

Música y performance como estrategias de conversión en el Virreinato del Perú

Catalina Andrango-Walker

En la *Historia natural y moral de las Indias* publicada en 1590, el jesuita José de Acosta (1540-1600) describe las tradiciones andinas, enfocando su interés en los bailes y fiestas de los nativos. Acosta observa con especial detenimiento la afición de los indígenas por el canto y admira el éxito que los misioneros han logrado al “ponerles las cosas de nuestra santa fe, en su modo de canto, y es cosa grande el provecho que se halla, porque con el gusto del canto y tonada están días enteros oyendo y repitiendo sin cansarse” (447). Esta habilidad vocal constituyó una clave para la promulgación de la doctrina católica que se transmitía no únicamente en español, sino también haciendo uso de las lenguas nativas como el mismo autor narra: “[t]ambién han puesto [los misioneros] en su lengua composiciones y tonadas nuestras como de octavas y canciones, de romances, de redondillas, y es maravilla cuan bien las toman los indios, y cuanto gustan” (447). Las descripciones del padre Acosta muestran la importancia de la música, y en particular del canto, en el proceso de evangelización, un recurso que tampoco estuvo libre de controversias.¹

En las primeras décadas de la llegada de los españoles a la región andina, época en la que los religiosos no hallaban métodos adecuados para imponer el catolicismo a los nativos, el empleo de la música fue el centro de acalorados debates. Los detractores de estas prácticas manifestaban su descontento ante el modo mecánico con que los neófitos repetían las melodías, como si fueran papagayos (*Confesionario*, fol. 2v). Las observaciones de Acosta con respecto a la manera en que los nativos interpretaban constantemente las melodías que contenían las enseñanzas evangélicas sin cansarse refuerzan este temor. No obstante, con el transcurso del tiempo, la música y el performance se fueron perfeccionando y probando su eficacia como instrumentos para enaltecer las

ceremonias litúrgicas y engalanar la conmemoración de ciertos eventos, como el recibimiento de nuevas autoridades, aniversarios de canonizaciones, el agasajo a visitantes ilustres y otros tipos de acontecimientos. En este artículo, analizo dos obras de siglos diferentes que permiten entrever las estrategias que usaron los misioneros para vencer las controversias de las primeras décadas sobre la música como recurso evangelizador, valiéndose a la vez del talento de los nativos. Los casos que forman parte de mi estudio demuestran que la música dejó de ser únicamente un recurso mnemotécnico para convertirse en una herramienta sofisticada y eficaz tanto para promover el catolicismo como para promocionar las órdenes religiosas a las que los autores y compositores de dichas obras pertenecieron.

El primero es un ejemplo muy temprano; se trata de los cánticos incluidos en *Symbolo catholico indiano* (1598) del cura franciscano Luis Jerónimo de Oré (Huamanga, Perú 1554 - Concepción de Chile 1630).² El *Symbolo* es la respuesta de Oré a la urgente necesidad de encontrar “uniformidad en el modo de enseñar la doctrina” (fol. 65r),³ por lo que en su ópera prima presenta estrategias pedagógicas de “utilidad [para] los indios, y provecho y ayuda de los religiosos de nuestra seráfica religión” (fols. 61v-62r). El autor divide su libro en dos secciones. En la primera, acerca al lector a la realidad andina, centrándose en la geografía, la historia, la política y, por supuesto, los problemas del lento avance de la expansión cristiana en la región. En la segunda sección, en cambio, presenta recursos para combatir estas problemáticas. Los escasos textos pastorales anteriores al *Symbolo* se enfocaban en la incapacidad intelectual de los indígenas como el principal impedimento para establecer la fe católica. Por el contrario, el cura huamanguino cuestiona esta posición, atribuyendo la falta de éxito de los evangelizadores a causas como la carencia de métodos pedagógicos adecuados y el desconocimiento de la cultura andina por parte de los religiosos.⁴ Para contrarrestar estas falencias, Oré creó sus propias composiciones, traduciendo al quechua el *Símbolo de la fe*, que hasta ese entonces se atribuía a San Atanasio, en forma de siete cánticos, uno para cada día de la semana, más uno adicional para ser cantado los días de fiesta.⁵ La música se convierte así en una alternativa a la violencia con la que se imponía hasta ese entonces el catolicismo a los nativos.⁶ Oré no compuso la melodía para los cánticos, pero dio instrucciones para que estos se entonaran con las melodías de himnos latinos medievales (fols. 51v-54r).

Esta fusión de elementos andinos y europeos que presenta el *Symbolo* también se encuentra en otro género que es parte de este estudio, el drama religioso *San Ignacio de Loyola*. Desde su llegada al Virreinato del Perú en

1567, los jesuitas se distinguieron por su impulso a las artes, especialmente las performativas como la danza, la música y el teatro (Zampelli 162). La canonización en 1622 del fundador de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola (Loyola 1491 - Roma 1556) y de San Francisco Xavier (Navarra 1506 - China 1552), miembro del grupo fundacional de la Compañía, llenó de orgullo a los miembros de la orden. Los jesuitas celebraron a sus patronos con elaboradas manifestaciones artísticas no solo en Europa, sino también en sus colonias americanas.⁷ Un ejemplo de la forma en que estos promocionaron a sus fundadores es el drama religioso *San Ignacio de Loyola*, producido en las misiones jesuitas de Paraguay en el siglo XVIII y trasladado al poco tiempo a la región de Chiquitos —actual territorio boliviano. *San Ignacio*, que al parecer fue compuesto para celebrar la visita de un superior a la misión de Santa Ana en Chiquitos (Zampelli 166), exalta las vidas ejemplares de los patronos de la Compañía de Jesús, poniendo énfasis en su amor a Dios, su lucha contra el mal y su entrega a la misión evangelizadora. *Symbolo* y *San Ignacio*, aunque diferentes en género y distantes en tiempo, señalan lo instrumental que resultó la música para enseñar deleitando los preceptos de la fe católica, pero también muestran la forma en que tanto franciscanos como jesuitas promocionaron políticamente a sus respectivas órdenes religiosas dentro del sistema colonial.

Performance y desmitificación de las tradiciones andinas en *Symbolo catholico indiano*

Algunos clérigos he visto de tanto cuidado en enseñar devoción a los indios que no contentándose con solo rezar el oficio de nuestra Señora, lo hacían cantar todos los días regularmente como el oficio divino en las iglesias catedrales, a lo cual acudían con tanto gusto y destreza que los más de los cantores de edad y aún los niños le sabían de coro, así el punto como la letra: por cuya imitación debemos procurar que siquiera en las festividades de nuestra Señora, le sepan cantar los que nosotros tenemos a cargo.

—Luis Jerónimo de Oré (fols. 53r-53v)

Estas observaciones del cura franciscano reiteran el talento musical de los nativos ya observado por Acosta y contribuyen una vez más a una apreciación de los métodos que los misioneros usaban para transmitir los preceptos de la fe en la región andina.⁸ Oré apoya parcialmente su pedagogía pastoral en las obras retóricas de origen clásico de fray Luis de Granada (1504 - 1588), adaptando las enseñanzas del teólogo español a su espacio enunciativo para

responder a las complejidades del sistema colonial en el Virreinato del Perú. Fray Luis, al delinear la tarea del predicador, sugiere que “primeramente para hablar a propósito, para persuadir, es menester que enseñe, que incline, que deleite”. Según el teólogo español, el predicador debía hacer más que solo conformarse con comunicar los preceptos de fe. Por sobre todo, su tarea era provocar emociones intensas en los oyentes, incitándolos “a obrar alguna cosa, a más de probar con argumentos, debe con la hermosura del estilo y variedad de materias, deleitarlos, conmoviéndolos con afectos, e impeliéndolos a obrar” (*Los seis libros de la retórica eclesiástica* 56).⁹ Oré sigue estos mismos principios en su búsqueda de métodos de predicación efectivos y sugiere que la tarea de atraer a los nativos al cristianismo “no se alcanza tanto con estudio y especulaciones, cuanto con lágrimas, y gemidos [...] Por donde los que de verdad se convierten a Dios, no menos son hijos de lágrimas que de palabras, ni es menos parte la oración para convertirlos, que la predicación” (fol. 47v),¹⁰ refiriéndose así a la forma de provocar emociones en los catequizados.

