo de la misma, tanto en el diálogo entre los personajes como en las coplas y la participación del coro. Los comienzos de las frases siempre son acéfalos y la densidad de ataque es alta en corcheas y semicorcheas. El texto claro, aunque con deformaciones que vinculan a los personajes con su origen africano, plantea de inmediato la situación de enunciación. Los personajes hablan en primera persona y el mensaje de esta sección y del estribillo plantea una situación de devoción, pero diferente a la de la obra anterior; se transmite una especie de entusiasmo y curiosidad por ir y ver al niño: “...*he, he, he y como que yegaré y miraré...*”

Bajo los mismos parámetros rítmicos y contrapuntísticos de los solistas aparece un coro, que representa a un grupo de personas - negros - que van a ir presurosos a ver lo que ha ocurrido. El coro menciona por primera vez que son negros “...*y turu lu negro le bayará, ha, ha, ha...*”; además la palabra “turu” (todos) colabora rítmicamente para que asemeje a la percusión de tambores propios de la música africana. Si bien es una obra

con el método y características de composición europeas, ha tomado elementos locales en lo que respecta a la lengua y a la elaboración rítmica.

The musical score consists of four staves, each with a different voice part. The time signature is 8/8. The lyrics are as follows:

**Tiple:** y tu - ru lu ne-gro le ba-ya - ra le ba - ya - ra ha ha

**Alto:** y tu - ru lu ne-gro le ba-ya -

**Tenor:** y tu - ru lu ne-gro le ba-ya - ra y tu - ru lu ne-gro le ba-ya -

**Bajo:** y tu - ru lu ne-gro le ba-ya - ra y tu - ru lu ne - gro le

Aquí también hay claridad en la dimensión enunciativa del que habla - lo que hacen, adonde van, para que - y en la dimensión persuasiva - a quién va dirigido ese discurso -. La conmoción que genera el nacimiento de un niño, quienes son sus padres, el entusiasmo por verlo, el hecho de ser ellos mismos - los negros - los que van a verlo y la ansiedad permanente provocada por las figuras retóricas - los giros acéfalos, las melodías ascendentes por grado conjunto, la densidad de ataque y las hemiolas - generan la identificación inmediata de los espectadores con los intérpretes y una especie de “necesidad” de ser también ellos mismos los que corran a ver al niño. Hay una permanente apelación a compartir la alegría creando un sentido de proximidad con quién está escuchando y de algún modo participar en ese deseo de “correr” a ver al recién nacido.

Las dos coplas, cada una a cargo de un personaje mantienen las técnicas de composición mencionadas. La primera describe a las características del niño, que podría ser cualquier niño recién nacido; la segunda cuenta lo que le va a llevar de regalo, como a cualquier niño que nace.

A diferencia de “*A Belem...*” esta obra presenta - posiblemente por su carácter festivo y la simplicidad del texto -, menor cantidad de recursos de composición y elaboración más simple. Es posible que el ámbito de representación fuera distinto - afuera de la Catedral - y también los intérpretes - ya no los maestros o profesionales sino intérpretes menos formados -. La regulación de dichos recursos también se verá en *San Ignacio* en función de la intencionalidad persuasiva.

Así como los dos villancicos anteriores corresponden un compositor vinculado directa y concretamente con una catedral, existieron villancicos de compositores anónimos, más asociados con temáticas populares, ligadas a danzas y de texto asequible. Varios de ellos se encuentran en el código Martínez Compañón. La elaboración de dicho catálogo es posterior a la composición y al supuesto estreno de *San Ignacio* en las Misiones, sin embargo, el análisis de la misma permite observar características similares a las de las obras de Fernández además de que por su carácter de anónimo y su temática se desconoce la época en la que fueron compuestas.

### **3.2.3. Esa noche yo baila**

Negrilla proveniente del AMM, de autor anónimo y compuesto para la fiesta de Navidad, en los manuscritos encontrados indica el orgánico a utilizar: Coro 1 (soprano solo y tenor solo), Coro 2 (soprano, alto y barítono), violines 1 y 2 y continuo.

*I. Esa noche yo baila, ha, ha, ha*

*Con María lucume, he, he, he*

*hasta Sol que amanese, ha, ha, ha,*

*Por mi Dios, mi Dios acuya, he, he, he,*

*Esa gente comensa, ha, ha, ha,*

*aunque pesea vuese, he, he, he,*

*Susu Cristo ya nace, ye, ye, ye*

*ye, ye, ye*

*II. Poca poca novela, ha, ha, ha,*

*Hasí con Bartolomé, he, he, he,  
que san neglo enbuenace, ha, ha, ha  
Del chiquillo que Ayase, he, he, he,  
El me manda mi amita, ha, ha, ha  
yo canta amanese, he, he, he  
Susu Cristo ya nace, ye, ye, ye,  
Ye, ye, ye.*

**III.** *Urmitiso aparta, ha, ha, ha  
Porque ya hurtaquere, he, he, he  
a la mula del porta, ha, ha, ha,  
que sabe cielo Joseph, he, he, he,  
mande mi amita, ha, ha, ha,  
Si quera solo baile, he, he, he  
Susu Cristo ya nace, ye, ye, ye,  
Ye, ye, ye*

**IV.** *La vieja no parece, ha, ha, ha  
Porque Esa solima, he, he, he,  
Las canonigo beni, ha, ha, ha,  
y la noche e Celebra, he, he, he,  
Con el Cura Sacristán, ha, ha, ha,  
i mosacillo también, he, he, he  
Susu Cristo ya nace, ye, ye, ye,  
Ye, ye, ye.*

**V.** *La garganta ya cansa, ha, ha, ha*

*Pecho quere yo tene, he, he, he,*  
*y romadizo en la pecho, ha, ha, ha,*  
*como otro questa Acuya, he, he, he,*  
*que caiaristo estás, ha, ha, ha,*  
*i curelove con ella, he, he, he*  
*Susu Cristo ya nace, ye, ye, ye,*  
*ye, ye, ye.*

Las cinco estrofas exhiben el carácter festivo propio de la navidad. Hay una regularidad en el diálogo entre el solista (la mayor parte de la estrofa, soprano) que expresa una idea en un compás y el coro junto al otro solista que contesta con las onomatopeyas *ha, ha, ha* o *he, he, he* según la sílaba con la que concluye la voz solista. Para que el texto sea inteligible, a participación del solista solo está acompañada por el continuo a lo largo de toda la negrilla, mientras que la orquesta y el coro aparecen cuando el texto no define una idea y expresa *ha, ha...*” a modo de expresión de alegría.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features five vocal parts and three instrumental parts. The lyrics are: "E-sa no-che yo bai-la ha, ha, ha, con Ma-rí-a lu-cu-me, he, he, he". The vocal parts are: Soprano (Solo), Tenor (Solo), Soprano, Alto, and Tenor. The instrumental parts are Violín 1, Violín 2, and Violonchelo. The Violonchelo part includes fingerings: I, V, I, V, I, V, I.

A lo largo de todo el texto, en un castellano distorsionado por la influencia de la lengua propia, se detalla el modo en el que se celebrará y quienes participan. Todas las estrofas finalizan con el texto “*Susu Cristo ya nace, ye, ye, ye, ye, ye, ye*”, momento en el que dicho texto es interpretado por el Tenor solista y el coro y la melodía es duplicada homorrítmicamente por la orquesta. No solo aumenta la densidad de ataque en el

momento de anunciar el nacimiento, sino la tímbrica, como un modo de demostrar la participación de todos en la celebración del nacimiento.

Soprano Solo  
Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye.

Tenor Solo  
Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye.

S  
Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye.

A  
Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye.

T  
Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye.

Violín 1

Violín 2

Violonchelo  
I V I V I I V I

En la partitura el tenor solista tiene parte real pero siempre canta con el coro. Sin embargo, el hecho de que aparezca como solista y posea un pentagrama diferente al del



coro supone la posibilidad de que alterne la interpretación de las estrofas con la soprano solista, procedimiento habitual de la canción estrófica para generar cambio tímbrico y por lo tanto atención del espectador.

La armonía no reviste novedad alguna; hay alternancia de secciones cortas de tónica y dominante, lo cual reafirma el propósito de centrar el interés en el texto. La melodía que acompaña al texto carece de saltos y abunda en grado conjunto para facilitar su comprensión. Los compases con onomatopeyas si permiten saltos - hacia sonidos del acorde - para contribuir a la creación de la atmósfera festiva y sin el riesgo de no comprender el texto.

La pieza finaliza con una sección conclusiva instrumental, de características similares desde el punto de vista armónico, melódico, tímbrico y sobre todo rítmico. A propósito de este último parámetro, se observa a lo largo de la pieza, la célula rítmica:



Este giro se verá en *San Ignacio* en reiteradas oportunidades, así como se ha visto en las piezas analizadas anteriormente, para momentos de júbilo, lo cual vincula las piezas desde los recursos compositivos y la reiteración de ellos en momentos de sensibilidad similar.

#### 3.2.4. Señora Doña María

Negrilla de autor anónimo, también proveniente del AMM, para la fiesta de Navidad, aunque diferente al visto anteriormente. El orgánico está constituido por: Soprano 1, Soprano 2, violín y bajón.

*Señora Doña María,  
buenas noche tenga Usted,  
Donde está la viracocha  
El niño que parió Usted.*

*Ya no yore mi Niño,*

*buñuerito ten daré,  
y si no quieres caya,  
coquito te ha de comer.*

*Jugate con ovejita,  
con eso no yoraré  
y si no quiere caya  
burico te haré morde.*

Si bien el carácter de esta pieza también es festivo porque remite al nacimiento de Jesús, hay una pretensión de establecer mayor cercanía ya que los intérpretes se dirigen tanto a la Virgen María, como al Niño y comentan el hecho del nacimiento y situaciones de un bebé vinculadas al mismo.

La composición responde a una estructura ternaria (A: instrumental, B: dúo femenino vocal, C: instrumental) aunque dichas partes podían intercalarse *ad libitum* al igual que el canto a dúo que podía alternarse con entonación solista de las estrofas. Esta en la tonalidad de La menor y la secuencia armónica I – IV – V se mantiene a lo largo de la pieza. Tanto en la sección A como en la B y en la parte instrumental de C, aparece nuevamente el giro rítmico:



Dicha estructura, se presenta por grado conjunto y por movimiento contrario melódica y rítmicamente, seguido por la misma célula o por una nota más larga.

La sección vocal es homorrítmica a distancia de 3° en toda la sección y el texto se plantea a una sílaba por nota priorizando así la comprensión del texto.

Soprano 1

Se - ño - ra Do - ña Ma - rí - a, Bue - nas no - che ten - gaUs - ted

Soprano 2

Se - ño - ra Do - ña Ma - rí - a, Bue - nas no - ches ten - haUs - ted

Mientras que en el ejemplo anterior el compás de 2/4 favorece el carácter danzable, en este caso el compás de 3/4 se vincula más con la temática ya que el compás de 3 refiere a la condición trinitaria de Jesús.

### 3.3. Elementos técnicos de composición musical

En estas obras cortas, se plasma una teatralidad desde la composición, aunque sin ninguna mención a lo escénico. Aparecen con claridad las figuras retóricas, pocas aclaraciones respecto de la instrumentación - lo cual deja a elección del intérprete la decisión de usar o no instrumentos y cuáles - y alternancia entre la textura coral, solística e instrumental.

En las obras analizadas se ha podido observar de qué manera los elementos técnicos musicales operan como recursos retóricos de finalidad evangelizadora. El abordaje de dichos elementos junto con el tratamiento de la relación texto - música se observa detalladamente en *San Ignacio*. Por ser una composición de mayores dimensiones, todos los parámetros se ponen en simultáneo al servicio del mensaje evangelizador y se mantienen a lo largo de toda la obra del mismo modo en que fueron tratados en las piezas más cortas.

Argumento y Personajes: El tratamiento de los personajes está en función del argumento. La condición moral de los mismos y su postura frente al tema a tratar queda clara de inmediato tanto por el texto como por el uso de figuras retóricas que aparecen en las obras en determinadas situaciones o con la aparición de los personajes.

Orquestación: El orgánico elegido y el aumento o disminución de la densidad tímbrica siempre estará al servicio del texto y la escena que se presenta. Tanto en los villancicos

como en *San Ignacio*, la orquestación es austera basada en la presencia de violines y bajo continuo cuya participación se regula según las escenas, los participantes en ellas y, sobre todo, el texto que se pretende transmitir. Los textos que se repiten a modo de estrofas pueden tener variaciones en cuanto a los instrumentos y las voces, tanto indicadas en la partitura o no. En *San Ignacio* se verá como la orquestación se constituye en un elemento esencial que acompaña la evolución dramática.

Registro y Timbre: Al igual que la orquestación, la elección de los registros vocales y el uso del mismo en los distintos instrumentos refuerza el mensaje que se quiere transmitir. Las voces agudas están asociadas a los personajes vinculados con Dios, el bien o las celebraciones - con lo superior - mientras que las más graves se asocian con personalidades opuestas al bien o eventos trágicos. En este sentido, lo retórico opera de manera casi obvia como para no dejar dudas acerca de lo que se quiere transmitir.

Textura: La textura polifónica característica del renacimiento y el tratamiento del contrapunto característico del barroco son moderados y accesibles para la interpretación vocal e instrumental.

Melodía: Las melodías instrumentales parecen responder a la pericia técnica del instrumentista, pero teniendo en cuenta si acompaña o no a la interpretación vocal. Las partes vocales respetan el criterio de una sílaba por nota, a excepción de aquellos textos más poéticos en los que aparecen melismas breves sobre una vocal, casi siempre final.

Ritmo y Densidad de ataque: Los giros rítmicos son sencillos. Hay una reiteración de los mismos en las distintas obras según la vinculación entre las temáticas, con una clara intención de que exista una reacción emocional inmediata al escuchar determinado giro.

Compás: La mayoría de las obras del barroco misional están compuestas en compases simples. Las danzas, las alabanzas, la manifestación de certezas y afirmaciones que pretenden convencer de algo “verdadero” se expresan con mayor eficacia en subdivisión binaria. El uso de compases de tres tiempos suele usarse para establecer una mayor cercanía con la figura de Dios. Asimismo, la subdivisión ternaria no es habitual y genera una atención que se enlaza con lo diferente.

Dinámica y Articulación: Las obras del barroco misional en general y la transcripción de *San Ignacio* realizada por Nawrot en particular carecen de indicaciones de dinámica y articulación. Si bien los manuscritos del barroco nunca poseen indicaciones de dinámica

y articulación, dejando a criterio del intérprete las decisiones al respecto, en este caso es conveniente a los efectos de la idoneidad del intérprete. Estos parámetros se adaptaron a la técnica de los cantantes e instrumentistas y al objetivo evangelizador ya que las interpretaciones no hacían tanto hincapié en el espectáculo o en el virtuosismo individual como hecho artístico, sino que eran un vehículo para transmitir el mensaje. De esta manera era posible aceptar que quienes tocaban o cantaban no necesariamente tuvieran un nivel profesional.

Tonalidad: Las tonalidades que abordan las obras no poseen más de dos alteraciones. Esto sugiere una vez más que no era necesario poseer un gran virtuosismo instrumental para los violinistas o continuistas, de modo de hacer la obra accesible para los intérpretes.

## CAPÍTULO 4

### La ópera San Ignacio

#### 4.1. Doménico Zípoli y los compositores de las misiones

Al referirse al estilo de las composiciones de Doménico Zípoli, el musicólogo Lauro Ayestarán observa:

La elegancia en el corte de la forma y la vena melódica de libre articulación, una ancha vena que irriga todas las piezas de sus Sonatas con substancia melódica original, configuran sus caracteres más tocantes. (AYESTARÁN, 1962)

Como se ha mencionado, el conocimiento de Zípoli se revela en los testimonios posteriores a su muerte y en el legado de su obra. Se supone que Zípoli ejecutaba piezas en las Misas diarias y colaboraba además con la Catedral y otras congregaciones en acontecimientos puntuales. De estas actividades solo han quedado las referencias de quienes lo conocieron - identificado como *hermano corero*, por su tarea como Maestro de Coro del Colegio Jesuítico - y su nombre en algunas obras, pero no existe registro administrativo de dicho desempeño. Es posible que su tarea como compositor, director del servicio musical en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba y la formación de una importante cantidad de discípulos afectara el avance de sus estudios específicos como religioso de modo tal que, como sostiene Curt Lange, la figura de Zípoli en tanto religioso, se confundió con la multitud de alumnos que asistían al noviciado. Acerca de las actividades de Zípoli, Luis Szaran rescata de los escritos del Padre Peramás:

En aquellas ciudades no había otra música que la de los siervos de los jesuitas. Habían ido a la provincia desde Europa algunos sacerdotes excelentes en aquel arte, quienes enseñaron a los indios en los pueblos a cantar, y a los negros del Colegio a tañer instrumentos sonoros. Pero nadie en esto fue más ilustre, ni más cosas llevó a cabo que Domenico Zípoli. (PERAMÁS, 1793 en SZARAN, 2005, 228)

El músico italiano compuso un repertorio que se adecuó a las necesidades de la práctica misional, basado en los procedimientos del barroco tardío italiano, más despojado de elaboraciones complejas, ritmo sencillo, melodías cortas y armonía previsible. Las frases breves, de no más de cuatro compases se suceden con la lógica de

antecedente y consecuente y al acercarse a la cadencia aparecen melismas acotados que llevan a finales sin grandes desarrollos ni estridencias. A pesar de la filiación ítalo-germana en el repertorio de las misiones se pueden establecer algunas conexiones con la música tradicional española que imperaba en el resto de América; la escritura vocal a tres voces sin bajo es típicamente española como también lo es la estructura estribillo (coplas a solo) en los motetes misionales. (ILLARI, 2005, 447-459)

La presencia en el archivo de Chiquitos de una gran parte de las piezas correspondientes a la ópera *San Ignacio* pertenecientes a la mano de Zípoli, probablemente, hayan llegado allí por medio de Martín Schmid. El misionero suizo pasó por Córdoba camino a Chiquitos en 1730 y con el objetivo de establecer allí una práctica musical similar a la de guaraníes pudo haberse llevado partituras de Zípoli entre ellas, las de la ópera. Szarán afirma que el único compositor mencionado en el recuento de partituras tanto en las reducciones de Moxos como en las de Chiquitos es el de Zípoli aunque su participación en las reducciones es referida por los relatos de los padres y su mención en las partituras (SZARAN, 2005, 235).

