La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos

por *Samuel Claro*

En noviembre de 1966, en gira de investigación patrocinada por el Convenio de Cooperación entre las Universidades de Chile y de California [1], tuvimos la oportunidad de visitar brevemente la ciudad de Trinidad, capital del Departamento de Beni, y el pequeño pueblo vecino de San Ignacio, en el oriente boliviano. Buscábamos, a sugerencia del eminente historiador argentino, R. P. Guillermo Furlong S. J. [2], los escasos testimonios sobrevivientes del aporte musical de los jesuitas en esas remotas regiones, antes de su expulsión del Continente en 1767. Nuestros hallazgos han motivado el presente trabajo.

Diversos objetivos se conjugaron para descubrir y colonizar la parte oriental que correspondía al virreinato del Perú: noticias de viajeros y exploradores daban cuenta de la existencia de riquezas fabulosas que impulsaron la búsqueda de El Dorado hacia la cuenca del Amazonas [3]; la acción combinada de las expediciones que remontaban el Río de La Plata y de aquellas que se desprendían de la ciudad de Los Reyes, la actual Lima, y de la Audiencia de Charcas, cuyo objetivo inmediato era "abrir la comunicación directa con España, sin largos y peligrosos rodeos por Panamá o Magallanes" [4], tuvo por resultado la creación de una extensa provincia colonial pasados los contrafuertes orientales de la Cordillera de Los Andes; por último, la necesidad de consolidar el dominio español sobre zonas disputadas por

---

[1] Ver: "Convenio permanente de intercambio entre la Universidad de California y la Universidad de Chile", Editorial, *Revista Musical Chilena*, XVIII/90 (octubre-diciembre, 1964), pp. 3-7.

[2] Autor de *Músicos Argentinos durante la Dominación Hispánica* [Cultura Colonial Argentina, II] (Buenos Aires: Edit. Huarpes, 1945).

[3] En la Biblioteca Nacional de Lima se conserva, entre otros, el manuscrito A 121 (copiado del Archivo General de Indias [1563-1572], XIII, fol. 80v), donde se faculta por real cédula al Virrey Francisco de Toledo para el descubrimiento y población del actual Departamento de Beni, pues se ha tenido noticia de la existencia de la Provincia de Moxos "de cuya fertilidad, riquesa y bondad" dio noticia al Rey el vecino limeño D. Miguel Rodríguez de Villafuerte (fechada en Madrid, el 3 de diciembre de 1569).

Algunos años antes, en 1560, D. Hernando Salazar había sido nombrado Alguacil Mayor de esa región por el Virrey Marqués de Cañete, en virtud de sus servicios prestados en el descubrimiento y conquista de varias provincias de moxos y otros grupos étnicos. Ver: Luis Salinas Vega, *Catalogo General de Archivos, ó sea Documentos relativos á Bolivia encontrados en el Archivo General de Indias y en el de la Real Academia de la Historia* (La Paz: Impr. de El Comercio, 1889). Salinas consigna una serie de documentos sobre moxos que fueron mandados copiar por el Gobierno de Bolivia.

[4] Enrique Finot, *Historia de la Conquista del Oriente Boliviano* (Buenos Aires: Cervantes, 1939), p. 6.

Portugal y España y contener el avance de aquella nación, ya establecida en Brasil, impuso diversos procedimientos de colonización: "una colonización oficial, encauzada por los propios conquistadores y después por las autoridades coloniales, y el empleo de misioneros pertenecientes a órdenes religiosas" [5].

Desde fines del siglo XVIII tres órdenes se repartieron por el extenso territorio: jesuitas, franciscanos y dominicos, y "aunque los métodos y los medios geográfico y humano que correspondieron a cada orden religiosa eran diferentes, las misiones tuvieron algunas características generales, excluyendo al criollo y al español de su territorio, con lo cual se hicieron odiosas (especialmente las de los jesuitas) a las autoridades y a la masa dominadora de las Indias, y conservando para la Corona española un extenso territorio que de otro modo tal vez se hubiera perdido" [6].

El temple moral, intelectual y físico de los misioneros debía ser sobresaliente para acometer una empresa tan difícil y compleja, donde tenían que actuar como "buenos psicólogos, observadores sutiles, jueces probos, hábiles comerciantes y artesanos" [7], a la vez que de pastores de almas. La influencia ejercida por los misioneros jesuitas, en lo que concierne a las tribus de moxos y chiquitos comprendidas en su jurisdicción, se manifestó en la fundación de numerosos pueblos, que congregaron a comunidades nómades por naturaleza; edificaciones y templos lujosamente alhajados; industrias, técnicas y oficios de variada especie, y una admirable labor doctrinante entre los naturales, condicionando su vida religiosa y social [8]. Los indios no tardaron en acostumbrarse a vivir en común "adquiriendo rápidamente aptitudes sorprendentes para la música, la danza y las artes manuales" [9] que llenaron de admiración a numerosos viajeros que visitaron esas tierras durante el siglo XIX, cuando de la acción misionera sólo quedaba un recuerdo.

Aunque se han levantado opiniones en contrario [10] no cabe duda que una de las preocupaciones más importantes de los misioneros jesuitas fue el cultivo del arte musical como medio efectivo de evangelización. Después de casi un siglo de labor en tierras de naturaleza hostil, pobladas por seres humanos en estado de barbarie, los expulsos dejaron "Templos magnificos, con hermosos y ricos adornos donde los dias festivos se oye una musica excelente de

[5] Luis Peñaloza, *Historia Económica de Bolivia*, Vol. I (La Paz, 1953), p. 144.

[6] *Ibid.*, p. 147. Ver, además, Rubén Vargas Ugarte, *Historia de la Iglesia en el Perú*, Tomo IV [1700-1800] (Burgos, 1961), p. 69.

[7] L. Peñaloza, *op. cit.*, p. 149.

[8] Ver: Julia Elena Fortún de Ponce, *La Navidad en Bolivia* [Colección Etnografía y Folklore, I] (La Paz, 1957), pp. 75-76.

[9] E. Finot, *op. cit.*, p. 291.

[10] Miguel Querol Gavaldá dice en sus comentarios a *Romances y letras a tres vozes, (Siglo XVII)*, Vol. I [Instituto Español de Musicología. Monumentos de la Música Española, XVIII] (Barcelona, 1956), p. 10, que "la compañía de Jesús nunca se ha distinguido por dedicar especial atención al cultivo de la música".

voces é instrumentos de organos, harpas, claves, violines, flautas, chirimias, &c." [11].

Las primeras incursiones de misioneros jesuitas en las regiones orientales resultaron infructuosas y algunas de ellas con desenlaces fatales [12], pero sirvieron para preparar el terreno e infundir confianza entre los aborígenes. Sólo en 1682 los jesuitas pudieron administrar los primeros bautismos entre los indios moxos y dos años más tarde, en 1684, el P. Cipriano Barace, junto a los P. P. Pedro Marbán, Antonio de Orellana y José de Vega sentaron las bases de la primera misión en Nuestra Señora de Loreto [13]. El P. Barace, asesinado por los indios Baures el 16 de septiembre de 1702, después de más de 27 años dedicado a la conversión de moxos, desplegó esfuerzos inauditos en el aprendizaje de sus dialectos, enseñanza de artesanías y técnicas de cultivo, establecimiento de comunicaciones con Santa Cruz de la Sierra y Cochabamba y en la predicación de la doctrina cristiana, sabíamente adaptada a las prácticas religiosas ancestrales de los indios. No olvidó, por cierto, el valor doctrinal de la música y sabemos que "con mucha paciencia logró el Missionero enseñar à muchos entre ellos à cantar en canto llano el *Gloria in Excelsis*, el Symbolo de los Apostoles, y lo demàs que se canta en las Missas Mayores" [14].

---

[11] Antonio de Alcedo, *Diccionario Geografico-Històrico de las Indias Occidentales o America*, Tomo III (Madrid: Blas Roman, 1788), p. 264, col. 2.

[12] E. Finot, *op. cit.*, p. 281, sostiene que "no fue el hermano Juan de Soto, de la Compañía de Jesús, el primer misionero que puso los pies en Mojos, como se ha dicho, pues ya hemos probado que antes que él estuvieron allí los P. P. Villarnao y Navarro. También se conoce una entrada del P. Jerónimo Andión, en tiempos anteriores. Pero parece efectivo que los informes de Soto determinaron a sus superiores a enviar a los jesuitas José Bermudo y Julián de Aller a establecer las primeras bases de aquella pacífica penetración".

[13] P. Diego de Eguiluz, *Historia de la Mision de Mojos en la Republica de Bolivia escrita en 1696*, Ed. Enrique Torres Saldamando (Lima: Impr. del Universo, 1884), pp. 15 ss. El título original de la obra del P. Eguiluz (muerto el 10 de octubre de 1704) es "Relación de la Misión Apostólica de los Mojos en esta Provincia del Perú que remite a N. M. R. P. General Thyrso González de la Compañía de Jesús el P. Diego de Eguiluz Provincial de dicha Provincia. Año de 1696" y el original autógrafo se conserva en el Archivo Nacional de Lima, Leg. 1155. El P. Eguiluz no fue testigo presencial de los hechos de su *Relación*, sino se basó en las *cartas annuas* que le enviaban los misioneros, especialmente en una carta del P. Antonio de Orellana fechada el 18 de febrero de 1687.

[14] "Relacion Abreviada de la Vida, y Muerte del Padre Cypriano Barraza, de la Compañia de Jesus, Fundador de la Mission de los Moxos en el Perù. Impressa en Lima [1704. Reimpresa en Madrid, 1711] por orden del Ilustrissimo Señor Urbano de Matha, Obispo de la ciudad de la Paz", incluida en *Cartas Edificantes, y curiosas, escritas de las Missiones Estrangeras por algunos Missioneros de la Compañía de Jesus*, trad. P. Diego Davin, S. J., Vol. VII (Madrid: Impr. del Supremo Consejo de la Inquisicion, 1755), pp. 93-122. Existe una traducción francesa de esta *Relacion Abreviada*, sin fecha, con el título de *Abregé d'une Relation Espagnole, De la Vie & de la Mort du Pere Cyprien Baraze de la Compagnie de Jesus, & Fondateur de la Mission des Moxes dans le Pérou*. Una biografía actualizada del P. Barace apareció en el periódico *Presencia Literaria* (La Paz, Bolivia, 20 de noviembre de 1966): "Datos biográficos del Jesuita Barace, fundador de la ciudad de Trinidad", por José Chávez Suárez.