En *Symbolo*, Oré pone en práctica estos principios, pero para el autor, además de las cualidades oratorias del predicador y de su capacidad de hacer un uso acertado de recursos retóricos como *inventio*, *elucutio* y *amplificatio* para conmover a la audiencia hasta el llanto, era necesario fomentar la vida cristiana ya no únicamente por medio de la memorización, sino también a través de la propia participación activa de los neófitos.¹¹ Con este propósito, el autor no se conforma con traducir del latín al quechua la letra de los himnos, sino que también escribe detalladamente la forma y el orden para la ejecución de los rituales religiosos católicos, dando instrucciones puntuales para su performance. De esta manera, se preocupa primeramente del escenario en el que debían llevarse a cabo los rituales. Luego detalla el orden de estos y, finalmente, ya que no incluye las partituras de la música con la que se debían ejecutar los himnos, da instrucciones sobre la melodía.

En el aspecto del escenario adecuado para la conversión, Oré procura mantener un distanciamiento del espacio en el que se celebraban los rituales andinos. Por lo tanto, el cura franciscano pone énfasis en el ornato de la iglesia puesto que estima ser “muy necesario que en los pueblos e iglesias de indios, haya púlpitos para predicar la palabra de Dios, y para decir en ellos la doctrina y catecismo: pues en estas cosas exteriores ponen los indios los ojos, y hacen mayor reflexión. Y estando con la decencia que conviene, les causará mayor aprovechamiento, edificación y devoción” (fol. 51v). El autor presta un esmerado cuidado al aspecto estético —la limpieza, los adornos

apropiados e inclusive la iluminación del templo— porque considera que estos son factores que otorgan crédito y autoridad a la fe católica. A la vez, estos elementos contribuyen a hacer evidente la discrepancia con el desorden del espacio exterior. De este modo, el letrado asocia lo que queda afuera con los infieles, mientras que todo lo que encierra y contiene el recinto cristiano está al servicio de Dios (fol. 50v). Así, Oré logra establecer un claro contraste entre el exterior, relacionándolo con los elementos de la naturaleza, entre ellos, ríos, montañas y astros a los que los nativos adoraban. Este espacio se convierte en el locus del paganismo, en oposición al recinto católico ordenado y asociado con la limpieza espiritual y la virtud (fol. 51r).

El ornato adecuado y la disposición de la iglesia no resultaban suficientes para atraer a los nativos a la fe católica, pues también había que enaltecer las celebraciones religiosas con rituales, para los que el autor se cuida de incluir instrucciones precisas. El cura franciscano dispone que los domingos, miércoles, viernes y días de fiesta específicos todos los habitantes se junten al llamado de las campanas a escuchar la misa, el sermón y las enseñanzas de la doctrina (fol. 53r). Luego se debe rezar el oficio de la Virgen y más tarde “dirán absolutamente rezando, o en tono o cantando el himno del *Símbolo*, según que para cada día de la semana está señalado. Y después de esto se cantará el *Te Deum laudamus* en la lengua, y aquellos dos devotísimos versos del *Símbolo* de San Ambrosio, y de San Agustín” (fol. 53v). Mientras que esto es lo que señala para los rituales matutinos, para los vespertinos el letrado manda que se cante “al tono de *sacris solemniis* el símbolo menor cotidiano [...] Y después de esto cantarán la antífona del tiempo de nuestra Señora, y un responso por las ánimas del purgatorio” (fols. 53v-54r). Las letras de los cánticos y oraciones a los que se refiere son de su propia creación o, en algunos casos, son adaptaciones de otros textos.

Además de puntualizar el horario de los rezos y las melodías que los nativos debían ejecutar los días ordinarios y en ocasiones de celebraciones especiales, Oré también instruye acerca del performance para enaltecer los rituales. El cura franciscano propone un estilo procesional ordenado:

Estando ya los indios juntos, los domingos, miércoles, y viernes (que estos tres días son de doctrina para todo el pueblo, sino es que caiga fiesta en otro día, porque entonces se dirá la doctrina, y no el día cercano a la fiesta de los dos ya señalados.) Tendrán a la puerta de la iglesia un pendón o bandera enastada, debajo de la cual estarán todos los cantores y muchachos de la escuela, y los niños de la doctrina. Y los indios e indias se han de ordenar a una parte y a otra para entrar en

procesión cantando la doctrina la cual entona[rán] niños cantores, los más hábiles y de mejores voces, y más bien enseñados: a los cuales van siguiendo y respondiendo los otros niños y cantores juntamente todo el pueblo: repitiendo las mismas palabras con el tono que las entonan los niños cantores, y vayan entrando de una y otra parte los indios del pueblo estando el pendón en medio y debajo de él todos los cantores y muchachos de la escuela y de la doctrina, y con los postreros indios entrará el que lleva el pendón, y juntamente con él toda la compañía de cantores y niños, alabado a Dios y triunfando del demonio. (fols. 54r-54v)

Por una parte, este performance de los rituales católicos contiene elementos de las tradiciones occidentales, como la bandera del cristianismo y la música de los himnos latinos —aunque estos se cantan en quechua. Por otra parte, esta forma procesional resuena bastante con los rituales sagrados andinos, como el que incluye el padre Bartolomé de las Casas en la *Apologética historia sumaria* (1559?). Las Casas describe las ceremonias para adorar al sol, narrando que el Inca y los señores principales se concentraban en la plaza y que una vez reunidos: “[h]acían dos coros estos señores, como procesión, en medio de la calle [...] Salidos allí, estaban muy calla[dos] esperando que saliese el sol, el cual, así como comenzaba a salir, comenzaban ellos a entonar con gran orden y concierto un canto, meneando cada uno de ellos un pie a manera de compás, como nuestros cantores de canto de órgano” (238-39). De este modo, Oré se vale de un estilo de ritual que resultaba muy familiar para los nativos. No obstante, así como el autor incluye elementos que guardan un paralelismo con la cultura de los neófitos, como el orden de la procesión y la forma de entonar los cantos, también busca alejarse de las tradiciones andinas. El letrado logra este objetivo mediante la música y la poesía; así, aunque no provee las partituras de las melodías para los himnos, sí da instrucciones para su ejecución.

En un claro intento por tomar distancia de las manifestaciones locales andinas, los cánticos que Oré incluye en *Symbolo* concuerdan con la versificación latina acomodada al quechua y, como él mismo indica, están compuestos para ser entonados en forma de canto llano o acompañados de instrumentos musicales (fol. 51v). Los temas de estas composiciones apuntan a familiarizar a los nativos con los hechos bíblicos: el Génesis y la concepción, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. La estructura de los siete primeros cánticos es la misma. Estos se componen primeramente de una “Declaración”, un segmento en prosa que contiene la explicación del cántico en español. A

la declaración le siguen las composiciones versificadas en quechua “en metro sáfico, que consta de troqueo, espondeo y dácilo y dos troqueos: que es el mismo metro en que Horacio compuso la Oda segunda [...] el cual metro es frecuentado en la iglesia en diferentes tiempos y solemnidades, y con diferentes cantos y entonaciones” (fols. 63r-63v).¹² Este empeño del autor por explicar su elección de seguir al poeta latino en cuestión de la versificación es otro intento de apartarse de la cultura local, es decir de las formas de la poesía quechua.¹³ Los versos están acompañados por sus respectivas glosas en latín tomadas de los evangelios de los apóstoles.