Luego de la muerte de Zípoli la composición musical en las reducciones continuó a cargo de los propios alumnos de Zípoli y de otros misioneros llegados con posterioridad como Schmidt, quien se estableció en 1734 y Messner, radicado desde 1729. A pesar de no ser compositores “profesionales” y habiendo comprendido la importancia de la obra de Zípoli, se ocuparon de copiarlas y hacerlas circular entre las diferentes capillas de la región. De este hecho se desprende la necesidad de completar algunas de sus obras y atribuir San Ignacio, no solo a Zípoli sino también a Schmid y anónimos que serían sus discípulos.

## **4.2. Argumento y Personajes**

El tema principal de la ópera se sitúa en torno al amor de Dios hacia el hombre y el compromiso de este con El. Ignacio experimenta ese amor en su propia existencia, se convierte en soldado de Dios y le entrega su vida. Para Ignacio, vivir lejos de Dios es causa de gran tormento, tal como lo menciona al comienzo de la ópera.

La ópera muestra el momento preciso en el cual Ignacio manifiesta su compromiso de amor con Dios a quién entrega su vida. Luego de resistirse a la tentación que le propone

el demonio y protegido y aconsejado por personajes no humanos - Mensajeros - que operan como enviados de Dios, recibe a Francisco Javier a quién propone contribuir en su misión. En él deposita su confianza y lo envía lejos para difundir la palabra de Dios. Francisco acepta partir y a pesar de la tristeza que le causa la separación de su mentor y padre espiritual, acepta el cometido de realizar el viaje ya que por encima de cualquier afecto terrenal se encuentra el amor a Dios.

Los personajes de la ópera son:

Ignacio

Francisco Javier

Mensajero 1

Mensajero 2

Demonio

Personaje/s no identificado

Durante la primera parte de la ópera la trama se ocupa de mostrar el personaje de Ignacio atribulado tan solo por pensar que puede estar lejos de Dios. Así demuestra no solo el amor a Dios sino también el amor divino en su propia vida. Esto lo convierte en discípulo de Él. Ignacio es un arquetipo de líder y su liderazgo se sustenta en el amor de Dios. Asimismo, es a causa de ese amor que no duda y no cae en ningún momento ante el intento de seducción del demonio. Hasta la escena 7 - momento en el que desaparecen los personajes secundarios - la obra muestra en todo momento la distancia que existe entre los que siguen a Dios y los otros y la zozobra que provoca la lejanía con Dios.

Los Mensajeros, personajes indefinidos desde el punto de vista de su esencia, son sin duda enviados de Dios que acompañan, protegen, aconsejan y secundan a Ignacio en la primera parte del devenir argumental. La primera parte de la obra esta colmada de escenas de preocupación, de intranquilidad y de vehemencia, a lo largo de las cuales los Mensajeros constituyen el sostén emocional del líder, en la tierra y ratifican el camino correcto que este sigue.



A partir de la escena 8 la acción se basa exclusivamente en los diálogos entre Ignacio y Francisco Javier. Este último comparte con Ignacio la vocación de obedecer la voluntad de Dios y es dicha obediencia la que le da fuerzas para despedir a Ignacio y partir para proclamar la ley divina en todas las naciones.

El encuentro entre ambos personajes - que abarca todas las escenas desde la solicitud de la misión hasta la despedida - irradia una emocionalidad constante y de intensidad creciente plasmada a partir de la intercalación de *arias* y dúos. El intercambio entre Ignacio y Francisco muestra una dualidad en el discurso que se pretende proyectar y persiste a lo largo de todo el encuentro: por un lado, ambos personajes expresan su dolor ante la separación, pero a la vez - y por la misma razón - dicha separación lleva implícita la felicidad que proporciona cumplir con la voluntad de Dios. Asimismo, la relación entre Ignacio y Francisco es notoriamente una relación paterno - filial, metáfora de la relación de amor entre Dios y los hombres. Ignacio en su papel de mentor y autoridad otorga una misión que Francisco obedece sin dudar, aunque con pesar.

Frente al héroe que encarna los valores más elevados del hombre aparece el personaje del Demonio, claro antagonista de la trama. Se presenta ante Ignacio a quién identifica como representante de Dios y ostenta características opuestas a él: se muestra seductor, poderoso, irónico y sarcástico en extremo, con lo cual logra destacar aún más las virtudes de Ignacio. Solo se enfrenta a él y se ubica como un par, en una franca rivalidad que tiene como objetivo argumentativo mostrar los extremos morales.

El personaje de Francisco Javier es el que posee más posibilidades de identificación por parte del espectador; por un lado, se encuentra bajo la protección y la autoridad de Ignacio y es amado por él; por otro, es el depositario de su confianza y destinado a cumplir con su encargo. Es en apariencia el más débil de los dos y muestra esa debilidad en la duda y el temor ante su destino, sin embargo, su amor a Dios y su lealtad a Ignacio le imprimen la fortaleza necesaria para emprender el viaje y cumplir con la voluntad de Él, quién a través de los dos personajes comunica al mundo el amor que salva.

En esta obra hay una imagen que apela más a lo emotivo que a lo racional y argumentativo (MAINGENEAU, 2002): el amor divino. Se muestran los sentimientos de modo tal que requieren de un mecanismo de interpretación que no se trata de un decir explícito sino de algo que se sugiere; de ahí la importancia del contacto con el otro. Los sentimientos de Ignacio, de Francisco y hasta del Demonio son transmitidos con

claridad y se reiteran a lo largo de toda la obra, pero solo se muestran dejando la libertad interpretativa que lleve a quien lo recibe, a tomar decisiones e identificarse con ellos. Es decir, la ópera, como toda obra de arte misional, está concebida para aquello que se quiere transmitir: el amor de Dios y hacia Dios. Es funcional al vínculo con el destinatario - los indios - y su construcción técnica está concebida para lograr la eficacia comunicativa y la capacidad de persuasión. Los personajes representan una serie de rasgos y valores -psicológicos, morales, ideológicos - que claramente, también tienen capacidad persuasiva.

Los personajes se representan a sí mismos, pero no a través de un decir explícito sino dando a entender valores o conductas. Se podría considerar que todo lo que ocurre sobre el escenario constituye un gran discurso enunciador, que lleva adelante un decir con una subjetividad y un objetivo. La frase final que pronuncian a dúo Ignacio y Francisco - *Convertirá el dolor en gran contento* - constituye ese mensaje que alberga valores y se desea transmitir: el dolor de la separación se convertirá en contento ante la posibilidad de cumplir con la voluntad de Dios.

La ópera finaliza con el dúo entre los protagonistas, sin embargo y como se ha mencionado antes, en los manuscritos de Chiquitos se encontraron varias copias de un Epílogo con diferentes textos. Esto indica que esta ópera se interpretó para la celebración de diferentes festividades y el texto fue adaptado a las mismas. En el caso de *San Ignacio* y bajo el texto "*Estas banderas son*" aparece por primera vez una trompeta y una parte vocal sobre la que se indica "*voces*". Esto sugiere que podría ser interpretada por un coro de voces iguales, al unísono o una voz femenina o de niño. Esta voz funciona como conclusión final para reafirmar el mensaje y como declaración conclusiva de los valores de San Ignacio y de la gracia que el hombre recibe por seguir la voluntad de Dios.

### **4.3. Análisis Musical: El uso de los elementos técnicos al servicio del mensaje evangelizador.**

#### **Características Generales**

**Tonalidad:** Fa M- Re m (según la transcripción de Piotr Nawrot)

**Mensuración:** Binaria/ Ternaria

**Forma General:** Obertura/ Recitativos/ Arias/ Dúos/ Tríos

**Orgánico y Personajes**

San Ignacio (soprano, clave de do en 1°)

San Francisco Javier (soprano, clave de do en 1°)

Mensajero 1 (soprano, clave de do en 1°)

Mensajero 2 (alto, clave de do en 3°)

Demonio (tenor, clave de do en 4°)

Voz (soprano, clave de do en 1°)

Violín 1

Violín 2

Trompa

Bajo Continuo

**ESCENA 1**

**INTRODUCCIÓN**

**Tonalidad: Si b M**

**Mensuración: Ternaria (3/8)**

**Forma: Binaria**

La introducción consta de 36 cc. en dos secciones que se repiten. La sección A consta de 16 cc. en la tonalidad de Si b M. La armonía se apoya en los grados estructurales de la tonalidad (I, IV, V) y concluye de manera suspensiva hacia la dominante Fa M. La parte B, elaborativa de 12 cc. sobre el IV y V grado de la tonalidad, resuelve hacia Si b M para comenzar una sección reexpositiva-conclusiva de 8 cc.

El compás de 3/8 remite por un lado al *ballet de cour*<sup>15</sup> característico de las danzas barrocas cortesanas, muy usadas en las introducciones y *ritornellos*<sup>16</sup> de las óperas del siglo XVII. Por otro lado, también podría considerarse el compás de 3 tiempos como la anticipación de la temática religiosa: Si bien los personajes centrales de la ópera son dos, hay un 3º personaje que está presente de manera implícita a lo largo de la obra y es, finalmente, el principal sujeto de la trama: Dios.

The image shows a musical score for three instruments: Violín 1, Violín 2, and Violonchelo. The music is in 3/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violín 1 part consists of six measures of eighth-note patterns. The Violín 2 part consists of six measures, with the first measure having a similar eighth-note pattern and the following five measures containing rests. The Violonchelo part consists of six measures, with the first measure having a similar eighth-note pattern and the following five measures containing rests.

---

<sup>15</sup> El *ballet de cour* es un género teatral que incluía poesía, música vocal e instrumental y coreografías, que se popularizó en la corte francesa entre los siglos XVI y XVIII

<sup>16</sup> Véase glosario de términos musicales

7

15

22

29

El giro melódico ascendente por grado conjunto con la repetición de la nota en el 3º tiempo seguido por las figuras breves, en dúo de violines por 3º, mientras el bajo sostiene la armonía, crea la atmósfera festiva propia de la danza.

**ARIOSO: “¡Ay! ¡Qué Tormento! “**

**Personaje: Ignacio**

*¡Ay!*

*¡Qué tormento!*

*Vivir lejos de Vos.*

*Mi Señor,*

*Mi Bien,*

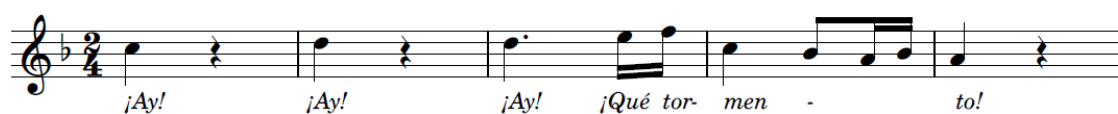
*Mi Dios.*

La escena 1 de la ópera comienza con un *arioso* que en tan solo 19 compases muestra la devoción de San Ignacio y la presentación del pensamiento jesuita. Pueden distinguirse 2 secciones. La primera desde el cc. 1 al 10 y la segunda, desde cc. 11 al 19. Luego de una introducción instrumental (VI 1, VI 2, Bajo Cont) de 5 cc. en Fa M Ignacio expresa:

*¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! Que Tormento.*

¡Las expresiones *¡Ay!* al comienzo del compás, seguidas por silencio sugieren el sufrimiento, que manifiesta luego al cantar *¡que tormento!* con un giro melódico melismático descendente y el uso de semicorcheas en la parte débil del pulso, tal como anticipa la melodía de violines en el cc. 1. La presencia del silencio, a modo de suspiro, luego de una sílaba de lamento contribuye a crear el ambiente de dolor que acompañará

al personaje durante la primera parte de la ópera. Es, de algún modo, un “silencio sonoro” que dice y reafirma con intensidad la expresión anterior.



Esto transcurre dentro de la tonalidad de Fa M. En el cc. 11, expresa *Vivir lejos de Vos* en el VI grado (Re m). Si bien sigue en la tonalidad original el cambio hacia el VI grado en 2° inversión (de este modo mantiene la tónica en el bajo) cantando una melodía en nota repetida (re, VI grado) que resuelve descendiendo, refuerza la desazón ante la posibilidad de encontrarse lejos de Dios. Esto se afirma en la melodía de *Mi Señor, Mi Bien, Mi Dios*, donde vuelve a utilizar el recurso del giro anacrúfico con semicorcheas en el tiempo débil del tiempo.



La palabra *Dios* (si becuadro) en el cc. 15 coincide con la llegada al II grado M, dominante del V grado, momento de mayor tensión del *arioso*, que resuelve en el V grado en el cc. 16 donde retoma el texto *Ay Ay Que tormento* con las mismas características melódicas que en la exposición, aunque en esta oportunidad el VI 1 refuerza el diseño descendente de las semicorcheas en parte débil del tiempo.

El texto *Mi Señor, Mi Bien, Mi Dios*, es también revelador de la devoción de Ignacio por un Dios Trino; no solo son tres las naturalezas de Dios (Padre, Hijo y Espíritu Santo) sino que también son tres las correspondencias de la sola persona que es Dios hacia el hombre (Señor, Bien y Dios). De igual manera, la reiteración de la expresión *¡Ay!* tres veces, anticipa esta devoción y el tormento de estar lejos de ese Dios trino.

Las características generales de este *arioso* son significativas en el marco total de la ópera ya que se repite en dos oportunidades más en la escena 2 a modo de *ritornello*.

En la escena 2, luego de la exhortación del enviado de Dios - Mensajero 1 - a que abandone su retiro y antes del *aria* “*Cuanto fui, soy y seré*” el *arioso* se replica con variaciones, en 1° término, del texto:

*¡Oh!*  
*¡Que contento!*  
*Sufrir aquí por Vos.*  
*Mi Señor,*  
*Mi Bien,*  
*Mi Dios*

La melodía se mantiene con exactitud, incluso en la palabra *contento* que aquí reemplaza a *tormento* y *Sufrir aquí por vos* que reemplaza a *vivir lejos de vos*. Entre ambos textos aparece una especie de oxímoron pero que corresponde al pensamiento de Ignacio y al mensaje que está presente durante toda la obra: Sufrir es un contento por ser a causa de Dios mientras que vivir se torna un tormento por estar lejos de Él.

En esta segunda aparición del *arioso* hay una elaboración en la armonía. El bajo continuo presenta acordes invertidos, dominante del V grado y acorde con 7°. Un detalle significativo es que ambos violines y el bajo presentan una melodía sencilla en nota repetida y corcheas. Estas secciones de características simples y asequibles para un instrumentista poco experimentado - característica general que se da en muchos momentos a lo largo de toda la obra - podría demostrar que la orquesta estaba integrada por los mismos indios que asistían a las escuelas de música y participaban de las puestas en escena como un recurso adicional de los jesuitas para evangelizar; estar dentro de estas escenas los constituía en parte de la trama y protagonistas de la historia.

El *arioso* se repite por 3° vez desde el comienzo de la ópera, como final de la escena 2. La repetición del texto y de la música es exactamente igual a la de la 2° oportunidad, luego de la respuesta afirmativa de Ignacio a Dios. Las 3 reiteraciones de esta sección no solo pretenden reforzar el mensaje, sino que consolida una vez más el concepto de Dios trino junto con el texto: *Mi Señor, Mi bien, Mi Dios*.