En 1687 Cipriano Barace, secundado por el P. Francisco Javier Granados, establecía la segunda misión jesuita de la Santísima Trinidad, a orillas del río Ybari, afluente del Mamoré, que actualmente es la capital del Departamento de Beni [15]. Dos años más tarde, el 1º de noviembre de 1689, el P. Antonio de Orellana, junto al P. Juan de Espejo [16] y al Hermano Alvaro de Mendoza, fundaron la misión de San Ignacio de Loyola, "habiendo gastado los Padres, casi los dos años antecedentes en conquistar y reducir aquellas provincias hasta amistarlas y doctrinarlas, con inmensos trabajos y riesgos de la vida" [17]. En San Ignacio se construyó una gran iglesia de tres espaciosas naves que fue inaugurada con una procesión donde intervinieron más de cien bailarines ataviados con vistosos disfraces de animales. Posteriormente, San Ignacio fue trasladado al punto que se encuentra en la actualidad, próximo al río Sénero y a la legendaria laguna Isérere [18]. Entre 1691 y 1693 se fundaron las misiones de San Francisco Javier, San José y San Francisco de Borja y en 1696 ya se cuentan 19.789 "individuos cristianos" [19]; en 1705 "más de treinta Missioneros de nuestra Compañía se emplean oy dia en cultivar esta penosa Mission. Han convertido yà de veinte y cinco à treinta mil almas, y formado quince, ò diez y seis Lugares distantes unos de otros como de seis à siete leguas" [20].

Las misiones jesuitas de moxos se regían desde Santa Cruz de la Sierra, lo que significaba, en la práctica, una situación de aislamiento debido a las enormes dificultades de comunicación con Santa Cruz. Por esta razón se sucedieron penosas expediciones que lograron abrir caminos más directos y cortos a Cochabamba y La Paz. Poco después de la expulsión de los jesuitas y debido a la falta de misioneros para atender la provincia de moxos, el Obispo de La Paz escribió a Carlos IV, con fecha 6 de julio de 1790, solicitando su real concurso al respecto. Dos años después se concedía licencia para instalar en el pueblo de Tarata, cercano a Cochabamba, un colegio de misioneros franciscanos que se hicieran cargo del cuidado espiritual de

---

[15] D. Eguiluz, *op. cit.*, pp. 20 ss.

[16] Fundador, en 1691, de la misión de San José y autor de una *Gramática de la lengua utuntur.* Ver: Enrique Torres Saldamando, *Los Antiguos Jesuitas del Perú. Biografías y Apuntes para su Historia* (Lima: Impr. Liberal, junio, 1882), p. 97.

[17] D. Eguiluz, *op. cit.*, p. 25.

[18] José Chávez Suárez, *Historia de Moxos* (La Paz: Fenix, 1944), p. 235.

[19] Carlos Bravo y Manuel Ballivián, "Preámbulo" a la traducción (de Fr. Nicolás Armentia) de: P. Francisco Javier Eder, *Descripción de la Provincia de los Mojos en el Reino del Perú* (La Paz: Impr. La Paz, 1888).

[20] *Cartas Edificantes, y curiosas,* Vol. V (1754), p. 137. Carta del P. Niel al Rector del Colegio de Strassburg fechada en Lima el 20 de mayo de 1705. Según E. Finot, *op. cit.*, p. 283, las misiones de moxos, luego de la fijación de linderos hecha por el provincial Antonio Garriga en 1715, eran quince, a saber: Loreto, Santa Rosa del Chapare, Trinidad, San Javier, San Pedro, Exaltación, San Ignacio, San José, San Luis, San Borja, San Pablo, Reyes, Concepción de Baures, San Juan Bautista de Barayos y San Joaquín.

los indios [21]. En la actualidad la labor apostólica en Tarata y moxos continúa a cargo de la *religión* de San Francisco.

La afición por la música, la danza y la construcción de instrumentos musicales, aparejada con la extraordinaria facilidad que demostraron los naturales en el aprendizaje de la música, facilitó en gran medida la labor de los misioneros. Diego Eguiluz relata que, a poco de haber bautizado a 1556 indios, luego de la fundación de la cuarta misión de San Francisco Javier, el 26 de mayo de 1691, "se entabló cantar todos los sábados la Misa de Nuestra Señora... La ofician los muchachos del pueblo, con tanta destreza y gracia que causa admiración oirla. Después entona otro coro de indiesitas un romance al Santísimo Sacramento, á que se sigue el acto de contrición en verso, todo en su lengua, con el alabado cantado en castellano por no tener vocablos la otra lengua" [22]. El mismo romance se interpretaba en la misión de San José, fundada el 6 de junio del mismo año, al que se agregaban dos romances a San José y a Nuestra Señora [23]. Pronto la cantidad de músicos ocupados en las diversas misiones creció en buen número, tanto por las dotes naturales de los indios, como "porque dàn algunos privilegios particulares à los que estan empleados en el servicio Divino" [24].

Los cronistas, en general, hablan con elocuencia de la capacidad de imitación que demostraban los indios en todo orden de cosas, cualidad que explica su destreza musical y la perfección de sus tallas policromadas y artesanías. Antonio de Alcedo relata, en 1788, que "en algunos Pueblos no sólo hay musicos sino compositores" [25], pero el P. Francisco Javier Eder, misionero que formó parte del último grupo de jesuitas expulsados de esas regiones el 17 de abril de 1768 [26], niega dotes a los indios en el arte de la composición. Sus palabras merecen ser transcritas:

---

[21] "Real Cédula sobre la Fundacion de un Colegio de Misioneros en Tarata" [San Lorenzo el Real, 20 de noviembre de 1792], transcrita en *Mercurio Peruano*, XII/605 (1795), pp. 185-191. En su parte pertinente el Rey establece que "he venido en conceder mi Real Licencia, para que en el pueblo de Tarata se funde un Colegio de Misioneros de Propaganda Fide de la Religion de San Francisco para la conservacion y aumento de las Misiones de Indios que hay en el Obispado de Santa Cruz de la Sierra". Al Rey le interesa la fundación del colegio "para el restablecimiento de las Misiones de la Provincia de Mojos, principalmente en lo espiritual; pues podrà encargarse de ellas dicho Colegio, y proveer con menos gastos, y dificultades Misioneros Doctrineros idóneos que tengan el espíritu, vocacion, y zelo, que exige su ministerio Apostólico".

[22] Eguiluz, *op. cit.*, p. 32. En toda América española se dedicaba el día sábado a honrar a la Virgen, recibiendo especial atención musical el canto de la Salve.

[23] *Ibid.*, p. 41.

[24] P. Niel, carta citada, p. 139.

[25] *Op. cit.*, p. 265, col. 2.

[26] Gabriel René-Moreno, *Catálogo del archivo de mojos y chiquitos* (Santiago de Chile: Impr. Gutenberg, 1888), pp. 83-84.

"La destreza en la música supera toda admiración entre unos hombres de tan poco tiempo amansados. No hubo ninguna clase de instrumentos traídos de Europa, que no los tocasen, causando admiración á los mismos jefes militares. Ellos mismos trabajan toda clase de instrumentos, ya fuesen de cuerda o de viento, y ejecutaban con admirable armonía y suavidad todas las sinfonías compuestas por nuestros más célebres maestros. En dos cosas se hallan deficientes en este arte; en primer lugar no se halla en toda la nación uno solo que tenga la voz de *Bajo,* para cantar; después no han podido aprender el arte de *composición,* lo cual parece provenir de los estrechos límites en que se halla encerrado su ingenio, así como, ejerciendo un arte toda su vida, en nada lo perfeccionan, sino que su última obra de arte será enteramente igual á la primera; ni la harà con más lijereza" [27].

Los jesuitas enseñaron música a los indios y pronto éstos ocuparon sus lugares en el coro, como solistas, instrumentistas, copistas, constructores de instrumentos y hasta de maestros de capilla. Muchos que no sabían leer ni escribir dominaban, en cambio, admirablemente la lectura musical [28] y hasta comienzos del presente siglo se copiaban *partes* de obras corales, algunas de las cuales muestran anotaciones en idioma moxo e imperfecciones en la escritura. La construcción de instrumentos de modelo europeo adquirió relieves señalados, especialmente violines, órganos, tambores y un sustituto del *bajón* o fagot, consistente en grandes aerófonos a manera de flauta de pan de cerca de dos metros de longitud, provistos de embocadura en la parte superior de cada tubo, que llamó poderosamente la atención de varios cronistas del siglo XIX (ver Lámina III, fig. 1). Este último instrumento se practicaba asiduamente cuando el ingeniero Franz Keller-Leuzinger visitó Trinidad en 1867, exactamente un siglo después de la expulsión de los jesuitas, sin que encontrara trazas de decadencia en su interpretación [29]. Algunos años más tarde, en el mes de julio de 1874, en la misma ciudad, Edward D. Mathews presenciaba *polkas* y *cuadrillas* donde los bajones (=bajunes),

[27] Eder, *op. cit.,* pp. 148-149. La versión original del libro de Eder fue editada por el Abate Makko con el título de: Eder, Franc. Xav. S. I. *Descriptio Provinciae Moxitarum in Regno Peruano* (Budae: Typis Universitatis, 1791). De esta edición proviene el mapa que publicamos en Lámina II.

[28] J. E. Fortún, *op. cit.,* p. 76.

[29] Franz Keller-Leuzinger (Engineer), *The Amazon and Madeira Rivers. Sketches and descriptions from the Note-Books of an Explorer* (London: Chapman and Hall, 1874), p. 157: "From the same period [época de los jesuitas] date also the scores for the Missas Cantadas, fine old Sacred Music, and the musical instruments, violins, violoncellos, flutes, harps, and their remarkable bajónes, a sort of trombones in the shape of huge Pan's pipes, made of palm-leaves skilfully pasted together. All these are preserved in the churches; and the Indians themselves take special care to keep up their practice on them, and their familiarity in reading the notes. A high mass at which I assisted in Tri-

junto con la *caja,* producían discordancias que empañaron el efecto de violines y flautas [30].

Las danzas autóctonas fueron aceptadas por los misioneros como expresión genuina de los pueblos a su cargo, e incorporadas oficialmente al culto religioso, especialmente en las procesiones de Corpus, fiesta de la Santísima Trinidad o la conmemoración del día del Santo bajo cuya advocación se hallaban las diferentes misiones. El P. Eder informa que "en ciertas horas se reúnen en casa del misionero, y bailan allí y dentro del Templo", y describe los atavíos de los bailarines: "Para dar más gracia a sus bailes, hay algunos que se ponen pieles de monos y de aves; otros llevan escudos de plumas ingeridas (cosidas) en una tela; y en ellos hay dibujadas varias figuras de animales" [31].

