

MÚSICA I MISSIÓ: UN ESTAT DE LA QÜESTIÓ ENTORN EL FENOMEN MUSICAL DE LES MISSIONS JESUÍTIQUES DEL PARAGUAI



Laura Garolera Boix
Tutoritzat pel Dr. Xavier Torres Sans

Universitat de Girona
Grau en Història

Facultat de Lletres
4 de juny de 2021

“La música es cultura y vida. Nadie lo sabe mejor que los habitantes de las antiguas misiones jesuíticas, donde sigue interpretándose con naturalidad y libertad. La música, este maravilloso lenguaje universal, es una excelente fuente de comunicación entre las personas y la mensajera de los valores humanos, su emoción va directa al corazón. Vivir y sentir.”

(Illán, 2010:5)

AGRAÏMENTS

Al doctor Xavier Torres Sans, tutor del treball de fi de grau, per l'assessorament i guiatge, pels seus bons consells i per la seva exigència i suport. També a la doctora Núria Sala Vila per la col·laboració, correcció i orientació en el tema específic i el llarg acompanyament durant la trajectòria del projecte. I com no, a la família: als meus pares, Joan i Anna, per portar-me fins aquí i el seu inqüestionable suport, a l'Emma, pels comentaris i, a l'Enric, per la seva ajuda i recolzament constants. A tots vosaltres, moltes gràcies.

RESUM

Al següent treball s'ha realitzat un estat de la qüestió entorn el fenomen musical de les missions jesuítiques del Paraguai, focalitzant en els usos de la música tant per part dels missioners en la seva tasca evangelitzadora, com per part dels indígenes, subjectes actius en la conformació de la cultura reduccional.

Arreu del territori de missió, les sonoritats han estat presents en les diverses realitats històriques, culturals i socials; han viscut paral·lelament a la colonització i transformació social que patí la zona.

Així doncs, s'han interpretat els papers que jugaren ambdós mons a través de la música i les sonoritats com a vehicles de la missió, com a creadores d'espais híbrids i de resignificació simbòlica i com a armes de resistència. A més, s'ha comprovat la profunditat amb la qual la cultura musical missional va arrelar després de l'expulsió dels jesuïtes, desembocant en els *lieux de mémoire* del patrimoni missional, les recreacions cinematogràfiques i els sons emergents dels Festivals de Temporada.

Paraules clau: Música, Missions Jesuítiques, Cultura Reduccional, Barroc Missional, Evangelització, Resignificació.

ABSTRACT

In the following essay a general review has been made around the musical phenomenon in the Jesuit missions in Paraguay, over all the uses of music and loudnesses, in one hand by the missionaries in their evangelizer task, and in the other hand by the natives as active subjects in the creation of the *reductional* culture.

Along the mission territory loudnesses have been present in the different historical cultural and social realities, impacting parallelly on the colonization and social transformation off the area suffered.

Therefore the roles both worlds had through the music and loudnesses as vehicles off the mission, as creators of hybrid spaces and symbolic redefinition and as weapons of resistance has been interpreted. In addition the depth in which the missional musical culture rooted after the expulsion off the Jesuits has been looked over, emerging as *lieux de mémoire* like the missional heritage and cinematic recreations or the musical festivals called *Festivales de Temporada*.

Keywords: Music, Jesuit Missions, Reductional Culture, Missional Baroque, Evangelization, Redefinition.

ÍNDIX

1.	INTRODUCCIÓ.....	4
2.	MARC HISTÒRIC	6
2.1.	CONTEXT MISSIONAL	6
2.2.	CONTEXT MUSICAL	10
3.	FENOMEN MUSICAL	16
3.1.	LA MÚSICA COM A VEHICLE D'EVANGELITZACIÓ.....	16
3.1.1.	DE L'EVANGELITZACIÓ A L'INDIANITZACIÓ	16
3.1.2.	CONTROL SOCIAL	20
3.1.3.	CAPACITATS MUSICALS	23
3.2.	CONTACTE ENTRE AMBDÓS MÓNS	26
3.2.1.	ESPAI DE NEGOCIACIÓ	27
3.2.2.	HIBRIDISME CULTURAL.....	28
3.2.3.	RESIGNIFICACIÓ SIMBÒLICA.....	30
3.3.	SONS DE RESISTÈNCIA	33
4.	HERÈNCIA ACTUAL	36
4.1.	<i>LIEUX DE MÉMOIRE</i>	38
4.1.1	PATRIMONI MISSIONAL	38
4.1.2	' <i>THE MISSION</i> '.....	57
4.1.3	FESTIVALS DE TEMPORADA	60
5.	CONCLUSIONS	61
6.	BIBLIOGRAFIA	63
7.	ANNEX AUDITIU.....	73

1. INTRODUCCIÓ

Fou en els anys 40 quan començaren els primers estudis sobre la música colonial (Pérez, 2004:289). Avui dia, tals inquietuds, segueixen essent presents tant dins de la comunitat acadèmica, com en l'àmbit de la musicologia.

El present treball és un estat de la qüestió entorn el fenomen musical en el sí de les missions jesuítiques del Paraguai. Tanmateix, en alguns moments, extrapolant l'estudi fins a les missions de la regió de Moxos i Chiquitos (aquestes últimes franciscanes) per les seves similituds tant estructurals com musicals. L'objectiu ha estat doble: d'una banda analitzar els diferents referents historiogràfics que tracten la música i les sonoritats de la cultura reduccional i, d'altra, interpretar els usos d'aquestes en les relacions entre evangelitzador i evangelitzat. De forma secundària, comprovar la profunditat amb la qual va arrelar el fenomen musical, analitzant el seu llegat actual.

L'estat de la qüestió s'ha estructurat en tres nivells: primerament s'ha exposat breument el context missional i musical del territori del Paraguai, fent esment de l'establiment dels jesuïtes i el sistema de reduccions que implantaren, així com de l'organització i estructura musical de les doctrines. A continuació, s'ha realitzat l'estudi historiogràfic entorn el fenomen musical de les missions. Aquest nivell, alhora, s'ha dividit en tres parts genèriques: la referent als usos de la música com a vehicle per a l'evangelització, la relativa a la música com a creadora d'espais de contacte i negociació entre ambdós realitats -missioners i indis- i, finalment, la relacionada amb els usos de la música com a arma de resistència indígena a través de les sonoritats contrahegemòniques. Tot plegat, generant un relat explicatiu entorn la vida a les missions, marcat per la música com a *tempo* principal. Finalment, per tal d'homenatjar i admirar tots aquells que han fet perdurar la riquesa del barroc missional, s'ha dut a terme una breu relació entorn el llegat actual definit pels *lieux de mémoire* dels territoris de missió que celebren aquesta herència.

S'ha finalitzat l'estudi amb un apartat de conclusió i, com a cloenda, s'ha inclòs un annex auditiu per tal de conèixer, escoltar i sentir una part d'aquest llegat i riquesa cultural. Cal deixar constància que només és una aproximació als sons que es devien produir i no pas una representació exacta.

El tema escollit, s'ha abordat des de diverses disciplines acadèmiques; els estudis multidisciplinaris s'han nodrit principalment de la musicologia i etnomusicologia, però també ho han fet de l'etnohistòria, història i antropologia cultural i social i, fins i tot, de l'arqueologia i història de l'art quan s'han analitzat parts del patrimoni missional o la iconografia present a les missions jesuítiques. L'òptica multidisciplinària ha fet que prestem atenció a les estructures i funcions musicals i, paral·lelament, al context social, històric i cultural.

És pertinent ressaltar el repte que planteja elaborar un estat de la qüestió d'estudis que no són tots estrictament historiogràfics. Afortunadament, la formació en història, antropologia o història

de l'art permet la lectura d'estudis de diferents disciplines, que s'han apropiat al fet de les missions jesuítiques i el paper que hi va jugar la música en el seu model d'evangelització.

La metodologia emprada ha estat la utilització tant d'articles i llibres en paper com digitalitzats. Gran part de la bibliografia consultada i seleccionada l'han conformat articles de musicòlegs i etnomusicòlegs, però també d'antropòlegs. Per tal de localitzar-la i seleccionar-la i degut als pocs recursos disponibles a la biblioteca de l'UdG, s'han usat diversos cercadors - començant en *Google Acadèmic* i acabant en repositoris especialitzats com JSTOR (repositori virtual de revistes impreses publicades per institucions diverses). També, gràcies a la tasca de digitalització de documents duta a terme per diferents portals, s'ha pogut accedir i consultar obres que d'altra manera, no s'haguessin pogut incloure.

Des de la Det Kongelige Bibliotek s'ha pogut consultar l'obra de Guamán Poma, *Nueva crónica y buen gobierno* de l'any 1615 . Model de crònica il·lustrada de la qual s'han pogut utilitzar diversos gravats durant el treball.

De la mateixa manera, des de la Biblioteca Nacional d'Espanya s'ha pogut obtenir una litografia que forma part de l'obra *Voyage dans l'Amérique méridionale (Le Brésil, la république orientale de l'Uruguay, la République Argentine, la Patagonie, la république du Chili, la république de Bolivie, la république du Pérou)* d'Alcide D'Orbigny de 1844.

Des de *Memoria Chilena*, dins de la col·lecció de la Biblioteca Nacional de Xile, s'han pogut trobar diverses coses: una làmina de Francisco Javier Eder del 1791 titulada "Descriptio provinciae Moxitarum in regno peruano", un mapa de Martino Dobrizhoffer de 1784 dins l'obra *Historia de abiponibus equestri bellicosaque paraquarie natione: locupletata copiosis barbararum gentium, urbium* i l'obra d'Antonio Ruiz de Montoya de 1639, *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*.

I, finalment, des d'*Archive.org*, també en format digitalitzat, l'obra de Guillerme Furlong de 1962, *Misiones y sus pueblos de guaraníes* i, de Fernando Pérez Acosta, del 1920, *Las misiones del Paraguay: recuerdos históricos de una vida feliz entre los indios guaraníes*.

Per últim, esmentar que la situació de COVID-19 ha dificultat aconseguir algunes obres, però mitjançant el Servei d'Obtenció de Documents s'ha pogut resoldre, rebent-ne d'universitats estrangeres com Nàpols, d'on s'ha obtingut l'obra *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)* de Johann Herczog. Malauradament, no s'ha pogut aconseguir un llibre de caràcter comparatiu força escaient, *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, de Stefania Nanni, on hi ha un text de D.Zardin sobre el tema, "Musica e parola nell'azione educativa dei gesuiti".

2. MARC HISTÒRIC

Per tal de contextualitzar el fenomen musical de les missions jesuítiques de la província del Paraguai, primer es descriurà breument la formació de la Companyia de Jesús, l'arribada dels primers jesuïtes a la província i l'establiment del sistema de reduccions. Seguidament, s'exposarà l'organització musical de la doctrina i la seva gran presència a la vida quotidiana dels residents.

2.1. CONTEXT MISSIONAL



Figura 1. Dobrizhoffer, M. (1784). *Mapa Paraquaria* [Mapa]. Biblioteca Nacional de Chile. Recuperat de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74929.html>

La Companyia de Jesús fou fundada el 1534 per San Ignacio de Loyola i aprovada pel Papa Paulo III el 1540. Tanmateix, els seus membres no foren partícips de la primera etapa de la conquesta a Amèrica (Sániz, 1989:9-10).

Els primers jesuïtes arriben al Paraguai l'any 1585, però no s'estableixen a la zona amb caràcter permanent. El 1604 es crea la província jesuítica del Paraguai. Però no serà fins el 1609 quan comenci la veritable activitat missionera a la zona. Aquest mateix any es fundarà la primera missió anomenada San Ignacio Guazú (Sáinz, 1989:51)

Cal considerar que el concepte Paraguai expressa territoris molt diferents segons es parli de l'actual *República del Paraguai* o de la *Província Jesuítica del Paraguai*. La segona, no estava tancada als límits de la primera; al final, hi havia moltes més reduccions fora de l'actual regió que a dins. De les 30 que resultaren, 15 estaven a l'actual república Argentina, 7 a l'estat actual de Rio Grande do Sul del Brasil i només 8 a l'actual Paraguai (Hernández, 1911:4).

Els missioners veien al Nou Món l'oportunitat de dur a terme la seva tasca evangelitzadora. Les Índies esdevingueren el lloc idoni per trasplantar el model acadèmic i d'ensenyança que els jesuïtes seguien al Vell Món (Egido, 2004:180). Així doncs, la Companyia de Jesús trobà el lloc on poder realitzar les idees utòpiques d'un govern teocèntric i el lloc on mantenir una societat igualitària en la que els homes visquessin en el seu estat natural, treballant la terra i alabant al Senyor (Tribaldos, 2016:182).