A pesar de que Oré trata de alejarse de la versificación quechua y hasta insiste en delinear un escenario que no corresponde al que era familiar para los nativos, toma ciertos elementos de la cultura andina. Es así como el cura franciscano en ciertos casos se apropia de las narrativas orales locales y las inserta en los rituales católicos. Sin embargo, estas le sirven como un referente de lo negativo y se convierten en una herramienta con la cual pretende enseñar a los nativos la religión verdadera. Un ejemplo de esta estrategia metodológica se presenta en el quinto cántico que el autor compuso para que sea entonado los días jueves y cuyo tema “trata del origen de los hombres y de su propagación, contra la opinión **falsa**, que de esto tienen los indios” (fol. 106v *mi énfasis*).¹⁴ La voz poética invita a los nativos a cuestionar las enseñanzas que sus antepasados les transmitieron acerca del origen de los incas. Oré estratégicamente se vale de la heterogeneidad de los relatos fundacionales para exponer sus defectos, “[p]ues porque se persuaden y **creen algunos**, que los primeros indios, salieron de Pacaritambo, **otros dicen** que de esta o de aquella quebrada, **otros** que de tal y tal cueva, y **otros dicen** que los primeros indios señores salieron, o se nacieron de entre unas piedras y peñascos, **otros** que aparecieron los primeros en tal ribera de un río o en un valle” (fol. 106v *mi énfasis*). Después de asegurar que “no hay verdad en ello, antes es cuento fabuloso y sin fundamento” (fol. 107r), el cura huamanguino, fiel a sus estrategias para la predicación, guía a los catequizados hacia la reflexión: “[p]or ventura nacen de las piedras hombres o nacen por sí mismos en las quebradas o en los valles? o por ventura las piedras engendran hombres o las cuevas paren hombres o suelen ser producidos sin tener padre que los engendre y sin tener madre que los conciba?” (fol. 107v). Siguiendo con esta misma línea de razonamiento, el autor introduce ejemplos en los que usa los productos agrícolas familiares para los indígenas andinos. Mediante estos los insta a razonar: “[p]orque así como del maíz sembrado, nace maíz, y de la quinua, quinua, y de la semilla que se siembra, nace el mismo árbol

o planta en especie de quien antes fue producida, así de lo que engendra el animal, procede otro animal y de lo que engendra el hombre, procede y nace otro hombre” (fol. 107r). De esta manera, los productos de la tierra se convierten en instrumentos para apelar a la lógica, una estrategia a través de la que se llegaría a establecer la imposibilidad de que el hombre se origine de ningún otro ser u objeto más que de la creación de un solo Dios, el cristiano.¹⁵

El énfasis que Oré pone en los mitos fundacionales andinos, asociados con la naturaleza y con los productos de la tierra, son un intento del cura franciscano de cuestionar el origen divino que estas historias conferían a los incas.¹⁶ Como narra el cronista Juan de Betanzos, una vez que los hijos del sol —Manco Capac y sus hermanos— llegaron al Cuzco y dominaron a sus habitantes, en señal de paz plantaron las semillas de maíz que habían traído de la cueva de Pacaritambo de donde salieron. Con esta acción quedó pactada la “buena amistad y contentamiento” (Betanzos 20) con los habitantes del Cuzco. Al mismo tiempo, este acto selló la victoria y estableció la supremacía de los recién llegados. De esta forma, la relación que Oré establece con los productos andinos y la fundación del Tahuantinsuyo, como más tarde se llamó a la gran extensión de territorio que los incas lograron conquistar, apunta tanto a explicar el origen de los hombres como también invita a cuestionar el origen divino de los incas. Ese discurso, con el que el autor se encarga de desmitificar las características de las creencias andinas, a las que él considera despectivamente como “cuento, y mentira, y fábula” (fol. 107v), secunda su propósito final y lo lleva a proclamar que “todos somos hijos de dos personas, de Adán y Eva y todos procedemos de ellos” (fol. 107v).¹⁷ Al hacer sobresalir la historia bíblica, el letrado logra cuestionar el carácter sagrado de los incas, los hijos del sol, ya que asegura que “ninguno de los reyes y grandes tuvo otro principio ni nacimiento” que el que enseña la Biblia (fol. 107v).¹⁸ El empeño de desmitificar la naturaleza sagrada de los gobernantes prehispánicos tiene que ver con el afán del autor de fortalecer el dominio político de la corona española, puesto que, para Oré, los conquistadores ibéricos sí eran los enviados de Dios para salvar espiritualmente a los nativos e iluminar al mundo con la luz del Evangelio. La oscuridad del mundo no cristiano y la necesidad de mostrar la luz mediante la palabra de Dios es una idea que también prevalece en el siguiente caso de este estudio.

San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier, prometeos en las misiones jesuitas sudamericanas

En 1705 se publicó en idioma guaraní el libro ascético *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (Madrid 1640) del jesuita español Juan Euse-

bio Nieremberg (1595 - 1688). Esta versión, traducida por el padre Joseph Serrano en las misiones paraguayas, fue un proyecto colaborativo entre los misioneros jesuitas y varios artistas indígenas, quienes reprodujeron y modificaron las ilustraciones de las ediciones anteriores y también crearon alrededor de treinta nuevos grabados (Hendrickson 594).¹⁹ Uno de esos grabados, hecho por el indígena Juan Yaparí, despliega algunas características de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier. Cada uno se posiciona en las esquinas inferiores de la ilustración con una antorcha en actitud de iluminar el mundo, el cual se ubica en la parte central del cuadro, al que ambas figuras miran con atención. Desde la parte superior, el Espíritu Santo irradia abundantes rayos de luz, haciendo que estos se propaguen hacia la tierra, mientras que las misteriosas lenguas de fuego que Dios envió para ilustrar los entendimientos e inflamar las voluntades de los apóstoles (*De la diferencia* s.n.) recaen sobre los santos jesuitas. Ignacio y Francisco Xavier, además, se hallan separados por la insignia de la orden que se ubica exactamente debajo del mundo y en medio de los dos. Este grabado representa la universalización de la Compañía de Jesús y sus ambiciones de evangelizar las diferentes partes del mundo. Dicha imagen, que no aparece en las versiones europeas, es un motivo que se repite en otras manifestaciones artísticas. En estas, al igual que en la ilustración, se trata de promover la misión evangelizadora de los fundadores de la orden. Es notable que varios elementos, como la colaboración europea e indígena, las cualidades iluminadoras de San Ignacio y San Francisco Xavier, su misión evangelizadora alrededor del mundo, la relación entre estos dos hombres y la preocupación de los jesuitas por difundir a sus patronos entre los indígenas de las reducciones sudamericanas son aspectos que también se hacen presentes en el drama religioso *San Ignacio de Loyola*.

El hallazgo de 5000 partituras en la década de los 70 del siglo pasado en los archivos misionales de Concepción de Chiquitos y Moxos en Bolivia, dio a la luz el trabajo musical de los jesuitas en las reducciones sudamericanas. Dentro de este grupo de partituras, algunas de las cuales llegaron hasta esos lugares desde las reducciones paraguayas, se hallaron partes de lo que Bernardo Illari en 1996 denominó como “ópera misional”, a la que el musicólogo dio el título *San Ignacio de Loyola* (“Metastasio” 348).²⁰ Illari explica que esta denominación nació de la falta de conceso por parte de los estudiosos, pues algunos dudaban de la capacidad de los nativos, a quienes no consideraban tan avanzados como para cantar y actuar al mismo tiempo (Illari, *Domenico* 432-33). Otros críticos simplemente concluyeron que “la obra no reunía los

requisitos genéricos suficientes para ser llamada ópera, sea por su brevedad y simplicidad de formas, sea porque su ‘vida social’ —las modalidades prácticas que asumió su ejecución— era muy distinta del mundo de la ópera seria contemporánea” (Illari, *Domenico* 433-34). Illari no la consideró un oratorio debido a la existencia de indicaciones escénicas, las mismas que acercan a dicha composición más hacia una especie de género teatral. Más aún, este aspecto no ha sido el único dilema cuando se trata de *San Ignacio*, pues su autoría también es incierta. Illari la atribuyó al compositor italiano Doménico Zipoli (1688 - 1726) y al músico y arquitecto suizo Martin Schmidt (1694 - 1772), ambos misioneros en las reducciones de Paraguay y en la de Chiquitos, respectivamente.²¹

Según Illari, Zipoli, el famoso compositor europeo que dejó una brillante carrera musical para viajar como misionero a Sudamérica, habría sido el único que contaba con el entrenamiento necesario para adaptar el estilo de la ópera secular al campo misional (Illari, *Domenico* 454).²² Sin embargo, el crítico no atribuye toda la obra al jesuita italiano, sino solo las escenas 3, 4 y 6, ya que estas resuenan con el estilo que Zipoli utilizó en sus oratorios y cantatas (Illari, *Domenico* 457). En cambio, el musicólogo señala que las escenas iniciales faltantes podrían haber sido compuestas por Schmidt (Illari, *Domenico* 450), pero tampoco hay certeza de ello. Cuando Schmidt arribó a territorio americano, Zipoli ya había muerto. Fue en una visita de dos meses que Schmidt hizo a Córdova (en el actual territorio argentino), en donde, según se cree, se familiarizó con la música de Zipoli y al parecer aprovechó esta ocasión para trasladarla a la región de Chiquitos (Kennedy, “Colonial” 2).²³