Famosas eran las danzas de *macheteros,* especialmente del pueblo de Exaltación, donde se ubicaban varias cruces en el pueblo para la fiesta de San Juan Bautista, la consagración de una iglesia, u otra ocasión. Los bailarines,

---

nidad was executed with a precision and correctness that did not show the least trace of decline".

Alcides D'Orbigny también se muestra entusiasmado por el instrumento cuando visitó la misión de la Purísima Concepción de Baures, el 12 de febrero de 1832: "Dijeron una misa mayor italiana, que no me pareció tan bien cantada como en Chiquitos, en tanto que, por el contrario, me sorprendió la música instrumental, plena de armonía, en la que admiré sobre todo los bajos formados por un instrumento propio de los indígenas, especie de flauta de Pan de uno a dos metros de largo, construida con hojas de palmera unidas unas con otras, de manera que forman trece tubos de longitud y diámetro diferentes, de los cuales nueve están en una línea para las notas y cuatro en otra para los semitonos. Los indios no sostienen al instrumento verticalmente como la flauta de Pan ordinaria, sino que lo colocan horizontalmente y producen los sonidos apretando los labios como para las trompetas; pero como al músico le sería muy difícil sostenerla, un niño les tiene siempre el extremo. Las notas bajas que sacan del instrumento son realmente de una extraordinaria belleza, y yo no me cansaba de oirlas". D'Orbigny, *Viaje a la América Meridional. Brasil, República del Uruguay, República Argentina, La Patagonia, República de Chile, República de Bolivia, República del Perú. Realizado de 1826 a 1833* [Alfredo Céspedes, trad., 4 Vols.] (Buenos Aires: Ed. Futuro, 1945), IV, pp. 1309-1310. La versión original francesa de este libro fue editada en París, en 1844.

[30] Edward D. Mathews, *Up the Amazon and Madeira Rivers, through Bolivia and Peru* (London, 1879), p. 156: "We had a full wind and string band of Indians, who played some very fair polka and quadrille music, in which the bass accompaniment of the "bajones" was very prominent. This "bajo" is like an enormous Pan-pipe, or like half a dozen organ tubes, made of bamboo. The first of these tubes is about six feet in lenght, and the last about half that. The player rests the foot of the longest one on the ground, and, holding the instrument in a sloping position, blows through the rough mouthpieces fitted in the top of the tubes, producing a rumbling sort of bass accompaniment, which appeared to me to entirely spoil the effect of the violins and fifes, which discoursed some very fair dance music. Another noisy accompaniment was afforded by the "caja", or drum, made of a small section of a tree hollowed out, and having a hide stretched tightly over either end, which was vigorously beaten by rough short sticks about nine inches in lenght".

[31] *Op. cit.,* p. 158.

cantando y blandiendo sus grandes cuchillos (machetes) y espadas de madera, iban de cruz en cruz y ante los altares de la iglesia, seguidos por toda la tribu, realizaban una danza alegórica (ver Lámina IV, fig. 1) [32]. Los atavíos con que adornaban sus cuerpos eran de tan pintoresco colorido que fascinaron a muchos viajeros, entre otros a Melchor María Mercado, autor de un extraordinario manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Sucre, Bolivia (Colección Rück, Nos. 486, 487, 488), a quien debemos ciento veinte láminas de vistosos colores que describen costumbres y tipos bolivianos de mediados del siglo XIX. Su descripción de los *macheteros* (lámina 54, fechada el 17 de julio de 1859) incluye a dos bailarines, uno de frente y otro de espaldas con un machete en la mano derecha, tocados con grandes penachos de plumas —el uno rojas, el otro azules— que terminan en una larga cola de plumas de tucán que llega por la espalda hasta tocar el suelo; los acompaña otro indio tocando el tambor y los tres están provistos de cascabeles atados a tobillos y rodillas [33]. Quince años más tarde E. Mathews describió esta danza coincidiendo notablemente con el testimonio pictórico de Mercado [34]. El significado de la danza de *macheteros* varía en la apreciación de quienes se han ocupado de ella: Keller cree que representa la sumisión de los indios y su conversión al cristianismo; Mathews, en cambio, presume que se trata de soldados de la iglesia luchando y conquistando a sus enemigos; J. E. Fortún, por último, con criterio más científico, sostiene que ella "representa la lucha del hombre con la naturaleza y el triunfo final de aquel".

La danza del *torito* también es frecuente entre las tribus de moxos, aunque no encontramos mención de ella en la época de los jesuitas. Por la frecuencia con que esta danza se interpreta en Navidad, J. E. Fortún cree que provendría de "reminiscencias de la costumbre del toreo traído por

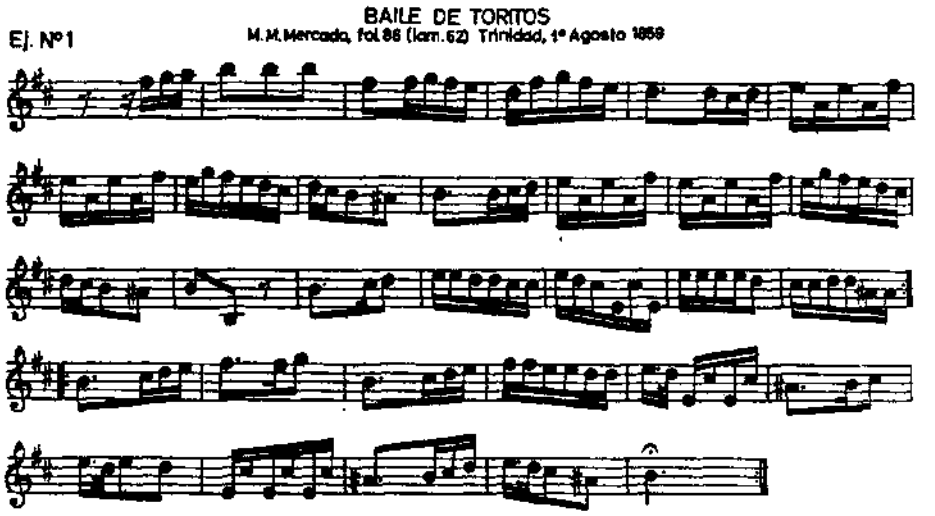
---

[32] F. Keller, *op. cit.*, p. 160: "... a dozen of the sword-dancers (macheteiros) ... went singing and dancing and brandishing their broad knives and wooden swords, from cross to cross, headed by their chieftain, who carried a heavy silver cross, and followed by the whole tribe. ... At every cross, and before the altars of the church, they performed a sort of allegorical dance, with a great show of brandishing their weapons, which they at least, breathless and perspiring, laid down together with their savage diadems at the foot of the crucifix".

[33] Copia de esta lámina fue publicada por J. E. Fortún, *op. cit.*, lám. 8, fig. 2.

[34] *Op cit.*, p. 129: "The service of the mass was of most barbarous character, and has evidently been adapted to the custom of the aborigines of these parts by the Jesuits. There were two Indians with head-dresses of macaw's feathers arranged so as to form a circle at the back of the head, and attached thereto is a long appendage, reaching to the ground and made of the breast feathers of the toucan, terminating with a real tiger's tail. These men have a species of bell-anklets to their feet, and a large wooden machete, or cutlass, in their right hand. Thus accoutred they execute dances in front of the church door".

los conquistadores"[86]. Melchor M. Mercado nos ha dejado una hermosa pintura de esta danza donde incluye el siguiente ejemplo de la música del *Baile de Toritos:*



La lámina (Nº 62), dibujada en Trinidad el 9 de agosto de 1859, presenta un grupo de cuatro mujeres descalzas en la mitad izquierda del grabado, dos de las cuales están de frente y dos de espaldas, vestidas de largos *tipoy* —dos blancos y dos de colores—, sombreros de copa alta, aretes y collares, y rosarios colgando del cuello; llevan grandes pañuelos que enarbolan al viento. Detrás del grupo de mujeres se divisa un músico tocando una flauta recta cuyos agujeros están situados en la parte inferior del instrumento; se presume que el ejemplo anotado corresponde a lo que interpreta el flautista. A la derecha del cuadro aparecen dos hombres disfrazados de toros, también descalzos, en actitud de darse la mano; portan máscaras de aguzados cuernos y cubren la nuca con largos pañuelos que caen sobre un camisón blanco. Completan su atavío con pantalones a los que han cosido cascabeles a la altura de las rodillas.

De otro ejemplo de danza que nos ha dejado Melchor M. Mercado con el nombre de *El gran baile de los naturales llamado jeruze,* puede consultarse transcripción y análisis en el reciente libro de Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 330-332.

[86] *Op. cit.*, p. 79.

Aparte de la construcción de instrumentos musicales de corte europeo, los moxos se distinguieron por la fabricación de sus propios instrumentos (ver Lámina v), de los que el P. Eder nos da una detallada descripción. Dice el misionero jesuita que

> "el principal aparato de baile es el siguiente: Tejen con hilos de los más ordinarios, unos cinturones reticulados de tres palmos de largo y dos de ancho, y les cuelgan cuantas uñas de ciervo y conchas pequeñas pueden, y se las ponen de modo que cuelguen por detrás. Y como todo esto no tiene más objeto que hacer bulla, tuercen su parte trasera hácia dentro (hácia abajo); otras veces lo levantan precipitadamente, al compás de la música, y de este modo consiguen el gusto que esperimentan mediante el choque de tales colgandijos.
>
> Los mismos bailarines se tocan la música, pues no es permitido emplear otros. Sus instrumentos musicales son flautas de cañas del largo de una cuarta; hechas de modo que la una escede á la otra en un tono entero. Saben hacer estas con perfeccion, y para toda clase de bailes; y las juntan unas á otras, casi del mismo modo que suelen colocarse las flautas en los órganos, sujetas entre dos varillas, y suspendidas del cuello las tocan del mismo modo casi, que los muchachos [36] las llaves ordinarias... Para el bajo emplean dos instrumentos; el primero se hace de poros grandes oblongos ó redondos; y las tocan aquellas á modo de trompetas, y estas por medio de una flauta que en ellos está metida [37]; el otro se compone de flautas hechas de hojas de palma, que dan un sonido muy grave: Hay además un tambor muy grande que se toca con un solo palo. El aire, pues todos sus bailes tienen un mismo compás, es de dos tiempos (dos por cuatro) y lo marcan con el tambor, y con los movimientos de los que bailan" [38].