Les anomenades reduccions no foren una idea originària dels jesuïtes, sinó que la Corona, ja el 1503, havia ordenat a les autoritats civils i religioses que aglutinessin i civilitzessin els indis, pas previ per a la evangelització. Fou en el Virregnat del Perú on es formaren les primeres reduccions. La missió de Juli, fundada el 1576, fou el primer gran experiment de la Companyia de Jesús d'establir una doctrina de pobles indígenes. Aquesta, fou un model per a futures experiències evangelitzadores. Diego de Torres, primer superior de les missions del Paraguai, feu constar en les seves instruccions que els pobles de guaranis s'organitzessin de la mateixa manera que al Perú, el que fou el primer exemple del triomf evangelitzador que es podia assolir (Tribaldos, 2016:179).

Cada reducció intentà ser el model de "la Ciudad de Dios en la tierra", ja que la seva organització interna (política, econòmica i social) es desenvolupava segons els principis que dictava l'Església Catòlica. L'èxit del projecte missional es demostrà numèricament l'any de l'expulsió dels jesuïtes: el 1767 haurien arribat a ser 30 reduccions amb una població total que voltava els 115 mil indígenes (Singer, 2009, B:3).

Vist l'èxit de les reduccions jesuítiques, paga la pena exposar-ne breument el sistema per a una millor comprensió. La definició d'Antonio Ruiz de Montoya de 1639 dóna pistes del que pretengueren: "*Llamamos reducciones a los pueblos de indios que, viviendo a su antigua usanza en montes, sierras y valles, en escondidos arroyos, en tres, cuatro o seis casas solas, separados a dos, tres o más leguas unos de otros, los redujo la diligencia de los padres a poblaciones*

grandes y a vida política y humana, a beneficiar el algodón con que se visten, porque comúnmente viven en la desnudez, aun sin cubrir lo que la naturaleza oculto.” (Ruiz, 1639, Capítol V:6).

La realitat mostrà que la reducció estava destinada a integrar als indis en el sistema colonial, políticament, cultural i econòmic. La reducció es manifestava també com el mètode més adequat per realitzar la missió, ja que assegurava la pràctica de la doctrina per part dels indis convertits i els nous cristians; tant és així, que reducció, missió i doctrina arribaren a ser sinònims (Melià, 1992:78). Encara que les confusions eren habituals, hi ha diferències entre aquests conceptes: “[...]reducción era el pueblo de indios en los principios de la conversión; y la Doctrina, la parroquia de indios ya establecida. Como la reducción no era sino la Doctrina que se estaba formando, con el tiempo se borró en gran parte en el lenguaje esta diferencia de acepciones: llamándose indiferentemente reducciones o doctrinas todas las agrupaciones cristianas de indios que formaban pueblo, y dando con poca distinción al que cuidaba de ellos el nombre de misionero, cura o doctrinero.” (Hernández, 1911:280-281).

També, generalment, la ‘reducció’ s’equiparava per error a ‘missió’, tanmateix, es diferenciaven un concepte de l’altre, essent el primer un matís demogràfic i el segon, una connotació de caràcter religiós (Tribaldos, 2016:182).

A les poblacions hi ha una distribució regular, el centre moral del qual i punt de partida és l’església, amb les seves dues dependències complementàries, el cementiri a un costat i la casa parroquial a l’altre. L’església solia ser espaiosa i ben ornamentada. Al costat de la casa parroquial, sovint anomenada *Colegio* perquè als pòrtics o dependències es solia fer l’escola, hi havia les oficines del poble, que servien de magatzems per guardar els béns i productes públics i, de tallers pels diversos oficis. A darrera, una *huerta* més o menys dilatada que servia com a límit del poble per aquella part. En l’angle oposat a les oficines del poble i àmpliament separat, del cementiri, s’aixecava un altre gran edifici, el *Cotiguazú* (habitació gran), destinat a l’habitatge de les vídues i orfes. Davant de l’església, s’estenia una gran plaça normalment quadrada. I a la part oposada a l’entrada de l’església hi solia haver dues capelles. Al voltant de la plaça, s’aixecaven les cases, totes més o menys iguals, anomenades *cuadras*, compostes de dues sèries de sis o set cases per costat (Pérez, 1920:29-33). Les cases dels indígenes restaven esteses en fileres paral·leles i regulars pels altres tres costats de la plaça i la resta del poble (Pérez, 1920: 29).

Tal distribució queda exemplificada al gravat de la reducció de La Candelaria extret de l’obra *Las misiones del Paraguay: recuerdos históricos de una vida feliz entre los indios guaraníes* de Fernando Pérez de Acosta, i també és il·lustrativa l’aquarel·la posterior de la reducció de San Ignacio Mini feta per Leonie Mathis.

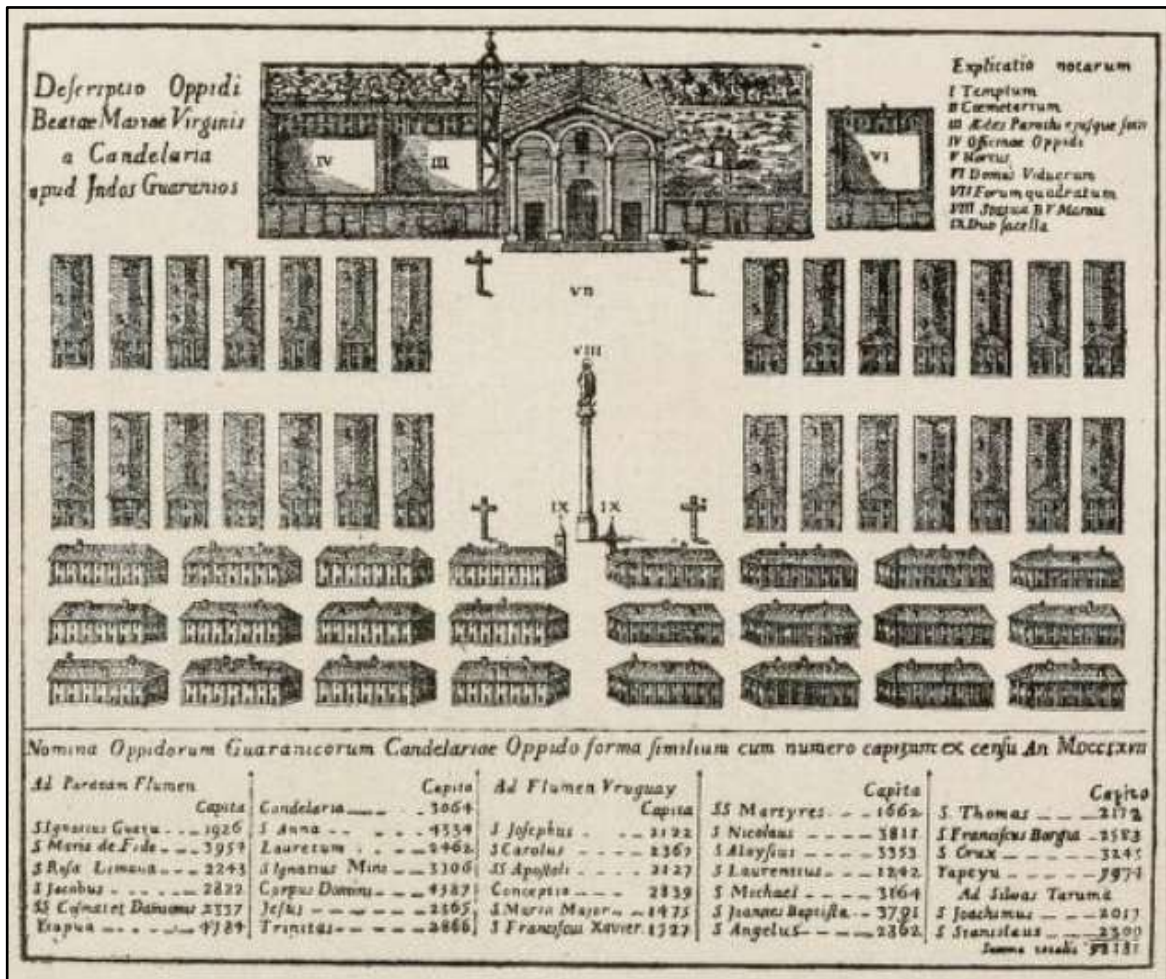


Figura 2. "Disseño de la reducción de Candelaria (1893)". Autor: P.Peramás. Extret de l'obra *Las misiones del Paraguay: recuerdos históricos de una vida feliz entre los indios guaraníes* de Fernando Pérez de Acosta (p.30). Recuperat de <https://archive.org/details/lasmisionesdelpa00prez/page/30/mode/2up>

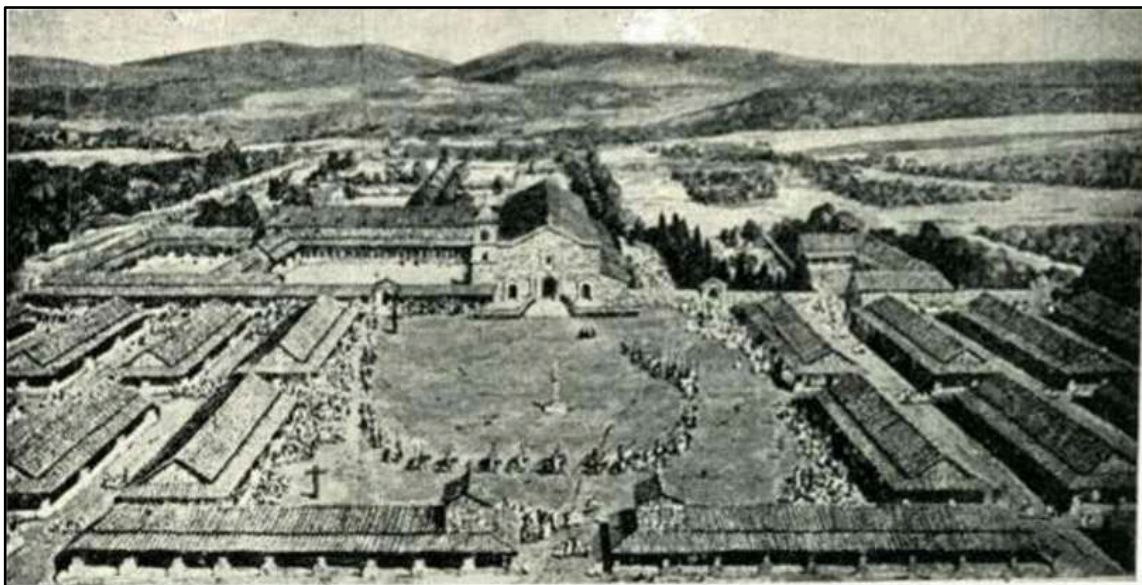


Figura 3. "Vista aérea de la reducción guaraníca de San Ignacio Mini, según una acuarela de Leonie Mathis". Extret de *Misiones y sus pueblos de guaraníes* de Guillermo Furlong (p.191). Recuperat de <https://archive.org/details/furlong/page/n479/mode/2up?q=musica+jesuitas>

S'hi denota altre cop aquesta distribució regular, el centre moral del qual és l'església amb les seves dues dependències complementàries del cementiri a un costat i la casa parroquial a l'altre (Pérez, 1920:29). “*La plaza pública dividía en efecto la aldea misionera en dos partes bien definidas: por un lado es el dominio de Dios y de los jesuitas, lo que ellos poseen o administran directamente; por otro, las viviendas de los indios.*” (Haubert, 1991:205).

Aleshores, un cop es forma la visió estructural i estètica de les reduccions, és important definir, encara que breument, l'organització interna d'aquestes.

Cada poble era regit per dos capellans – *Pai tuyá*, capellà vell i *Pai miní*, capellà jove i company- que eren designats des de 1655 per privilegis reials i pontificis, capellans per col·locació però amovibles *ad nutum*. En quant a la part civil, les reduccions eren governades per un corregidor (càrrec generalment vitalici) i un *cabildo* format exclusivament d'indis. El corregidor era escollit pel governador de la província -d'entre els cacics proposats pel missioner. El *cabildo* es constituïa de dos alcaldes majors, un de primer i l'altre de segon vot; un alcalde de *hermandad*, que suplïa als alcaldes ordinaris del poble; un *alférez real*, depositari i portador de l'*estandarte real*: quatre regidors, auxiliars i consellers dels alcaldes; un *alguacil* major, encarregat d'executar les ordres del *cabildo* i de les justícies; un *mayordomo* que cuidava dels béns públics, i un secretari (Pérez, 1920:34). Així doncs, es pot constatar que l'organització interna fou complexa i que hi havia múltiples actors que interferien en el seu correcte funcionament.