**ARIA: “Oh Vida, cuánto duras”**

**Personaje: Ignacio**



*Oh, vida, cuánto duras,  
Oh, muerte, lo que tardas,  
Oh, dulce amor que aguardas  
En romper ataduras.*

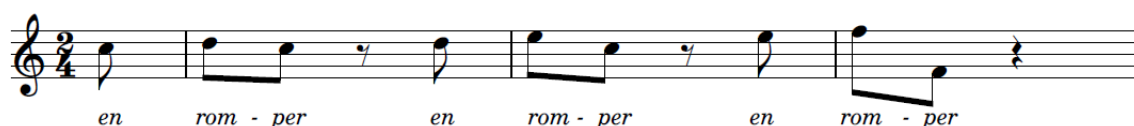
*Desátame y separa  
Del cuerpo con la muerte,  
Que sin fin deseo verte,  
Oh, mi Dios, cara a cara*

El *aria* de presentación de Ignacio como personaje protagonista de la ópera, que encarna los valores cristianos es una *aria "da capo"*. Aquí Ignacio continúa con la idea planteada en el *arioso*. Da cuenta del padecimiento que es la vida y el anhelo de la muerte que implica el encuentro con Dios.

Consta de 2 secciones. La sección A (cc. 1- 80) corresponde al texto de la primera estrofa. Se encuentra en la tonalidad de Fa M y comienza con una introducción instrumental de 14 cc. con un diseño melódico ascendente y con la semicorchea como figura preponderante del diseño. Este diseño ascendente con abundancia de figuras de corta duración expresa musicalmente el texto al cual precede ya que evoca a la velocidad con la que se corre anhelante hacia la presencia de Dios.

The image shows a musical score for three instruments: Violín 1, Violín 2, and Violonchelo. The score is in 2/4 time and the key of F major (one flat). The Violín 1 and Violín 2 parts are in treble clef, and the Violonchelo part is in bass clef. The music consists of six measures. The Violín parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Violonchelo part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Sobre el mismo diseño de esta introducción comienza, en el cc. 15, la melodía del solista. Cada verso de la primera estrofa se presenta de manera separada sobre el IV y I grado, lo que otorga claridad en el mensaje. Mientras esto ocurre la orquesta continúa con el diseño ascendente y la alta densidad de ataque. La primera estrofa se repite a partir del cc. 40 con una variación melódica, rítmica y armónica. Para reafirmar el mensaje, el texto “*en romper ataduras*” se enuncia sobre un pedal de dominante (do). La palabra “*romper*” se repite 3 veces, en un giro anacrucico, con un intervalo descendente que se amplía en la reiteración - 2 M, 3 M y 8 J - otorgando en cada repetición a partir de un intervalo de 2° ascendente y ampliación del intervalo, mayor énfasis a la palabra y con ella al mensaje de esta primera parte del texto; a medida que el intervalo se amplía las ataduras se alejan más hasta romperlas.



Tras una sección cadencial instrumental de 11 cc. que finaliza en Fa M, comienza la sección B (cc. 81- 130), correspondiente a la segunda estrofa del texto en Re m. El cambio abrupto hacia la relativa menor de la tonalidad responde sin duda al texto. Sobre el bajo continuo como único acompañamiento, la melodía gira en torno a la tónica y la sensible del modo menor armónico como si no se decidiera a resolver. Esto opera como símbolo de las ataduras a las que el texto se refiere. Hay una especie de litigio entre la sensible, la dominante y la tónica en una clara lucha hacia la resolución en el cc. 13. Los violines solo participan hacia el final de los versos 2 y 3 a modo de respuesta imitativa con una variación rítmica que le otorga mayor vehemencia al discurso.

Voz

sin fin de-se- -o ver -te Oh, mi Dios ca- ra a ca-ra mi Dios

Violín 1

Violín 2

Violonchelo

Luego de una sección modulante se llega a la tonalidad de La m en donde se reitera nuevamente la estrofa - tal como ocurrió en la parte A - en una variación melódica, con aumento de la densidad de ataque tanto en la orquesta como en la melodía del solista sobre el pedal de dominante (Mi). Hacia el final de la sección aparece por primera vez un melisma de 4 cc. sobre la palabra Dios para resolver en La menor.

Oh, mi Dios ca - ra a ca - ra.

Dicho melisma se destaca por el empleo del motivo rítmico de los violines al principio del aria, que conserva el ritmo de la negra con puntillo y las dos semicorcheas en la parte débil del tiempo. Asimismo, la presencia del melisma al nombrar a Dios, no solo le imprime un rango real sino también la idea de permanencia en el tiempo sobre todo lo demás. La cabeza del melisma también remite al ritmo del *arioso* en las palabras “tormento” y “contento”. En la partitura se indica al final de esta sección “*Da capo Aria*”.

## ESCENA 2

**ARIA: “Cuanto fui, soy y seré”**

**Personaje: Ignacio**

*Cuanto fui soy y seré,*

*Cuanto merecí y espero*

*Con un ánimo sincero*

*Ya todo te lo entregué*

*Tan feliz, fuera mi suerte,*

*Cuánto, no puedo decirte,*

*Si aquí pudiera servirte,*

*Aunque arriesgara el no verte.*

El *aria* funciona como *aria* final de la escena 2, aunque esta finaliza con la tercera repetición del *arioso*, tal como se mencionó anteriormente. Aquí se produce la respuesta de Ignacio ante el requerimiento de Dios; se entrega a Él en cuerpo y alma situándose a su servicio aún a riesgo de no verlo.

Es un *aria da capo* – como el *aria* analizada anteriormente -, de dos partes que corresponden a las dos estrofas del texto. Luego de una introducción instrumental de 8 cc., con alta densidad de ataque y línea melódica ascendente que representa una vez más la vehemencia en el decir de Ignacio y anticipa el diseño rítmico del solista, entra la voz en cc. 9 presentando el primer verso con solo el bajo continuo como único acompañamiento. Cada vez que canta el solista baja la densidad de ataque y la intensidad de la orquesta; esta indicación de intensidad es una de las pocas que está indicada en la partitura con el objetivo de que se comprenda con claridad el texto. Bajo el mismo procedimiento del *aria* descrita antes, la primera estrofa se repite nuevamente en un registro superior, esta vez con mayor elaboración rítmica en la voz y en la orquesta. Aparecen giros rítmicos nuevos en la orquesta - corchea con puntillo y semicorchea - bajo la frase *con ánimo sincero* y un melisma ornamental sobre la palabra *todo*, que se repite antes del final de la sección. Una vez más aparece el melisma para expresar idea de

totalidad, de longitud, de eternidad. Esta culmina con la reexposición del *ritornello* instrumental de la orquesta.

La sección B (cc. 56- 84) mantiene el recurso de la presentación de la voz sobre el bajo continuo. Los violines aparecen a modo de comentarios de la voz llevando la armonía hacia La menor. El cambio de modo coincide con la parte dramática del texto *si aquí pudiera servirte, aunque arriesgara el no verte*. Una vez más hay un melisma hacia el final de la sección sobre la palabra *servirte* y la orquesta, que duplica con el violín 2 la voz solista. La sección finaliza sobre el bajo continuo y el texto, *aunque arriesgara el no verte* en La menor antes de la indicación *Da capo aria*.

El melisma ha sido utilizado hasta ahora como recurso para la conexión con Dios: en el *aria* “*Oh vida cuanto duras*” sobre la palabra “*Dios*” y en ahora sobre “*todo*” y “*servirte*”, vinculadas a la entrega a Dios. En las tres oportunidades se utiliza el recurso con el fin de ampliar y enriquecer el mensaje y diferenciarlo del resto como un modo de sugerir mayor entrega a lo que realmente tiene valor.

### **ESCENA 3**

#### **RECITATIVO**

##### **Personaje: Mensajero 2**

*Ignacio, pues eres fuego,*

*Y fuego de Dios, ardiente,*

*¡Sal luego, ve diligente!*

*No es tiempo de descansar*

*Eres los astros y estrellas*

El *recitativo* con el que se inicia la escena 3 y que precede a un *arioso* es la exhortación del segundo mensajero de Dios a Ignacio. Ya no es un llamado a dejar la vida contemplativa sino una incitación a la lucha. Es un *recitativo secco* en Fa M. Las palabras

claves del texto se entonan en intervalos de 4° justa ascendente y resuelven en una armonía que genera más tensión en cada oportunidad:

<i>Ignacio.....</i>	Do 4 – Fa 4	V – I
<i>Sal luego.....</i>	Fa 4 – Si b 4	IV
<i>Ve diligente...</i>	Sol 4 – Do 5	V

Musical notation for the phrase "Ig - na - ci - o,". The treble clef shows a 4th interval from Do4 to Fa4. The bass clef shows a whole note chord. The Roman numeral **I** is centered below the bass staff.

Musical notation for the phrase "¡Sal lue - go,". The treble clef shows a 4th interval from Fa4 to Si b4. The bass clef shows a whole note chord. The Roman numeral **IV** is centered below the bass staff.

Musical notation for the phrase "ve di - li - gen - te!". The treble clef shows a 4th interval from Sol4 to Do5. The bass clef shows two whole note chords. The Roman numeral **V** is centered below the first chord, and **V** is centered below the second chord.

A lo largo de los 13 compases del recitativo abunda el ritmo de corchea con semicorcheas en tiempo débil, que sugieren la vehemencia y el apresuramiento que se le requiere a Ignacio para concluir en una cadencia compuesta.

**ARIOSO: “Cuando fulmina centellas”**

**Personaje: Mensajero 2**

*Cuando fulmina centellas*

*El capitán del averno*

*Y trata ya de formar su campo*

*Con su hueste del infierno,*

*Y todo, todo lo enciende.*

El *arioso* posee la indicación de dinámica *presto*. Comienza con la voz del mensajero 2 en registro de alto. La duplicación de la orquesta al solista, la velocidad, la alta densidad de ataque, las figuras cortas y el diseño melódico descendente hasta el cc. 23, contribuyen a crear la imagen del infierno y suman dramatismo a la escena. El unísono, además, refuerza la idea de que no existe nada más que ese momento dramático que solo provoca temor además de cooperar con la comprensión del texto.

Alto

Cuandofulminacente---llas el capitandela ver -----no t trata ya de for - mar---

Violín 1

Violín 2

Violonchelo

Esto sucede hasta el cc. 15 con el texto *con su hueste del infierno*. En cc. 15 y 16, hay un *tacet* del solista mientras la orquesta, lleva a cabo una sección que en intervalos de 3°, semicorcheas e indicación de *forte*, agrega carga dramática. En cc. 17, reitera *con su hueste del infierno* con las características del diseño descendente del comienzo, pero esta vez con indicación *piano*. La sección de cc. 15 y 16 se repite del mismo modo antes de *Y todo, todo lo enciende*. También con duplicación de la orquesta, aquí el solista canta cada frase en compases acéfalos que reafirman la inquietud que transmite el texto.

y to-do y to-do lo en-cien-de lo en-cien-de

La escena 3 finaliza con tres *arias* conectadas entre sí de modo tal que si no estuvieran separadas por título, texto y personajes que las interpretan podrían perfectamente constituir una gran *aria* final de escena.



**ARIA: “Contra este tigre rampante”**

**Personaje: Ignacio**

*Contra este tigre rampante*

*Con mi Dios corro a pugar,*

*Y con mi escuadrón volante*

*Quiero guerra presentar*

Las características generales de esta *aria* se replican en las dos *arias* siguientes. En mayor cantidad de compases, Ignacio presenta batalla al demonio. Una introducción de 7 cc. en Fa M, diseño de nota repetida en semicorcheas y esquema melódico ascendente alude a la insistencia y la decisión firme en la contienda.

The image shows a musical score for the aria "Contra este tigre rampante". It consists of four staves. The top staff is a vocal line, which is currently empty, indicating the beginning of the piece. The second staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is the left-hand piano accompaniment, also featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is the bass line, which provides a steady accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures.

5

Contra -----

En cc. 7 la voz solista se presenta en el registro más elevado hasta ahora y con un diseño melódico donde abundan los saltos de 8°, los acordes y los melismas sobre el final de palabra sobre el V grado - *pugnar* -, recurso característico del oratorio barroco y una vez más, reafirmando la lealtad hacia Dios. Estas particularidades sumadas a la velocidad del *aria* aluden al dramatismo y a la urgencia que el plan requiere.

Hacia el cc. 35, donde se reitera el texto *quiero guerra presentar* hay un cambio de tonalidad a Re m, y una variación en el diseño rítmico de los melismas; la cabeza del melisma de semicorcheas se encuentra en el tiempo débil del compás y es un giro constituido por un silencio de semicorchea y tres semicorcheas. Este giro anacrúxico en la tonalidad relativa menor enfatiza la idea de premura y zozobra que expresa el texto.

*Quieroguerrapresentar* -

En cc. 46 se vuelve a la tonalidad de Fa M y la voz dice *quiero guerra* en dos oportunidades, sobre el acorde descendente de fa en el ámbito de la 8° mientras la orquesta dobla al unísono al solista. El acorde sin ninguna nota de paso o bordadura le da más énfasis a la palabra *guerra*. Finalmente *quiero guerra presentar* con un final

descendente hacia la tónica, sobre el bajo continuo y el silencio de los violines afirma y da claridad al texto. Esta sección de 6 cc. que finaliza con una pequeña sección conclusiva de 2 cc. por parte de la orquesta y con las características descritas al principio, se repite con exactitud en 6 cc. más hasta concluir en el cc. 58 donde por yuxtaposición comienza el *aria* siguiente.



## ARIA: “Las Banderas”

### Personaje: Mensajero 1

*Las banderas por delante*

*De Jesús quiero llevar*

*Y cuando su cruz levante*

*Al soberbio he de humillar*

Esta *aria* de 28 cc. en total constituye la ratificación y el acompañamiento a Ignacio en la guerra contra el demonio. El Mensajero 1 es un personaje no humano, mensajero de Dios, pero se ubica como subordinado de Ignacio. Las características generales del *aria* son similares al *aria* de Ignacio: la melodía, aunque más sencilla también abunda en saltos dentro de las notas del acorde y de 8°, la tonalidad de Fa M durante los cc. 1 a 6 para concluir en la dominante (Do M) para los primeros dos versos y la reiteración de los mismos en una variación melódica. Luego de una sección orquestal hasta el cc. 16, que remite al comienzo del *aria* de Ignacio - por su abundancia de nota repetida en semicorcheas - la voz canta “*y cuando su cruz levante, al soberbio he de humillar*”. Este texto asimismo se repite dos veces hasta concluir con un diseño melódico descendente, por grado conjunto y unísono en el ámbito de la dominante en el cc. 29, yuxtapuesto con el cc. 1 del *aria* siguiente.

## ARIA: “Por mi Jesús”

### Personaje: Mensajero 2

*Por mi Jesús, yo constante*

*Iré también a pelear*

*No dudando que triunfante*

*La victoria he de alcanzar.*

Esta *aria*, continúa en la línea constitutiva de las anteriores. Se asemeja más al aria de Ignacio y coincide con el temperamento guerrero del Mensajero 2 que se había manifestado en el *arioso* “*Cuando fulmina centellas*”.

*Por mi Jesús yo constante, iré también a pelear*, en comienzo anacrúico sobre bajo continuo se presenta en Fa M con un diseño melódico que gira sobre la tónica (Fa). La frase finaliza hacia una sección dominante y melismática que intensifica el sentido guerrero con el unísono de toda la orquesta y el diseño melódico escalístico ascendente en el ámbito de la 5° y descenso a la 3° del acorde de Do M y semicorcheas. Este diseño en el ámbito del primer tetracordio de la escala de Do M se asemeja a la fanfarria militar. La reiteración del mismo cuatro veces muestra la persistencia que transmite el texto y pretende comunicar la certeza de pelear por Jesús.



Al finalizar esta sección, luego de reiterar *iré también a pelear* aparece una sección orquestal de nota repetida en semicorcheas de 6 cc., semejante a las secciones orquestales del *aria* de Ignacio.

En *No dudando que triunfante la victoria he de alcanzar*, se mantiene el recurso de cantar las frases sobre el bajo continuo, sin presencia de los violines con el objetivo de que se comprenda perfectamente el texto y recién hacia el final del mismo, un diseño melismático sobre la última sílaba de *alcanzar* es acompañado por un *tutti* orquestal en

8°. El último verso de la frase – *la victoria he de alcanzar* -, tal como ocurre antes y como recurso de reafirmar el mensaje, se repite sobre el bajo continuo y con el habitual diseño melismático sobre la última sílaba de la palabra alcanzar. La orquesta refuerza con la 8° en una elaboración rítmica hacia un diseño más vinculado con el espíritu marcial (corchea, 2 semicorcheas).



El *aria* - al igual que esta gran *aria* tripartita - finaliza con la reexposición de la introducción de 7 cc. del comienzo del *aria* de Ignacio.

Este final de escena construido por los tres personajes pone de manifiesto la presencia de un equipo de tres personas, encabezado por Ignacio y sus dos protectores o subalternos enviados por Dios cuyas características diferentes mostradas sobre todo en los giros melódicos con los que se presentan, complementan la protección ideal que Ignacio necesita para avanzar en su propósito.