Las procesiones que se originaron en festividades religiosas tales como Corpus, Epifanía, Trinidad, Navidad, etc., ocasionaban el despliegue de intensa actividad musical, donde se daban cita cantantes, bailarines e instrumentistas y donde intervenían todos los integrantes del pueblo.

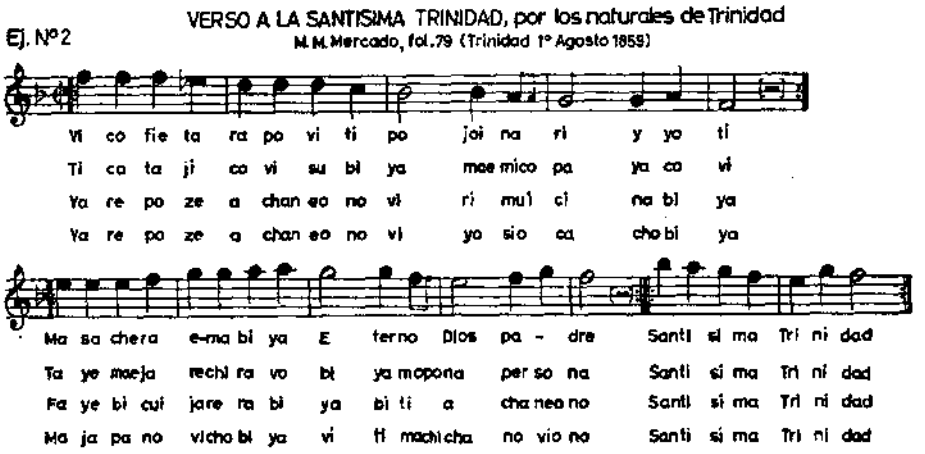
Más adelante analizaremos algunos manuscritos de música escrita especialmente para estas ocasiones, demostrando así la coexistencia de manifestaciones artísticas aborígenes con el arte musical europeo, que servía de adecuado vehículo de adoctrinamiento religioso y pretexto para el desarrollo de una sensibilidad artística y de técnicas artesanales de gran trascendencia cultural y social.

---

[36] Al parecer el P. Eder entendía por "muchachos" a los músicos misioneros.

[37] Sin duda se refiere al *bajón* que hemos descrito más arriba.

[38] *Op. cit.*, pp. 157-158.



Cuando el Coronel Don Antonio Aymerich recibió, en 1767, la orden de proceder a la expulsión de todos los misioneros jesuitas de la región de moxos, debía "caer de improviso como el rayo sobre los Padres, apoderarse de todos sus bienes y papeles [y] formar acto continuo inventarios de todo lo confiscado" [39]. El coronel Aymerich cumplió prolijamente su misión pero procedió con respeto y humanidad hacia los religiosos y con comprensión del trastorno y desconcierto que se produciría entre los indios. Es así como demoró su cometido hasta haberse cerciorado que todas las misiones tuvieran un párroco reemplazante y no titubeó en malquistarse con las autoridades al favorecer a un anciano jesuita cuya precaria salud le impedía emprender tan arduo viaje.

Desde 1759, cuando la Compañía de Jesús es expulsada del Portugal, se iniciaron las gestiones encaminadas a proceder de igual manera en España y sus colonias, Francia y las dos Sicilias. Pronto se prepararon mapas detallados de las misiones existentes, con el objeto de poder proceder con seguridad y sin pérdida de tiempo. En 1762 estaba listo el catálogo general de las instituciones y religiosos jesuitas de todo el mundo [40] que incluye todas las misiones de moxos y chiquitos; en la Biblioteca Americana José Toribio Medina existe un mapa anónimo, manuscrito e inédito (ver Lámina 1), fechado en la ciudad de La Plata el 27 de junio de 1764, "que comprehende las Mißiones dela Compañia de Jhs en el territorio de Moxos y

[39] Gabriel René-Moreno, *op. cit.*, p. 16.

[40] En la Biblioteca Americana José Toribio Medina se conserva el "Compendio Geográfico que contiene Los Establecimientos de los jesuitas en todo el Mundo, y el numero de individuos de la Compañia, sacado de un Catálogo embiado de Roma en 1762", grabado después de la expulsión por Don Manuel Rodríguez. Esta lámina, que representa un árbol genealógico cuyas ramas afectadas por la expulsión aparecen cercenadas del tronco, consigna 22.787 jesuitas de los cuales 11.010 eran sacerdotes.

Chiquitos" el cual indica, por medio de una línea roja, una expedición hecha a moxos que recorre prácticamente todo el territorio. El levantamiento de la región se completó en 1766 tomando como pretexto una misión militar contra los portugueses, que no se llevó a efecto, y el mapa obtenido se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Sección Manuscritos, Ms. Nº 3110 [41], donde leemos que "En este Plan se demuestra juntam^te la Ruta que llevò el Presidente d^e la Plata D^n. Juan d^e Pertaña en el año d^e 1766 pasando con tropa â Expeler alos Portug.^s d^e la Estacâda d^e Sta Rosa, lo que nò hubo efecto".

Según el eminente bibliógrafo boliviano Gabriel René-Moreno, los jesuitas "destruyeron hasta el último papel de su archivo, tan pronto como supieron que en el gobierno y Capitanía General de Santa Cruz existía un pliego secreto y cerrado, con destino á ser abierto día fijo y que en materia grave les era concerniente" [42]. Efectivamente, la documentación que se ha conservado para el estudio de este período se encuentra en publicaciones de memorias de jesuitas expulsos, cartas y, muy particularmente, en las relaciones de cronistas posteriores al extrañamiento. Debemos al Gobernador Don Lázaro de Ribera (1786-1793) la restauración del régimen administrativo y la preservación de documentos inmediatamente posteriores a 1767, muchos de los cuales se quemaron en 1820 en el incendio del colegio de San Pedro de Moxos, lugar donde se había establecido la base de operaciones después de la expulsión. Estos documentos fueron catalogados por René-Moreno y luego depositados en el Archivo Nacional de Sucre; entre ellos figura un oficio del Gobernador Ribera por el que remite al Rey, con fecha 18 de septiembre de 1790, cinco fojas de "composiciones músicas hechas por los indios relativas á la celebración del día de nuestra augusta soberana" (Vol. x, pieza Nº 5).

No cabe duda que estos manuscritos datan de la época de los jesuitas o, si es cierto que fueron composiciones hechas por los indios, son producto de sus enseñanzas. Este último hecho, al que debemos agregar los manuscritos de música que provenían de antes de la expulsión de la Orden y cuya interpretación fue escuchada por viajeros como D'Orbigny, Keller, Mathews, Mercado y otros, y los manuscritos encontrados por el que escribe, comprueban que los jesuitas no consideraron comprometedores los papeles que contenían música, sino más bien los preservaron a fin de que sirvieran como un símbolo de unidad entre naturales predispuestos a la vida nómade. Después de doscientos años, en una región de América que se esfuerza por surgir, aún se escuchan los ecos de las melodías enseñadas por los misioneros jesuitas.

---

[41] Publicado por Julio F. Guillén y Tato, *Monumenta Chartographica Indiana* [Regiones del Plata y Magallánica] (Madrid 1942), lám. 41.
[42] *Op. cit.*, p. 482, Nota 91.

Uno de los viajeros más célebres de comienzos del siglo pasado fue el francés Alcides D'Orbigny, quien recorrió el Continente entre 1826 y 1833. D'Orbigny se muestra entusiasta admirador de la música que escuchó en los pueblos de moxos y chiquitos, y de estos últimos hizo anotar, por mano de los maestros de capilla de las misiones de Santa Ana y de Santiago, en 1831, melodías de danzas de indios chiquitos y morotocas, que publicó en el Tomo III de la versión original francesa de su crónica de viajes, entre pp. 60-61 [43].

El primer contacto de D'Orbigny con la música que se cultivaba en estas regiones fue en la misión de San Javier, en Chiquitos, el 5 de julio de 1831. Refiere que ese día, un domingo,

> "se cantó una gran misa con música italiana y tuve la verdadera sorpresa de encontrar entre los indios esta música preferible a toda la que había escuchado aún en las ciudades más ricas de Bolivia. El director del coro por un lado conducía el canto; el de orquesta, por el otro, ejecutaba diversos fragmentos con admirable armonía. Cada cantor, cada corista, con el papel de la música ante sí, desempeñaba su parte con gusto, acompañado por el órgano y numerosos violines fabricados por los indígenas. Escuchaba esa música con placer debido en parte a que en todo el resto de América no había podido oír otra mejor. Era un resto del esplendor introducido en las misiones por los jesuitas, cuyos trabajos tuve necesariamente que admirar, pensando que antes de su llegada los chiquitos, todavía en estado salvaje, se hallaban dispersos por los bosques" [44].

Es interesante la descripción que hace D'Orbigny sobre la organización musical de las misiones, pues en la práctica es la misma que se conserva hasta hoy: "El *maestro de capilla* y su segundo, el maestro de canto —ambos indios—, que dependían directamente del religioso encargado de lo espiritual dirigían la música, los cantos, música y danza. Instruían a los jóvenes en la lectura, escritura y copia de la música; eran, por lo general, los indígenas más cultos" [45].

* * *

[43] La traducción española incluye las transcripciones en el Vol. IV, pp. 1272-1279. Robert Stevenson ofrece el análisis y retranscripción de estas melodías en sus libros *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1959), pp. 194-197 y *Music in Aztec & Inca Territory*, pp. 326-329. En abril de 1961 se interpretaron, por primera vez, en un Festival de Música Latinoamericana organizado por la Universidad de California, en Los Angeles.

[44] *Op. cit.*, IV, 1148.

[45] *Ibid.*, p. 1258. Pablo Dermizaky P. publicó hace poco "Exploraciones de D'Orbigny y su descripción de Moxos", *Presencia Literaria* (La Paz, Bolivia, 20 de noviembre de 1966).

Cuando en noviembre de 1966 visitamos San Ignacio de Moxos, la iglesia estaba a cargo del sacristán, Don Ignacio Santa Cruz, quien tuvo la gentileza de permitir mi acceso al archivo de música, y de Don José Satiba, cantor y conocedor del archivo, que sirvió de informante valioso. En el coro, junto a un pequeño armonio y un tambor, se encuentra un hermoso bargueño tallado *in situ,* con nueve cajones repletos de manuscritos ordenados con música correspondiente a Cuaresma, Semana Santa, Misas, Letanías, de Vírgenes, Villancicos, Corpus, Salmos e Himnos. Las obras, separadas con un papel-cubierta proveniente de un Misal o de otra composición más antigua, han sido cuidadas y reparadas con cierto esmero. La brevedad de nuestro tiempo hábil de investigación nos permitió confeccionar un catálogo parcial del contenido del archivo, con un total de 63 obras, que ofrecemos al final de este trabajo. Quedaron sin catalogar unas 25 a 30 obras cuyo interés no resaltó a primera vista.