Un cop exposat el sistema de reducció i la seva estructura és pertinent entrar en la matèria principal de l'estudi: la música i les sonoritats. Però per tal de poder aprofundir, a priori, cal iniciar el tema definint el context musical de les reduccions.

2.2. CONTEXT MUSICAL

Des de les primeres incursions, la música jugà un paper fonamental en l'estratègia dels jesuïtes. Per poder comprendre el context musical, abans cal ser conscients del pes que aquesta tingué en la tasca evangelitzadora dels indígenes. Els conceptes capella musical, mestre de capella o mestre de cor entre d'altres, tingueren ja des dels inicis un paper cabdal en l'estructuració i funcionament de la reducció.

No es d'estranyar, tal com diu Nawrot, que a cada poble hi hagués una escola on els fills de la noblesa: *caciques, cabildantes, músicos, sacristanes, mayordomos y mecánicos* rebien lliçons de lectura, escriptura, música i dansa (Nawrot, 2000,I:11). Des de les institucions mateix, es promulgaren decrets promovent l'establiment d'escoles i conjunts musicals a totes les esglésies, per exemple, al decret del Tercer Concili de Lima de 1583 (Baker, 2003:182).

Així doncs, les capelles musicals, prenen un rol protagonista a la missió. No es pot dir amb certesa de quants músics i personal estava conformada, però diversos autors coincideixen en que

després de l'etapa de formació, un cop assentats, hi havia entre trenta i quaranta membres, sense comptar els nens que cantaven com a tiples. Es deixa clar que dins de l'estructura de la missió, la música era una via alternativa al treball rudimentari. De fet, la majoria tenien més músics dels que haurien (Fahrenkrog, 2016:48; Waisman, 1999:50 i Nawrot, 2000,I:11).

La figura principal i situada al cim de la jerarquia musical era la del mestre de capella, seleccionat entre els indígenes i supervisat pels propis missioners (Nawrot, 2000:11-12). Així doncs, a les reduccions jesuítiques des d'un bon principi els capellans es centraren en preparar i educar indígenes per tal d'assumir el càrrec de mestre de capella. Els resultats foren sorprenentment positius degut a dues raons: la primera, que només els que mostraven tenir millors aptituds o inclinacions eren seleccionats per aquesta feina, i la segona, que tal aprenentatge començava a una edat molt inicial, aproximadament als vuit anys o fins i tot abans (Nawrot, 2000, I:48). Tanmateix, tal com exposa Baker quan analitza les doctrines d'indis del Cuzco, mentre que el paper predominant de l'església en l'educació dels indígenes ha estat reconegut pels historiadors, la mesura en que les seves iniciatives es deixaven en mans de mestres de música indígenes, sobretot a les zones rurals, és menys coneguda (Baker, 2003:185).

Els mestres de capella tenien un conjunt de responsabilitats que incloïen: dirigir assajos, funcions musicals i ensenyar música als nens de la doctrina, entre d'altres. Per falta de personal els indígenes acabaren ocupant llocs com el de mestre d'escola o fins i tot el de direcció d'oficis religiosos. El lloc de mestre de capella era un dels més alts al qual podia aspirar un indígena, els privilegis i poders que acompanyaven tal càrrec s'unien a un salari i altres recompenses, el que donava un pes tant econòmic com social. No hauria de sorprendre, doncs, que els membres superiors de la societat indígena, freqüentment, ocupessin aquests càrrecs. La figura de mestre de capella sovint anava lligada a ésser la figura indígena principal en l'educació i religió oficial, a més d'ésser un líder de la seva comunitat i punt de contacte entre el món espanyol i l'indígena. La professió musical es convertiria en una carrera eclesiàstica no oficial, en una zona d'influència pels líders indígenes dins de l'església colonial (Baker, 2003:183-187). Així doncs:

“Non sorprende se essere chiamati per l'istruzione musicale fosse considerato una sorta di premio basta pensare che proprio i cantati e gli strumentisti avrebbero poi formato l'intelligenza delle riduzioni.” (Herczog, 2001:29).

Als pobles, els assignats a aquest ofici foren altament valorats pels habitants de les missions. L'ofici exigia una nominació oficial. El nomenament era atorgat el primer dia de l'any juntament amb l'acte al qual eren delegats tots els altres oficials del consell municipal i del *cabildo* eclesiàstic. El mestre era instruït sobre les seves obligacions, tals com: instruir en cant i execució d'instruments, ensenyar solfeig, preparar la música per a les litúrgies de l'església, la catequesi i els esdeveniments socials i, rutinàriament, per a realitzar les classes i els assaigs de música. Tot i

que alguns mestres eren capaços de compondre música, hi ha moltes al·lusions a la compra i còpia tant de partitures com d'instruments¹ (Nawrot, 2000, I:48).

Mitjançant els següents gravats extrets de l'obra *Nueva Crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, es pot visualitzar el mestre de capella i ensenyament musical dels indígenes i els cantaires i instrumentistes.



Figura 4. "Los Maistros de coro y de escuela deste rreyno tributario. 1615". Extret de l'obra *Nueva Crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (p.684). Recuperat de Det Kongelige Bibliotek:

<http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/684/es/text/>

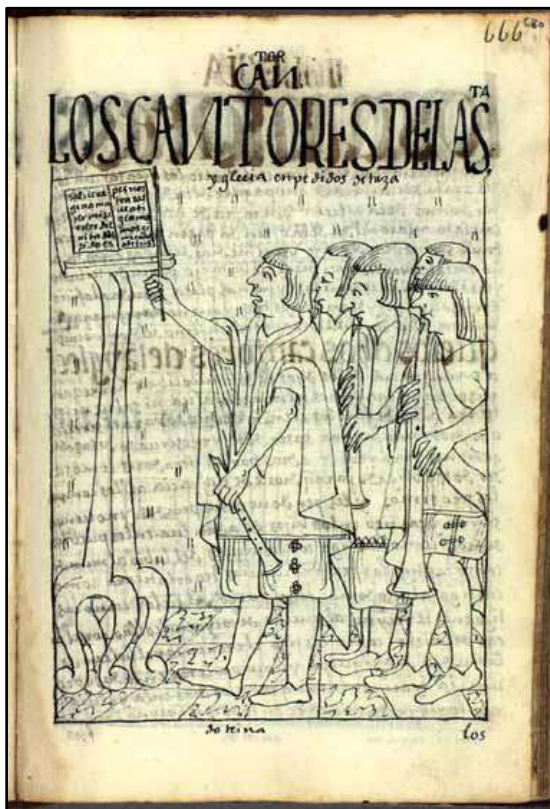


Figura 5. "Los cantores de la santa yglesia enpedidos de taza. 1615". Extret de l'obra *Nueva Crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (p.680). Recuperat de Det Kongelige Bibliotek:

<http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/680/es/text/>

El mestre de capella, però, no era l'única figura que es distingia en relació a la música. Aquest, tenia al seu càrrec als cantaires i instrumentistes de la doctrina. Entre els nadius s'escollia als nens amb millors veus per cantar al cor i als més forts per tocar els instruments de vent (Nawrot, 2000,I:2).

A les fonts hi ha discrepàncies respecte el número de cantaires i instrumentistes i el que promulgaven els decrets no tenia res a veure amb la realitat. Si Felip III decretava que als pobles de més de cent indígenes hi haguessin entre dos i tres cantaires, el 1679 s'ordenava que a cada

¹ S'ha desestimada analitzar i tractar tot allò referent a la compra i còpia de partitures i, a la construcció d'instruments, perquè si bé és un tema de gran interès, l'extensió i abast, sobrepassa els objectius i límits d'aquest treball.

doctrina en fossin quatre i un mestre i, per si això no fos suficient, els registres d'inventaris d'instruments fets després de l'expulsió, mostrarien que en foren molts més. S'intueix doncs, la presència d'un gran nombre tant de músics com d'instruments i per tant, la realització de polifòniques, quelcom que denotava una gran formació musical (Baker, 2003:187-189). Quelcom que no ha de sorprendre, vist que la música captava als indígenes pels privilegis que podien obtenir. No es d'estranyar que els indígenes haguessin desitjat pels seus fills un futur com a músics (Herczog, 2001:56).

La substitució a curt termini de músics, és testimoni de la lleugeresa i la preparació amb que els indígenes s'apropriaven de les tècniques vocals i instrumentals necessàries (Herczog, 2001:46).

Els moviments més recurrents entres doctrines eren per diverses raons: per una banda, en motiu d'aprenentatge musical, propiciant l'intercanvi cultural entre els pobles, per altra, per assistir a festes o celebracions d'alt format, per realitzar visites o acompanyar aquestes, quelcom que porta a pensar en els viatges amb motiu propagandístic de mostrar l'èxit del projecte missional i, finalment, per ordre dels propis jesuïtes (Fahrenkrog, 2016: 46-56).

Aleshores, resulta evident que participar a les celebracions cívic-religioses feu de la mobilitat espacial una constant a les seves vides. De fet, semblava que els indígenes havien respost amb naturalitat a aquells trasllats que els eren imposats i els incorporaren com una pràctica comuna a les seves vides (Fahrenkrog, 2016:45-46). Els moviments, doncs, acaben desmentint que les missions fossin espais culturalment homogenis i, trenquen amb la idea d'una situació estàtica i permanent en el temps amb la qual s'identificava la missió (Wilde, 2009, B:21). Així doncs, “[...]la movilidad de los músicos indígenas en el Paraguay Colonial, funciona como un agente catalizador del intercambio cultural entre contextos urbanos y reduccionales, así como también entre los propios pueblos.” (Fahrenkrog, 2016:58).

Un cop plasmada l'activitat i moviment de les missions, en part ocasionades per la música, és interessant exemplificar la vida musical que hi havia. Resulta evident que l'activitat musical a la vida diària de les reduccions jesuítiques era significativa i que la mateixa es trobava present en cada moment: la missa, la catequesi, el treball, la vida domèstica, l'oració... Cal recordar que la vida religiosa estava regulada pel que s'havia establert al Concili de Trento, diferint de les actuals disposicions (Lezcano, 2016:7).

L'ordre quotidià estava meticulosament definit. Les hores laborals es complementaven amb hores d'oració i l'estudi de la doctrina cristiana. Però la música també era present en les activitats més extraordinàries i, de fet, amb més força (Singer, 2009, B:4).

Llavors, a partir de les descripcions fetes per (Nawrot, 2000,I; Sáinz, 1989; Pérez, 1920 i Lezcano, 2016) entorn el dia a dia a la missió, s'ha procurat exemplificar mitjançant dues taules per una banda, els contextos en els quals aquesta hi apareix i s'hi desenvolupa amb força, i per altra, s'ha detallat la quotidianitat dels sons i música de les reduccions.

Com s'ha pogut comprovar, la música viu paral·lelament amb la religió. Majoritàriament, parlem d'una funció litúrgica de la música, funció que formava part dels aspectes més comuns de la vida quotidiana però també d'aquells esdeveniments especials i de celebracions ostentoses. Tanmateix, la música no apareix tant sols en aquest àmbit.

ON APAREIX LA MÚSICA	CONTEXT		
VIDA QUOTIDIANA	De dilluns a divendres	Matí	Misses diàries
		Tarda	Reunions per orar
		Nit	Diversions honestes
	Dissabte i diumenge	Misses solemnes (a la Verge Maria o a Nostre Senyor)	
		Missa segona pels convalescents.	
FESTES, CELEBRACIONS I RITUALS RELIGIOSOS	Setmana Santa		
	Corpus Christi		
	Nadal		
	Festes del patró del poble (i en ocasions, de pobles veïns).		
	Festes a Sants (ex: Sant Ignacio, advocacions a la mare de Déu, etc.)		
	Matrimonis, bateigs i defuncions		
MOVIMENTS O VIATGES	Visites del governador		
	Visites diverses (de menor importància)		
	Acompanyament per viatges entre doctrines		
ACTES CÍVIC-MILITARS	Arribada de personatges rellevants		
	Acompanyament del <i>cabildo</i>		
	Festes d'especial rellevància (ex: Festa del patró del poble, fetes per natalicis o exèquies de la cas reial, etc.)		

Taula 1. A partir de les descripcions de (Nawrot, 2000:I; Sáinz, 1989; Pérez, 1920 i Lezcano, 2016), s'ha exemplificat en quins moments apareix la música a les reduccions jesuítiques del Paraguai i el context en el qual s'emmarquen.