#### **ESCENA 4**

**RECITATIVO Y ARIA: “Es el mayor monarca de la tierra “**

#### **Personaje: Demonio**

En esta escena aparece el personaje del demonio por primera vez. Luego del *recitativo secco* en el que se produce el diálogo entre San Ignacio, el Mensajero 1 y el nuevo personaje a fin de establecer su identidad y procedencia, se lleva a cabo el *aria*.

El demonio es interpretado por un barítono. Este cambio tímbrico es determinante e indicador de la presencia de un personaje disruptivo, antagonista y de características opuestas tanto al personaje de Ignacio como también a los personajes de los Mensajeros. Asimismo, el cambio de registro - más grave y ya no de voz blanca como las voces de los personajes que aparecieron hasta ahora - indica la presencia de un ser ajeno a los

anteriores, que viene de otro lugar y que asimismo expresa otra naturaleza y por lo tanto otra condición moral.

El texto de presentación del demonio posee una característica significativa que se reitera en el texto del *aria* y que constituye un nuevo procedimiento retórico que no se había visto plasmado hasta ahora.

*De mi Señor, a vosotros enviado  
en ligereza vencí el pensamiento,  
miento, miento*

Al finalizar la palabra “pensamiento” se reiteran las dos últimas sílabas - miento - en nota repetida y a capella. Estas sílabas conforman una nueva palabra asociada con la idiosincrasia del demonio: miento. La nota repetida en tiempo fuerte del compás y sin ningún apoyo sonoro no solo denotan las intenciones del demonio, sino que también muestran con ironía el poderío que ostenta. Esta nueva palabra expresada en tres oportunidades también se vincula en el sentido exactamente opuesto, con la idea del Dios trino que se afirma al inicio de la ópera



El *aria* está estructurada en dos partes según el texto:

*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,  
más por ahora es su intiento, tiento, tiento.*

*Una cosa lograr, muy estimada,  
Y con todos sus haberes buscada.*

La melodía de presentación del texto *es el mayor monarca de la tierra* se afirma en la tonalidad de Re M sobre el bajo continuo. Los versos son apoyados por la orquesta que dobla a la melodía o bien se apoyan sobre el bajo continuo mientras que entre ellos se intercala la orquesta con un aumento de la densidad de ataque en semicorcheas y unísono instrumental que refuerza permanentemente la idea de lo único. A partir del cc 29, el texto *más en guerra* deviene sobre la tonalidad de La M en la repetición de la palabra *guerra* en semicorcheas repetidas y descenso con el diseño del acorde de La M hasta la dominante Mi M. Hay una reiteración de la parte instrumental para luego repetir textualmente toda la sección de 10 cc.

7

S. en gue - rra gue - rar gue - rra gue - rra gue - rra

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

10

S. gue - rra gue - rra gue - rra gue - rra gue - rra gue - rra, gue - rra,

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Este diseño del acorde descendente remite al llamado de guerra de Ignacio correspondiente a la escena 3 donde canta sobre el acorde de Fa M descendente y doblado por la orquesta *quiero guerra presentar*.

*El orbe todo teme su potencia y hasta el alma le rinde obediencia*, continúa con el mismo diseño melódico y rítmico que resuelve en Si m. Sobre la tonalidad relativa menor y la palabra *teme* hay un descenso melismático que concluye nuevamente en la tonalidad de Re M. La sección en modo menor enfatiza aún más el espíritu de sumisión que transmite el texto.

La segunda estrofa se encuentra en la transcripción de Nawrot separada por un título - *Por él militan* -, como si fueran dos arias diferentes, aunque es claro - por las características mencionadas en este análisis - que se trata de una unidad. El comienzo funciona como una reexposición hasta *más por ahora es su intento, tiento, tiento*. Este verso, sobre el V grado de Re M comienza con un salto de 4° J al igual que el comienzo de ambas partes del aria, pero se vincula directamente con las palabras *Pensamiento*,



*miento, miento* a las que se hizo referencia en el recitativo. En este caso también se repiten las dos últimas sílabas de la palabra *intiento* formándose así una nueva palabra - *tiento* - asociada directamente con los propósitos del demonio. También aquí esta nueva palabra se pronuncia tres veces sobre una melodía a capella y la nota de ataque es la misma, pero descende un tono con una elaboración rítmica (corchea+ 2 semicorcheas) y melódica (bordadura superior). Dicha elaboración contribuye a crear expectativa y suspenso, además de darle al texto el espíritu de seducción que acompaña al personaje. Si se comparan ambos diseños se establece con claridad su filiación.

5 el pen-sa - mien - to, mien - to, mien - to

5 su in - tien - to tien - to tien - to

Tal como sucede en la primera sección, hacia el tercer verso (cc. 105 – 112) *una cosa lograr muy estimada*, hay una modulación hacia la tonalidad relativa menor que luego actúa como VI grado para finalizar en la tonalidad original (Re M) y en un diseño descendente en nota repetida y semicorcheas como desde el comienzo del aria.

5

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

I V V V I V I I

## ESCENA 5

**ARIA: “Que sigáis su bandera “**

**Personaje: Demonio**

Sobre la tonalidad de La M, posee la forma del *aria da capo* y se divide estructuralmente en dos partes divididas por el texto en el cual el demonio expone aquello que estima lograr.

*Que sigáis su bandera es,  
y os convida con el goce feliz,  
con el goce feliz de vuestra vida.  
Coronada de flores y laureles,  
arrayan, mirto y claveles*

Mientras el final de la escena 4 continúa con las *arias* en compases simples, el *aria* del comienzo de la escena 5 está en compás compuesto de 12/8. Esto tiene sentido ya que las *arias* anteriores respondían a la temática de lucha mientras que a partir de la escena 5 el *aria* tiene un objetivo diferente: debe convocar, seducir y convencer. En la sección A (cc. 1-22), luego de la introducción de dos compases que se repetirá más adelante como un *ritornello* hace su entrada la voz (cc.3) presentando la cabeza de la primera frase. El *ritornello* instrumental que se presenta en la tonalidad de La M es la sección melódica de mayor riqueza rítmica.

The image shows a musical score for three instruments: Violín 1, Violín 2, and Violonchelo. The music is in 12/8 time and D major (two sharps). The Violín 1 and Violín 2 parts play a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Violonchelo part plays a bass line with dotted rhythms and eighth-note patterns.

El compás compuesto de cuatro tiempos con giros rítmicos de subdivisión ternaria en grado conjunto ascendentes y descendentes y abundancia de bordaduras genera una atmósfera de serenidad e inquietud al mismo tiempo, propia de quién busca atraer y seducir. Inmediatamente después de la presentación de la primera frase se reitera el primer compás del *ritornello*. La melodía se desarrolla como se ha descrito anteriormente en diálogo con los violines siempre al unísono, a veces a distancia de 8° con el violoncello. En otros fragmentos el violoncello presenta una tercera voz de similares características melódicas. La primera parte de esta sección concluye sobre el V grado de la tonalidad donde se reitera el *ritornello* en Mi M. El texto *y os convida feliz con el goce de vuestra vida* se reitera con una elaboración de la melodía en diálogo con la orquesta y características similares a las mencionadas anteriormente: grado conjunto, bordaduras y notas largas. La sección finaliza con la repetición textual del *ritornello* en La M.

La sección B (cc.23-41) presenta un cambio de armonía hacia la tonalidad de Fa # m. Las características melódicas de grado conjunto y bordaduras se suceden como en la primera sección de una manera responsorial entre la voz y la orquesta, como si la intención del personaje fuera mostrar que lo acompaña una especie de corte que avala sus dichos. Los violines se mantienen al unísono sobre un bajo continuo. En esta transcripción se muestran leves diferencias de la voz entre las versiones de Moxos y Chiquitos<sup>17</sup>. Dichas diferencias no constituyen un cambio relevante que modifique el presente análisis.

El texto de esta sección - a diferencia de la anterior que refiere a un objetivo de acción - es netamente descriptivo y apoyado por la melodía y la armonía contribuye a crear una atmósfera bucólica y de serenidad. Si no se tienen en cuenta los dos primeros y

<sup>17</sup> En la transcripción de P. Nawrot aparecen diferenciadas estas secciones.

los dos últimos compases de *ritornello* de la sección A, el compás 35 correspondiente a la sección B en Fa m coincide perfectamente con el número *aúreo*<sup>18</sup> del *aria* lo que determina que es allí el punto culminante donde el demonio pretende conseguir su propósito persuasivo. La partitura posee la indicación *Da capo Aria* al final de esta sección.

## **ESCENA 6**

Esta escena comienza con un recitativo en Re m / Fa M que se transforma en un *arioso* en trío sobre el V grado de Fa M. Es la reacción contra el personaje del demonio manifestado en la escena anterior, donde se percibe con exactitud el efecto causado por las expresiones del aquél. Ignacio y los Mensajeros se indignan con él y se disponen a enfrentarlo y expulsarlo.

Luego de formular la palabra *¡Huye!* sobre las notas de acorde de Do M y de manera alternada en una creación melódica conjunta, los tres personajes se unen en una pequeña sección dominante de seis compases sobre un unísono orquestal.

### **RECITATIVO Y TRÍO: Contra este tigre rampante**

#### **Personajes: San Ignacio, Mensajero 1, Mensajero 2**

El trío es una reexposición elaborativa del *aria* de Ignacio “*Contra este tigre rampante*” correspondiente a la escena 3 y tiene la particularidad de que los tres personajes cantan textos diferentes. Cada uno de ellos remite a lo que ya han expresado con anterioridad, pero ahora de manera conjunta en una señal de unir fuerzas para la lucha.

#### ***IGNACIO***

*Contra este tigre rampante,*

---

<sup>18</sup> Ver glosario de términos musicales

*con mi Dios corro a pugar,  
y con mi escuadrón volante  
quiero guerra presentar.*

### **MENSAJERO 1**

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

### **MENSAJERO 2**

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

Si se traza el paralelismo entre el trío y el *aria* de la escena 4 es posible observar sus semejanzas y sus diferencias. El trío es prácticamente idéntico al *aria* de Ignacio. Las diferencias que presenta con aquel tienen como objetivo reforzar el mensaje de lucha contra el demonio.

<b>Escena 4</b>	<b>Escena 6</b>
Introducción (cc 1-7)- Fa M	Introducción (cc 1-9) -Fa M
Aria de Ignacio A (cc 8-13)	Trío A (cc 10-15)
Elaboración del aria A' (cc 13-23)	Elaboración del Trío A' (cc 15-25)
Sección instrumental sobre el V grado (cc 23-28)	Sección instrumental sobre el V grado (cc 25-31)
Aria B (cc 29-39) ...” quiero guerra presentar...”	Trío B (cc 32-42) ...” quiero guerra presentar...”
Instr. (cc 39-41)	Instr. (cc 42-44)
Parte Final del Aria B' (cc 42-57) Acorde descendente de Fa M sobre el texto “.... quiero guerra....”	Parte Final del Trío (cc 45-61) Acorde descendente de Fa M sobre el texto “.... quiero guerra...”
Concluye en el cc 57 con un unísono instrumental.	Sección instrumental conclusiva (cc 61-68). Acorde de Fa M en el último cc.

Si bien las melodías de los Mensajeros corresponden a una armonización coral tradicional, la simultaneidad de los textos diferentes de los mensajeros 1 y 2 contribuye a crear el ambiente de alboroto y caos propios de una situación de guerra. Tal como ocurre en el aria de la escena 4 donde las palabras *pugnar* y (escuadrón) *volante* se encuentran sobre melismas, generando la intención direccionada y mecánica hacia un lugar determinado - en este caso, hacia la guerra -, en el trío, dichas palabras se reiteran en simultaneidad con (cruz) *levante*, en la línea del mensajero 1, y *triunfante*, en la línea del mensajero 2.

y con miescua dron vo - lan -  
 y cuan - do su cruz le - van -  
 no du - dan - do que triun - fan -

- - - te.  
 - - - te  
 - - - te

Una vez más aparece el acorde descendente de Fa M para la frase “quiero guerra presentar”, esta vez en simultaneidad con melodías sobre Fa M y los textos “al soberbio he de humillar” y “la victoria he de alcanzar” respectivamente, que refuerzan la intencionalidad beligerante.

quie - ro gue - rra quie - ro gue - rra

al so - ber - bio,

la vic - to - ria

quie - ro gue - rra pre - sen

al so - ber - bio he de hu - mi - llar.

la vic - to - ria he de al - can - zarn



## **ARIOSO: Jesús, mi bien amado**

**Personaje: San Ignacio** (Delante del Santo Cristo)

*Oh, Jesús, mi bien amado*

*En Ti confío yo*

*Tu amor quiero anunciar*

*Que reine la verdad*

*Sobre tinieblas y oscuridad.*

Este *arioso* fue encontrado incompleto por Piotr Nawrot, las partes de soprano y Violín 1 fueron compuestas por el sobre el bajo continuo y el violín 2 como modelo. El texto no es relevante para la evolución dramática - de hecho, reitera lo que en otras palabras ya ha expresado el personaje - y la composición no reviste novedad alguna para este trabajo en comparación con el resto de la obra y corresponde en gran parte al trabajo del editor. Sin embargo, en este *arioso* aparece por primera vez en la ópera, una indicación escénica al personaje Ignacio (Delante del Santo Cristo). Si bien - como ya se ha explicado anteriormente - esta obra cumple con las características que la encuadran dentro del género ópera, la aparición de la didascalia<sup>19</sup> es la confirmación de que la composición se montaba de manera integral. El gesto de cantar el *arioso* delante de Cristo en actitud orante muestra la intención del compositor de establecer de manera teatral la entrega total ya que más allá de la palabra y los madrigalismos, texto, melodía, armonía, orquestación ya no son suficientes. Hay un marcado propósito de mostrar al personaje consagrado a Jesús y esto se logra al reforzar dicha actitud con la marcación de un movimiento escénico.

---

<sup>19</sup> En el teatro se denomina *didascalia* (término griego que significa enseñanza) al conjunto de instrucciones relacionadas con la acción escénica que agrega el dramaturgo al lado del texto para que estas sean llevadas a cabo por el actor y que completan la interpretación.

Es necesario destacar que en la tonalidad de Sib M el *arioso* comienza con un diseño melódico descendente, original en el Violín 2 y con una pequeña elaboración realizada por Nawrot en el Violín 1.

Musical score for the first system, measures 1-7. The score is in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. It features four staves: Voice (Voz), Violin 1 (Violín 1), Violin 2 (Violín 2), and Cello/Double Bass (Cv.). The Voice part is silent. Violin 1 and Violin 2 play a descending melodic line with eighth-note patterns. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 6. The Cello/Double Bass part provides a steady accompaniment with eighth notes.

Musical score for the second system, measures 8-11. The score continues from the first system. The Voice part (Vo.) begins in measure 8 with the lyrics "Oh Je-sus,". The Violin 1 (Vln. 1) part features a triplet of eighth notes in measure 8. The Violin 2 (Vln. 2) and Cello/Double Bass (Vc.) parts continue their accompaniment. The system ends with a double bar line in measure 11.

## **ESCENA 7**

En la transcripción usada para este estudio no existe aclaración alguna de división de la obra en actos sin embargo entre la escena 6 y la escena 7 se podría establecer un cambio de sección más contundente que en las divisiones entre las escenas anteriores.

El final de la escena 6, con el compromiso de Ignacio ante la Cruz marca el fin de la primera parte de la acción dramática, basada en dejar en claro la devoción por Dios, el compromiso con la causa y la decisión de luchar contra el demonio. Desde el comienzo de la obra los personajes reflexionaron y tomaron decisiones, atravesaron por distintos estados de ánimo, se enfrentaron o acordaron entre ellos según el caso y establecieron sus posiciones dentro de la trama.

A partir de la escena 7 se produce un giro dramático: aparece el personaje de Francisco Javier, acontece el encuentro con Ignacio y se produce la exhortación de este a que emprenda el viaje de evangelización. En un recitativo se produce el diálogo entre Ignacio y el Mensajero 2 y al resolver en la tonalidad de Fa M nombra el personaje de Javier<sup>20</sup>.

A partir de la escena 8 y hasta el final de la escena 9 la acción se basa en la interacción entre Ignacio y Francisco Javier. Los personajes secundarios (Mensajeros y Demonio) desaparecen ya que desde el punto de vista dramático han cumplido su rol y la trama se desarrolla sobre la base de los diálogos entre los personajes principales.

**ARIA: Oh, Javier, esclarecido**

**Personaje: San Ignacio**

*Oh, Javier, esclarecido*

*Sois apóstol del Señor,*

*Su Reino anunciarás.*

---

<sup>20</sup> En el libreto el personaje de Francisco Javier es nombrado por los otros personajes como Francisco o Javier indistintamente.

El *aria* es una elaboración del *aria* final de la escena 6 “*Oh Jesús, mi bien amado*”. Cuando comienza la introducción de 12 cc. en Si b M - la misma introducción - se percibe como si fuera un *ritornello* que de inmediato remite a lo anterior. Hay una clara intencionalidad de referir al *aria* en la cual se define finalmente el compromiso de Ignacio ya que a partir de ahora el será el encargado de transferir el mismo a Javier.