Es corriente observar *partes* copiadas por manos de indígenas, algunas de las cuales llevan inscripciones en moxo. Al leer en voz alta una de ellas, *Te apachacayapa,* José Satiba exclamó con orgullo: "Este es nuestro idioma, señor", indicando que eso significaba un equivalente al italiano *volti presto,* es decir, una seña de que la música seguía al reverso de la página. Según Satiba las obras que se conservan en el archivo de San Ignacio aún se interpretan en la actualidad.

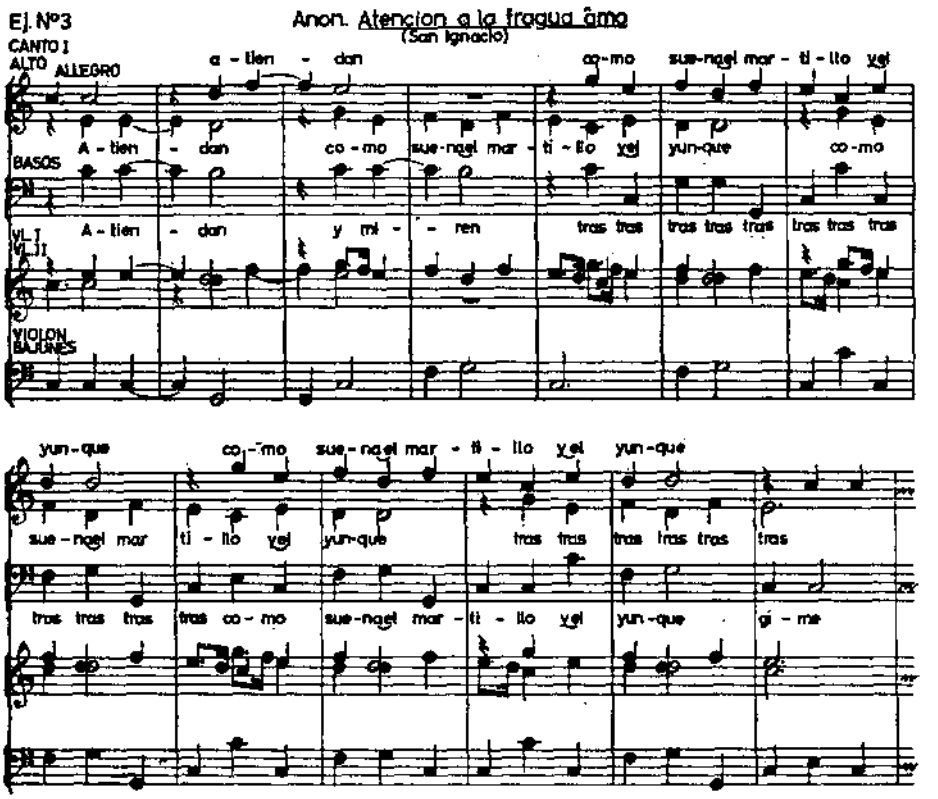
El excesivo uso de algunos manuscritos y el clima húmedo han causado el deterioro de las *partes* [46], que han sido recopiadas en varias oportunidades, especialmente en las primeras décadas del siglo XX. Las *partes* originales de muchas obras del siglo XVIII, en cambio, se conservan en relativo buen estado. Las copias posteriores contienen errores que convierten la transcripción de algunos trozos en verdaderos rompecabezas y que arrojan cierta incertidumbre sobre el valor y la autenticidad de muchas obras que ahí se conservan.

El proceso de decadencia de la música de moxos se revela, precisamente, en la escritura musical, de cuidada caligrafía en la época de los jesuitas, y de mano tosca y descuidada, con errores constantes, de épocas posteriores, especialmente de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Esta decadencia paulatina es increíblemente lenta y prolongada y demuestra una persistente pasión por el canto sagrado, cuyo cultivo, introducido por los misioneros jesuitas en los siglos XVII y XVIII, se conserva hasta hoy. Creemos que un estudio exhaustivo de todos los archivos que aún existan en los pueblos de moxos y chiquitos, con la posibilidad de transcribir directamente del manuscrito y obtener adecuados microfilms de ellos, rescatará, seguramente, un buen número de obras de categoría y ofrecerá una visión más completa del

[46] El vocablo *parte,* en letra cursiva, lo empleamos cuando se trata del o los papeles que contienen la información musical de una voz, instrumento o acompañamiento determinados. No existe en el archivo ningún ejemplo de *partitura.*

aporte musical que estas regiones pueden ofrecer al engrandecimiento cultural de nuestro Continente.

Junto a arias *da capo* que revelan la influencia operática italiana del siglo XVIII llegada hasta esas tierras con los músicos misioneros, encontramos música religiosa y secular para ser interpretada en variadas ocasiones. Destaca una composición anónima de carácter onomatopéyico, *Atencion a la fragua âmo,* para cuatro voces —de las que se conservan tres—, dos violines y acompañamiento de *Bajunes* (ver Lámina IV, fig. 2), que describe los golpes del martillo en el yunque de una fragua "adonde sus yerros el hombre redime".



La obra, en Do mayor y metro ternario, consta de un estribillo —Allegro— al que siguen ocho coplas *a solo* que se alternan entre las voces de Canto I, Baso, Canto I, Alto, Canto II (cuya *parte* no se conserva), Baso, Canto II y Alto; finaliza la composición con la sección final del estribillo. La *parte* de *Bajunes* incluye al Violon[cello] y fue copiada por Francisco Sacubono en San Ignacio, el 24 de mayo de 1918; a pesar de estar escrita en Do mayor, ofrece la armadura de Fa #.

La "Casa de Dios", como se denomina la iglesia, preside una espaciosa plaza engalanada de árboles rojos (pajarillos) a la que converge todo el pequeño pueblo; esta plaza debió haber sido el recinto obligado de festividades religiosas y procesiones acompañadas de danza y música. Las procesiones de Corpus Christi parecen haberse destacado en todo el ámbito de las misiones jesuitas del Nuevo Mundo. En la *Relación* de 1748, Jorge Juan y Antonio de Ulloa destacan en esta ceremonia las "Danzas muy lucìdas" [47] que acompañaban las procesiones de Corpus entre los guaraníes y chiquitos. En el archivo de San Ignacio encontramos una obra que debe haber sido interpretada en una de estas fiestas religiosas con la participación de toda la comunidad del pueblo: *El dia del Corpus salen a bailar,* para cinco voces, violín y *Bajunes,* en Sol mayor, tonalidad que podría ofrecer un indicio de cronología a la obra y situarla en la segunda mitad del siglo XVIII o más tarde. Sin duda esta obra ha sido escrita para la ocasión por algún compositor local, probablemente indígena si juzgamos los innumerables errores y anotaciones en moxo que ofrecen las *partes,* y consta de un Aria de cinco estrofas con cuatro versos cada una

El dia del Corpus
salen a bailar
de la aldea bienen
oi a celebrar

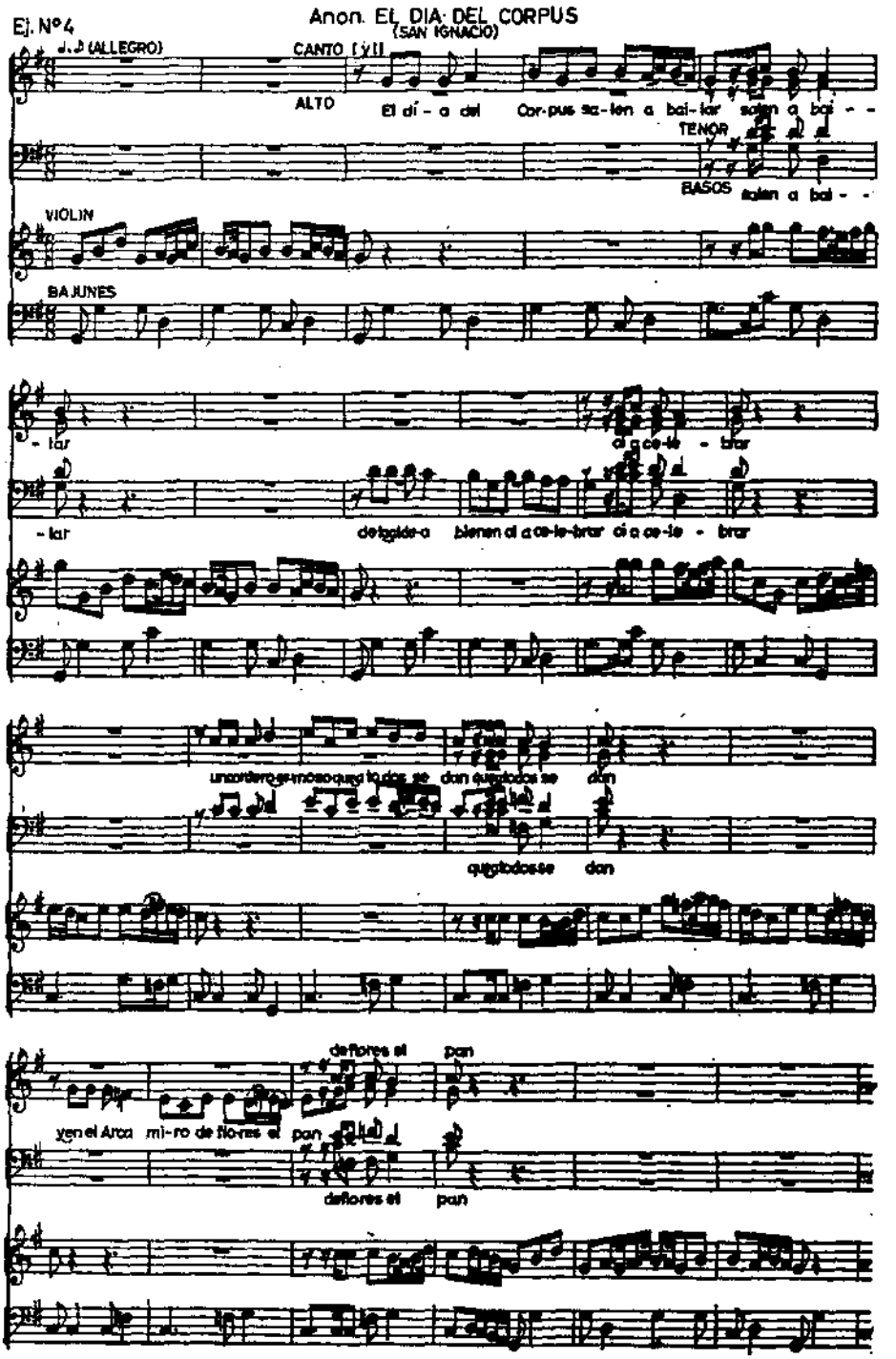
que alterna con seis coplas *a solo* del Canto I. Tanto el Aria como las coplas finalizan cantando a coro

ay que todo es gusto
baylar y cantar

Las *partes* de Canto II y *Basos* tienen la particularidad de estar transportadas una segunda inferior y una cuarta superior respectivamente del sonido real, las otras *partes* presentan algunos arcaísmos tales como el uso del bemol para simbolizar el becuadro del Fa (Ejemplo 4).