La música es presenta pràcticament a totes les esferes i escenes de la missió, tanmateix, ho fa des de diferents estils. Apareix la música de capella i la música més comunitària, la música en funcions cíviques i militars i, finalment, la música per diversions honestes. Músiques que poden estar a càrrec de professionals, semi-professionals i músics més intuïtius (Lezcano, 2016:9). I no només hi havia representacions musicals. Les danses que es realitzaven a les grans celebracions i esdeveniments extraordinaris, contribuïren també a aquest univers sonor, igual que el teatre, on podien aparèixer de nou ambdues coses (Nawrot, 2000:I).

La vida a les reduccions no es pot imaginar sense la música, s'utilitzava tant als dies feiners com, sobretot, als festius. Els jesuïtes intentaven aprofitar totes les oportunitats, fins i tot fora de les festes de l'església, per interrompre la rutina del treball, de la qual ben aviat s'adonaren que era una càrrega pels indis (Herczog, 2001:54).

Per tal de visualitzar encara més la presència de la música, s'ha volgut detallar el seu pes a la vida quotidiana de la missió.

DIA ORDINARI	SITUACIÓ		EXEMPLE MUSICAL
MATÍ	Convocatòria a missa		Sons de campanes <i>Ave Maria</i>
	Entrada a missa		<i>Alabat</i>
	Missa	Fins a la lectura de l'Evangeli	Sonates, Concerts o tocs d'orgue.
		Després de l'Evangeli	Himnes o altres composicions lleugeres.
		Finalitzada la consagració	Salms
		Per finalitzar la missa	<i>Itemissaest</i> , l'acte de contrició i l' <i>Alabat</i> .
	Després de la missa	Els nens van a l'escola	Catequesi cantada
Els adults van a fer les seves tasques		Sons de tambors i flautes (per acompanyar el ritme)	
TARDA	Reunió a la plaça	Oració resada i cantada	<i>Rosari</i> <i>Salve</i> <i>Letanies Lauretanes</i> <i>Alabat</i>
NIT	Dispersió	Diversions honestes	Dances i músiques "supervisades"

Taula 2. A partir de les descripcions de (Nawrot, 2000,I; Sáinz, 1989; Pérez, 1920 i Lezcano, 2016), s'ha exemplificat la vida musical dels dies ordinaris a les reduccions jesuïtiques del Paraguai, exposant la situació i alguns dels exemples musicals i sons que comporten tals activitats.²

Queda evidenciat que els sons i la música marcaren el compàs dels esdeveniments i de les tasques diàries, des d'anar a missa, fins anar a treballar. Des del so de les campanes i els tambors, a les polifòniques més complexes. Des de les danses més lliures, a les coreografies per grans esdeveniments. L'element sonor acompanyà tant la vida dels missioners com la dels indígenes en tot moment.

² A l'annex auditiu hi consten alguns dels exemples musicals citats a les taules. Tot i ser posteriors i anacrònics, permeten formular una idea bàsica dels sons que es produïen.

3. FENOMEN MUSICAL

Un cop s'ha exemplificat la realitat musical de les reduccions jesuítiques del Paraguai i prèsc consciència envers l'univers sonor que aquestes generaren, s'ha considerat oportú l'anàlisi i estat de la qüestió entorn els diferents usos de la música apareguts durant el procés. Procurant crear un fil conductor, s'ha anat desglossant la historiografia entorn les sonoritats a les missions en tres línies genèriques principals: la música com a vehicle d'evangelització, la música com a creadora d'espais híbrids i de resignificació simbòlica i finalment, la música com a arma de resistència indígena.

3.1. LA MÚSICA COM A VEHICLE D'EVANGELITZACIÓ

Com s'ha demostrat a priori, la música fou un fenomen omnipresent a les reduccions jesuítiques. Se li atorgà una importància cabdal en l'exercici de la fe, i tots els serveis religiosos comptaven amb la participació d'un *ensemble musical* (Singer, 2009, A:47). No és d'estranyar aquesta omnipresència de la música tenint en compte el següent:

“La evangelización de las Américas tuvo peculiaridades confesionales étnicas y, dentro del mundo católico, propias del carisma de cada orden religiosa concreta, con estrategias diversas aunque siempre unidas por el empleo de la música como vehículo de reinterpretación del mundo espiritual de los pueblos indígenas.” (Garbini, 2009:337).

Així doncs, considerant el gran pes de la música i els sons dins de la missió, cal analitzar-ne els usos en la seva funció evangelitzadora, transformadora de moral i de subjectivitats, civilitzadora d'indígenes, controladora de l'esfera social i, per últim, com a cultivadora de capacitats musicals i creativitat.

3.1.1. DE L'EVANGELITZACIÓ A L'INDIANITZACIÓ

Historiogràficament no hi ha discrepàncies en relació al gran pes de la música entorn la funció evangelitzadora i l'ús d'aquesta com a vehicle de la missió. La funció litúrgica de la música, fou la praxi musical més intensa. Així doncs, des de diferents perspectives, s'encara aquest ús de la música al servei de la religió i l'educació.

Ja des dels inicis, part de la historiografia, sobretot, aquella que ha analitzat les cròniques dels propis missioners, s'ha centrat entorn la funció domadora de la música, concepte utilitzat per Huhle (Huhle, 2003:116). No són pocs els relats que expressen aquesta funció, caracteritzant, alhora, els indígenes com aquell altre “ferotge i salvatge” que calia guiar. El jesuïta tirolès Anton Sepp, testimoni d'època ho expressà així:

“Tenían que congregarlos en el gremio de la Santa Madre Iglesia, tenían que reunirlos en reducciones y tenían que amansarlos poco a poco por medio de la música [...] De piedras

inmóviles y duras rocas que eran se volvían blandos y sensibles.” (Sepp. Trabalhos, 236 dins de Singer, 2009, B:15).

La música s’entenia com una potent arma per a la conversió, capaç de seduir a les “ànimes salvatges” per adoptar el model de vida cristià, transformant els “ferotges lleons” en “mansos xaiets” (Wilde, 2010:103). Així doncs, resulta evident que aquesta concepció de l’altre, en aquest cas dels indis, com a “animals salvatges” suavitzats per la música, implicava el reconeixement d’una diferència civilitzadora profunda (Huhle, 2003:116).

Al principi, qualsevol manifestació musical, fins i tot en les formes més senzilles, aconseguia provocar no només la màxima sorpresa, sinó la devoció (Herczog, 2001:27). Ja des dels inicis de la colonització hi hagué un interès generalitzat per convertir els indígenes en subjectes sensibles. Segons es dedueix de les fonts documentals, la sensibilitat era considerada el pas previ per despertar la devoció cristiana, i era aquesta la direcció en la que s’havia d’orientar la pràctica musical. El supòsit acceptat per tots era que la bellesa de la música occidental transformaria als subjectes indígenes en dòcils i sensibles (Singer, 2009, B:11-15). Però aleshores, partint d’aquesta convicció, per transformar els indígenes en subjectes sensibles, primer calia atreure’ls i seduir-los, despertant les seves emocions, i aconseguir-ho depenia de la capacitat dels missioners. En alguns casos, fins i tot utilitzaven la llengua autòctona per fer-ho:

“La música fue utilizada por los misioneros como instrumento de evangelización de los autóctonos. Desde las primeras incursiones a los pueblos desconocidos, los misioneros iban acompañados por un grupo de músicos nativos que con los cantos a menudo en sus propias lenguas, atraían la atención de los aborígenes.” (Nawrot, 2000, I:11).

Així doncs, aquest ús de la música per persuadir i seduir les gents d’Amèrica a adoptar el catolicisme és molt recurrent (Illari, 2013:192). I per tant, utilitzar la passió vers la música per guanyar-los per a la fe cristiana, també (Huhle, 2003:114). La música jugà un paper clau en l’estimulació de la devoció (Herczog, 2001:46).

Aquesta capacitat d’atracció també la comenta Singer, quan plasma l’estètica de les cerimònies rituals cristianes i exposa que el context missional estava inserit en cerimònies carregades d’estímuls sensorials (l’aroma de les espelmes i incens, el so de les campanes, les imatges religioses, les decoracions florals, etc.), que en definitiva mostraven un component estètic intens que potenciava l’experiència religiosa. En aquest sentit, eludeix al poder de persuasió impactant de la música (Singer, 2009, B:15). Poder que no deixava indiferent a aquells que l’escoltaven. I no és l’única en remarcar aquesta seducció que produïa la música dins la litúrgia cristiana, Huhle també fa referència a l’efecte miraculós de certes músiques i de l’habilitat amb la que les saberen utilitzar per a la seva conquesta espiritual (Huhle, 2003:116). Baker, en la mateixa línia, argumenta que ja des dels primers anys de la colònia, els capellans espanyols establiren una estructura musical indígena per assegurar que el ritual catòlic guardés el seu atractiu pels nous conversos (Baker, 2003:182).

De la mateixa manera que a Europa, la incorporació d'himnes i cànctics per elevar l'esperit i la fe i, la incorporació d'instruments musicals als serveis religiosos, demostrà ser un poderós incentiu per atraure els feligresos a missa; a Amèrica s'aplicà el mateix (Singer, 2009, B:5). Així doncs, sembla evident per a la historiografia que tant la música com el poder del ritual catòlic foren armes de seducció i atracció que ràpidament foren utilitzades en la conquesta espiritual. La música pren el rol d'arma domadora, cultivadora de sensibilitat i devoció cristiana. I per tant, ocupa un lloc especial en la civilització i adoctrinament de la gent.

"[...] en la labor civilizadora fue el canto, la música de las gargantas, la reja del arado que abrió el surco en las inteligencias y en los corazones, para que recibieran la simiente de las nuevas ideas, de las nuevas doctrinas y de la nueva cultura."(Galindo, 1992:203, dins de Huhle, 2003:111).

La música demostrà ser una eina ideal per a la transmissió de la fe i també tingué una funció sociològica positiva tan pels missioners com pels propis indígenes (Herczog, 2001:258). Això portà definitivament a que en les reduccions jesuític-guaraní, la instrucció musical anés de la mà amb el procés d'evangelització (Singer, 2009, B:5). La música, doncs, passava a formar part central del programa d'adoctrinament religiós i cultural dels jesuïtes (Baker, 2003:186). I tal com exposa Huhle, per més que els missioners gaudissin de la música, aquesta havia d'estar al servei de la seva missió evangelitzadora, i per tant, civilitzadora (Huhle, 2003:113). En aquest context, sorgeix la qüestió sobre per què en els primers temps de la conquesta es dedicava tant d'esforç a una tasca que semblaria secundària com la música. La resposta, però, és evident.

"[...] El recurso a la mnemotécnica del verso, y especialmente del verso cantado, resultó así de gran utilidad para los misioneros, quienes para entender la eficacia del canto en apoyo de la memoria no precisaron de conocimientos científicos. De la misma manera los fieles de España y del resto de Europa, todavía poco letrados, se familiarizaban con el mensaje del evangelio, a través de cantares y oraciones rítmicas. La eficacia del canto para el aprendizaje de doctrina cristiana dependía de la disposición de los indígenas a aceptar la música." (Huhle, 2003:113).

La música es converteix en una eina principal per a la catequització dels nens i el seu procés d'aprenentatge. Tal com exposa Haubert: *"En todas las misiones, los niños de la catequesis aprenden algunos sencillos cánticos, y los jesuitas los instruyen para que los repitan por todo el pueblo y en sus viviendas, especialmente al levantarse y al acostarse. Prometen una recompensa a los que se muestran como los mejores propagandistas de la fe católica entre sus mayores."* (Haubert, 1991:136).

Aquesta atenció especial als joves, a part de ser comprensible per la seva mal·leabilitat a diferència dels adults, tenia altres intencions. Els joves, sota l'observança directa dels missioners, tenien la doble funció – fonamental per al projecte apostòlic-, per una banda, de ser una influència positiva pels pares i familiars transmetent allò après a l'escola i per altra, supervisant i informant de qualsevol infracció responent a la seva bona conducta cristiana (Herczog, 2001:251).

Les cançons col·lectives passen a ser solemnement religioses -algunes traduïdes a la llengua autòctona- i, per tant, es sentia cantar per tot arreu la doctrina cristiana. Era necessari transformar la manera de viure (Illari, 2013:196-198). Així doncs, la historiografia començà a girar entorn la transformació dels indígenes cap a una subjectivitat europea a través de la música.