A partir del cc. 12 comienza la voz por superposición con la introducción. La melodía posee diferencias con la anterior, pero es una elaboración de la misma en la que predominan la nota repetida y los giros melódicos ascendentes por grado conjunto al nombrar a Javier, como antes al nombrar a Jesús otorgándole a aquel una categoría elevada como personaje que aún no ha aparecido más que en menciones.

En esta *aria* también hay secciones en las que la voz se apoya solo sobre el bajo continuo. Son los momentos en los cuales se menciona a Dios sobre la estructura armónica I – V, en claro recordatorio al concepto de Dios-Uno.

<u>Aria Escena 6</u> : Oh, Jesús, mi bien amado	<u>Aria Escena 7</u> : Oh, Javier, esclarecido
<u>Texto</u> : Oh, Jesús, Oh mi bien, Oh Jesús mi bien amado.	<u>Texto</u> : Su Reino anunciarás Oh Javier, apóstol del Señor.
<u>Armonía</u> : Si b M – Fa M – Si b M	<u>Armonía</u> : Si b M – Fa M – Si b M

En el último cc. del *aria* en Si b M se produce por superposición la entrada, por primera vez de San Francisco Javier, en un *recitativo secco* breve, de 4 cc, en Fa M.

*Aquí estoy, Padre,*

*¿qué ordenas?*

Antes de la entrada de Javier aparece en el manuscrito la segunda didascalia en el *recitativo* que da paso a la escena 8.

### **San Francisco Javier, San Ignacio.** Recitativos. (De Pie)

La aclaración de estar de pie - segunda y última indicación escénica - en la escena que continúa pretende mostrar la envergadura que lo que se expresará en dicho diálogo.

El *recitativo* continúa en la escena 8. Hay una indicación del cambio de escena ya que a partir de ahora y hasta el final de la ópera la acción se basa en el intercambio entre ambos personajes.

## **ESCENA 8**

El *recitativo secco* con el que finaliza la escena 7 continúa en la escena 8 y constituye la situación dramática más importante de la ópera: el encuentro entre Ignacio y Javier, el mandato de Ignacio y la aceptación de Javier.

Esta escena se basa en dicho *recitativo* y en el *aria* de Ignacio en la que le comunica a Javier su destino.

### **ARIA: De Jesús propagarás**

#### **Personaje: San Ignacio**

*De Jesús propagarás la milicia*

*Contra la ceguedad y la malicia*

*Sacando de las fauces del infierno,*

*Tanto gentil que vive sin gobierno.*

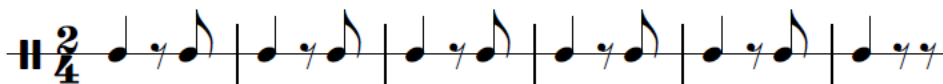
*Para que debajo del estandarte de Cristo*

*Milite tan grande parte.*

El *aria* comienza con la misma introducción de 12 cc. de las *arias* anteriormente mencionadas en las escenas 6 y 7. Con una pequeña variación melódica hacia el final de la sección introductoria, funciona vinculando a los tres textos que se centran en la adoración a Dios y la lucha por El.

Las tres *arias* poseen características similares:





Por último, y al tener en cuenta todas las alusiones a la lucha que han aparecido desde el comienzo de la ópera, se hace necesario vincular el texto del *aria* con las palabras del documento fundacional de la orden jesuita:

*“...Militar para Dios, bajo la bandera de la Cruz y servir solo al Señor y a la Iglesia, su esposa, bajo el Romano Pontífice, vicario de Cristo en la tierra...”*

### **ESCENA 9**

**ARIA: “Pasa ligera”**

**Personaje: San Francisco Javier**

**ARIA:” Ve sin recelo a la victoria”**

**Personaje: San Ignacio**

En el manuscrito están divididas en dos *arias*; sin embargo, es un *aria* que se re expone con otro texto en la voz de otro personaje.

<b>ARIA: Pasa ligera</b>	<b>Aria: Ve sin recelo a la Victoria</b>
<i>Pasa ligera, oh navecilla</i>	<i>Ve sin recelo de la victoria</i>
<i>El mar profundo</i>	<i>Que Jesús te envía</i>
<i>Que mi alma espera ya ver</i>	<i>Y con tu celo dará</i>
<i>La orilla del otro mundo</i>	<i>Gran gloria a su Compañía</i>

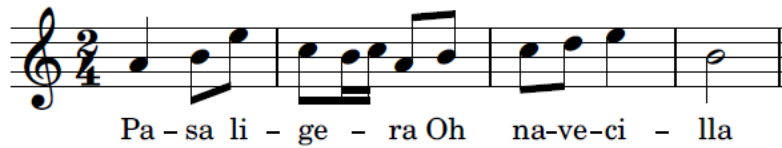
El *aria* está compuesta en La menor y posee una introducción de 11 cc. que anticipa el carácter motorístico de la misma. Posee una melodía melismática con eventuales saltos de intervalos más extensos que la 4° Justa.

Musical score for the first system, measures 1-6. The score is in 2/4 time with one sharp (F#). The voice part is silent, while the instruments play a rhythmic and melodic accompaniment.

Musical score for the second system, measures 7-11. The score is in 2/4 time with one sharp (F#). The voice part is silent, while the instruments play a rhythmic and melodic accompaniment.

Es el *aria* de mayor elaboración de toda la ópera en los aspectos rítmico, melódico y armónico. Consta de una primera sección A, de 36 cc. expositiva en La m en la que se presentan todos los giros melódicos que se usarán. Luego de una introducción de 11 cc. comienza el *aria* con el primer verso *Pasa ligera, oh navecilla*, de direccionalidad ascendente.





Inmediatamente, casi de manera responsorial hay 6 cc. que son una reexposición reducida de la introducción. A partir del cc. 21, el solista canta los dos primeros versos bajo el mismo diseño de la presentación y sucesivas elaboraciones en cada repetición. Esto ocurre siempre sobre una textura orquestal hasta el final de la sección donde luego de un pedal de 4 cc. sobre la nota si, concluye modulando a Mi M. Comienza allí la sección B, de 14 cc, más reducida que la sección A, pero elaborativa en Mi M. Aquí la palabra *ligera* - y en la repetición *ve sin recelo* - esta cantada sobre un melisma de 3 cc. que elabora la melodía de la introducción, reforzando el concepto de ligereza y es doblada por el VI 1.



Esta sección finaliza retornando a la tonalidad de La m, donde comienza la reexposición elaborativa de A, de 26 cc. En dos secciones idénticas de 13 cc. se llevan a cabo los dos últimos versos que concluyen luego de un pedal de dominante de 6 cc. en la tonalidad de La m.

A continuación, comienza la segunda sección - o segunda *aria* - que interpreta el personaje de Ignacio. Los 11 cc. de introducción actúan también como conclusión de la primera parte. Al final de esta segunda parte se reitera una sección orquestal de 11cc. con una ligera elaboración en la cabeza del tema.

## **ESCENA 10**

**ARIA: “Ignacio, amado padre”**

**Personaje: San Francisco Javier, San Ignacio**

El *aria* final de la ópera es un dúo entre Ignacio y Javier donde se produce la despedida entre ambos. A lo largo de todo el dúo, no solo se pone de manifiesto el amor paterno-filial entre ambos, sino que se plasma el concepto fundamental que pretende transmitir la obra: convertir el dolor de la despedida en contento por cumplir la voluntad de Dios.

**Francisco Javier:** *Ignacio, amado padre*

**Ignacio:** *Francisco, hijo querido*

**Francisco Javier:** *Irme lejos de ti*

**Ignacio:** *Sin ti quedarme aquí*

**Francisco Javier e Ignacio:** *¡Ay que tormento!*

**Ignacio:** *Mas, Jesús amoroso*

**Francisco Javier:** *Del alma, dulce esposo*

**Ignacio:** *Con su paterno amor*

**Francisco Javier:** *Convertirá el dolor*

**Francisco Javier e Ignacio:** *Convertirá el dolor, en gran contento*

Es un *aria* extensa en Si b M y 3/8 con la indicación *Adagio*, que da la sensación de estar escrita en compás compuesto lo cual anticipa el espíritu de serenidad que se transmite hasta el final. Asimismo 3/8 es la indicación de compás que presenta la ópera en la introducción. La dinámica establecida es diferente, pero es un modo de cerrar la obra utilizando el mismo compás que al comienzo. Si bien posee características y objetivos diferentes se produce una vinculación con el *aria* del Demonio en la escena 5, escrita en compás compuesto de 12/8. En ambas *arias* - así como en la introducción - se utiliza el recurso del giro rítmico correspondiente a la unidad de negra con puntillo para otorgar al contexto la impresión de encontrarse en un ambiente plácido y confiable.

Comienza con una introducción de 17 cc, anacrútica, anticipando el diálogo entre los personajes, en ritmo y melodía. A partir de allí se produce la primera parte del diálogo entre los personajes en una sección de 33 cc.



La armonía transita por la tonalidad de Si b M con secuencias armónicas Subdominante-Dominante-Tónica. El IV grado suele ser reemplazado por el II grado en 1° inversión otorgando mayor riqueza armónica sin brusquedad ante los cambios funcionales.

Luego de que Ignacio dice: *sin ti quedarme aquí* sobre la dominante de la tonalidad – Fa M- hay un compás de silencio. Es un silencio anticipatorio a la última sección de la primera parte que en 11 cc. retoma la figura retórica del inicio de la ópera: ¡Ay! ¡Que tormento!

La exclamación ¡Ay! esta seguida por silencio, tal como lo hace Ignacio en el aria de la escena 1. Ahora es expresado a dúo por terceras y como al principio ese silencio sonoro tiende a transmitir el sufrimiento, aunque en esta oportunidad el sufrimiento no es el vacío ante la lejanía de Dios, sino por la separación que se producirá entre ellos.

Al igual que en la escena 1 esta sección que comienza en un Fa M como dominante de Si b M y modula finalmente a Fa M, tonalidad en la que comienza en el cc. 46 una reexposición elaborativa del *aria*. A partir de allí se reitera el diálogo entre los personajes sobre el mismo diseño melódico que en la exposición. Se produce una elaboración armónica sobre Fa M y las funciones estructurales de la tonalidad en 1° inversión. Luego del diálogo *Irme lejos de ti, sin ti quedarme aquí*, en Fa M hay una reiteración de dicho diálogo en Sol menor a donde se llega por medio de la dominante secundaria. La repetición y modulación al II grado de la escala le otorga al momento un mayor dramatismo sobre todo porque luego de esto aparece nuevamente el compás de silencio creando suspenso con el objetivo de detener la acción antes de reiterar el giro retórico de la escena 1 *¡Ay! que contento!* Mientras que en la exposición comienza en Fa M como dominante de Si b M y modula a Fa M, ahora la sección se presenta como un bloque en Fa M sin ningún movimiento modulante lo que la obliga a sobresalir y destacarse para reforzar el testimonio.

Voz 1

Voz 2

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay qué tor - men - to!

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay qué tor - men - to!

En el cc. 86 se retoma la tonalidad de Si b. Luego de 3 cc. orquestales con la reiteración del diseño melódico del inicio se produce el dúo entre los personajes, que cantan por tercetas cada uno su propio texto para luego reiterar - también a dúo - *¡Ay que tormento!* sobre el acorde de dominante. Finalmente se produce, por última vez la reiteración del giro retórico *¡Ay que tormento!* Pero también en esta oportunidad se presenta bajo una elaboración armónica con el objetivo de conmover y aumentar la tensión. La primera vez que expresa *¡Ay!* lo hace sobre un acorde disminuido con 7° entre dos compases de silencio para concluir en Si b M.

Voz 1  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay, qué tor - men - to!

Voz 2  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay, qué tor - men - to!

The piano accompaniment consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

A partir de allí hay una sección conclusiva de 18 cc. de características similares a la de la introducción.

El *aria* finaliza con una sección de 31 cc donde se produce la segunda parte del diálogo entre los personajes. Comienza en la tonalidad de Sol menor para pasar luego a Sol M. En esta sección conclusiva donde al fin se pone de manifiesto el mensaje de la obra se produce la mayor elaboración armónica que se ha llevado a cabo hasta ahora. Hay un paso de Sol M como dominante a Do como tónica, aunque con ausencia de la 3° que define el modo y luego de La M como dominante a Re sin la 3°. Cuando expresan *convertirá el dolor en gran contento* vuelven a cantar juntos por 3° en una sección en la que predominan notas largas, ambigüedad entre el modo Mayor y menor y el grado conjunto sobre todo en el bajo que guía la armonía para finalizar en Re Mayor donde se indica *Da Capo Aria*.

## **EPÍLOGO: Estas las banderas son**

Tal como se mencionó al principio de este análisis el epílogo fue encontrado con diferentes textos lo cual indica que esta ópera se interpretó para diferentes festividades y ese texto fue adaptado en cada una de ellas. Solo se hallaron diferencias en el texto del epílogo; el resto del texto no sufrió cambios. En esta oportunidad solo se analizará el que corresponde a *San Ignacio*.

*Estas las banderas son  
y su fin tan aplaudido,  
de Loyola esclarecido.  
Con que tan buena sazón  
su visita festejamos.  
¡Oh, mi Padre San Ignacio!  
Y será nuestro favor  
el perdón que suplicamos.*

Esta *aria* final no presenta diferencias significativas desde el punto de vista armónico, melódico y estructural. Con el fin de otorgarle grandiosidad al final, la orquesta agrega de manera obligatoria una Trompeta. El uso de la trompeta natural obliga al compositor a escribir este final en la tonalidad de Do M, dado los recursos del instrumento.

Asimismo, no hay indicación de personajes sino de “voces” lo cual da lugar para suponer que esta melodía puede ser interpretada alternadamente por los distintos personajes, juntos al unísono, un coro a una voz o un solista. Por la indicación de la clave y la escritura se observa que este personaje responde a las características tímbricas de los mensajeros, de Ignacio y de Francisco Javier, lo cual indica que es, a modo de demiurgo, un personaje o conjunto de personajes divinos que dan un cierre definitivo a la trama con el propósito de elevar la figura de San Ignacio como padre y dar un mensaje de esperanza y júbilo.

## CONCLUSIONES

De la investigación llevada a cabo a partir de la documentación existente y sobre todo del análisis musical, se desprende la importancia que tuvo la música en las misiones jesuíticas y el interés de los jesuitas en otorgarle a la música una función pedagógica y evangelizadora.

Como se ha visto, las actividades religiosas regulaban el trabajo, las labores cotidianas y el desempeño de los oficios, pero era la música, el oficio que tenía una participación directa en dichas actividades. Las celebraciones litúrgicas cotidianas y las festividades especiales requerían en mayor o menor medida de la participación de los músicos, razón por la cual los jesuitas pusieron especial interés en especialización de los mismos. La creación de las escuelas de música para profesionalizar el oficio tuvo como objetivo la formación integral de los músicos, pero no especialmente con fines artísticos sino como la oportunidad más directa de acercarlos, por medio de la música, a la liturgia. Al formar parte de las escuelas de música y especializarse en una o más disciplinas adquirirían las capacidades para participar en las celebraciones religiosas.

Las capillas musicales, creadas según el modelo europeo y adaptadas a la liturgia misional, también fueron un vehículo para catequizar. Si se tiene en cuenta que el número de miembros de las capillas musicales era limitado y para acceder a las mismas era necesario estar avanzado en el oficio de músico, ser convocado a formar parte de ellas otorgaba un *status* profesional y social. Esto ubicaba a quien fuera convocado, en un lugar de privilegio dentro de la institución religiosa y por tanto constituía un instrumento de gran valor para la persuasión religiosa. En el mismo sentido y a partir de los testimonios que acreditan la creación de una cultura misional conformada por la fusión de elementos europeos e indígenas, la decisión de los misioneros de conservar las lenguas originarias y tomar elementos de la música y del arte en general para unirlos con los elementos que traían de sus continentes, fue sustancial para lograr el acercamiento de los indios con las prácticas religiosas cristianas. Esto demuestra cuán importante fue la enseñanza musical en la tarea evangelizadora ya que además creó las condiciones propicias para establecer las relaciones de poder, actuar como un dispositivo de control social y reforzar la devoción.



Junto a la formación de intérpretes, fue necesario trabajar con el oficio de luthier, ya que se requería contar con instrumentos que acompañaran el desempeño musical. De este modo y por ser participantes imprescindibles para optimizar el oficio del músico, los artesanos dedicados a la luthería también experimentarían el acercamiento a lo religioso.

Por un lado, la conformación de las escuelas de música y las capillas musicales tenían el objetivo, tal como se ha visto, de hacer parte a los indios de las manifestaciones religiosas por medio de la música y de este modo evangelizar a través de la educación musical. Por otro, dichas producciones musicales religiosas tenían como destinatarios a un público que no ejercía el oficio de músico y que debía ser atraído por el espectáculo y de esta manera estar predispuesto a ser evangelizado.