Chad Gasta, siguiendo a otros críticos, recoge ideas que sugieren que la participación de Schmidt fue más allá de hacer que los nativos copiaran una gran cantidad de partituras, incluido el manuscrito de *San Ignacio*, y de transportarlas a otros territorios dentro de las misiones. Aparentemente, el religioso suizo también podría ser el autor de un texto paralelo en lengua chiquitana para la ópera misional en cuestión (93-94).²⁴ No obstante, según el mismo Illari, la única prueba de la autoría de Schmidt es que se ha encontrado “su nombre (como ‘Padre Martín’, y Schmid era el único jesuita de Chiquitos llamado así) escrito al final de un pequeño fragmento de libreto que sobrevive; aunque su intervención en la creación de la obra es indudable, no correspondió a la composición de toda la partitura, porque solo tres de las diez arias o ensambles largos [...] manifiestan estilos semejantes a los de *Si bona* y el *Miserere*” (Illari, “Martin Schmid” 213). Si bien ya es común adjudicar la autoría de la ópera a estos dos músicos, no hay consenso en ese

asunto. Piotr Nawrot, por ejemplo, en el estudio introductorio de una versión más reciente que él mismo editó y publicó en 2012, asegura que la creación de *San Ignacio* pertenece a “varios compositores (todos anónimos) que habitaron en los pueblos jesuíticos o cuya música llegó hasta allí” (9).

Por otra parte, Illari no solo categorizó y dio título a la obra, sino que también organizó sus partes, las cuales, como él mismo afirma, siguen las convenciones de la ópera seria de estilo italiano del siglo XVIII (Illari, “Metastasio” 348-49). Este proceso requirió un gran esfuerzo ya que, como menciona Nawrot, en ninguno de los archivos se conserva la partitura completa, sino solo “partículas de partes vocales e instrumentales”, copiadas por diferentes personas y en épocas distintas (11). En cuanto a la adaptación de este género musical europeo en la región andina, Illari manifiesta que:

la composición jesuítica muestra un esfuerzo muy desarrollado de adaptación de las convenciones europeas a un contexto extra occidental, especialmente por la inclusión de un texto hablado paralelo en Chiquitano [sic] que parece orientado a explicar la acción a la audiencia. Dado que el libreto está en castellano, y que los chiquitanos no entendían la lengua, el texto paralelo debe haberles permitido comprender lo que se decía en escena: de manera extraordinaria, pues, la ópera se desarrollaba paralelamente a su propia traducción al chiquitano. (“Metastasio” 349)

Si, como menciona el crítico, los chiquitanos no entendían español, de modo que fue necesario producir un texto paralelo, entonces cabe preguntarse ¿cuál sería la razón de componer una ópera de estilo italiano en español? Los antecedentes para esa época eran escasos; me refiero al estreno en 1701 en Lima de *La púrpura de la rosa*, que se distingue por haber sido la primera ópera compuesta y producida en el Nuevo Mundo. El maestro de capilla, Tomás de Torrejón y Velasco, su autor, la creó para celebrar dos ocasiones: el cumpleaños dieciocho de Felipe V y su primer aniversario de coronación como rey de España (Burkholder y Palisca 614).²⁵ En el caso de *San Ignacio*, el dilema del idioma puede ser explicado tomando en cuenta que, de acuerdo con lo que apunta Illari, los libretistas de la obra fueron dos jesuitas anónimos. El crítico además especula que uno de ellos pudo haber sido el catalán Buenaventura Castells (citado en Zampelli 166). Más allá de la cuestión de la autoría tanto de la música como del libreto, otro asunto que también llama la atención es el carácter ocasional de la música, es decir su adaptabilidad a celebraciones diferentes.

En el estudio introductorio de la edición de *San Ignacio*, Nawrot ofrece más detalles sobre el carácter fragmentado de la obra y la manera en que se la acomodó en diferentes poblados de acuerdo a las circunstancias. Según el estudioso,

No es una obra que estuvo completa desde el inicio, concebida por un solo compositor, sino que las partes que la constituyen fueron añadiéndose de acuerdo a las necesidades o circunstancias en las que se ponía en escena. Su versión más corta parece ser la de la tradición de Moxos, donde la ópera podría haber estado compuesta solamente por las primeras seis escenas, como se lo ve en las copias de los violines y del bajo continuo. Pero es admisible también pensar que algunas arias de esta composición podrían haber sido ejecutadas como entidades separadas si las circunstancias así lo hubieran pedido. (9)

Para su versión de *San Ignacio*, Nawrot comenta que se vio en la necesidad de aumentar cuatro escenas más, adaptadas de diferentes archivos. También dice que añadió un epílogo, asimismo compilando las versiones halladas en esos lugares.²⁶ Con respecto al libreto, el estudioso cuenta una historia similar; este no fue encontrado completo ni mucho menos junto con la música, sino que requirió también de varias adaptaciones provenientes en algunos casos de hojas sueltas fragmentadas (20-21).²⁷ A pesar de la dificultad de determinar con exactitud todos los factores mencionados, lo que sí parece apropiado reconocer es la participación indígena en la creación y conservación de la misma. Además, las circunstancias en las que se hallaron las partes de la obra, en diversos archivos y algunas veces con partes de la letra modificadas de acuerdo a las circunstancias, confirman el carácter ocasional y a la vez pedagógico de *San Ignacio*. Al igual que el grabado de la edición guaraní de *De la diferencia*, la ópera misional en cuestión tenía como objetivo acercar a los nativos de las misiones a las vidas de los fundadores de la orden, poniendo de relieve su labor evangelizadora en territorios lejanos y en diferentes lenguas.

San Ignacio hace uso de una instrumentación bastante modesta, únicamente dos violines con acompañamiento de órgano.²⁸ La obra empieza con una muy breve *sinfonía* para enseguida dar paso a la primera escena, que corresponde a una aria interpretada por Ignacio. El solo del patriarca de la orden, titulado “¡Ay! ¡Qué tormento!”, un tema que se repite más tarde en varias escenas, inclusive con variaciones, expresa el desasosiego (formulado mediante la onomatopeya del dolor ¡Ay!) del protagonista y el tormento que para él significa no hallarse ya en la presencia de su amado Dios. Esta queja se complementa con una segunda aria que lleva por título “Oh, vida, cuánto

duras”, un solo, también de Ignacio, que se caracteriza por la presencia de varias antítesis. Una de ellas es la duración de la vida y lo que tarda en llegar la muerte. La vida es el obstáculo que le impide al personaje juntarse con Dios, por lo que él está a la espera de la ruptura de estas ataduras —una metáfora para la muerte— para poder finalmente encontrarse cara a cara con el Creador. La escena 2 empieza con un recitativo a dúo entre Ignacio y un Mensajero, que llega a interrumpir la meditación del patriarca. El Mensajero le dice que “ya no es tiempo de llantos y suspiros”, a lo que él responde “¿Quién eres tú,/ que inquietas mis retiros?” El personaje le anuncia que ha sido enviado a instarle a que deje su retiro (Nawrot 23).²⁹ El patrono responde con el mismo tema musical de la primera aria breve —“¡Ay! ¡Qué tormento!”—, pero sustituyendo la letra por “¡Oh! ¡Qué contento!” para expresar la felicidad que le produce sufrir por Dios. Para explicar esta antítesis del sufrimiento feliz, en la siguiente aria Ignacio indica que todo su ser se lo ha entregado a Dios y acepta gustoso el destino de servirle, “Aunque arriesgara el no verte”. Esta escena concluye con el regreso al tema “¡Oh! ¡Qué contento!” (24).