Segons Wilde, l'adopció de llenguatges provinents de grups forans era fonamental pel reforçament de la subjectivitat i el poder del grup, que comportava transformar una visió del cosmos (Wilde, 2010:107). L'interès doncs, no només radicava en la conversió i evangelització de la comunitat, sinó que anava més enllà, Wilde eludeix a Peramás quan subratlla la importància de la música, dansa i les arts per reforçar les virtuts cíviques i contribuir a l'educació i, en sentit metafòric, al control del cos i ànima dels ciutadans, és a dir, al control de les seves passions (Wilde, 2005:87).

Per sintetitzar, la música, so i ritual constituïen vehicles útils per a la instauració d'una subjectivitat de tradició europea entre els indígenes reduïts. Juntament amb aquest procés d'evangelització i transformació, es procurà inculcar una subjectivitat europea. La música importada d'Europa fou utilitzada com una eina per a remodelar als subjectes indígenes (Singer,2009, B:1). L'aprenentatge musical dels indígenes, doncs, era objecte de grans esforços dins d'una estratègia civilitzadora (Huhle, 2003:112).

D'aquí sorgeixen dues visions historiogràfiques contraposades: aquella que es basa en la convicció de que la conversió i evangelització portava cap a una subjectivitat europea i cap als valors tradicionals occidentals o aquella altra que parlava d'una "indianització" en comptes d'una "hispanització". De la mà d'autores com Fahrenkrog, es comprèn el següent: "[...]lo que a primera vista pareceria una hispanización no lo es precisamente, ya que los sujetos adquieren la categoría de indios reducidos justamente gracias a este proceso. Como bien señala Wilde, pasan a ser moldeados de acuerdo a un tiempo civil altamente formalizado, el 'indio cristiano de la misión'." (Wilde, 2012:291 dins Fahrenkrog, 2016:47).

Hi ha la concepció de que cal adaptar el missatge cristià al públic local. Els jesuïtes portaren aquesta premissa a la seva màxima expressió sota la consigna de "*indigenizar la cristiandad*" (Wilde, 2008:50).

Són incomptables, doncs, els relats contemporanis sobre l'èxit d'aquestes conversions musicals i de la seva utilització per a la conquesta espiritual, si bé difereixen, considerablement, en quan als mètodes aplicats: l'ús de l'idioma (castellà o natiu), el gènere i tipus de música (polifonia, vocal, etc.) (Huhle, 2003:114). La pràctica de cantar melodies europees mai concebudes prèviament i utilitzar-les com a mediadores, fins i tot en la llengua autòctona, va exercir un efecte extraordinari sobre els nous cristians (Herczog, 2001:29).

Així doncs, no hi ha cap dubte entorn el paper evangelitzador de la música i per tant, del seu ús com a vehicle de la missió (Huhle, 2003:115).

3.1.2. CONTROL SOCIAL

Si la música fou transformadora de moral i portadora de subjectivitats europees o bé característica de convertir els indis en els cristians de la missió, la historiografia no ha obviat ni passat per alt el poder d'aquesta com a arma de control social. Aquesta tingué un pes rellevant en la reglamentació espacio-temporal i moral.

Hi havia la convicció de que cada ésser humà ocupava un lloc específic dins l'ordre social, i tal lloc havia de ser acceptat per tots. El respecte a la jerarquia constituïa el fonament de l'harmonia del cosmos: tal cosa tingué repercussions en la productivitat dels individus, en les formes de control i del treball i conseqüentment en el control dels cossos. Les reduccions jesuític-guaraní no tan sols s'estructuraren seguint aquest model, sinó que a més a més, representaren un exemple de concepció racional de l'espai en l'enteniment que els individus eren distribuïts segons les funcions que havien de complir (Singer, 2009, B:7-8).

“Tal tradición sociocultural europea debía verse reflejada en la cotidianidad indígena por medio de un doble régimen de disciplinamiento, de los cuerpos y del tiempo. En cuanto a la disciplina del tiempo, son bien conocidas las crónicas que refieren a la alternancia racional y cotidiana de misa y trabajo en los pueblos misioneros, claramente orientada a abolir el manejo desparejo de las actividades productivas.” (Wilde, 2005:88).

Aleshores, dins de l'espai religiós es guardaven estrictes polítiques del cos (no tocar-se, no fer soroll, agenollar-se i aixecar-se en el moment oportú, mantenir una actitud humil, etc.). Es guardava un ordre estricte que també era reproduït per la música (Singer, 2009, B:8).

La campana, similarment a Espanya i resta d'Europa en general, desenvolupà un rol cabdal en els intents d'imposar una vida cristiana al poble. És en la campana i no en cap altre instrument musical en el qual es concentren les múltiples funcions socials, rituals i simbòliques de l'idioma musical en les relacions entre els mons hispano-cristià i indígena (Huhle, 2003:118).

Així hi coincideix Wilde, dient que el so de les campanes i tambors, apareix reiteradament referit com una marca regular que guiava els moviments de la població indígena cap a les diverses activitats quotidianes i rituals (Wilde, 2005:88). Certs instruments foren utilitzats per establir un ordre quotidià regit per valors europeus (Wilde, 2007, B:12).

Pels capellans, cridar als indis a toc de campana no era un excés sinó el respecte cap a la política oficial de l'església. No n'hi havia prou amb el pur encant seductor dels nous sons religiosos i, igual que a Europa, el so de les campanes havia de ser escoltat per tots els pobladors, esdevenint aquestes un instrument privilegiat de la política reduccional (Huhle, 2003:119).



Figura 6. "El sacristán toca las campanas para llamar a los feligreses a misa y oración. 1615". Extret de l'obra Nueva Crónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala (p. 678). Recuperat de Det Kongelige Bibliotek: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/678/es/text/>



Figura 7. "El sacristán llama a los feligreses a misa 1615". Extret de l'obra Nueva Crónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala (p.666). Recuperat de Det Kongelige Bibliotek: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/666/es/text/>

El so de campanes -sovint també de tambors i flautes- estava profundament vinculat a l'ordenament ciutadà. L'anècdota que més exemplifica aquesta realitat es la següent:

"[...]el sonido también contribuía a la regimentación de los hábitos corporales y los comportamientos sexuales indígenas. Así por ejemplo, sabemos por un funcionario del período posterior a la expulsión, que ya des de tiempos jesuíticos, en varias horas de la noche se acostumbraba a hacer sonar las cajas, particularmente a la madrugada, con el objeto de recordar a los indios casados, sus obligaciones maritales, ya que muchos volvían tan cansados del trabajo que no mantenían relaciones sexuales con sus mujeres, provocando una disminución de la población." (Wilde, 2005:88).

Així doncs, les sonoritats dins del context de control social, entraven des de la pràctica més íntima a les més recurrents i acceptades com les d'anar a missa. Totes les activitats quotidianes es realitzaven seguint un ordre establert que era marcat pel toc de campanes. Des del despertar, a les hores de treball, a les hores de menjar, a les d'oració, a les d'estudi, al compliment dels deures sexuals amb el cònjuge, etc. (Haubert, 1991:120 i Singer, 2009, A:47). La música no

fou l'únic dispositiu de control desplegat pels jesuïtes, però jugà un paper transcendental en la conformació de les conductes dels indígenes (Redondo, 2003:7).

Per tant, l'ús del so com arma de control social, s'organitzava en relació als espais religiosos de la doctrina, però també en la vida més personal de cadascú. Diverses descripcions permeten exemplificar-ho: “A la salida de la Iglesia, se hace sonar el tambor, y cada jefe de familia acude para recibir las raciones de carne y de mate.” (Haubert, 1991:286). També el jesuïta José Cardiel en la seva obra *Declaración de la verdad* descriu els rellotges de sol i el repic de campanes a cada hora. Cada inici i fi de les activitats era guiat pel so de les campanes (Wilde, 2007, B:11-12).



Figura 8. “Todos los indios han de tener un reloj para ordenar sus días de trabajo y oración. 1615”. Extret de l’obra *Nueva Crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (p.867). Recuperat de Det Kongelige Bibliotek: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/867/es/text/>

En resum, la vida als pobles reduïts estava puntualitzada i regida per esdeveniments musicals, els significats dels quals i l'autoritat dels quals eren interioritzats pels indígenes com part d'un procés d'aculturació. La música estava al servei d'una de les més importants necessitats de la societat colonial: “civilitzar” el sentit del temps (Waisman, 2004:16). Anava més enllà de l'acompanyament o ornamentació de la litúrgia, ja que era utilitzada com un mètode d'estructuració del temps utilitzant diferents sons per marcar les pautes del dia i de l'any (Illán 2010:12). Els residents de les reduccions s'acostumaren a percebre el temps de manera segmentada, encara que el cicle anual contemplés un temps “especial” en el qual es celebraven les grans festes religioses i per tant, es trencava la rutina (Singer, 2009, B:9). És evident que hi

ha una aplicació profundament naturalitzada de la música com arma de control social en la quotidianitat (Wilde, 2005:88).

Per acabar, cal remarcar que aquest control social establert per part dels missioners i l'establiment d'un ordre específic dins la societat de les reduccions, estava sostingut pels càstigs com a forma de mantenir aquest sistema. Així doncs, a més del sentit d'ordre i control del temps, els missioners instauraren pràctiques disciplinàries estrictes, donat que l'absència al treball o a la missa era severament castigada (Singer, 2009, B:9). Nawrot esmenta les fuetades. (Nawrot, 2000,I).

3.1.3. CAPACITATS MUSICALS

A través de la música quedava marcat el ritme de la vida reduccional, i si bé aquesta tenia tant una funció evangelitzadora com de regir el control dels cossos i les passions, els acabà fent partícips en gran mesura del procés musical. Aleshores, si la música actua com un camp per la transformació dels individus, cal qüestionar-se fins a quin punt això els hauria fet evolucionar creativament. Si la música contribueix a transformar els indígenes en subjectes obedients, ordenats, disciplinats i sensibles, cal preguntar-se si aconsegueix fer-los, a més, subjectes creatius (Singer, 2009, B:16).

La historiografia ha centrat l'atenció en l'admiració cap a la música tant per part dels indígenes, com per part dels propis missioners. Huhle exposa que ja des dels inicis abunden els testimonis que donen fe de l'alegria que proporcionava la música als pobles originaris; alegria compartida per molts dels missioners (Huhle, 2003:113). A més d'admiració, també hi ha certa estupefacció pels resultats de tal implantació, i la rapidesa amb la qual els indígenes s'adaptaren i adquiriren les capacitats necessàries per fer funcionar aquest sistema:

“Los testigos europeos de la música en las misiones jesuíticas en los siglos XVII-XVIII registran invariablemente su admiración por la perfección con la que estos indígenas poco antes salidos de un estado de ‘salvajismo’, pueden imitar las artes ‘civilizadas’. Maravilla la construcción de instrumentos, en especial de órganos, maravillan las ejecuciones de música polifónica, maravilla la destreza con que algunos manejan sus violines o arpas, maravilla sobre todo la capacidad de leer y escribir música.” (Waisman, 1999:53-54).

Aquests relats, però, s'han de prendre amb cautela, ja que probablement sorgiren amb motius propagandístics. Utilitzen la música i els moviments entre doctrines per ensenyar els exitosos resultats de l'evangelització duta a terme pels missioners (Fahrenkrog, 2016:51). Un exemple d'això és el següent relat: *“En 1628 el Gobernador de Río de la Plata escuchó tocar la capilla indígena de Yapeyú. En una carta dirigida al rey señala que ellos eran ‘diestros en todo, como si en la corte de V.M. lo hubieran aprendido’.*” (Leonhardt, 1924, dins Singer, 2009, B:7). La

concepció d'una capella musical indígena que sonava com les capelles europees esdevingué un tòpic comú. La versió local n'havia de ser una rèplica exacta, ja que no només constituïa un reconeixement a la qualitat dels músics indígenes, sinó que, a més, proclamava l'èxit del projecte missional (Singer, 2009, B:7).

Trobem aquesta necessitat imperant de proclamar l'èxit de la missió, sobretot a les cròniques dels propis missioners. Malgrat tot, aquesta reconeixença de les capacitats musicals i capacitats mecàniques (de construcció d'instruments) no arribaren a l'esfera de les capacitats creatives i imaginatives. És molt exemplificador un passatge d'Anton Sepp, de l'obra *Jardín de flores paracuário* (1974) on diu el següent:

“En la música vocal e instrumental tienen mucha más facilidad para aprender y perfeccionarse que todos los europeos; pero como no tienen ideas, ocurrencias, imaginación o fantasía, no son capaces de inventar algo nuevo y ponerlo por escrito, es decir, no sirven para componer música. Pero cantan bastante bien y sin desafinar; sus voces no son, sin embargo, tan puras como las nuestras, especialmente en el tiple y el bajo, tal vez por culpa del agua más o menos limpia y liviana que toman en sus pueblos. Aprenden rápido cualquier instrumento, sea trompeta u otro instrumento de metal, órgano, arpa, guitarra, laúd, tiorba, salterio, ...pifanos, flautas, chirimías, fagotes o cornetas, ...viola, contralto, tenor y bajo.” (Sepp, 1974:197-198, dins de Waisman, 1999:54).