Sólo tres autores se individualizan entre los manuscritos de San Ignacio: Araujo, J. Rumano y Zipoli [=Zipuli]. La *Misa Grande. Para Fiesta grande*

[47] Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relacion Histórica del Viage a la America Meridional* [2ª Parte, Tomo III], (Madrid: Antonio Marin, 1748), Libro I, Cap. XV, p. 233, Nº 400: "Las Iglesias tienen su Capilla de Musica, compuesta de crecido numero de Instrumentos de todas especies, y de Cantores: celebrase en ellas el Culto Divino con la pompa, y seriedad, que en las Cathedrales; y del mismo modo se hacen las Processiones publicas; entre las quales se particulariza la del *Corpus,* à que acompañan el Governador, Alcaldes, y Regidores con las galas reservadas para tales Dias, y las Milicias en cuerpo de Tropa, quedando para alumbrar la demàs gente, que toda và con buen orden, y mucha reverencia. Disponense para ella Danzas muy lucìdas . . . ".


Ej. Nº 4
Anon. EL DIA DEL CORPUS
(SAN IGNACIO)
(ALLEGRO)
CANTO I y II
ALTO
El di - a del Cor-pus sa-len a bai-lar salen a bai - -
TENOR
BASOS salen a bai - -
VIOLIN
BAJUNES
- lar
al a ce-le - brar
- lar
de la gide-a bienen al a ce-le-brar al a ce-le - brar
un cordero-gi-noso que todos se dan que todos se dan
que todos se dan
de flores el pan
yen el Arca mi-ro de flo-res el pan
de flores el pan

de Rumano tuvo la fortuna de interpretarse en cinco oportunidades entre 1922 y 1953; las dos obras de cada uno de los otros compositores presentan, igualmente, señales de constantes repeticiones.

Si consideramos que los nombres de Araujo y Zipoli corresponden a los del célebre compositor chuquisaqueño Don Juan de Araujo (1646-1714) y al jesuita italiano Domenico Zipoli (1688-1726), avecindado en Argentina y fallecido en la ciudad de Córdoba [48], surgen de inmediato una serie de interrogantes respecto a la comunicación cultural entre los pueblos de moxos y las regiones de Santa Cruz de la Sierra y del altiplano. El contacto entre moxos y chiquitos quedaría demostrado, a nuestro juicio, con la existencia de una *Misa Cruceña* en el archivo de San Ignacio. La *Misa Chuquisaca* del archivo y algunos indicios estilísticos de la *Misa de Cuaresma* y las *Letanías,* nos mueven a aceptar la paternidad de Juan de Araujo sobre estas dos últimas, que pueden haber integrado repertorios musicales provenientes de La Plata.

Las dos obras de Zipoli, *Letania* y *Tantum Ergo,* hablan con elocuencia del intercambio cultural que existió entre las llanuras orientales y el altiplano de Bolivia, especialmente La Plata y Potosí [49]. Mario J. Buschiazzo sugiere que los extraños elementos decorativos animales y vegetales de las iglesias de Potosí puedan proceder de moxos y chiquitos (ver Lámina VI) [50]. Al respecto debemos recordar que la fama de Zipoli le sobrevivió largamente y que, en 1784, más de medio siglo después de su muerte, se copió en Potosí su Misa en Fa mayor [51]. Las obras de Zipoli eran solicitadas por las principales ciudades de la América Meridional y desde Lima se enviaban "a través de grandes distancias con mensajeros especiales" [52]. Si a esto agregamos que Zipoli pertenecía a la Compañía de Jesús, orden religiosa de los misioneros de moxos y chiquitos, no sería extraño, por lo tanto, que los

[48] Datos biográficos sobre Domenico Zipoli pueden encontrarse en G. Furlong, *op. cit.,* pp. 114-121; Lauro Ayestarán, *Domenico Zipoli. Vida y Obra* [Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Lecturas musicológicas, Nº 1] (Buenos Aires, 1962), estudio publicado en la *Revista Musical Chilena,* XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 94-124, con el título de "Domenico Zipoli y el Barroco Musical Sudamericano"; R. Stevenson, *The Music of Peru,* pp. 178-179; Vicente Gesualdo, "La música Argentina durante el período colonial", *Revista Musical Chilena,* XVI/81-82, pp. 128-129.

[49] Véase nuestro artículo "Un órgano barroco boliviano" publicado en esta misma *Revista,* XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 31-38.

[50] En su trabajo "La arquitectura de Mojos y Chiquitos", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* Nº 5 (Buenos Aires, 1952), pp. 23-40, citado por Lewis Hanke, *La Villa Imperial de Potosí. Un capítulo inédito en la historia del Nuevo Mundo* (Sucre: Universidad de San Francisco Xavier, 1954), p. 27, Nota 29.

[51] Análisis de la obra se encuentran en R. Stevenson, *The Music of Peru,* p. 179 (Stevenson descubrió esta obra en el archivo de la Catedral de Sucre, Bolivia); L. Ayestarán, *Domenico Zipoli,* pp. 13-16.

[52] Josephi E. Peramás, *De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum* (Faventia, 1793), p. 294. Citado en L. Ayestarán, *op. cit.,* p. 23.

manuscritos que hemos encontrado provengan de su inspiración y que, incluso, su *Tantum Ergo* haya sido escrito especialmente para las misiones de moxos.

Esta obra, de carácter procesional, se cantaba "A la buelta en la yglecia antes de la Bendiletcio [=Bendición]" y se conserva en *partes* copiadas entre los siglos XVIII y XX (ver Lámina III, fig. 2). Estas copias sucesivas han desfigurado la obra hasta un punto en que la legitimidad de algunas notas y ritmos debe ser puesta en duda. La primera estrofa del himno está confiada al Tiple I con acompañamiento de violín y *continuo* (ejemplo 5, a) y se conserva en copia reciente; en la segunda estrofa, *Genitore Genitoque,* intervienen cuatro voces (Tiple-Alto-Tenor-Bajo) y existe en dos versiones, una de ellas abreviada en 18 compases con respecto a la otra (ejemplo 5, b). Escrita en Fa mayor, la misma tonalidad de su Misa de Potosí, la obra presenta un claro estilo italiano.

Ej. 5

Zipoli - Tantum Ergo (San Ignacio)

a)
Tiple
Tan.tum er.go Sa.cra.men . tum ve . ne . re . mur ve . ne . re.mur cer . nu . i
Violín I
(Continuo)

b)
Tiple
Alto
Ge.ni.to.ri ge.ni . to.que la . . . . . us laus et ju.bi la . t . o
Tenor
Basso
Violín I
(Continuo)

En las páginas que anteceden creemos haber abierto un nuevo capítulo en la búsqueda de fuentes documentales que demuestran la importancia del pasado musical de nuestro continente. Esperamos que futuros estudiosos del país hermano de Bolivia tengan la posibilidad de realizar un completo estudio musicológico de los documentos legados por los misioneros jesuitas de moxos y chiquitos en los siglos XVII y XVIII. Hacemos nuestra la preocupación

de Plácido Molina Barbery sobre el futuro y la integridad física de las iglesias levantadas en estas misiones, especialmente cuando nos informa que, al menos en la iglesia de San Rafael de Chiquitos, hoy de Velasco, existen "las partituras correspondientes a todas las voces del canto y a todos los instrumentos de la orquesta que, copiadas y usadas entonces por maestros de capilla y músicos indígenas, todavía las utilizan hogaño sus descendientes con imperfección que enternece, por lo que tiene de irremediable en la amorosa conservación de tradiciones otrora florecientes" [53]. Estamos seguros, como lo hemos expresado más arriba, de la posibilidad de rescatar un número apreciable de composiciones musicales de valor, interpretadas alguna vez en las antiguas misiones jesuitas de moxos y chiquitos.

* * *

[53] Plácido Molina Barbery, *En torno a las Fuentes Auxiliares de la Historia Eclesiástica de Bolivia* (La Paz, 1958), pp. 7 y 12. El conocimiento de este trabajo lo debemos a la atención del senador boliviano Jorge Siles Salinas.

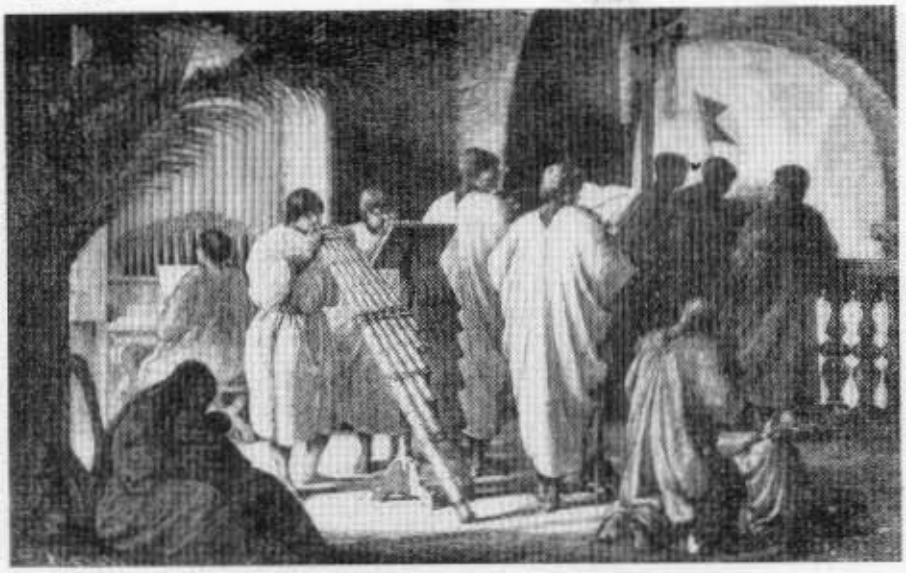
I

"Mapa que comprehende las Miβiones dela Compañia de Jhs en el territorio de Moxos y Chiquitos . . .". Anónimo, fechado en Ciudad de La Plata el 27 de junio de 1764. Manuscrito original e inédito, en la Biblioteca Americana José Toribio Medina.