La escena 3 empieza con el recitativo interpretado por un segundo Mensajero, quien también exhorta a Ignacio a dejar su retiro, haciéndole ver la importancia de su misión: “Ignacio, pues eres fuego,/ Y fuego de Dios, ardiente./ ¡Sal luego, ve diligente!/ No es tiempo de descansar/ Entre los astros y estrellas” (24). La asociación del patriarca con el fuego de Dios coincide con la imagen de los patronos de la orden que los jesuitas estaban tratando de promover en las misiones a comienzos del siglo XVIII. No es casualidad entonces que las palabras de este segundo Mensajero concuerden con la imagen del grabado de *De la diferencia*, pues en parte gracias a ella, para la época del estreno de la ópera misional, los nativos ya se habrían familiarizado con este referente.³⁰ Tanto en la ilustración como en la música se enfatiza la urgencia de la acción, ya que Ignacio y Francisco Xavier son los “nuevos y verdaderos Prometeos”, enviados celestiales para “que con sus antorchas encendiesen el mundo”. Su misión era contrastar la oscuridad en la que había caído la Iglesia, la cual “se veía combatida de las huestes enemigas del abismo mediante el tropel de las herejías, que vomitó Lutero, Calvino, y otros monstruos infernales” (*De la diferencia* s.n.). La escritura, el grabado y la música se convierten así en instrumentos para impedir que la luz que emanan las antorchas de los patronos se extinga, al mismo tiempo que cada una de estas expresiones promocionan el aspecto evangelizador de la orden. De ahí la urgencia de que Ignacio deje su retiro, ya que como le advierte el emisario en la siguiente aria, “Cuando fulmina centellas/ El capitán del

averno/ Y trata ya de formar su campo/ Con su hueste del infierno,/ Y todo, todo lo enciende” (24).

A través de arias y recitativos en los que intervienen el Mensajero 1, el Mensajero 2 e Ignacio, el protagonista se muestra presto a enfrentar al opositor de Cristo y exhorta a los Mensajeros y a los espectadores a ir de prisa “a oponernos con valor,/ que en batallas del Señor/ tenemos su fortaleza” (25). En las escenas 4, 5 y 6, aparece el Demonio, quien pretende engañar a Ignacio, ofreciéndole una vida “Coronada de flores y laureles,/ arrayán, [mirto] y claveles” (26). El Santo, junto a los dos Mensajeros, combate al Demonio, que al verse vencido promete “Por más golpes que reciba,/ Siempre os haré guerra viva” (27), a lo que, cantando a trío con los Mensajeros, el patriarca responde: “Contra este tigre rampante/ Con mi Dios corro a pugnar,/ Y con mi escuadrón volante/ Quiero guerra presentar” (27).³¹ La mención del arrayán, una planta arbórea de los Andes centrales, parece ser un esfuerzo de identificación con una naturaleza americana familiar para los nativos. Este no es el único elemento de este tipo; asimismo, para Guillermo Wilde, la metáfora del tigre presto a atrapar a sus presas, con la que se presenta al Demonio, es un intento de integrar dentro de la ópera misional de estilo europeo componentes de la vida diaria de los nativos en la selva sudamericana (166).

Por otra parte, cabe notar el vocabulario militar que prevalece en estas escenas, el mismo que concuerda no únicamente con la antigua profesión de soldado de Ignacio, sino también con la comparación muy usual para describir a los jesuitas como soldados de Cristo. Dicho paralelismo, como se expresa en el texto del ya mencionado libro *De la diferencia*, tiene que ver además con los inicios de la orden, formada en medio de las ideas que solo unos pocos años más tarde dieron lugar al Concilio de Trento como respuesta a la reforma luterana que ponía en peligro la estabilidad de la Iglesia católica (Kirk 291). Pero, además, como sugiere Stephanie Kirk, “la imagen del soldado está conectada a la disciplina resuelta con que los jesuitas se aplicaban al desarrollo y comunicación del conocimiento” (291). El énfasis en la intelectualidad “se presenta como una fuerza dinámica que se compromete con la sociedad en vez de retirarse de ella. La tendencia en la tradición cristiana había siempre otorgado superioridad a la *vita contemplativa* sobre la *vita activa*. Pero los Jesuitas [sic] innovaron una espiritualidad activa basada en un compromiso intelectual con el mundo” (Kirk 290). Esta idea de los miembros de la Compañía divulgando e iluminando al mundo con su conocimiento, que se promueve en la explicación textual y en el grabado de *De la diferencia*, se vuelve aún más clara en la ópera misional a partir de la escena 7, cuando el

santo, en un recitativo, expresa su ansiedad por la necesidad de expandir la palabra de Dios por tierras lejanas: “Oh, ciega gentilidad/ En pecado y muerte sumergida,/ Sin conocer el amor de Dios” (28).³² El Mensajero 2 contesta a las tribulaciones de Ignacio, manifestando: “De tu fuego una centella/ El Oriente ilustrará” (28). Esta centella es nada más y nada menos que otro de los fundadores de la orden, Francisco Xavier, quien aparece al final de esta escena dispuesto a partir hacia el destino que el patriarca de la orden le asigne.

La escena 8, en la que intervienen los dos santos, se detiene en el momento en que Ignacio le comunica a Francisco Xavier el lugar de su nueva misión, adonde debe ir para expandir la labor jesuita: “Al Oriente, hijo, el cielo te destina,/ y que vayas es voluntad divina” (28).³³ Al mismo tiempo, Ignacio le encomienda, “De Jesús propagarás la milicia/ Contra la ceguedad y la malicia,/ Sacando de las fauces infierno,/ Tanto gentil que vive sin gobierno,/ Para que debajo del estandarte de Cristo/ milite tan grande parte” (29). Francisco Xavier, como buen soldado, acepta gustoso su destino, aunque en la siguiente escena modestamente se pregunta si esto “es demasiado encargo a mi flaqueza” (29). Pero Ignacio lo tranquiliza, asegurándole que ya que este es un mandato divino, Dios mismo se encargará de darle fortaleza, y más tarde le exhorta: “Ve sin recelo de la victoria/ Que Jesús te envía,/ Y con tu celo dará/ Gran gloria a su Compañía” (29). Con estas palabras Ignacio establece una relación directa entre la misión en tierras lejanas y la gloria de la Compañía, poniendo énfasis además en el mandato y, por ende, en la protección de Jesucristo que ampara a toda su orden.

La última escena corresponde a la conmovedora despedida entre Ignacio, el amado padre, y Francisco Xavier, el hijo querido. Este último le anuncia, “Yo parto, Ignacio,/ Solo mi corazón queda contigo”, a lo que Ignacio le responde, “Francisco, aquí me quedo,/ Mas con mi corazón también te sigo” (29). La escena termina con una variación de la aria “¡Ay! ¡Qué tormento!”, el solo que interpreta Ignacio en la primera escena para expresar su desasosiego por hallarse lejos de Dios. En la escena final, en cambio, los patriarcas cantando a dúo manifiestan,

Francisco Xavier: Irme lejos de ti

Ignacio: Sin ti quedarme aquí

Francisco Xavier e San Ignacio: “¡Ay! ¡Qué tormento!” (30).

Esta variación, que ahora sirve para expresar ya no el amor divino sino el amor fraternal, ha causado controversia en las representaciones contemporáneas de la obra debido a las intensas emociones homoeróticas que ambos protagonistas muestran al instante de la despedida. No obstante, como Zampelli, citando a

Illari, nos recuerda, “the opera cast[s] this particular love in terms of fraternity and obedience so as ‘to avoid any misunderstanding’ about the chaste nature of the relationship” (172). Zampelli, quien publicó su artículo “Opera News: Jesuits, Catholic Imagination, and Staging of Cultural Conversations” en 2010, manifiesta que desde 1997 *San Ignacio* ha sido puesta en escena un total de nueve veces en los Estados Unidos y en Roma (166). En cuanto a los montajes latinoamericanos, Nawrot, en su estudio introductorio de *San Ignacio*, informa que la obra, desde mucho antes de que aparezca su edición de 2012, ya ha sido puesta en escena “en las Misiones y ciudades de Bolivia y España” (8).³⁴ Estas representaciones contemporáneas invitan a entrever las reacciones de un público que está lejos del contexto de producción del drama religioso.