Respecto de la música vocal, el texto fue imprescindible para la comprensión clara de la palabra de Dios. Si bien, por sus características melódicas, el canto gregoriano, favoreció dicha asimilación con facilidad, la utilización de la lengua vernácula creó el sentido de pertenencia con el texto y propició que el conocimiento y la consiguiente propagación de la palabra de Dios se produjera de manera más fluida.

Para realizar este trabajo se tuvieron en cuenta otras manifestaciones musicales que se llevaban a cabo en América y que de alguno u otro modo se vincularon con *San Ignacio*. Dichas obras (villancicos y óperas) se presentaban en otros ámbitos, diferentes a la misión y por tanto albergaban propósitos más ligados al entretenimiento que a la evangelización. Sin embargo, comparten características como el estilo de composición, el uso de los recursos técnicos y las figuras retóricas o simplemente el género.

La técnica de composición de *San Ignacio*, el uso de los elementos técnicos musicales y de los recursos retóricos propios del barroco, se han encontrado en villancicos compuestos para las catedrales y para las misiones. Como se ha visto, los villancicos no eran obras para ser presentadas dentro de la liturgia, pero sí, para participar de festividades religiosas y su forma -tomada de la música popular española - era sencilla, con un claro objetivo de atraer a todos, independientemente de su educación en general o de su educación musical en particular. Se ha visto que los villancicos adaptaban el texto a lenguas vernáculas para acercarlos aún más a los indios.

Los villancicos que se han analizado y que este trabajo ha considerado representativos del género, constituyen, por su técnica de composición, el germen del estilo de composición que se ha visto en *San Ignacio*. El uso de los giros melódicos sencillos, la extensión limitada del registro, la melodía, el ritmo, las técnicas compositivas en función del texto y la armonía elemental son claros ejemplos de que estos villancicos tenían un propósito ligado a atraer a un público que se sentiría identificado por el texto y que a la vez podría memorizar alguna sección o estribillo. Los recursos compositivos usados como figuras retóricas eran:

- Melodías ascendentes para mencionar a Jesús o a Dios.
- Figuras largas en melodías ascendentes para significar la peregrinación (para ver a Dios)
- Melodías e intervalos descendentes para transmitir tristeza o interrogantes (en palabras como “llorar” o ¿“por qué?”)
- Estilo canónico con melodías ascendentes y figuración breve para representar el acto de correr hacia un lugar.
- Uso de silencios, melodías sincopadas y compases acéfalos para representar ansiedad o zozobra.
- Aumento de la densidad de ataque a medida que hay un acercamiento a Dios.
- Uso de onomatopeyas en ritmos elaborados con figuración breve para remitir a instrumentos de percusión propios de la región.
- Aparición de la polirritmia para generar un ambiente festivo y de danza.
- Uso de funciones armónicas estructurales de la tonalidad (I, IV, V) para crear con facilidad los estados de tensión y reposo y asociarlos con sensaciones de alerta o suspensión y serenidad o conclusión respectivamente.

Respecto de la forma, sin duda *San Ignacio* toma como modelo a la ópera barroca. Como se ha mencionado en este estudio los compositores españoles desarrollaron un estilo propio adaptado a América y de acuerdo a los requerimientos de los diferentes ámbitos de representación. Al establecer el paralelismo entre las óperas compuestas en el siglo XVIII en América y realizado el análisis formal y técnico de *San Ignacio*, se comprobó que lo único que dicha ópera tiene en común con las demás es la forma. Mientras *La Púrpura de la Rosa* y *Venid Deidades* abordan temáticas que podrían considerarse banales en el ámbito de la misión (el amor entre Venus y Adonis o una

contienda familiar), *San Ignacio* se centra en el amor de Dios como fin último que da sentido a la vida.

Al analizar en profundidad el texto y el manejo de los recursos de composición se ha observado que lejos de intentar entretener, el proceso de composición de la obra está destinado a instruir, enseñar, establecer parámetros éticos y mostrar directamente cuál es el lugar correcto en el que el ser humano debe permanecer.

A partir de la investigación y sobre todo del análisis técnico - musical realizado se ha podido verificar que *San Ignacio* - y la música en general producida en las misiones - tuvo gran circulación en el siglo XVIII, lo que queda demostrado por la cantidad de copias manuscritas de partes de la ópera encontrados en diferentes misiones.

Según los testimonios de viajeros, cuando los jesuitas fueron expulsados de las misiones dejaron una organización que continuó en funcionamiento de modo tal que, así como otras actividades la educación y las prácticas musicales en general siguieron desarrollándose. Los instrumentos y composiciones relevados en los inventarios posteriores a la expulsión permiten comprobar la riqueza del repertorio que quedó en poder de los indios, que continuaron utilizándolo.

La técnica de composición y, por tanto, los elementos técnicos utilizados en la misma están puestos al servicio de la persuasión. La música pretende llegar directamente a un público que sea capaz de comprender con facilidad lo que observa y escucha y a partir de ello tome partido en el conflicto que se plantea. Asimismo, se ha visto que los recursos de composición que se han utilizado en esta obra y su tratamiento y elaboración ponen de manifiesto la intención pedagógica de la música y su consiguiente utilización como intermediaria o herramienta para la evangelización. Del estudio realizado se infiere que dichas prácticas obedecen a una planificación previa. A continuación, se detallará el comportamiento de los recursos mencionados.

### Argumento y Personajes

El argumento de la obra presenta de inmediato, con claridad y sencillez, el conflicto y la naturaleza moral de los personajes. Cuando aparecen los personajes, las primeras frases responden a sus características más preponderantes. Esto determina que el espectador no dude acerca del proceder de aquellos. Independientemente del devenir argumental - que es previsible - ya desde el inicio se establece cual es la postura correcta

desde el punto de vista ético, en la trama, quienes representan estos valores y por quien se debe tomar partido.

La relación paterno - filial entre Ignacio y Francisco Javier remite a una relación padre - hijo en la que el padre protege y aconseja y el hijo escucha, pregunta y obedece, como podría ser la relación de todos los que estuvieran presenciando el espectáculo con su padre o su hijo.

Los personajes identificados como Mensajeros, de inmediato se vinculan con los valores morales positivos. No se aclara de dónde vienen y a quien responden, pero es evidente, por sus dichos y sus actitudes, que son representantes de Dios, aunque esto no está dicho exactamente. Se ubican siempre del lado de Ignacio, reafirman y apoyan todas sus decisiones y aconsejan siguiendo la misma línea ética.

El demonio también está delineado con claridad. Se presenta en el lado opuesto de los valores y plasma de inmediato la oposición con Ignacio.

El texto y la construcción de los personajes como arquetipos éticos opuestos permiten identificar rápidamente el estatus de “buenos y malos”. Dichas categorías son reafirmadas a partir del tratamiento de los elementos técnicos de la composición.

Los dos momentos en los que aparecen didascalias en la obra son culminantes desde el punto de vista de la trama (Escena 6, Arioso “Jesús, mi bien amado” y final de la Escena 7, Recitativos de Ignacio y Francisco). Son dos momentos que requieren del elemento adicional de la actuación para fortalecer el mensaje de compromiso con Dios. Las didascalias demuestran, por un lado, que era posible montar la obra en su totalidad y por otro que no se pretendían grandes movimientos escénicos sino los necesarios en función del texto.

### Orquestación

El orgánico instrumental elegido consta de bajo continuo y dos violines. El bajo continuo constituye la instrumentación básica de toda obra musical barroca, sostiene la armonía y contribuye con el desarrollo contrapuntístico de la obra. Se ha visto que la función de los violines en esta obra consiste en reforzar el mensaje del texto. Cuando los personajes cantan, los violines suelen acompañar al unísono doblando la voz o bien actúan como otro personaje, dialogando con el solista o anticipando la melodía del protagonista, como una manera de reforzar el mensaje del texto. En las secciones instrumentales se

observa la mayor elaboración melódica en violines, aunque dichas melodías conservan las características melódicas de las voces solistas.

La presencia del *recitativo secco* confirma la subordinación de la orquestación al texto. Los recitativos solo con bajo continuo permiten que se comprenda perfectamente la evolución de la trama.

### Registro y Timbre

La elección los registros de cada personaje es clave en el objetivo de delinear los arquetipos morales. Como se ha visto, a los personajes que encarnan las virtudes elevadas (Ignacio, Francisco y los Mensajeros) se les han adjudicado voces blancas en una clara demostración de vincular el registro agudo con la cercanía a Dios. Asimismo, el demonio es el único personaje que posee voz de barítono; no solo se hace presente el contraste entre los personajes, sino que dicho registro se vincula con lo “bajo”, lo que desciende, en contraposición con lo elevado de Dios.

### Textura

Si bien la textura contrapuntística es característica del barroco, en esta obra las secciones con dicha textura son escasas y de dificultad asequible. Esto también abona la teoría de que la música está al servicio de la comprensión del texto, pero aparece otro elemento significativo: ¿Quiénes interpretaban la ópera? Si se tiene en cuenta, como se ha visto, el interés de los jesuitas en la educación musical, se puede inferir que eran los mismos alumnos de dichas escuelas, según el nivel de cada uno, quienes participaban de las obras; de ahí la sencillez de la composición. Esta práctica, no solo tenía como objeto conmover al espectador sino ser parte de la historia que se contaba. Asimismo, quien observaba el espectáculo podía sentirse más identificado con los personajes ya que podían ser ellos mismos. Esto pretendería instalar en el que observa un mecanismo de pensamiento tal como: “Si él se parece a mí, yo podría ser él.”

### Melodía

Las melodías instrumentales y vocales son sencillas. Es evidente que se necesitaba de una pericia instrumental y vocal para interpretar las partes, pero se trata de una dificultad técnica intermedia. Las melodías abundan en secciones de grado conjunto, siempre dentro de la tonalidad, sobre todo en los momentos de serenidad y recogimiento religioso. Los saltos melódicos siempre se dirigen a notas del acorde respetando la

armonía y corresponden a secciones vinculadas con los sentimientos de zozobra, incertidumbre e ira. Los adornos escritos son escasos. Se puede inferir que la realización de los mismos dependía del virtuosismo de los intérpretes contribuyendo a la teoría de que los alumnos de música eran los intérpretes.

### Ritmo y Densidad de ataque

La elaboración rítmica continúa la línea de composición accesible y simple. La densidad de ataque aumenta o disminuye de acuerdo con la intensidad dramática y acompaña los sentimientos que muestran los personajes. En los momentos de reflexión devocional se utilizan figuras extensas, en unidades de tiempo o de compás - siguiendo en general las melodías por grado conjunto -, mientras que en los momentos de tensión la densidad aumenta, se usan figuras más cortas, subdivisiones y giros rítmicos más complejos.

### Compás

Casi todas las secciones de San Ignacio están compuestas en compás simple. La subdivisión binaria ofrece a la percepción una serenidad vinculada con la naturaleza ya que las acciones de caminar, respirar, el movimiento de cuerpo y de la naturaleza se rigen bajo un mecanismo binario. De ahí la necesidad de otorgar desde el escenario esta marcha binaria, como un modo de asociar la naturaleza con la temática religiosa. Desde lo métrico también se ejerce la persuasión para conectar lo que ocurre en el escenario con la vida del que está observando. Sin embargo, la obra comienza con un compás de tres tiempos (3/8). Como suele ser habitual, sobre todo en la música religiosa, y como se ha explicado en el análisis, el número tres se asocia con lo divino desde la Edad Media constituyéndose en el número que remite a lo perfecto.

El compás compuesto aparece en el aria del demonio. Como se ha observado en el análisis la artificialidad de la subdivisión ternaria y los giros rítmicos sincopados favorecen la incomodidad, la no naturalidad, la sensualidad, que puestas en el texto del demonio son vistas como características negativas a tener en cuenta.

### Dinámica y Articulación

La transcripción de Nawrot carece de indicaciones de dinámica y articulación. Si bien los manuscritos del barroco nunca poseen indicaciones de dinámica y articulación, dejando a criterio del intérprete las decisiones al respecto, en este caso es conveniente a

los efectos de la idoneidad del intérprete. Estos parámetros se adaptaron a la técnica de los cantantes e instrumentistas y al objetivo evangelizador ya que las interpretaciones no hacían tanto hincapié en el espectáculo o en el virtuosismo individual como hecho artístico, sino que eran un vehículo para transmitir el mensaje. De esta manera era posible aceptar que quienes tocaban o cantaban no necesariamente tuvieran un nivel profesional.

### Tonalidad

Las tonalidades que aborda la obra no poseen más de dos alteraciones. Esto permite concluir una vez más que no era necesario poseer un gran virtuosismo instrumental para los violinistas o continuistas, de modo de hacer la obra accesible para los intérpretes. En el aspecto vocal, el recorrido por las tonalidades usadas dentro del ámbito del intervalo de la 8° responde a un registro medio y cómodo para un intérprete con técnica vocal intermedia. Una voz femenina o de niño con un entrenamiento no demasiado avanzado podría abordar perfectamente los personajes protagónicos y el barítono no se extiende más allá de la 8° dentro de su registro. En resumen, la ausencia de gran virtuosismo muestra el interés en captar la atención sobre la acción dramática y el texto más que sobre las habilidades interpretativas.

Al preguntarse el motivo por el cual se eligió el género ópera como una herramienta más de evangelización, lo factible es que ante la necesidad de contar una historia de dimensiones más extensas que las de un villancico fuera necesario encontrar un género que atrajera desde el punto de vista visual y escénico, pero manteniendo un estilo de composición sobrio y asequible, que no se destacara por encima del objetivo principal de la persuasión religiosa.

Por todo lo expuesto y en virtud de la investigación y el análisis realizado se puede concluir que la profesionalización de los músicos en las escuelas de música de las misiones jesuíticas tenía como objeto, en el marco del proyecto pedagógico, hacerlos partícipes de las manifestaciones artísticas religiosas y de este modo acercarlos a la palabra de Dios. La creación de un estilo barroco misional de composición fue funcional tanto a las posibilidades interpretativas de dichos instrumentistas y cantantes como al objetivo de transmitir conceptos religiosos.

La ópera, se constituyó en un dispositivo artístico integral para persuadir, conmover y finalmente convencer. La ópera *San Ignacio* en particular, reúne de manera explícita

todos los elementos necesarios para interpelar tanto al espectador como al intérprete y así promover una identificación directa con los personajes y el argumento. Es por eso que, a partir de este estudio, es posible afirmar que *San Ignacio* se erige como una herramienta eficaz para comunicar el mensaje evangelizador.



## ANEXOS

### 1. Glosario de términos musicales<sup>21</sup>

**Acorde:** Es la superposición de tres o más sonidos

**Armadura de clave:** Es la cifra numérica que aparece al principio de la obra y que indica la tonalidad sobre la cual está compuesta la obra.

**Bordadura:** Adorno melódico en el cual un sonido sale de otro por grado conjunto ascendente o descendente y vuelve al mismo por el mismo camino. La bordadura siempre se encuentra en una parte débil del compás o el tiempo.

**Canon:** Es una elaboración contrapuntística basada en la imitación de dos o más voces separadas por una distancia temporal. En general, el canon - y posteriormente la fuga – es usado por los compositores de música vocal para reafirmar textos que tengan que ver con el dogma de fe. Esto ha operado a lo largo de la historia de la música como metáfora de lo inexorable, de aquello que no se puede cambiar para conservar su identidad.

**Cantata:** Es una obra musical compuesta para una o varias voces solistas con acompañamiento instrumental. Posee arias, recitativos y puede incluir coro.

**Cifra de Compás:** Números (numerador y denominador) que se colocan al comienzo de la obra o de las diferentes secciones y que permiten establecer la unidad de tiempo.

**Coda:** Conclusión elaborativa denominada así a partir de la sinfonía clásica. En la coda confluyen todos los temas melódicos que han aparecido a lo largo de la obra.

**Comienzo Tético:** Se considera que un compás (o el comienzo de una obra o sección) es tético cuando existe un ataque desde el primer tiempo del compás.

**Comienzo Acéfalo:** Se considera que un compás (o el comienzo de una obra o sección) es acéfalo cuando no existe un ataque desde el primer tiempo del compás y dicho ataque es reemplazado por silencios.

**Comienzo Anacrúfico:** Se considera que un compás (o el comienzo de una obra o sección) es anacrúfico cuando no existe un ataque desde el primer tiempo del compás. El compás resulta incompleto (no hay silencios que reemplazan a los ataques). A este

---

<sup>21</sup> Véase NGD

giro melódico y/o rítmico se lo denomina “anacruza” y se completa rítmicamente en algún momento conclusivo de la obra o sección.

**Compás:** División de la obra o las secciones la de misma en partes de igual duración.

**Concerto Grosso:** Es una forma instrumental característica del barroco en la que a lo largo de tres movimientos se establece el contraste entre un instrumento solista y la orquesta.

**Contrafactum:** Es un procedimiento compositivo originado en la Edad Media, que consiste en modificar el texto de una obra vocal sin cambiar el resto de la composición.