O fins i tot aquest altre, també de Sepp: *“[N]uestros indios son en verdad poco hábiles para todo lo que es invisible o no salta a la vista, es decir, para lo espiritual y abstracto, pero están muy capacitados para todas las artes mecánicas: imitan como los monos todo lo que ven, incluso si hace falta paciencia, longanimidad y un ánimo infatigable.”* (dins de Wilde, 2010:106).

Es considerà que eren poc hàbils per allò espiritual i abstracte, però en canvi, molt capacitats per totes les arts mecàniques: *“[...] la capacità di imitare favoriva molto la brillantezza virtuosistica nell'esecuzione ma anche la destrezza nel lavoro manuale, valorizzata non ultimo nella costruzione di strumenti musicali.”* (Herczog, 2001:126).

Anys després, José Cardiel, jesuïta i testimoni d'època, autor de l'obra *Compendio de la historia del Paraguay* de l'any 1780, arribaria a conclusions semblants, subratllant la falta de creativitat indígena. Per tant, es pot dir que eren idees etnocèntriques comunes a l'època (Wilde, 2010:106). Es centraren en la reproducció d'allò que els arribava de la resta d'Europa -Itàlia, Alemanya, Països Baixos...- (Singer, 2009, B:16). *“Il giudizio sulla creatività dei guaraníes si concentra nella constatazione assiomatica che l'indio non sia fatto per inventare ma piuttosto per imitare.”* (Herczog, 2001:125).

Els escrits d'època de Sepp i de Cardiel sobre la incapacitat indígena per la creació musical s'han de prendre amb cautela (Wilde, 2008:49). Hi ha una cosmovisió de l'altre com a ésser inferior. La historiografia actual, ha procurat abordar la temàtica de la creativitat i capacitats des d'altres vies. És evident que es denoten les capacitats musicals però menyspreen el tema de

l'imaginari i idees, les capacitats per compondre i inventar. Caldria que ens preguntéssim si la música també fou utilitzada com un procés per remarcar la inferioritat de l'altre. Sembla que generalment hi ha un consens entorn la concepció que els indígenes estaven molt qualificats per les arts mecàniques però molt poc pel desenvolupament imaginari o fantàstic de la composició musical. Tanmateix, actualment comencen a haver-hi esforços d'alguns musicòlegs i historiadors com Illari que intenten trobar autors indígenes amb un estil propi. Ara bé, les fons són escasses i aquells autors que consideren que no només reproduïen els models europeus, sinó que realment tenien capacitats per compondre, també (Wilde, 2008:48). Molts pocs jesuïtes i testimonis d'època parlen de composicions fetes per indis. Alguns d'ells són Antonio Ripario o Jaime Ignacio Oliver, però en ambdós casos és legítim dubtar de la precisió de les respectives afirmacions (Herczog, 2001:246).

No es pot descartar que hagin existit músics excepcionals (creativament) entre els indígenes, però abunden les declaracions d'observadors contemporanis que afirmen el contrari. Les cròniques dels jesuïtes, juguen una mala passada donada la poca individualització que hi ha als seus escrits, tendeixen a parlar d'ells en col·lectiu o fent ommissió dels personatges en si:

“Para los jesuitas, el arte era visto como un instrumento de enseñanza de la fe cristiana, de modo que la práctica musical, en su tarea de servir a Dios, no llamaba a individualizar los nombres de los indígenas músicos, copistas o creadores: ‘todos los talentos y ministerios se entendían como dones que debían ser usados en bien de la comunidad. Por ello, lo primordial no era tanto quien servía, cuanto lo que se hacía en pro de todos’.”(Nawrot, 2004:56 dins Fahrenkrog, 2016:54).

Degut a això, pocs músics indígenes assoliren certa notorietat en els escrits dels jesuïtes i pràcticament no es conserven els noms dels que foren mencionats breument (Fahrenkrog, 2016:54).

La preocupació per l'autoria, el repertori i les obres té les seves arrels al romanticisme i, per tant, és posterior al període considerat. Les nocions d'autor i obra han estat impediments per una comprensió clara de la música de la època colonial. La relació entre obra i repertori és poc rellevant, degut a que els productes musicals es constituïren de manera oberta, flexible, plural i fluïda. Això dificulta l'aplicació del tipus d'esquemes de classificació estrictes que s'utilitzen en altres períodes. Els textos musicals, majoritàriament anònims, tenien una funcionalitat religiosa i la individualitat dels compositors es dissol (Wilde, 2007, B:1-2).

Així doncs, la historiografia, per tal de donar valor a les capacitats indígenes, s'ha esforçat en trobar vies alternatives com l'anàlisi de partitures i cerca de músics indígenes compositors.

Cal fer un incís entorn aquells sons fora de la música sacra. Tot i que pocs, cal remarcar el menyspreu i satirització de la seva música. Si bé existia admiració per a les capacitats musicals en relació a la música vinculada a la litúrgia cristiana, la música pròpiament indígena fou desprestigiada i atacada en les campanyes d'extirpació d'idolatries. Les paraules *'ruido'*, *'bulla*

endiablada, *'alboroto*, *'algazara infernal*, *'bulla triste y consternadora* són algunes de les que definien aquella música. Florian Paucke mateix descriu *'las cosas inhumanas y muy poco honestas* que solien fer a les seves cerimònies. Les danses també son criticades (Huhle, 2003:126).

Hi havia una concepció de la música indígena caracteritzada per allò relacionat amb lo profà. En aquest sentit, són interessants les imatges que plasma Guamán Poma, d'uns cànctics junt amb una llama i de la borratxera, que si bé no són del Paraguai en concret, reflecteixen aquesta idea.

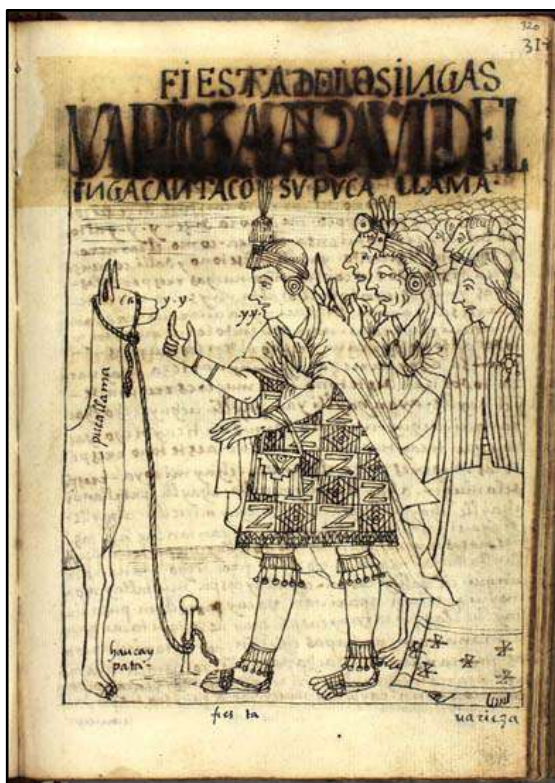


Figura 9. "Fiesta de los Yngas: wariqsa, baile; arawi, canción del Ynga. Canta con su llama roja 1615". Extret de l'obra Nueva Crónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala (p.320). Recuperat de Det Kongelige Bibliotek: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/320/es/text/>



Figura 10. "Los indios 'hablan con el demonio' en el rito andino tradicional 'la borrachera'.1615". Extret de l'obra Nueva Crónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala (p.876). Recuperat de Det Kongelige Bibliotek: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/876/es/text/>

3.2. CONTACTE ENTRE AMBDÓS MÓNS

A les cròniques jesuítiques sembla que tot està a mans dels missioners, però és evident que els indígenes tingueren el seu paper i pes en les reduccions i conformació de la pròpia cultura. És pertinent parlar dels espais de negociació que es conformaren entre missioners i indígenes i els espais de connexió o contacte entre ambdós mons. Es tractarà, allora, aquesta cultura híbrida que generà la missió i la resignificació simbòlica que comportà.

3.2.1. ESPAI DE NEGOCIACIÓ

Les reduccions es basaren en un veritable procés d'etnogènesi, de formació de nous grups ètnics, que eren el resultat mateix de l'acció missional i d'un llarg procés d'adaptació i negociació entre capellans i líders indígenes. Poblacions diverses lingüísticament i geogràfica, eren congregades i barrejades en pobles de reducció on s'ajustava un patró dominant des d'un punt de vista polític, econòmic, lingüístic, visual i sonor. Així es conformà el que David Block anomenà "cultura de missió". Àmbit en el qual, figures com els membres de l'elit indígena tingueren un rol fonamental de traducció i mediació (Wilde, 2010:104).

Així doncs, la cultura reduccional hauria sorgit de la col·laboració entre missioners i indígenes (Illari, 2013:190). De la mateixa manera ho diu Nawrot: la trobada i intensiva interacció entre la religió i cultura europees i les autòctones que es produïren en el context dels pobles jesuítics, influenciaren ambdós models i donaren com a resultat el naixement d'una nova cultura: la cultura reduccional. Aquesta enriqué l'art barroc i no només com un annex dels models europeus sinó com una nova manera de concebre'l. En el seu context, sorgí un nou estil musical anomenat barroc missional. Si bé no es poden negar els fonaments europeus d'aquest estil, els quals serviren com a models d'imitació, aquests patiren una transformació d'acord amb les estètiques, habilitats i preferències dels propis indígenes (Nawrot, 2000,I:1).

"Il risultato acustico doveva essere quindi una prelibata mistura di arcaico ed esotico, con ulteriore conseguenza per la prassi d'esecuzione, che dobbiamo perciò apprezzare quale acquisizione originale nella musica delle riduzioni." (Herczog, 2001:259).

La música dels pobles missionals no ha de ser percebuda com una imposició immediata per part dels missioners sobre les pràctiques musicals autòctones, sinó que més aviat fou un procés gradual de transformació en el qual el talent, preferència i creativitat per part dels nadius jugaren un paper protagonista (Nawrot, 2000, I:4).

Les intervencions dels autòctons sovint eren ocultes, però mai deixaren de ser-hi presents (Nawrot, 2000,I:1). Des de la historiografia, el greu error s'ha situat en pensar l'indígena com un subjecte desproveït de protagonisme en la seva pròpia historia (Waisman, 2004:13). Els músics indígenes marginats per la historiografia, tingueren un paper fonamental en la formació de la cultura musical colonial de la regió (Baker, 2003:181). La negociació amb els líders polítics indígenes fou clau per la fundació de les missions i la seva estabilitat en el temps, quelcom que implicà complexes i, sovint, conflictives relacions entre les tradicions socio-culturals natives i les d'origen europeu imposades pels jesuïtes (Waisman, 2004:7).

Val a dir però, que la política missional dels jesuïtes fou bastant flexible i adaptada a les necessitats de cada lloc (Wilde, 2010:105). Els jesuïtes mantingueren una posició bastant flexible davant les característiques culturals de l'altre, que no constituïa una amenaça per l'església (Singer, 2009,B:14). Per tant, els indígenes pogueren aportar algunes característiques singulars a

la música europea, sobretot en el terreny de la interpretació i la *performance*³. La performance o pràctica musical fou l'àmbit en el qual es produïren més intenses transaccions i negociacions entre tradicions musicals antigues i noves. Resulta difícil saber com els indígenes tocaven la música importada. Les informacions resulten contradictòries pel que fa a la qualitat del so musical. Sovint, això és indicatiu que a la missió es produïa un so singular, diferenciat del que era familiar als europeus, que en bona mesura, s'ajustava a les demandes de les societats receptores. Els instruments de fabricació local, aportaven molt a aquesta singularitat: els guaranís incorporaren gran quantitat de tradicions instrumentals sense eliminar necessàriament les anteriors. Això es veu dels inventaris dels instruments de totes les missions que es realitzen amb l'expulsió dels jesuïtes (Wilde, 2010:107).

Els indígenes, subjectes actius en la creació de la pròpia cultura, establiren espais de negociació i per tant, d'interacció. I és en aquest punt, que ens trobem davant del que molts autors han anomenat com espais híbrids.

3.2.2. HIBRIDISME CULTURAL

Com a conseqüència de que les reduccions fossin espais de negociació i contacte entre els missioners i missionats, apareix la creació d'un hibridisme cultural.