Zampelli estudia los aspectos de la recepción y señala el desconcierto que genera en la audiencia el hecho que quienes interpretan a Ignacio y a Francisco Xavier sean contratenores —voces masculinas con timbre femenino. Este es el caso de dos grabaciones realizadas en 1996 y en 2002, dirigidas por Gabriel Garrido y James David Christie, respectivamente.³⁵ No obstante, lo que en pleno siglo XXI parece extraño nos remite, en cambio, a la cuestión del performance en el siglo XVIII. Como Illari explica al comentar sobre las representaciones teatrales y parateatrales que los jesuitas organizaban, estas se atenían a “los temas de contenido religioso y moral”, las mismas que además “para mantenerse dentro del registro apropiado de *decencia*, involucraban exclusivamente a actores de sexo masculino” (Illari, *Domenico* 430). Siguiendo esta lógica, y además pensando en el lugar en el que se compuso la obra y su objetivo didáctico, no es raro entonces que el rango de las partes vocales en *San Ignacio* haya sido diseñado teniendo en mente a chicos jóvenes con voces aún blancas, quienes parecen haber sido los principales intérpretes de esta ópera misional. Así, los cuestionamientos sobre la masculinidad, tanto por la relación homoerótica entre los protagonistas como por quienes interpretan a estos personajes, deben ser pensados tomando en cuenta el propósito específico de difundir las cualidades ejemplares de fraternidad y obediencia de los fundadores de la orden y también considerando el espacio y el tiempo en el que la obra fue producida.

De hecho, el mismo argumento de este drama permite ver las diferentes etapas de una masculinidad característica de los fundadores y de los jesuitas en general, empezando por la imagen de soldados tratando de combatir al Demonio. En efecto, el aspecto bélico que domina la obra se resume en el epílogo, en donde los intérpretes celebran, “Estas las banderas son/ Y su fin

tan aplaudido./ De Loyola esclarecido” (31),³⁶ haciendo referencia, como en la escena 3, a la causa de su lucha, que es la bandera de Jesucristo. Con esto también aluden al emblema jesuita, cuyas siglas IHS, el monograma de Jesús, se hallan superimpuestas por una cruz a la que se suman tres clavos para simbolizar la pasión y muerte de Cristo. Para Illari, estas escenas dramatizadas apelaban a las emociones tanto de quienes estaban familiarizados con la práctica militar hispánica, como de los guaraníes y chiquitanos, quienes podrían rememorar su propia tradición guerrera (Illari, *Domenico* 458). Estos aspectos contribuirían a hacer más accesible el mensaje de la obra, pero a la vez ayudarían a promocionar mensajes projesuíticos. Así, tanto Ignacio como Francisco Xavier se presentan como los soldados de Cristo, luchando en contra del mal y como misioneros expandiendo la fe alrededor del mundo. En ellos es posible ver entonces a “hombre[s] devoto[s] y dinámico[s] cuya masculinidad se basa principalmente en un modelo singular de erudición activa y energética” (Kirk 290). De esta manera, la ópera misional es una herramienta eficaz para familiarizar a los nativos con la historia de los fundadores de la orden. No obstante, esta historia no se presenta mediante biografías básicas, sino a través de las características más destacadas de sus protagonistas. Así el espectador puede ser testigo de las meditaciones de Ignacio, las que solo son interrumpidas para combatir al Demonio. Esta representación también es un acercamiento al instante en el que, al planear su estrategia para llevar la luz a todos los puntos de la tierra, escoge a uno de los miembros más destacados de la orden, Francisco Javier. Este último viene a ser la sinécdoque de la misión jesuita destinada a iluminar el mundo con la palabra de Dios.

Si en las primeras décadas de evangelización en la región andina el *Symbolo* es de cierto modo un experimento para unificar los métodos de catequización entre los religiosos, *San Ignacio*, en cambio, se concibe dentro de un terreno más firme. La experiencia jesuita de casi dos siglos en la región, en donde sus miembros habían institucionalizado las artes escénicas a través de maestros expertos en diferentes áreas, es notoria. A esto se suma el hecho de que para esa época los miembros de la Compañía ya habían sido testigos de los aciertos y fracasos de métodos anteriores, propios y ajenos. Por esta razón, a diferencia de Oré, los miembros de la Compañía ya no estaban tratando de explicar los aspectos más básicos del cristianismo, sino que fueron más allá para adentrarse en la necesidad de una expansión global de la religión católica, tomando como ejemplo a los padres fundadores de la orden.

Esto no quiere decir que el *Symbolo* carezca de promoción franciscana. De hecho, la obra misma es un esfuerzo por promover la labor de sus miem-

bros y dar a conocer las cualidades de sus patronos. Por ejemplo, Oré hace referencia a las apariciones de San Francisco, quien “se mostró aficionado a los indios pues apareciendo juntamente con la gloriosa virgen santa Clara en México al bendito padre fray Juan de S. Francisco fundador de la provincia del Evangelio le dijeron, Indi, quan vos promisistis paupertaten, obedientian & humilitate observant” (46v).³⁷ Al recurrir a San Francisco y a Santa Clara, el letrado busca identificar a los nativos con los mandatos de estos santos, y por lo tanto también con las cualidades de sus hermanos de la orden seráfica, quienes, a su parecer, aceptaban y cumplían con los designios divinos del sufrimiento, la pobreza y la resignación.

Tanto *San Ignacio* como los himnos recogidos en el *Symbolo* permiten reflexionar sobre la forma en que los religiosos se valieron de la música y el performance en la tarea de cristianización en el Virreinato del Perú. Ambas obras dejan entrever cómo sus autores valoraban a los catequizados. Oré demuestra que los nativos no solo repetían los cánticos sin cansarse, como afirmaba Acosta, sino que también eran capaces de razonar. Las leyendas y tradiciones andinas le sirven al letrado huamanguino para este propósito y mediante ellas explica los preceptos de la fe católica. De este modo, Oré mezcla la religión pagana y las enseñanzas bíblicas con el objetivo de sustituirlas mediante la razón. Los jesuitas también valoraron el talento de sus catequizados en las reducciones en donde fomentaron las artes y en especial la música (Kennedy, “Colonial” 1). El aprecio por el talento indígena es evidente en una de las cartas que en 1744 Schmidt envió a Suiza a su hermano, también religioso. En esta misiva Schmidt cuenta, “nuestros chicos que salen de mi escuela son verdaderos músicos que cada día, en la santa misa dan las gracias a Nuestro Señor, cantando y tocando sus instrumentos; debo decir si actuaran en cualquier ciudad europea, llenarían de asombro a la comunidad de fieles de la iglesia” (citado en Kennedy, “Colonial” 14). No es extraño entonces que, aprovechando todo este conocimiento y habilidad, en las misiones se hayan montado obras como *San Ignacio*. Tampoco es inaudito que los meticulosos jesuitas hayan integrado la historia de los fundadores de la orden a un género profano, como es la ópera, ya que, como señala Illari, “los mismos jesuitas continuaban desarrollando una tradición de teatro religioso en sus colegios que podía servir de modelo e inspiración a las óperas religiosas” (453). La ópera misional se convierte así en un medio para representar las vidas de los hombres ejemplares de la orden. Más que nada, mediante la fusión de lo pagano con lo sagrado, los jesuitas lograron promover una participación activa de los indígenas, valiéndose además de un performance musical y teatral que conformaba los tres principios

de la retórica clásica —educar, conmover y deleitar— y que, así como en los cánticos de Oré, trató de ser una alternativa eficaz a la violencia que significó el proceso de conversión religiosa en el Virreinato del Perú.

Virginia Tech

Notas

¹ Esta descripción de Acosta concuerda con el bien conocido ejemplo que presenta el Inca Garcilaso de la Vega, quien narra que a comienzos de los años cincuenta del siglo XVI el maestro de capilla del Cuzco, tomando la música de los rituales con la que los nativos celebraban las actividades agrícolas, compuso una chanzoneta para la fiesta del Santísimo Sacramento, la cual fue interpretada por sus compañeros de escuela en la ceremonia eclesíástica (*Comentarios reales de los Incas* 342).

² En *El Símbolo católico indiano* (1598) de Jerónimo de Oré, he estudiado extensamente tanto el contexto de producción de la obra como el impacto que la condición de letrado criollo del autor tuvo en la misma. Aunque en el capítulo cuatro me refiero brevemente a la cuestión del performance, que es el enfoque del presente estudio, este trabajo se amplía con una comparación de los métodos que los jesuitas usaron más adelante para un mejor entendimiento de lo que fue la música misional en la región andina.