**Contrapunto:** Es una técnica de composición propia del Renacimiento que llegó a su máxima expresión elaborativa en el Barroco y que se basa en la relación de varias voces independientes en lo melódico pero que conservan afinidad armónica entre si. La técnica de contrapunto por excelencia es la fuga.

**Contratenor:** Es el registro masculino que debido al entrenamiento de la resonancia permite adquirir la capacidad de cantar con lo que se denomina “voz de cabeza” o “falsete”, logrando que el timbre se asemeje a la voz femenina.

**Densidad de ataque:** Es la cantidad de sonidos (o ataques) que se llevan a cabo en una unidad de tiempo.

**Escala:** Una escala es una sucesión de sonidos consecutivos organizados de manera determinada. A partir de una escala de siete sonidos se constituye una tonalidad.

**Figuras:** Símbolos que representan la duración de los sonidos.

**Fuga:** Procedimiento de composición a tres voces como mínimo, basado en la imitación sucesiva de las mismas. Las reglas para la composición de una fuga son estrictas de modo tal que, si la obra no cumple con las mismas, no se considera fuga.

**Funciones Armónicas:** Son las funcionalidades que cumplen los acordes que se forman a partir de cada sonido de una escala y la relación entre ellos organizados alrededor de la tónica (el grado o función principal)

**Grado conjunto:** Es la manera de denominar a los sonidos consecutivos que forman parte de una escala.

**Homofonía:** Es una textura vocal y/o instrumental en la que una voz tiene la melodía principal y varias voces acompañan otorgando el soporte armónico.

**Intervalo:** Distancia entre dos sonidos.

**Madrigal:** Composición coral a tres o más voces sobre texto de carácter profano.

**Madrigalismo:** Se denomina al giro melódico que representa musicalmente las palabras del texto. Es tomado del madrigal.

**Melisma:** Un melisma es un conjunto de sonidos que se ejecutan vocalmente en una sola sílaba. No es una escala propiamente dicha, pero sí un giro melódico que avanza ascendiendo y/o descendiendo por grado conjunto.

**Monodia:** Composición vocal o instrumental constituida por una línea melódica. Puede o no tener acompañamiento.

**Nota de Paso:** Adorno melódico en el cual un sonido sale de otro por grado conjunto ascendente o descendente y sigue en la misma dirección hacia el sonido siguiente en el ámbito de un intervalo de 3°. La nota de paso siempre se encuentra en la parte débil del compás o del tiempo.

**Notación neumática:** Es el sistema de notación musical empleado en el canto gregoriano entre los siglos IX y XIII.

**Número áureo:** Es un número, producto de la relación proporcional entre dos partes de un todo que responde a la siguiente ecuación:  $a+b/a=a/b$ . Cuando una obra de arte logra esta proporción se considera que la misma se acerca a la “perfección” ya que ha lo largo de la historia del arte el número áureo se ha tenido vinculado con lo divino.

**Ópera:** Género musical en el que una obra teatral es representada en su totalidad con música, canto y puesta en escena.

**Oratorio:** Es un género dramático de composición, similar a la cantata en cuanto a su forma ya que posee obertura, arias, coros, recitativos y orquesta. La temática es básicamente religiosa - de ahí su nombre – aunque hay oratorios profanos dedicados a héroes mitológicos o históricos.

**Pasticcio:** Es una obra musical - frecuentemente el término es usado para la ópera - cuya composición es el resultado de unir partes de diferentes obras ya compuestas de

uno o varios compositores o bien responde a una creación conjunta de varios compositores

**Particellas:** Son las partituras individuales de cada instrumentista o cantante. El contenido de cada *particella* se encuentra también en lo que se denomina *full score* o partitura general, donde se encuentra escrita la obra completa.

**Polifonía:** Es una textura vocal y/o instrumental en la que varias voces ejecutan simultáneamente melodías independientes en los aspectos rítmico y melódico y cobran sentido al constituir el todo.

**Polirritmia:** Se denomina a la combinación rítmica entre giros que no derivan de la misma métrica.

**Registro:** Distancia interválica entre el sonido más grave y el más agudo.

**Ritornello:** Es la reiteración de una sección de una obra musical a lo largo de la misma. Dicha sección no es muy extensa y la reiteración debe ser exacta.

**Serenata:** Es una cantata dramática para dos o mas cantantes y orquesta, de temática celebratoria o elogiosa.

**Silencios:** Símbolos equivalentes a las figuras que representan la ausencia de sonido.

**Síncopa:** Así se denomina al recurso de elaboración rítmica que tiende a romper la regularidad del pulso por medio de la acentuación de un sonido que se encuentra en una parte débil del compás o del tiempo.

**Stile Antico** (o *prima pratica*): Es la manera de mencionar el estilo de composición que se llevó a cabo desde el siglo XVI al XX y que resulta de

**Tiple:** Es un instrumento musical de viento, de madera de doble lengüeta, de la familia de las chirimías, utilizado sobre todo en los siglos XVII y XVIII. Por su timbre agudo se toma su nombre para denominar a las voces agudas en las composiciones vocales y corales de la misma época.

**Tonalidad:** Se denomina tonalidad a un sistema de siete sonidos sobre los cuales se estructura una obra musical.

**Villancico:** Es una forma tradicional de España y Portugal, vinculado con la canción profana del siglo XV y de origen popular. Se acercaron a la Iglesia al comenzar a

interpretarse en las celebraciones religiosas, en un principio, de Navidad y más tarde, de otras festividades. Los **villancicos de adoración, villancicos de diálogo, guineos, negrillas y negritos** son denominaciones que adquirieron los villancicos en Hispanoamérica y que formaban parte de las obras compuestas en las misiones.

**Zarzuela:** Es un género teatral surgido en España de características similares a la ópera. A veces hay partes habladas y suele abordar la temática costumbrista española.

2. Partituras

a 5

7. A BELÉN ME LLEGO, TÍO

G[aspar] F[ernan]des

[Tiple] por que

[Alto] por que

Tenor 1<sup>o</sup> a be len A Be - lén me lle-go tí - o, yun za - ma - rroal ni - ño lle -

Tenor 2<sup>o</sup> por que

Bajo por que

6

por - que

vo, por - que con el sa - yo nue - vo es - tá tem - blan - do de frí - o,

12

por - que  
 con el sa - yo vie - jo, por - que con el sa - yo vie -  
 por - que con el sa - yo  
 por - que con el sa - yo nue - vo, por - que con el  
 por - que con el sa - yo nue - - - vo, nue - vo,

17

con el sa - yo nue - - - - vo, nue - vo, por - que  
 jo, por - que con el sa - yo vie - jo, el  
 nue - - - vo, por - que con el sa - yo nue - vo, nue -  
 sa - yo nue - - - vo por - que con el sa - yo nue - vo,  
 por que con el sa - yo nue - - - vo,

22

con el sa-yo nue - - - - vo es - tá tem - blan -  
 sa - - yo vie - - - - jo, es-tá tem -  
 vo, sa - yo nue - vo es - tá tem - blan - do  
 con el sa - - yo nue - vo es - tá tem - blan - do de  
 por - que con el sa - - yo nue - vo

27

do de frí - o, es - tá tem - blan - do de frí - o, es - tá  
 blan-do de frí - o, es - tá tem - blan - do de frí - o,  
 de frí - o, es - tá tem - blan - do de frí - o, es - tá  
 frí - o, es - tá tem - blan - do de frí - o, es - tá tem - blan -  
 es - tá tem - blan - do de frí - o, de frí - o, es - tá



32

tem - blan - do de frí - o, tem - blan - do de frí - o.

es - tá tem - blan - do de frí - o, tem - blan - do de frí - o.

tem - blan - do de frí - o, tem - blan - do de frí - o.

do de frí - o, tem - blan - do de frí - o, tem - blan - do de frí - o.

tem - blan - do de frí - o, tem - blan - do de frí - o.

[Fine]

37

A Be - lén me lle - go tí - o, me lle - go tí - o.

A Be - lén me lle - go tí - o, me lle - go tí - o.

A Be - lén me lle - go tí - o, me lle - go tí - o.

A Be - lén me lle - go tí - o, me lle - go tí - o.

A Be - lén me lle - go tí - o, me lle - go tí - o.

41

o, me lle - go tí - o, me lle - go tí - o,  
 lén me lle - go tí - o, me lle - go tí - o,  
 a Be - lén me lle - go tí - o,  
 tí - o, a Be - lén me lle - go tí - o,  
 me lle - go tí - o, a Be - lén me lle - go tí - o,

45 Dal  $\text{C}$  al Fine

o, yun za - ma - roal ni - ño lle - vo, lle - vo,  
 o, por - que con el sa - yo,  
 yun za - ma - roal ni - ño lle - vo  
 yun za - ma - roal ni - ño lle - vo, lle - vo,  
 yun za - ma - roal ni - ño lle - vo, lle - vo por - que

Copla[s] a dúo

49 [Tenor 1º]

1. Des - pués que el tra - je vis - tió al u - so  
 2. ¡Siel sa - yo nue - vo le co - ge de los pies a -  
 3. Y pues leo - fen - deal ro - cío a dar - lea -

[Tenor 2º]

1. Des - pués que el tra - je vis - tió al u - so de -  
 2. ¡Siel sa - yo nue - vo le co - ge de los pies a -  
 3. Y pues leo - fen - deal ro - cío - a dar - le a -

53

de nues - tra tie - rra el frí - o le ha -  
 a la ca - be - za co - mo llo - ra con -  
 bri - go mea - tre - vo mas en es - ta du -

nues - tra tie - rra el frí - o le  
 la ca - be - za co - mo llo - ra  
 bri - go mea - tre - vo más en es - ta

57

ce gue - rra y de  
 ter - ne - za ti - ti -  
 da me fi - o [yun za -

ha - ce gue - rra y de  
 con - ter - ne - za y ti -  
 du - da me fi - o [yun za -

60

su ri - gor tem - bló, tem - bló.  
 ri - tan - do se en co - ge.  
 ma - rroal ni - ño] le lle - vo.

su ri - gor tem - bló.  
 ri - tan - do se en co - ge.  
 ma - rroal ni - ño] le lle - vo.

# Dame Albricia Mano Anton

Negrillo a 4

Gaspar Fernandes

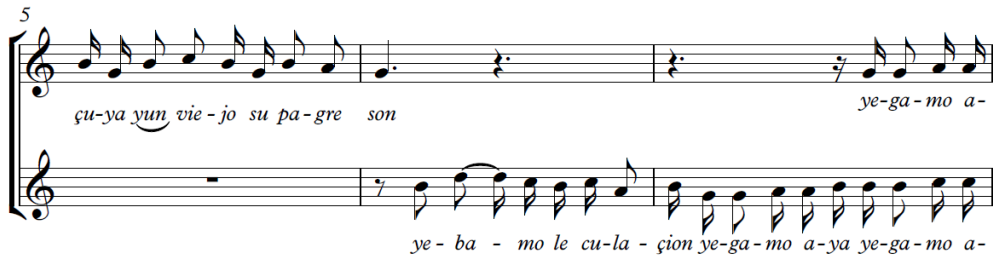
\* Transcription by Robert Stevenson, 1975.  
Latin American Colonial Music Anthology, pp. 120-124

RBMSA, 197 (Oaxaca Cathedral)



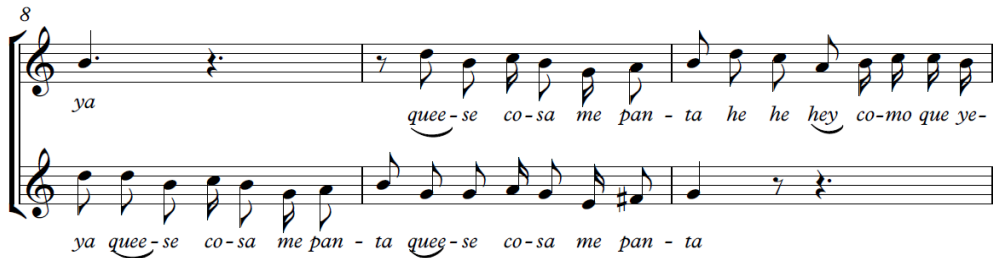
da-meal bri-cia ma noAn-ton que Je - su na-reen Gui-ne - a u-na lun  
quien lo pa ri

5



cu-ya yun vie - jo su pa - gre son ye-ga - mo a -  
ye - ba - mo le cu-la - çion ye-ga - mo a - ya ye-ga - mo a -

8



ya quee - se co - sa me pan - ta he he hey co - mo que ye -  
ya quee - se co - sa me pan - ta quee - se co - sa me pan - ta

11



ga - re y mi ra - re  
ha ha hay co - mo que ye - ga - ra y lo

13

y tu-ru-lu ne-glo-le ba-ya - ra he he he

mi-ra-ra y tu-ru lo ne-gro lo ba-ya - ra y tu - ru lo ne-gro lo ba-ya ra

16

y tu - ru-lu ne-gro le ba-ya - ra le ba - ya - ra ha ha

y tu - ru-lu ne-gro le ba-ya

y tu - ru-lu ne-gro le ba-ya - ra y tu - ru-lu-ne-gro le ba-ya -

y tu - ru-lu ne-gro le ba-ya - ra y tu - ru-lu ne - gro le

18

ha y tu - ru-lu ne-gro le ba-ya - ra ha ha ha y tu - ru-lu -

ra ba - ya - ra ha ha ha y tu - ru-lu ne-gro le ba - ya

ra ha ha ha y tu - ru-lo ne-gro tu - ru-lu ne - gro le

ba-ya-ra y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra ha

20

ne-gro le ba-ya - ra y tu - ru-lu ne - gro le ba - ya - ra

ra ha ha ha y tu - ru-lu ne - gro le ba - ya ra

ba - ya - ra y tu - ru-lu ne-gro le ba-ya-ra ba - ya - ra

ha y tu - ru-lu ne-gro y tu - ru-lu ne-gro-le ba-ya - ra ba - ya - ra

3

23

Su ma-gre sa co-mo tre - ya ya lo mi-ço pa rin - de - ro Cu - mu lu - bo.

28

yo-ran-de - ro las mi gui ta - li - da e - ya

ya bu - lli-mos pie por be - ya

33

ye-ga - mo a - ya quee-se co-sa me pan-

ye-ga - mo a - ya ye-ga - mo a - ya quee-se co-sa me pan - ta quee-se co-sa me-pan-

36

ta he he hey co-mo que ye - ga - re y mi -ra - re

ta ha ha hay co-mo que ye - ga - ra y lo

39

mi-ra-ra y tu - ru lo ne gro lo ba-ya - ra y tu - ru lo ne gro lo ba-ya ra

42

y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra le ba - ya - ra ha ha

y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya

y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra y tu - ru - lu - ne - gro le ba - ya -

y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra y tu - ru - lu ne - gro le

44

ha y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra ha ha ha y tu - ru - lu -

ra ba - ya - ra ha ha ha y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya

ra ha ha ha y tu - ru - lo ne - gro tu - ru - lu ne - gro le

ba - ya - ra y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra ha

46

ne - gro le ba - ya - ra y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra

ra ha ha ha y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra

ba - ya - ra y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra ba - ya - ra

ha y tu - ru - lu ne - gro tu - ru - lu ne - gro - le ba - ya - ra ba - ya - ra

49

Tu - ru ne - glu - co ga - ye - ro su - bi - lue - go lo - ca - ga - ya ye be - mo - lea -

54

si suum sa - yo u-mas pa-ças yun\_\_\_ som-bre - ro

yo que\_ re mi-ra pri - me - ro

59

ye-ga - mo a - ya quee-se co-sa me pan-

ye-ga - mo a - ya ye-ga - mo a - ya quee-se co-sa me pan - ta quee-se co-sa me-pan-

62

ta he he hey co-mo que ye - ga- re y mi - ra - re

ta ha ha hay co-mo que ye-ga - ra y lo

65

mi-ra-ra y tu - ru lo ne-gro lo ba-ya - ra y tu - ru lo ne-gro lo ba-ya ra

68

y tu - ru - lu ne-gro le ba - ya - ra le ba - ya - ra ha ha

y tu - ru - lu ne-gro le ba - ya

y tu - ru - lu ne-gro le ba - ya - ra y tu - ru - lu - ne-gro le ba - ya -

y tu - ru - lu ne-gro le ba - ya - ra y tu - ru - lu ne - gro le



70

ha y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra ha ha ha y tu - ru - lu -  
 ra ba - ya - ra ha ha ha y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya  
 ra ha ha ha y tu - ru - lo ne - gro tu - ru - lu ne - gro le  
 ba - ya - ra y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra ha

72

ne - gro le ba - ya - ra y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra  
 ra ha ha ha y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra  
 ba - ya - ra y tu - ru - lu ne - gro le ba - ya - ra ba - ya - ra  
 ha y tu - ru - lu ne - gro tu - ru - lu ne - gro - le ba - ya - ra ba - ya - ra

## Esa noche yo baila

45

E - sa no - che yo bai - la, ha, ha, ha, Con Ma - rí - a lu - cu - me,  
 Po - ca, po - ca no - be - la, ha, ha, ha, Ha - sí con Bar - to - lo - me,  
 Ur - mi - ti - so a - par - ta, ha, ha, ha, Por - que ya hur - ta que - re,  
 La vie - ja no pa - re - se, ha, ha, ha, Por - que E - sa so - li - ma,  
 La gar - gan - ta ya can - sa, ha, ha, ha, Pe - cho que - re yo te - ne,

Ha, ha, ha,

Ha, ha, ha,

Ha, ha, ha,

Ha, ha, ha,

© Piotr Nawrot

he, he, he, has - ta sol que a - ma - ne - ce, ha, ha, ha,  
 he, he, he, que san ne - glo en - bue - na - ce, ha, ha, ha,  
 he, he, he, a la mu - la del por - ta, ha, ha, ha,  
 he, he, he, Las ca - no - ni - go be - ni, ha, ha, ha,  
 he, he, he, y ro - ma - di - so en la pe - cho, ha, ha, ha,

he, he, he, ha, ha, ha,

he, he, he, ha, ha, ha,

he, he, he, ha, ha, ha,

he, he, he, ha, ha, ha,

51

Por mi Dios, mi Dios a - cu - ya, he, he, he, E - sa gen - te  
Del chi - qui - llo que A - ya - se, he, he, he, El me man - da  
que sa - be cie - lo Jo - seph, he, he, he, [y lo ñi - o  
y la no - che e Ce - le - bra, he, he, he, Con el Cu - ra  
co - mo o - tro que e - sta a - cu - ya, he, he, he, que ca - ia - ri -

he, he, he,

he, he, he,

he, he, he,

he, he, he,

3)

3) MS: do.