“Las reducciones jesuítico-guaraníes permitieron que los espacios sonoros de la cultura europea y la cultura guaraní se superpusieran dando paso a un universo acústico híbrido. A pesar de que la música funcionó como artefacto que educaba para inculcar valores afines a los intereses de los colonizadores lo cierto es que los guaraníes estuvieron lejos de ser entes pasivos meramente receptores; más bien generaron un campo de lucha simbólica en el que se desarrollaban procesos de adaptación y resistencia, de manera que las diferencias eran permanentemente negociadas.” (Singer, 2009, B:17).

Els indígenes no es limitaren a imitar models imposats, sinó que els incorporaren a les seves pautes culturals. La música missional era part de la “cultura missional”, un híbrid treballadament elaborat per jesuïtes i indígenes al llarg de moltes dècades (Waisman, 1999:54). La música es transformà en un espai obert a la infiltració d'elements de la cultura local (Singer, 2009, B:2). Waisman també ho mostra quan fa referència a Moxos i Chiquitos, exposant que alguns instruments musicals autòctons es mantingueren a les zones missionals després de ser reduïts. (Waisman, 1999:55).

Una de les constatacions més importants és que la producció musical de les missions era anònima i orientada a la funció litúrgica, per tant, al circular per les extenses regions, era copiada, i arribava a transformar-se en una producció col·lectiva, sense autor definit o amb molts autors al

³ Interessa el concepte de Wilde de *performance*, perquè abasteix un marc molt més ampli que la música o fins i tot la sonoritat, emmarca des dels simples gestos, a tots els moviments del cos.

mateix temps. Les característiques que adoptava a cada lloc depenien de les necessitats i limitacions que s'imposessin a la mateixa pràctica (instruments, partitures, músics disponibles...). Aquests factors feien de la música missional una pràctica híbrida, múltiple i fluïda, susceptible a la incorporació d'elements locals i, per tant, summament diversa. Els indígenes no eren subjectes passius en el procés de producció musical sinó que hi participaven activament. L'adopció i adaptació que feren les formes litúrgiques cristianes, produí contradiccions en les seves tradicions religioses, però gradualment anaren convertint-se en un mètode nou de representar-se a si mateixos. Desenvoluparen noves formes autònomes de religiositat i musicalitat (Wilde, 2010:110).

Hi haurà una incorporació de l'element simbòlic a l'àmbit cristià. Sorgeix un espai mixt en el qual es superposen signes culturals de procedències diverses: *“Los sonidos autóctonos se infiltraron en las fiestas cristianas. Anton Sepp describe las danzas que se efectuaban en el vestíbulo de la iglesia, destacando que los bailarines llevaban cascabeles y sonajas en sus pies. El misionero señala que al entrechocarlos se producían disonancias estridentes y ‘ridículas’, agregando después (con algo de sorna) que para los oídos indígenas parecía no haber ‘cosa más gustosa en el mundo’.”* (Sepp, Trabajos:230 dins de Singer, 2009, B:13).

Segurament, els missioners no captaven el simbolisme màgic ritual, o bé no li donaven cap valor. En definitiva, es tractava d'una forma de concessió davant les preferències musicals dels nadius. (Singer, 2009, B:13). Un altre exemple d'això, seria el següent:

“En la segunda mitad del siglo XVIII, el jesuita Escandón nos brinda testimonios de lo que podríamos considerar prácticas musicales híbridas entre los guaraníes. En una interesante carta sobre la vida cotidiana misional, describe el modo en que se efectuaban los funerales en las misiones del Paraguay. Los músicos y monaguillos acompañaban al padre, que iba vestido de negro, hasta la iglesia, donde se cantaba un responso. Después de que el cuerpo había sido colocado en la sepultura, la madre, mujer y parientes del difunto comenzaban con un ‘género de canto lúgubre i tan desentonado, que es imposible explicar su desentono’. Los indios llamaban guahú a este canto, en lo que decían al difunto ‘no solo lo que fue, sino lo que se esperaba que fuese, si no hubiera muerto’.” (Wilde, 2010:108).

Així doncs, les ocasions festives aparentment es presentaven com l'espai privilegiat per a l'expressió i actualització d'elements culturals i la incorporació d'elements locals. En aquestes existia cert grau de llibertat i ludisme, constituint també àmbits per la possible coexistència tant d'instruments com de formes musicals d'orígens diversos (Wilde, 2010:108-109).

Però no només es mostraven a les festivitats, ja que a la quotidianitat del treball també hi apareixien. Acompanyats de *tamboriles* i *flautas* (instruments autòctons), es proporcionava un espai per mantenir viu l'univers sonor de la cultura ancestral, el que constituïa una altra forma de

refirmar la identitat. Els missioners, tot i desvaloritzar els sons locals, comprenien l'efecte positiu que tenien en l'ànim dels indígenes i la seva disposició per treballar. Cal deixar constància que aquestes pràctiques només apareixien en segon pla, de manera no oficial i quan es sentien menys vigilats. A les reduccions la música generà espais d'intercanvi cultural: els jesuïtes imposaven l'ús de músiques eminentment europees, però a la vegada permetien la incorporació de variants locals. Els guaranís s'apropriaren del nou llenguatge musical, però aconseguiren infiltrar sons provinents de les seves pràctiques tradicionals. Aquest procés de negociació afavorí la transferència cultural en ambdós sentits donant pas a noves formes de comprendre i fer música (Singer, 2009, B:13-14).

Aquestes noves formes, doncs, sorgiren d'aquesta transferència cultural bidireccional i, per tant, tendiren a desdibuixar els límits entre espai intern i extern de la missió: *“En todas estas ocasiones, el ‘mundo de afuera’ en términos geográficos y culturales [...] era incluido como elemento del ámbito cristiano. De esta forma, las celebraciones tendían a desdibujar provisoriamente los límites entre el espacio interior i exterior de la misión, creando una ambigüedad (o un estado de ‘liminaridad’, como la llamaría Victor Turner) que, paradójicamente, actualizaba sus contenidos y reforzaba la identidad de la misión entorno a un conjunto de valores a la vez compartidos y disputados.”* (Wilde, 2010:109).

Així doncs, es pot constatar que la permeabilitat de les fronteres entre el dins i el fora de les reduccions fou una constant al llarg de tota la història de les reduccions del Paraguai (Wilde, 2007, A:234).

3.2.3. RESIGNIFICACIÓ SIMBÒLICA

Des del punt de vista de la creació d'espais híbrids on es produïen intercanvis culturals mitjançant la introducció d'elements autòctons als ritus cristians, es desdibuixa aquella imatge estricta i opressora de l'aculturació. Ni fou tan forçosa ni la recepció tan passiva.

“Es un supuesto erróneo que los jesuitas fueron portavoces de una ideología y una cultura unívocas que negaron en bloque cualquier expresión de las tradiciones indígenas. Ese argumento directamente niega la historia (el cambio) y excluye posibles resignificaciones producidas durante más de un siglo, en las cuales la intervención nativa pudo introducir modificaciones formales y materiales, aunque fueran pequeñas.” (Wilde, 2008:50).

És indubtable que s'utilitzaren alguns instruments dels indígenes juntament amb els europeus. Realitat documentada fins i tot al context litúrgic. Cardiel mateix, informà de grans flutes d'origen autòcton que ressonaven a algunes reduccions guaranís durant la Quaresma. Per tant, és molt possible veure com tals instruments, dins de les pròpies funcions litúrgiques, van absorbir o redefinir altres tradicions (Herczog, 2001:164).

No s'ha de desestimar ni la flexibilitat per part dels missioners en els contextos musico-culturals, ni tampoc el paper dels indígenes en la introducció d'aquests elements. L'evidència sobre manifestacions sonor-visuals híbrides porta a reflexionar sobre la permeabilitat que pogué tenir la ideologia oficial representada pels jesuïtes i el seu important grau d'acceptació de les tradicions locals. Uns exemples iconogràfics existents a Santíssima Trinidad, al Paranà, proporcionen més pistes en aquest sentit (Wilde, 2010:109). Concretament, els frisos on es distingeixen clarament una sèrie d'àngels esculpits en pedra, que es troben tocant instruments musicals. Alguns estan de cara i d'altres de perfil, però tots contenen trets característics de la fisonomia indígena més o menys accentuats. Dins d'aquesta sèrie, criden l'atenció quatre àngels – dos de cada costat- que sostenen uns objectes esfèrics singulars, els anomenats *Angelitos maraqueros*, els quals permeten reflexionar entorn el concepte de resignificació simbòlica (Wilde, 2008:43-44).

Són figuracions emergents que desafien moltes de les idees assumides en relació als espais missionals i sobre l'àmpliament denominat “art barroc missional” (Wilde, 2009, A:1).

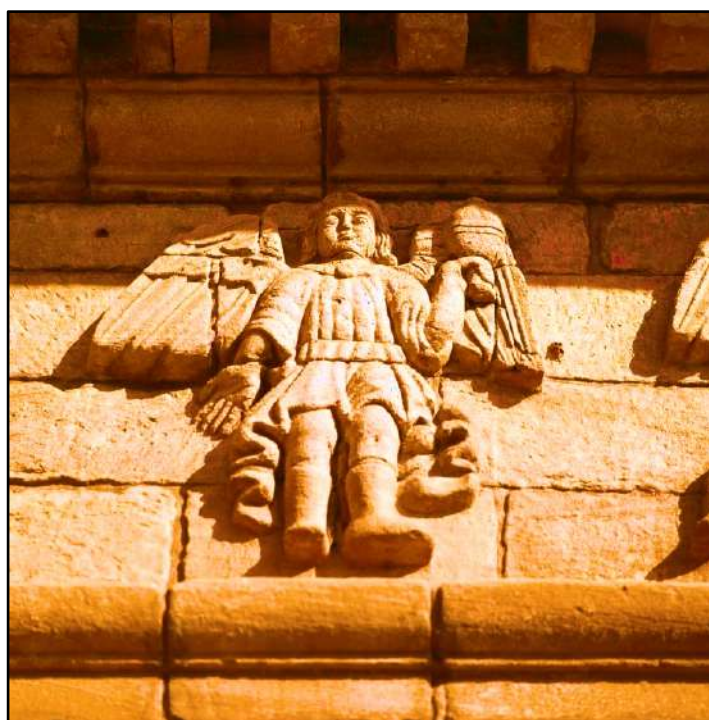


Figura 11. “Ángel con maraca, un instrumento musical”. Autor: Guillermo Wilde. Extret de l'obra *Imaginando guaraníes y jesuïtas. Historia de ayer, perspectiva de hoy*. Recuperat de <https://revista.drclas.harvard.edu/book/imagining-guaranis-and-jesuits>

Aquestes marques, instruments autòctons de la tradició guaraní tenen una forta càrrega simbòlica. Càrrega que pren forma de la següent manera: “*El líder espiritual (pa’i, chamán) inhala tabaco y utiliza una maraca para ponerse en contacto con las fuerzas sobrenaturales, de manera que la maraca –que nosotros consideramos un instrumento musical- en la cultura*

guaraní es un objeto sonoro con una fuerte carga simbólica y por lo mismo, su uso es ritual.” (Singer, 2009, B:11).

El fris desperta en Wilde una pregunta cabdal: Com es pot comprendre la inclusió d’instruments nadius dins d’un context que expressa el punt àlgid de “l’estil europeu” i la imposició dels valors cristians a les selves americanes? (Wilde, 2008:44).

La polèmica entorn el tema no tardà en aflorar. Alguns musicòlegs com Gerardo Huseby negaven que es tractés de maraques, dient que els jesuïtes mai haurien incorporat un instrument autòcton, clarament associat al passat ‘infidel’ (visió molt etnocèntrica). D’altra banda, l’argument oposat, venia de la mà de Darko Sustersic, i sembla més sensible a la informació que dóna la pròpia imatge de dansa i del so rítmic de les maraques, fixant-se en que aquesta composició contrasta amb la dels altres àngels. Segons Wilde, la polèmica no havia passat dels aspectes formals i per tant, no s’havia indagat en el possible vincle entre identitat cultural i configuracions sonores, prenent forma aquest vincle, en la incorporació d’elements autòctons (Wilde, 2008:45-46).

“[...] la inclusión de maracas en los frisos de Trinidad podría estar evocando, por un lado, cierta concepción del pasado indígena y la memoria de los antiguos, simbolizada por un objeto sonoro claramente ligado a las tradiciones religiosas guaraníes, por otro lado irónicamente, una confluencia de ese tiempo con el tiempo cristiano en la simbolización ambigua de los ángeles. Según mi interpretación las maracas de Trinidad transmitirían una idea de coexistencia, duplicidad y condensación de tiempos: el pasado ‘infiel’ y el presente cristiano; más precisamente la apropiación de uno por el otro.” (Wilde, 2008:58).