³ Aunque en este trabajo mantengo el título original, modernizo todas las citas.

⁴ En *Del paganismo a la santidad*, Juan Carlos Estenssoro se refiere con detenimiento a los métodos anteriores al *Símbolo*, no únicamente los producidos por el Tercer Concilio Limense (1582-1583), sino también los escasos que aparecieron en décadas anteriores.

⁵ Gracias a estos cánticos, *El Símbolo* fue de gran utilidad entre los evangelizadores y fue usado por largo tiempo. Actualmente dos de sus himnos son muy conocidos: el himno dedicado a la consagración de la Eucaristía *Qanmi Dios kanki*, el que, según Allan Durston, es una modificación del quinto cántico y es también conocido como el Yuraq hostia santa 107 (Durston, 148). Otro himno que gozó de popularidad es el que Oré compuso para ser cantado en la hora canónica de completas, *Qhapaq eterno Dios* (“Todopoderoso Dios eterno”). Este último forma parte del álbum *New World Symphonies. Baroque Music from Latin America* (2003).

⁶ Algunos de los castigos que se imponían a quienes se resistían a la conversión eran azotes, rapados de cabeza, encarcelamiento y despojo de una parte de los bienes, entre otras. Por eso, Oré propone disfrazar los métodos con “el gusto más que la fuerza de obligación por el temor y castigo” (fol. 54v).

⁷ En Europa, la ópera, *Apotheosis sive consecratio AA. Ignatii et Francisci Xaverii*, compuesta por Johannes Hieronymus Kapsberger, fue parte de las celebraciones de canonización de los dos santos. Esta obra fue interpretada en Roma en 1622, aproximadamente unos cien años antes de la creación de *San Ignacio* (Kennedy, “Candide” 319).

⁸ Para un buen estudio sobre la vida y obra de Luis Jerónimo de Oré, ver el estudio introductorio de Raquel Chang-Rodríguez a *Relación de los mártires de la Florida* y el artículo de Noble David Cook, “Viviendo en las márgenes del imperio”. En *El símbolo católico indiano* (1598), he subrayado el carácter heterogéneo de la obra. Al referirse a la parte evangelizadora, Raquel Chang-Rodríguez dice que el *Símbolo* “es un credo, pero también una cartilla; es un catecismo, pero también un libro de cánticos o poemas. Sus himnos quechuas y la manera en que los presenta son una parte integral del nuevo contexto en el cual debe desarrollarse la labor misionera” (Chang-Rodríguez, “Luis Jerónimo” 157-58).

⁹ Para un estudio más extenso de la oratoria religiosa en la España de la Contrarreforma en la que se produjo la obra de Fray Luis, ver “Religious Oratory in a Culture of Control” de Gwendolyn Barnes-Karol.

¹⁰ Don Abbot explica cómo la revalorización de la retórica clásica influenció y dominó el pensamiento renacentista y por lo tanto la retórica en el Nuevo Mundo. Para información más extensa sobre este tema ver *Rhetoric in the New World: Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*.

¹¹ En *Los seis libros*, Fray Luis discute más en detalle los recursos de la retórica clásica que Oré más tarde adopta en *Symbolo*.

¹² Margot Beyersdorff, en “Rito y verbo en la poesía de Fray Luis Jerónimo de Oré”, estudia la cuestión de la versificación.

¹³ Las 879 estrofas que contienen los ocho cánticos conforman el poemario religioso más extenso del siglo XVI en quechua hasta ahora conocido. Oré también compuso himnos en quechua dedicados a la Virgen María.

¹⁴ El título completo de este himno es “En el cual se trata del origen de los hombres y de su propagación, contra la opinión falsa, que de esto tienen los indios. Prosigue así mismo la vida de Cristo nuestro señor, hasta la institución del santísimo sacramento de la Eucaristía”. Según Durston, una parte del quinto cántico todavía forma parte de los rituales católicos: “La elevación de la hostia y el cáliz consagrados suele celebrarse con el Qanmi Dios kanki (también conocido como el Yuraq hostia santa), un himno eucarístico” (148).

¹⁵ Para mayor información sobre la religión prehispánica andina, ver *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru* de Sabine MacCormack.

¹⁶ En “Legitimization of the State in Inca Myth and Ritual”, Brian Bauer desarrolla en una forma más amplia la relación entre agricultura, conquista y religión.

¹⁷ Aparte de un intento de desmitificar las historias del origen de los incas, la caracterización que hace Oré sobre la forma en que los andinos transmitían estas tradiciones es una forma de negar también la escritura de la historia que el autor entiende desde su formación de carácter renacentista. Para más información sobre este aspecto, ver el capítulo dos de mi libro *El Símbolo católico indiano* (1598).

¹⁸ En *El Símbolo católico indiano* (1598), estudio ciertos elementos de la poesía correspondientes específicamente a los cánticos 5 y 6, tomando en cuenta la retórica que Oré usa para provocar las emociones de los catequizados.

¹⁹ Como explica Hendrickson, desde su aparición en 1640, *De la diferencia* contó con mucha aceptación, pues no solo se hicieron al menos 54 ediciones en español, sino que además fue traducido a varios idiomas a lo largo de los siglos XVII y XVIII (587).

²⁰ Aunque en las adaptaciones modernas este drama religioso aparece como una ópera misional, antes que Illari la llame así, “ningún testimonio escrito designa a esta composición como ópera” (Nawrot 9).

²¹ No hay conceso en la escritura del apellido de Schmidt; algunos autores quitan la t final del nombre. Para más información sobre la actividad musical de Schmidt, ver el artículo de Illari, “Martin Schmid, músico: Apuntes para una genealogía”.

²² Para más información sobre la vida de Zipoli como un exitoso compositor en Europa y luego como misionero en las reducciones paraguayas, ver la obra de Illari, *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*.

²³ En “Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción, Bolivia”, Frank Kennedy presenta más detalles sobre la relación de Schmidt con la música de Zipoli. El autor también incluye un apéndice de las obras compuestas o atribuidas a Zipoli correspondientes a su faceta de misionero.

²⁴ Gasta sugiere que si Schmidt no fuera el autor del texto chiquitano, este podría pertenecer a un autor indígena (94).

²⁵ En su transcripción de la música de *La púrpura de la rosa*, Robert Stevenson ofrece más información biográfica de Torrejón y Velasco, así como de los orígenes y desarrollo del teatro lírico en el Virreinato del Perú.

²⁶ Nawrot explica que en el mismo archivo de Moxos se encontró también “otra ópera, titulada *San Lorezo*, con su texto en latín”. Nawrot continúa, explicando que “[e]l material musical es idéntico a las

escenas 8 y 10 de *San Ignacio*” (10). Aparte de mostrar la actividad musical jesuita, este hecho pone en evidencia el asunto de la adaptabilidad de la música, al servicio de diversas celebraciones y modificada de acuerdo a la ocasión.

²⁷ Nawrot provee una explicación más detallada sobre este asunto en su estudio introductorio.

²⁸ Para las versiones modernas se han hecho arreglos para incluir una orquesta más grande.

²⁹ Para todas las citas del análisis del argumento en adelante utilizaré la partitura de *San Ignacio* editada por Nawrot en 2012.

³⁰ Agradezco a Domingo Ledezma por haberme proveído copias de la edición facsimilar de *De la diferencia* que se halla en John Carter Brown Library.

³¹ Este trío que se halla en la escena 6 es solo una variación de una aria que canta Ignacio en la escena 3. Esta no es la única repetición; dos arias más de la misma escena aparecen en la 6.

³² Los críticos coinciden en dividir a la obra en dos partes, “Misionero” (escenas 1 a la 7) y “Despedida” (escenas 8 a la 10). Según Illari, la segunda parte fue compuesta posteriormente a la primera. Para más información sobre este asunto ver su libro *Domenico Zipoli*.