II

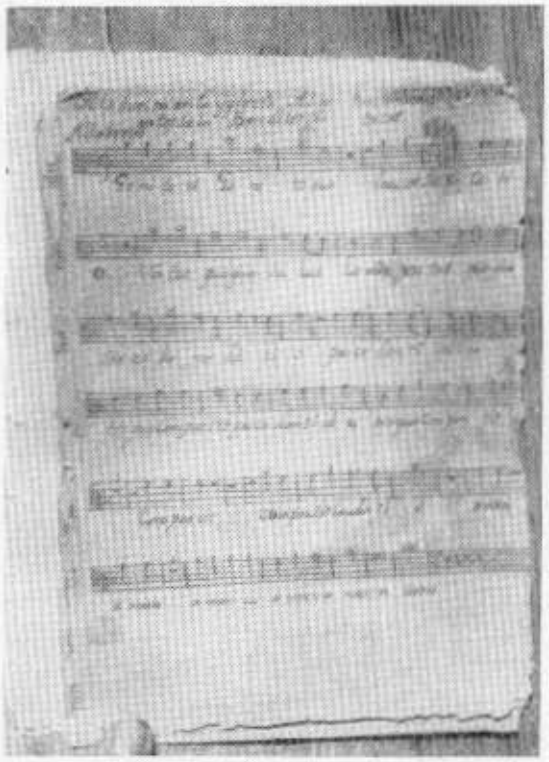
Eder, Franc. Xav. S. I. *Descriptio Provinciae Moxitarum in Regno Peruano* (Budae: Typis Universitatis, 1791), mapa de la Provincia de Moxos.

III. Fig. 1



Franz Keller-Leutinger (engineer), *The Amazon and Madeira Rivers. Sketches and descriptions from the Note-Book of an Explorer* (London: Chapman and Hall, 1874), "Misa Cantada en la antigua misión de Trinidad (Mamoré)": lámina original de Keller publicada entre pp. 156-157.

Fig. 2

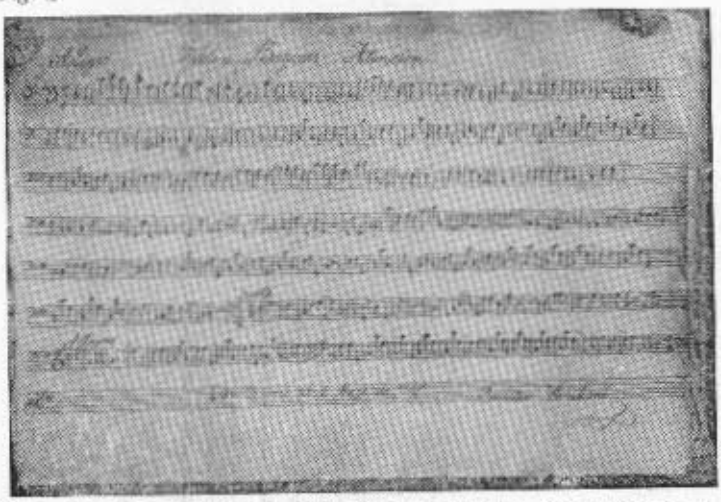


Zipoli, *Tantum Ergo, parte* de Alto (fotografía de S. C.).

IV. Fig. 1

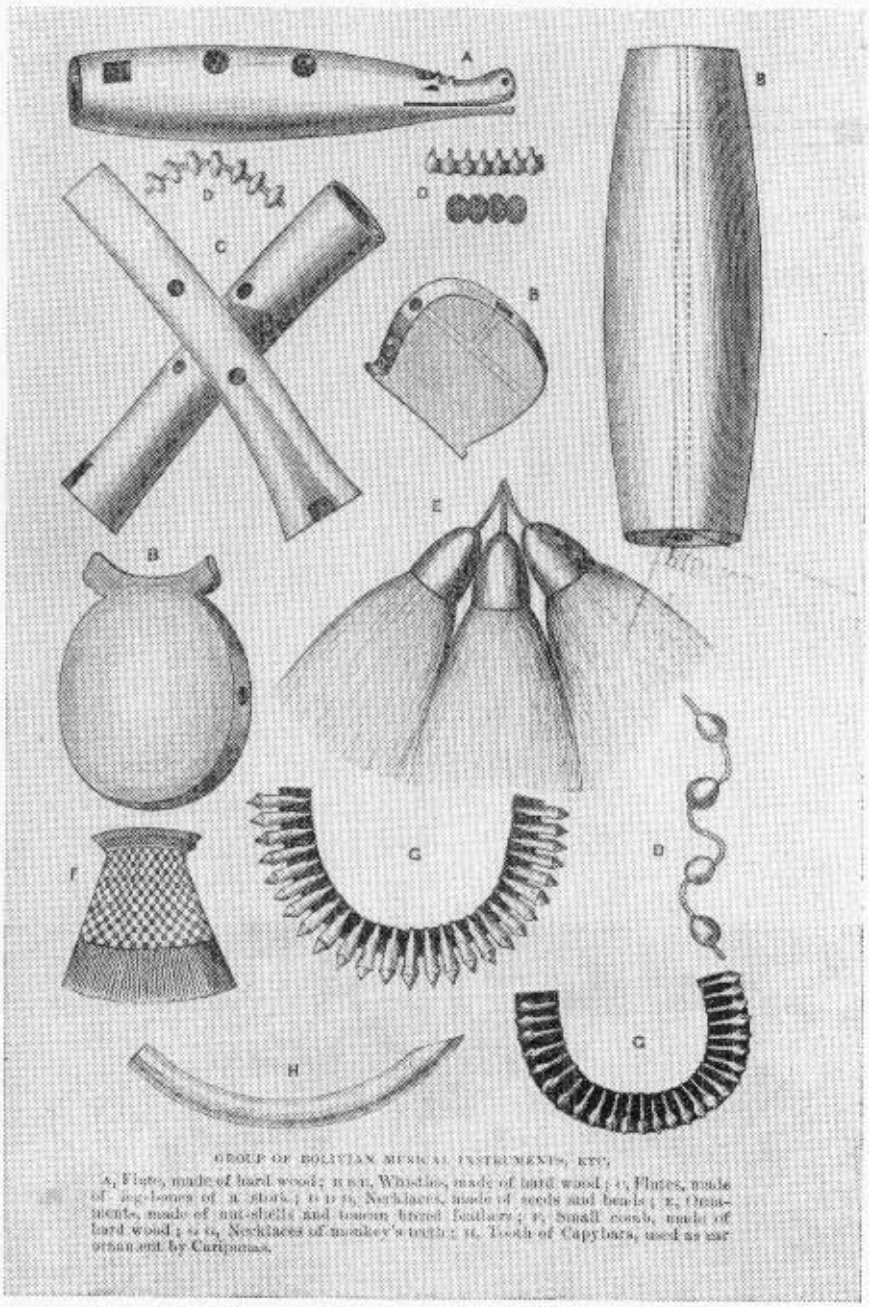
"Indios mojos, de la antigua misión de Trinidad, bailando delante del altar en un día festivo": lámina de Keller, entre pp. 160-161.

Fig. 2



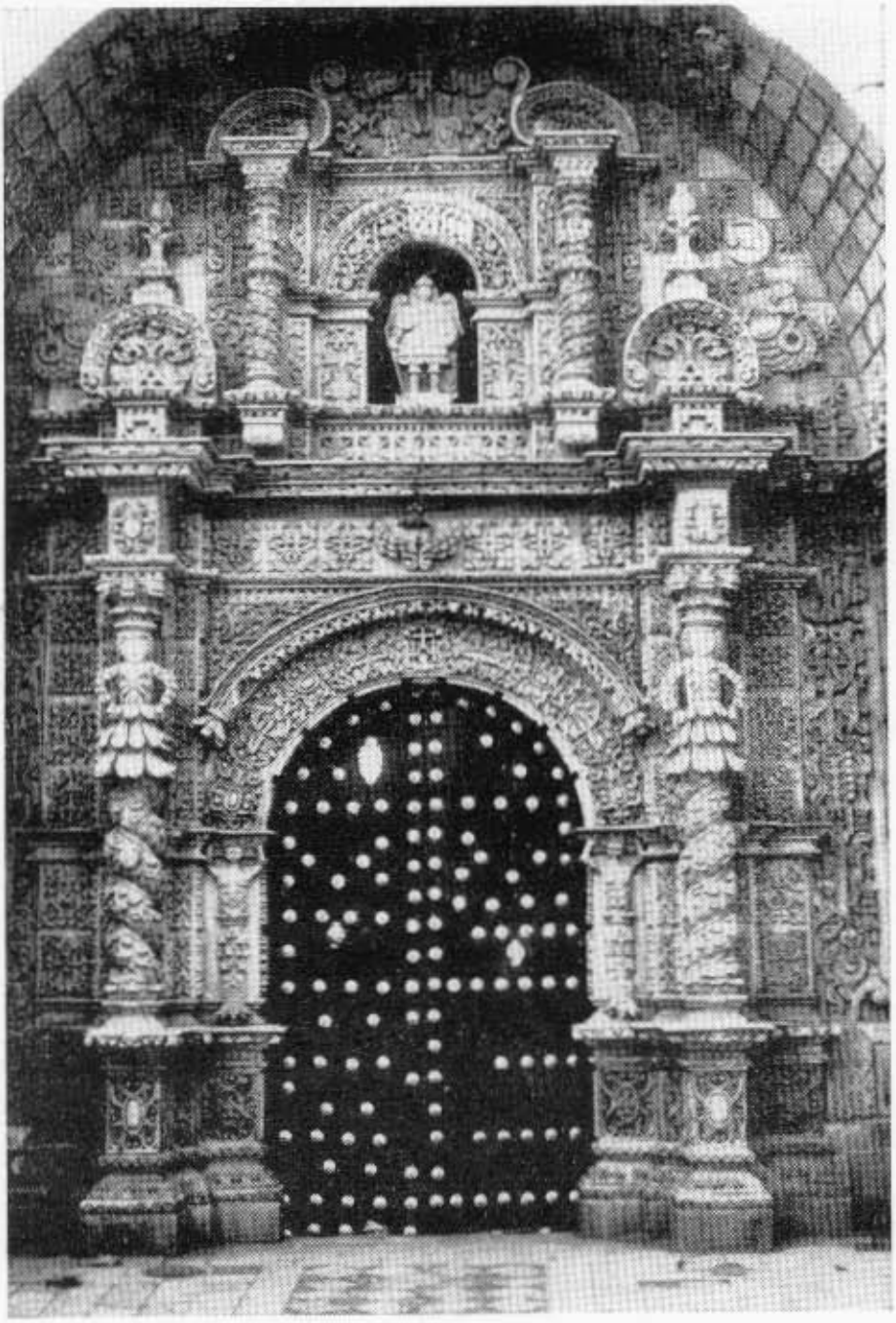
Anónimo, *Atencion a la fragua âmo, parte* de *Bajunes* (fotografía de S. C.).