54

co - men-sa, ha, ha, ha, aun-que pe - se a - vue-sa - se, he, he,  
 me a - mi - ta, ha, ha, ha, yo can - ta a - ma - ne - ce, he, he,  
 yo la - la, ha, ha, ha, Si que - ra so lo — bai - le, he, he,  
 Sa - cris - tán, ha, ha, ha, i mo - sa - si - llo — tam - bién, he, he,  
 - to es - tás, ha, ha, ha, i cu - re - lo - ve con e - lla, he, he,

ha, ha, ha, he, he,

ha, ha, ha, he, he,

ha, ha, ha, he, he,

ha, ha, ha, he, he,

57

he, Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye.

he, Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye.

he, Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye.

he, Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye.

4)

The musical score for measures 57-60 consists of four systems. Each system contains three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "he, Su - su Chris-to ya na - ce, ye, ye, ye, ye, ye, ye." The first two systems are vocal entries. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system shows the piano accompaniment and bass line, with a fermata over the final note of the piano part.

4) MS: Si, Re.

60

The musical score for measures 61-64 consists of three systems, each with three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The music is instrumental, featuring a continuous melodic line in the piano part and a supporting bass line.

63

67

## Señora, Doña María

*AMMoxos*  
Violin Primeto

*Anónimo*  
ed. Piotr Nawrot

Violín

Bajón

Bajón

4

8

12

Tiple  
Primero

16

Se-ño-ra, Do-ña Ma-rí - a, Bue-nas no-che ten-ga Us-ted, —  
 Ya no yo-re pues Ni-ñi - to, bu - ñue-ri - to ten da - ré, —  
 Ju-ga-te con o-be-jí - ta, con e - so no yo-ra - ré, —

Tiple  
Segundo

Se-ño-ra, Do-ña Ma-rí - a, Bue-nas no-che ten-ga Us-ted, —  
 Ya no yo-re pues Ni-ñi - to, bu - ñue-ri - to ten da - ré, —  
 Ju-ga-te con o-be-jí - ta, con e - so no yo-ra - ré, —



20

don-de es-tá la vi-ra-co-cha, el Ni-ñi-to que pa-rio Us-ted. \_\_\_\_\_  
 y si no quie-res ca-ya, \_\_\_\_\_ co-qui-to te ha de co-mer. \_\_\_\_\_  
 y si no quie-re ca-ya, \_\_\_\_\_ bu-ri-co te ha-re mor-de. \_\_\_\_\_

24

28

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Altamirano, Diego Francisco. 1712. *Historia de la Misión de Mojos*. Edición moderna de Manuel Ballivian, 1979. La Paz: Instituto Boliviano de cultura” José Agustín Palacios”.

Anónimo. S. XVIII. “Esa noche yo baila”. *Archivo Musical de Moxos. Antología*. Transcripción de Piotr Nawrot, 2004, 2, 288-293. Bolivia: Fondo Editorial APAC

Anónimo. S. XVIII. “Señora Doña María”. *Archivo Musical de Moxos. Antología*. Transcripción de Piotr Nawrot, 2004, 2, 247-249. Bolivia: Fondo Editorial APAC

Antón Priasco, Susana. 1997. Informe final del proyecto de Investigación y Desarrollo Conicet PID (3777) 92. *Tradición escrita y oral en la música de las misiones jesuíticas: el caso de Moxos*. Buenos Aires: Inédito

\_\_\_\_\_ 2004. “La educación musical en el proyecto misional Jesuítico. El caso de Mojos”. *Bibliographica americana-Revista interdisciplinaria de estudios coloniales*,1(57-69). Disponible en:

[https://catalogo.bn.gov.ar/F/6PDMDB7D1AL6FFCB86396UQPV37RHA8BJSD\\_S41CLC8DDJR1RIK-16691?func=full-set-set&set number=000912&set entry=000001&format=999](https://catalogo.bn.gov.ar/F/6PDMDB7D1AL6FFCB86396UQPV37RHA8BJSD_S41CLC8DDJR1RIK-16691?func=full-set-set&set number=000912&set entry=000001&format=999)

Arce, Ana Luisa. 2012. “Repertorio básico en las misiones jesuíticas de Moxos y su migración en tiempo y espacio a la luz del Catálogo de Moxos. La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana”. [Simposio] *Actas del IX Encuentro Científico: Simposio Internacional de Musicología (IX ECSIM)*. Inédita.

Ayestarán, Lauro. 1962 a. *Domenico Zípoli: vida y obra*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa Maria de los Buenos Aires”

\_\_\_\_\_ 1962 b. “Doménico Zípoli y el barroco musical sudamericano”. *Revista Musical Chilena*, 16 (81-82), 94-124. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14870>

Bargelini Cioni, Clara. 2016. “Consideraciones sobre imágenes jesuitas en la Nueva España y sus fuentes grabadas”. *Progressus*, 6,138-152.

Block, David. 1994. *Mission Culture on the Upper Amazon: Native Tradition, Jesuit Enterprise and Secular Policy in Moxos, 1660-1880*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Carreras, Juan José. 2004. "Ópera y dramaturgia en torno a 1700". En Carreras, J.J. y Marín, M.A. (eds.). *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (23-28). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Cartas Martin, Iván. 2005. "Retórica Musical: El madrigal lo pur respire". *Ícono* 3(1),118-154.
- Casares Rodicio, Emilio; Fernandez de la Cuesta, Ismael; López-Calo, José. 2002. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y editores. Madrid, 10 volúmenes.
- Claro Valdes, Samuel. 1969. "La música en las Misiones Jesuíticas de Moxos". *Revista Musical Chilena*, 23 (108), 7-31.
- Claro Valdes, Samuel; Chase, Gilbert. 1969. "Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)". *Anuario* 5, 1-48.
- Cristoffanini, Pablo. 2003. "La representación de los Otros como estrategias de construcción simbólica". *Sociedad y Discurso*, 3
- .
- Curt Lange, Francisco. 1986. "El extrañamiento de la compañía de Jesús del Río de la Plata (1767). Los bienes musicales y la constancia de su existencia a través de los inventarios practicados, 1º Parte". *Revista Musical Chilena*, XI (165), 4-58.
- Eder, Francisco Javier. 1791. *Breve descripción de las reducciones de Mojos*. Edición moderna Josep M. Barnadas (1985). Cochabamba.
- Eichmann Oehrli, Andrés. 2005. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí:(colección del convento de Santa Teresa)*. Madrid: Iberoamericana Editorial.
- \_\_\_\_\_ 2008a. "Nuevas notas sobre el teatro en Charcas". *Revista Ciencia y Cultura*, (20), 9-34.
- \_\_\_\_\_ 2008b. "Textos dramáticos de la colección de manuscritos musicales de Sucre (Archivo nacional de Bolivia)". En Arellano, I y Rodríguez Garrido, J.A. (eds). *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (275-294). Frankfurt-Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.

- \_\_\_\_\_. 2013. "Teatro breve y brevísimo en el sur andino". *Bulletin of the Comediantes*, 65(2), 57-67.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. 1989. *Música y Sociedad coloniales: Lima, 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fernandez, Gaspar. c. 1610. "A Belén me llevo, tío". *Cancionero Musical de Gaspar Fernandez*. Transcripción de Aurelio Tello, 1999. Oaxaca: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.
- \_\_\_\_\_. c.1610. "Dame Albricia mano Antón". *Cancionero Musical de Gaspar Fernandez*. Transcripción de Aurelio Tello, 1999. Oaxaca: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.
- Furlong, Guillermo. 1946. *Los Jesuitas y la Cultura Rioplatense*. Buenos Aires: Huarpes.
- \_\_\_\_\_. 1967. "Presencia, actuación y deceso de Domenico Zipoli en el Río de la Plata (1717-1726)". *Anales de la Universidad del Salvador* 2, 318-334.
- \_\_\_\_\_. 1969. *Historia social y cultural del Río de la Plata. 1536-1810. El transplante cultural: ciencia*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.
- Forte, Allen y Gilbert, Steven E. 1982. *Introduction to Schenkerian analysis*. New York: Norton.
- Gasta, Chad M. 2013. *Transatlantic Arias: Early Opera in Spain and the New World*, Madrid: Biblioteca Aurea Hispánica.
- Gonzalez Marchetti, Ricardo. 2018. "Los jesuitas y la imagen-signo". *Antiguos jesuitas en Iberoamérica*, 6 (2), 27-42.

- Grosch, Nils, 2018. “Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología”. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, XXII (34), 39-57. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/72754>
- Gruzinski, Serge. 2000. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Guibovich Pérez. Pedro M, 2008. “A mayor gloria de Dios y de los hombres: el teatro escolar jesuita en el virreinato del Perú”. En Arellano, I. y Rodríguez Garrido, J. A. (eds.). *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (35-50) Lima: Iberoamericana.
- Hoffman, Werner. 1981. *Vida y obra del P. Martín Schmidt S. J.* Buenos Aires: FECIC.
- Illari, Bernardo, 1999. “Metastasio Nell Indie: De óperas ausentes y Arias presentes en América Colonial”. En *La ópera en España e Hispanoamérica I*, (343-374). Madrid: Ediciones del ICCMU.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Chicago: Universidad de Chicago. (Tesis de Doctorado inédita).
- \_\_\_\_\_. 2005. “Villancicos, guaraníes y chiquitos: hispanidad, control y resistencia, Educación y Evangelización. La experiencia de un mundo mejor”. *X Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas*, Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Ministerio de Educación, Secretaría para la Tecnología, la Ciencia y la Innovación Productiva. Córdoba. Ponencia inédita
- \_\_\_\_\_. 2011. *Doménico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Labrador, Carmen. 2002. *La pedagogía de los Jesuitas, ayer y hoy*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Lohmann Villena, Guillermo. 1945. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla
- López Cano, Rubén. 2011. *Música y Retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Ediciones.

Maingueneau, Dominique. 2002. "Problemas del ethos". *Pratiques* 113/114, 55-67

Merello-Guillemot, Enrique. 2015. *El Gregoriano perdido de los guaraníes. Ejecución y copiado del canto gregoriano en la "República Jesuítica" del Paraguay*. Asunción: Arte Nuevo.

Mosca, Julián. 2017. *Esteban Ponce de León, compositor y maestro de capilla en la ciudad peruana de Cusco, durante la primera mitad del siglo XVIII. Estudio histórico y musical*, Buenos Aires, EDUCA, libro digital, (ISBN 978-987-620-341-8)

Nawrot, Piotr. (ed.). 1994. *Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos-Bolivia (1691-1767). Obras de Doménico Zípoli y maestros jesuitas e indígenas anónimos. Transcritas y editadas por Piotr Nawrot. (1-mehrstimm. Gesang, Streicher, Orgel). Archivo Musical Chiquitos*. Cochabamba: Secretaría Nacional de Cultura. Compañía de Jesús, Misioneros del Verbo Divino.

\_\_\_\_\_(ed.). 2012. *San Ignacio, Ópera de las Misiones Jesuíticas*. Bolivia: Fondo Editorial APAC.

Olimón Nolasco, Manuel. 2006. *La inspiración de San Francisco Xavier en el ánimo misionero novohispano*. México DF: Universidad Iberoamericana de Santa Fe, Departamento de Historia.

Rondón, Víctor, 2000. "Nuevas perspectivas sobre música y teatro jesuítico en el espacio colegial a fines del siglo 17 y comienzos del 18: fuentes españolas y alemanas recientemente descubiertas en Chile". En III Reunión Científica Festival Internacional Misiones de Chiquitos. Santa Cruz de la Sierra. Ponencia inédita.

\_\_\_\_\_. 2002. "Catequesis Indígena cantada y ópera colegial: dos géneros musicales en la evangelización jesuita en Chile colonial". En *The Jesuits II: Cultures, Science and the Arts, 1540-1773*. Boston: Boston College.

Rottmann, Kurt, 1960. "La interpretación de la música Barroca". *Revista musical chilena*, 14(72), 44-52.

Sadie, Stanley. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers. New York, 29 volúmenes.

- Sans, Juan Francisco. 2021. "Tránsitos musicales entre Colombia y Venezuela en el siglo XIX". *Quintana, revista do departamento de historia da arte*, 20, 1-18.
- Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition*. New York: Longman.
- Sepp, Antonio. 1698. *Relación de Viaje a las misiones jesuíticas*. Edición moderna de W. Hoffman (1971). Buenos Aires: Eudeba.
- Singer, Deborah. 2009. "Entre la devoción y la subversión: la música como dispositivo de poder en las reducciones de la provincia jesuítica del Paraguay". *ESCENA, Revista de las Artes*, 32(65),45-54
- \_\_\_\_\_. 2016. "Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala". *Temas Americanistas*, 37, 88-104.
- Stein, Louise K. 1999. "Tomás e Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. La púrpura de la Rosa, Fiesta cantada, ópera en un acto". *Música Hispana, Instituto Complutense de Ciencias Musicales*, 8-20
- Stevenson, Robert. 1968. *Music an Aztec and Inca Territory*. Berkeley: California Library Reprint Series Edition
- \_\_\_\_\_. 1976. *La púrpura de la rosa*. Lima: Instituto Nacional de Cultura/Biblioteca Nacional.
- Sustersic, Darko ; Serventi, María Cristina; Auletta, Estela. 1999. *Templos Jesuítico-guaraníes: la historia secreta de sus fábricas y ensayos de interpretación de sus ruinas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6318>
- Szarán, Luis. 2005. *Doménico Zípoli (1688-1726): Una vida, un enigma*. Nürnberg: Missionsprokur Jesuitenmission
- Talbot, Michael. 1982. "The serenata in eighteenth-century Venice". *Royal Musical Asociación Research Chronicle*, 18, 1-50

Tarchini, Graciela. 2004. *Análisis Musical. Sintaxis, Semántica y Percepción*. Buenos Aires: Edición del autor.

Tello, Aurelio. 1995. "La música religiosa en el Virreinato". *Confluencia*, 10 (2), 170-176.

Trenti Rocamora, Luis. 1947. *El teatro en la América Colonial* (prólogo de Guillermo Furlong S.J.) Buenos Aires: Huarpes.

Todorov, Tzvetan. 1987. *La conquista de América: el problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Waisman, Leonardo. 1999. "Sus voces no son tan puras como las nuestras: la ejecución de la música de las misiones". *Resonancias* 4, 50-57.

---

\_\_\_\_\_. 2004. "Alcances a dos estudios sobre la música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII". *Revista Musical Chilena*, 58 (201), 87-98.

---

\_\_\_\_\_. 2004. "Corelli entre los indios o Utopía deconstruye Arcadia". En *Concierto Barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. La Rioja: Universidad de La Rioja, 227-254.

---

\_\_\_\_\_. 2009. "La música en la América española". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 556-651

---

\_\_\_\_\_. 2015. "Ópera en el nuevo mundo: expectativas incumplidas sobre un sujeto ausente". *Revista de Musicología*, 38 (1) 267-275

---

\_\_\_\_\_. 2019. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

---

\_\_\_\_\_. 2020. *Neglo celebramo, pañolo burlamo: La negrilla en España y en América*, Córdoba: Grupo de Musicología Histórica Córdoba. Disponible en: [https://www.academia.edu/66711679/LA\\_NEGRILLA\\_EN\\_ESPA%C3%91A\\_Y\\_EN\\_AM%C3%89RICA](https://www.academia.edu/66711679/LA_NEGRILLA_EN_ESPA%C3%91A_Y_EN_AM%C3%89RICA)