³³ En 1540, João III de Portugal se propuso enviar a los jesuitas a territorios portugueses de la India. Ignacio recomendó para esta misión a Simão Rodrigues y a Nicolás de Bobadilla; por motivos de salud este último no pudo hacer el viaje por lo que Ignacio designó a Francisco Xavier para esta misión. Así comienza la etapa misional de Francisco Xavier. Esta escena representa la última vez que ambos hombres se vieron replicando el momento de la despedida final. Para más información sobre los primeros fundadores de la Compañía, ver la obra de John W. O'Malley *The First Jesuits*.

³⁴ En los últimos años ha habido más representaciones de la obra en diferentes países, cuyos videos están accesibles en la red.

³⁵ En la grabación dirigida por Christie, intervienen: el contratenor Randall Wong en el papel de San Ignacio; la soprano Pamela Murray en los papeles de Mensajero 1 y Relator; el contratenor Steven Rickards representa a San Francisco Javier y al Mensajero 2; y el tenor John Elwes interpreta al Demonio-Luzbel. (<https://www.youtube.com/watch?v=ARITk7UJjbs>).

³⁶ La versión que recoge Nawrot consta de tres versiones del epílogo recogidas en lugares diferentes. Después del verso “De Loyola esclarecido” en la primera versión, el cuarto verso dice: “De San Pedro esclarecido” (31). En la segunda versión, en cambio, la variación se halla en el séptimo verso, el cual dice “¡Oh, gloriosa Patrona Santa Ana!” Finalmente, en la tercera versión, el séptimo verso cambia a “¡Oh, mi Padre Superior!” en vez del “¡Oh, mi Padre San Ignacio!” de la primera versión (31). Esto indica las adaptaciones que sufría la obra de acuerdo al lugar y a la ocasión en la que se representaba. Illari además aclara que el epílogo “no está relacionado estructuralmente con el resto de la composición, sino que constituye una sección separada y autosuficiente” (*Domenico* 449).

³⁷ “Los indios, con obediencia y humildad, mantienen la pobreza que les fue enviada”. Agradezco a Andrew Becker por su ayuda con esta traducción.

Obras citadas

Abbott, Don P. *Rhetoric in the New World: Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*. U of South Carolina P, 1996.

Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan las cosas notables del cielo, elementos, metales, plantas y animales de ellas; y los ritos, ceremonias, leyes, gobierno y guerras de los indios*. 1590, vol. 1, Ramón Anglés, impresor, 1894.

- Andrango-Walker, Catalina. *El Símbolo católico indiano (1598) de Jerónimo de Oré: saberes coloniales y los problemas de la evangelización en la región andina*. Vervuert/Iberoamericana, 2018.
- Anonymous. *San Ignacio. Ópera de las misiones jesuíticas*. Musical score, ed. por Piotr Nawrot, Fondo Editorial APAC, 2012.
- Barnes-Karol, Gwendolyn. "Religious Oratory in a Culture of Control". *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, ed. por Anne Cruz y Mary E. Perry, U of Minnesota P, 1992, págs. 51-77.
- Bauer, Brian. "Legitimization of the State in Inca Myth and Ritual". *American Anthropologist*, vol. 98, 1996, págs. 327-37.
- Betanzos, Juan de. *Suma y narración de los incas*. 1551, ed. por María del Carmen Rubio, Atlas, 1987.
- Beyersdorff, Margot. "Rito y verbo en la poesía de Fray Luis Jerónimo de Oré". *Mito y Simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*, comp. por Henrique Urbano, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1993, págs. 215-37.
- Burkholder, James P. y Claude V. Palisca. *Norton Anthology of Western Music*. Norton, 2010.
- Casas, Bartolomé de las. *Apologética historia sumaria*. 1552?, 3rd ed., ed. y estudio preliminar por Edmundo O'Gorman. UNAM, 1967.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "Luis Jerónimo de Oré y la poesía de su *Símbolo católico indiano* (1598)". *Allpanchis*, vol. 46, 2019, págs. 149-70.
- Cook, Noble David. "Viviendo en los márgenes del imperio: Luis Jerónimo de Oré y la exploración del Otro". *Histórica*, vol. 32, 2008, págs. 11-38.
- Durston, Alan. "Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cusco". *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, 2010, págs. 147-55.
- Estenssoro, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, trad. por Gabriela Ramos, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003.
- Ex Cathedra. "Qhapaq eterno Dios". *New World Symphonies from Araujo to Zipoli: an A to Z of Latin American Baroque*, grabación de audio, cond. por Jeffrey Skidmore, Hyperion, 2003.
- Gasta, Chad. "Opera and Spanish Jesuit Evangelization in the New World". *Gestos*, vol. 22, 2007, págs. 85-106.
- Granada, Luis de. *Los seis libros de la retórica eclesiástica escritos en latín por Luis de Granada y dados á luz de orden del ilmo. Sr. D. José Climent*. Vol. 1, Imprenta de la V. É H. de J. Subirana, 1884.
- Hendrickson, Scott. "Early Guaraní Printing: Nieremberg's *De la diferencia* and the Global Dissemination of Seventeenth-Century Spanish Asceticism". *Journal of Jesuit Studies*, vol. 5, 2018, págs. 586-609.

- Illari, Bernardo. "Martin Schmid, músico: apuntes para una genealogía". *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, ed. por Javier Marín, IICMU, 2018, págs. 209-41.
- _____. "Metastasio nell'Indie: De óperas ausentes y arias presentes en América colonial". *La ópera en España e Hispanoamérica: Una creación propia*, ed. por Emilio Casares, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, págs. 343-74.
- _____. *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. Casa de las Américas, 2011.
- Kapsperger, Giovanni Girolamo, Domenico Zipoli y James David Christie. *Jesuit Operas*. Grabación de audio, Dorian Recordings, 2002.
- Kennedy, Frank. "Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción, Bolivia". *Latin American Music Review*, vol. 9, 1988, págs.1-17.
- _____. "Candide and a Boat". *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, ed. por O'Malley, John W. et al., U of Toronto P, 1999, págs. 317-32.
- Kirk, Stephanie. "‘Ilustres varones apostólicos’: el paradigma de la masculinidad jesuita en México de los siglos XVII y XVIII". *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto "criollo" en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX)*, ed. por Vitulli, Juan y David Solodkow, Corregidor, 2009, págs. 287-308.
- MacCormack, Sabine. *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton UP, 1991.
- Nieremberg, Juan E. y Miguel J. Serrano. *De la diferencia entre lo temporal, y eterno. 1755*, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 2010.
- O'Malley, John W. *The First Jesuits*. Harvard UP, 1993.
- Oré, Luis Jerónimo de. *Symbolo catholico indiano en el qual se declaran los mysterios de la fê contenidos en los tres symbolos catholicos, Apostolico, Niceno, y de S. Athanasio: contiene assi mesmo vna descripcion del nuevo orbe, y delos naturales del: y vn orden de enseñarles la doctrina christiana en las dos lenguas generales, quichua y aymara, con vn confessionario breue y catechismo dela communion: todo lo qual esta aprobado por los reverendissimos señores archobispo delos Reyes, y obispos del Cuzco, y de Tucuman*. Imprenta de Antonio Ricardo, 1598.
- _____. *Relación de los mártires de la Florida del P.F. Luis Jerónimo de Oré (c. 1619)*, ed. por Raquel Chang-Rodríguez, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- Tercer Concilio Limense. *Confessionario para los curas de indios con la instruccion contra sus ritos: y exhortacion para ayudar a bien morir: y summa de sus priuilegios: y forma de impedimentos del matrimonio*. Imprenta de Antonio Ricardo, 1585.
- Torrejón y Velasco, Tomás, Pedro Calderón de la Barca y Robert L. Stevenson. *La púrpura de la rosa*. Instituto Nacional de Cultura, 1976.

Vega, Garcilaso de la. *Comentarios reales de los Incas*. 1609, 1617, Fondo Editorial de la UIGV, 2007.

Zampelli, Michael. "Opera News: Jesuits, Catholic Imagination, and Staging of Cultural Conversations". *Catholic Theatre and Drama: Critical Essays*, ed. por Kevin Wetmore, McFarland & Co, 2010, págs. 162-80.

Zipoli, Domenico, Martin Schmid, Johann J. I. Brentner y Gabriel Garrido. *San Ignacio: L'opéra Perdu Des Missions Jésuites De L'amazonie; Anciennes Réductions de Chiquitos et Moxos, Bolivie*. Grabación de audio, K617 France, 1996.