V



Edward D. Mathews, *Up the Amazon and Madeira Rivers, through Bolivia and Peru* (London, 1879), lámina con instrumentos musicales dibujada por el autor, p. 189.

VI



Portada de la iglesia de San Lorenzo, Potosí (fotografía de S. C.).

CATALOGO PARCIAL DE MANUSCRITOS MUSICALES DE LA IGLESIA DE SAN IGNACIO DE MOXOS, BENI - BOLIVIA

El método, clasificación de repertorios y abreviaturas que utilizamos para la catalogación de manuscritos se describen en nuestro "Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco-Perú", que aparecerá en el *Anuario* (1969) del Instituto Interamericano de Investigación Musical, Tulane University, New Orleans. Por esta razón sólo destacamos las siguientes abreviaturas y sus significados:

c = completo
i = incompleto
my = mayor
mr = menor
vl = violín

AUTOR	*TITULO*	*CARACTERISTICAS*
ANONIMO		I MUSICA SECULAR
	Atención a la fragua âmo	Canto I-Alto-Tenor-Basos; vls I y II; Violon Bajunes/ Do my/ i/ Onomatopéyico.
	El dia del Corpus salen a bailar	Canto I y II-Alto-Tenor-Basos; vl I; Bajunes/ Sol my/ c/ Aria/. De carácter procesional indica actividad de danza/. Las *partes* presentan anotaciones en moxo: Alto, después del Aria "Copla pa Solo pa te apachacaya"; vl I, después de la copla, aparece la inscripción "San Ignacio de Mayo 21 de 1896 - Poiti Nirimaicayare Verso aviyare tatanave ana"; la *parte* de Tenor está firmada por Manuel Jesús Chapi.
	Plaza Plaza que salen vistosos	Canto I y II-Alto 2º-Tenor-Tenor; vl I; Bajones/ Do my/ i/ Allegro manon Presto/. El título sugiere inequívocamente una obra procesional.

AUTOR	TITULO	CARACTERISTICAS
	Por el copo del Fuego milagro de mis ojos	Canto I y II-Alto-Tenor-Basso; vls I y II/ Fa my/ i/. Obra de interesante factura.
		II MUSICA RELIGIOSA
	Christos fatos es	Canto-Alto-Tenor-Basso; Bajones/ Sol my/ c/. Una de las dos *partes* de vl I está firmada por Carmelo Tacumí; se emplea el bemol, en lugar del becuadro, para anular el efecto del Fa.
	Cum apropinquares Dominus (Para la Procesión de Ramos. A la breve)	Canto I-Alto-Tenor-Basso; Bajón/ Do my/ c/. Las *partes* fueron copiadas el 28 de marzo de 1930 por mano del Maestro [de Capilla] José Romualdo Yuyo [=Yujo de pronunciación]. Yuyo fue bajonero, según José Satiba.
	Gloria et honore coronasti (A S. Lorenzo. Da Capo)	Canto-Alto-Tenor-Basso; vls. I y II; Organo/ Re my/ c.
	Lamentación. Eterne Deus	Tiple solo; Tiple 2º Coro-Tiple 2º Coro-Tenor 2º Coro; vl I; Violón/ Do my/ c/. Incluye seis coplas; la carátula informa que "Son Seis Papeles - Manus de Juan María Muiba".
	Letania de Nra Srâ Maria Ilmâ, 1813	Canto I y II-Alto-Tenor; vls I y II; Basso/ c/. La carátula consigna: "A 4 vozes con violin Primo - y Segundo y Basso - Sn Ygnacio y Ero [=Enero] 12 de 1813".
	Letania. Kyrie / Christe audi nos	Canto-Alto-Tenor-Basso; vls I y II; [Bajo]/ Sol my/ c/. En la *parte* de Alto figura el nombre de Eusebio como probable cantor.
	Misa Chuquisaca	Tiple-Alto-Tenor; vl I; Bajon/ Fa my/ c/. *Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus/*. Copiada en 1928 por Juan de Dios Cadiz [=Cadire?].
	Misa Cruceño [=Cruceña, Crucena]	Canto I-Alto-Tenor-Bajo; vl I/ Sol my/ i/ *Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus/*. *Partes* de Canto, Alto y Tenor: sólo *Kyrie-Gloria-Sanctus*.

AUTOR	TITULO	CARACTERISTICAS
	Misa de los desterrados	Canto solo-Tiple 2º-Tiple 2º-Tiplero Canto/ i/ *Kyrie-Gloria-Credo/*. El Canto solo está fechado en 1877 y en San Ignacio, el 13 de marzo de 1932; en el segundo Tiple 2º: "San Ignacio 29 de febrero de 1916. Es copia de Fidel Chapi"; en el verso del Tiplero: "Te apachacayapa", que quiere decir "al otro lado" *(volti presto)* en moxo, según información y traducción de José Satiba.
	Miserere mei	Tiple-Alto-Tenor; Tiple-Alto-Tenor; Fundamento Compto y Arpa/ re mr/ i/ a 7/. Esta es la única obra que establece, para el *continuo*, un "Fundamento" y "Acompañamiento de Arpa", lo que podría sugerir que se trataría de una composición importada de Chuquisaca o, quizás, de España.
	Miserere mei Deus	Canto I-Alto 1º Coro-Tenor 1º Coro; Canto II-Alto 2º Coro-Tenor 2º Coro; vl I/ i/. La *parte* de Alto 1º Coro lleva el nombre de Felisiuja y la de Tenor 1º el de Estagia Malale, lo que indicaría, al igual que en cantorías "occidentales", la presencia de mujeres en el coro.
	Quis mea te sponsere parabit	Canto solo; vl I; Violon/ La my/ c.
	Te Joseph celebrat agnima celi	Canto-Alto-Tenor-Basso; vls I y II; Organo/ Do my/ c/ Aria da Capo/. Este himno a la festividad de San José, que se celebra el 19 de marzo, bien podría provenir de la misión de San José.

* * *

ARAUJO

II MUSICA RELIGIOSA

	Misa de Cuaresma	Canto I y II-Alto-Tenor; Bajón/ Sol my/ c/ *Kyrie-Credo-Sanctus/*. Las *partes* fueron copiadas en San Ignacio entre el 11 y el 14 de marzo de 1929 por Miguel Savi, Manuel Satiba (hermano fallecido de nuestro informante) y Clemente Calaje. Los errores de copia son tan abundantes que podría creerse que la escritura viene a ser una especie de "ayuda-memoria" para recordar un repertorio que se trans-

AUTOR	TITULO	CARACTERISTICAS
		mitía, prácticamente, por tradición oral. Se exceptúa la *parte* de Bajón escrita, seguramente, por el maestro de capilla cuyos conocimientos y cultura eran siempre mayores.
	Letanias. Kyrie / Pater	Tiple 1º Coro a 3 voces-Alto 1º a 3 voces-Tenor 1º Coro a 3 voces; Tiple 2º coro-Alto 2º-Tenor 2º Coro; vls I y II; violonzello/ Fa my/ c/. En las *partes* de Tiple 1º y Alto 1º aparece el nombre de Araujo; en la de Tenor 1º, en cambio, el del Mrô Pedro Bernᵈᵒ Alfaro de Ibarra. Hay diferentes copias de las *partes* que abarcan desde los siglos XVIII al XX. Las copias nuevas preceden las *Letanías* con un *Minuete* [—Minueto].
		* * *
RUMANO, J.		II MUSICA RELIGIOSA
	Misa Grande. Para Fiesta Grande	11 papeles/ *Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus*/. Se cantó en 1922, 23, 27, 47, 53.
		* * *
ZIPOLI [—Zipuli]		II MUSICA RELIGIOSA
	Letania. Kyrie / Exaudi nos	Canto I y II-Canto-Alto-Tenor-Basso; vl I; Organo/ Fa my/ c/. La *parte* de Organo presenta abundantes cifras, pero los errores de copia son frecuentes. De acuerdo a las informaciones de cronistas, especialmente del P. F. J. Eder, estos errores deben haberse repetido de generación en generación.
	Tantum Ergo	Existen dos copias: a) Alto-Tenor-Basso; vl I (copia original del siglo XVIII), b) Tiple I-Alto-Tenor; vl I; Bajo/ Fa my/ c.
		* * *

A continuación consignamos obras de las cuales sólo hemos anotado el título o, según sea el caso, el comienzo del texto:

VILLANCICOS

Como en Galicia se dixo
Entre las paxas y el heno
En una noche fria
Mañana a Veinticinco de Diciembre
Moradores de la tierra
Por hacer festexo al Orbe (Canción con coplas, a 4)
Todo Galego tumbea

* * *

DE VIRGENES

Candida Paloma
Cantad a Maria
Salve Regina
Ya tocan y repican (Onomatopéyico)

* * *

MISAS

Misa del Carmen (Tocada por el Mtro. de Capilla Manuel Espiritu Mahe [=Malse?])
Misa España
Misa Sabatina
Misa de San Miguel
Misa Vasani [=Basani]

* * *

OBRAS VARIAS

Adonde buena Señora
Ave Maria gratia plena
Cantad a Maria
Credidi proter qui locutus
Cuando la muerte llegare
Domini Colentes (A S. Ignacio)
Flores, plantas, peces, aves (a 4)
Gozate amable deidad
Himno. Iste Confesor
Lamentación
Letania
Letania del Santo / Corazon Para la Quaresma / Basso (Sólo la portada)
Letanias
Magnificat (completo)
O admirable Sacramento (para Corpus)
Pacion. Adoramuste Christe. 1929
Pangue lingua
Popule meus
Quien es este cielos
Stabat Mater
Trisagio
Trisagio
Tu trinitatis unitas
Vestido de Nazareno. 1917
Viernes Santo

* * *

Santiago, abril de 1969.