Tal com esmenta Singer un any més tard, els missioners jesuïtes acceptaren la maraca a les reduccions, però la resignificaren (Singer, 2009, B:11). Així doncs, es crea una incorporació de l’element simbòlic en l’àmbit cristià. Segons Wilde es tractava d’instruments musicals lligats a l’antiga religió guaraní que havien de ser capturats i resignificats en els termes cristians. Els capellans saberen aprofitar políticament, en el seu favor, les significacions que transmetien. Però els indígenes també reelaboraren, a partir d’aquests, el sentit de la vida a la missió, o, simplement, afirmaren un espai d’autonomia (Wilde, 2010:109). És a dir, tant els jesuïtes com els líders indígenes necessitaren els nous elements per construir la seva pròpia legitimitat. Les imatges i sons es trobaven al centre de la gènesis negociada del règim missional (Wilde, 2009, A:6).

Va sorgir un espai mixt en el qual es superposaven signes culturals de procedència diferent; quelcom que provocà un desplaçament que a la llarga podia conduir cap a la redefinició de l’experiència religiosa (Singer, 2009, B:13). Així doncs, als objectes sonors hi estan xifrades les transformacions de la subjectivitat indígena: *“Quizás sea el momento de abandonar la idea de la ‘conversión’ como un transcurso irreversible hacia una ‘nueva identidad’, como el olvido de las tradiciones indígenas y la imposición de un estilo particular. Las tradiciones europeas,*

aunque dominantes, debieron ajustarse y reformularse. La relación que los indígenas definieron con los objetos ajenos (y con la alteridad en general) fue ambivalente; contribuyó a configurar una identidad múltiple, un espacio poroso y un tiempo reversible, por medio de la selección de elementos y la redefinición de memorias y tradiciones. [...] Los ángeles maraqueleros, son 'figuraciones emergentes', que operan como bisagras entre dimensiones espaciotemporales distintas y simultáneas.” (Wilde, 2008:61-62).

D'aquesta manera, els indígenes, poden assumir la seva pertinença tot i formar part d'una realitat múltiple -cristiana i de les antigues tradicions guaraní-. Aquests objectes expressen duplicitats temporals i espacials que permeten als indígenes convertits assumir la seva pertinença com una realitat múltiple que pot inscriure's, simultàniament, a l'àmbit cristià i al registre de la memòria dels avantpassats (Wilde, 2008:62).

Per tant, en aquest camp d'anàlisi, la música o com a terme més acurat, la sonoritat, pot ser incorporada a una realitat i al mateix temps, redefinir-ne una altra.

3.3. SONS DE RESISTÈNCIA

Els jesuïtes, a la seva arribada al Paraguai, es toparen amb rituals indígenes que expressaven cosmovisions religioses i models de vida radicalment diferents als propis. Desafortunadament, de tots aquests rituals, no n'han quedat grans testimonis. De fet, això es donà per dos motius: primer, perquè el procés de conversió al cristianisme fou llarg i es va haver d'esperar fins ben entrat al segle XVIII per trobar un patró cerimonial cristià ben definit. I segon, perquè els jesuïtes invisibilitzaren les pràctiques indígenes que comprometien la imatge de les reduccions -es silenciaven aquells elements lligats a l'antic *reko* o 'antic mode de ser' guaraní (Wilde, 2005: 89-90).

La realitat és que hi ha una ombra entorn com els indígenes percebien la música. Si bé els jesuïtes, com s'ha vist a l'apartat "d'admiració i capacitats musicals", parlaven de la gran rebuda i emoció amb què l'escoltaven, el cert és que no se sap si era per fer propaganda de la missió o realment fou així. Sabem molt poc sobre la percepció que els indígenes tenien de la música europea, a part dels molts relats, en la seva gran majoria dels propis missioners, que descriu en termes eufòrics la recepció passiva d'aquesta per part dels indígenes (Huhle, 2003:129). Si bé molts autors descriuen situacions tranquil·les i d'obediència, que els indígenes tinguessin un pes en la cultura reduccional i creessin espais de negociació, hauria de demostrar que no foren subjectes passius, ans el contrari i que, per tant, a aquells llocs o zones on no s'acceptà de cap forma l'aculturació sorgiren actes de resistència.

Per tractar aquest tema, és idoni pensar no tan sols en la música, sinó en el so. S'usa el terme 'sonoritats' perquè és el més apropiat per parlar de l'experiència indígena. La historiografia ha tendit a ressaltar els aspectes pintorescos o anecdòtics ometent, d'una banda, l'anàlisi crític de les

bases socioculturals d'aquells conflictes i negociacions simbòliques, i d'altra, l'anàlisi dels seus múltiples usos polítics hegemònics i contra hegemònics (Wilde, 2005:80).

“El sonido es algo más que un indicio de resistencia política. Más bien parece establecer un espacio de subjetividad indígena que escapa al control evocando, en algunos casos, un antiguo ‘modo de ser’ – o mejor, un ‘sonido de ser’ guaraní- que codifica a los antepasados y apela a una unidad colectiva basada en la religión indígena contra el nuevo orden cristiano.” (Wilde, 2005:96).

En aquest context, és interessant posar alguns exemples entorn les formes de resistència a través de les sonoritats contrahegemòniques per veure l'oposició palpable en algunes zones. Cal destacar la importància d'aquests espais d'ordre subvertit que apareixen i desapareixen a través de les petjades sonores en diversos moments de la història de les missions del Paraguai (Wilde, 2007, B:22).

És rellevant rescatar el fet de que el jesuïta percep aquestes pràctiques com una amenaça per l'acció missional, ja que constitueixen la base de la resistència indígena conduïda pels líders religiosos indígenes. La dansa i el cant eren entesos com una *performance* indissoluble que promovien els “*bruijots*”. Anys més tard el jesuïta Pedro Lozano trobarà elements semblants al documentar la rebel·lió del líder Oberá contra els espanyols (vicis, balls abominables, calia fer obeir els bàrbars, luciferina supèrbia, deïtat fabulosa, etc.) (Wilde, 2005: 89).

La pervivència de les pràctiques antigues era un risc per l'estabilitat de la vida reduccional, per tant calia erradicar les identitats religioses natives. Sabem també que, almenys en un primer moment, fou perseguida la utilització d'instruments musicals de significat religiós. En conclusió, dels fets de la rebel·lió de Ñezú (1628), s'entén que els indígenes eren conscients que refusar la subjectivitat cristiana comportava destruir els símbols sonors i visuals dels que eren vehicles per tal de reinstaurar el so i rituals antics (símbol de la seva pròpia subjectivitat). L'objectiu de la resistència era apropiat-se de les imatges i sons utilitzats pels jesuïtes com instruments de dominació, reutilitzant-los o destruint-los, però clarament marcant una interrupció en l'ús hegemònic (Wilde, 2005:94-95).

A part de l'alçament de Ñezú, n'hi ha d'altres que permeten entendre els usos polítics indígenes del so. A la zona Ibiá, un grup de líders difonien que els sons naturals eren veus de monstres amagats a l'interior de les muntanyes i es manifestaven contra els indis que acceptaven el cristianisme. Si avancem en el temps, trobem un altre episodi, al segle XVIII, durant la Guerra Guaranítica de la dècada de 1750, quan els indígenes s'aixecaren contra les corones espanyoles i portuguesa que els obligaven a traslladar-se a noves terres. Al 1753 el jesuïta Luis Charles del poble de San Juan escrivia a les autoritats de la companyia que els indígenes l'atordien tocant la caixa, cridant i tirant fletxes, queixant-se que no volien ser entregats als portuguesos. Per tant, demostrant que el so era quelcom més que un indicatiu de resistència política, establint un espai de subjectivitat indígena que escapava al control, evocant una antiga “manera de ser” o, millor, un

“so de ser” guaraní. A més, les etapes embriològiques de la resistència a la conversió, prengueren la forma de pràctiques del cant i la dansa profans. A través de la seva execució, se’ns revela una dimensió que podríem anomenar la *dimensió eròtica del so* -tals activitats es basaven en els plaers corporals-, vinculada amb la subjectivitat singular que crea connexions amb els avantpassats. Els missioners en consideraren la pràctica com un perill per a les bones costums de la reducció, ja que xocaven radicalment amb les directrius dictades per les seves diligències (Furlong, 1962 dins Wilde, 2005:94-96).

Per concloure, en aquesta antinòmia simplista, els antics rituals, expressaven el model de vida “bàrbar”, l’excés, el desordre... en contraposició als rituals cristians, que expressaven la vida civil, mesura, racionalitat, ordre... (ideologia que els missioners volien implantar). En aquest sentit, Wilde planteja si seria possible anar més enllà d’aquesta antinòmia simplista, fent ús dels documents dels jesuïtes. La distinció analítica entre usos sonors hegemònics i contrahegemònics probablement només sigui vàlida per la primera etapa de la formació de les reduccions. L’esquema dual resulta extremadament senzill per abordar el fenomen ritual i sonor en un període més tardà de les reduccions del Paraguai (Wilde, 2005:97).

Tanmateix, a partir d’aquests sons de resistència, es fa palès que els sons dels colonitzadors mai desplaçaren del tot els sons locals que es manifestaven amb major força durant els episodis bèl·lics, de tal manera que eren transformats en un emblema de lluita. I, independentment dels anys que passessin, el so seguia conservant un component que es resistia a ser reduït. Això, explica per què durant les rebel·lions indígenes es destruïssin fins i tot les campanes, símbol per excel·lència del control del temps quotidià que exercien els missioners (Singer, 2009, B:11). Els indígenes, conscients que descartar la subjectivitat cristiana que se’ls imposava implicava destruir els símbols sonors i visuals, s’apropriaren de les imatges i sons utilitzats pels jesuïtes com instruments de dominació i els reutilitzaren o destruïren, acabant amb el seu us hegemònic. Al fer-ho, podien restaurar el so i rituals anteriors que constituïen símbols de la seva pròpia subjectivitat (Wilde, 2007, B:22).

4. HERÈNCIA ACTUAL

No obstant la gran empresa que foren les missions jesuítiques, la seva tasca missionera als territoris americans es veié interrompuda per un esdeveniment que sentencià el futur de les reduccions. El 1767 el sistema reduccional patí un punt d'inflexió: Carles III ordenà l'expulsió de la Companyia de Jesús. Els interessos colonialistes veieren un poder massa assentat a les anomenades 'repúbliques guaraníes', a banda d'això, l'expulsió també respongué a motivacions com l'enveja i l'afany d'apoderar-se dels assoliments obtinguts i del treball dels indígenes (Illán, 2010:21). Donada la nova situació, les reduccions quedaren orfes de l'afecte i dedicació amb la qual els jesuïtes les dirigien. Els que s'hi posaren al capdavant no tenien els mateixos ideals i moltes reduccions foren assaltades, destruïdes o espoliades, mentre que altres es dissolgueren amb el temps. Molts indígenes foren traslladats a finques i camps de treball per assegurar el bon subministrament de mà d'obra i, els més afortunats, retornaren a les selves o marxaren a capitals com Buenos Aires o Asunción per exercir d'artesans, servint-se dels coneixements adquirits (Illán, 2010:21).

Així doncs, els qui substituïren als missioners no pogueren mantenir l'estructura reduccional i a poc a poc el sistema anà desapareixent:

“El nuevo orden, apoyado en las costumbres heredadas, no había sabido crear condiciones nuevas ni esperanzas para los guaraníes. Pretendía emanciparlos, sin llegar a comprender sus verdaderas aspiraciones y sin atinar a la solución de sus necesidades primordiales. Todo el esfuerzo se basaba en el reemplazo de los antiguos tutores, pero sin lograr un relevo que poseyera las condiciones para llevar adelante una empresa semejante [...] con ello, la convivencia en los pueblos se iba deteriorando hasta hacerse insoportable para la mayoría. Las misiones languidecían y los indios se sentían más pobres y menos libres que nunca.” (Maeder,1992:191).

L'expulsió suposà, encara que no intencionadament, un cop mortal per a les reduccions i la seva gent, tot i que en un principi no tenia com a propòsit abandonar l'atenció religiosa dels guaraníes (Maeder, 1992:170). Tot i això, l'expulsió dels missioners no suposà l'absoluta desaparició de la cultura reduccional. Diversos viatgers que visitaren la regió de les missions temps després de la seva expulsió, el 1767, expliquen que als pobles es seguia practicant, amb gran entusiasme, la música a l'estil missioner (Nawrot, 2000: 1, 55 dins Huhle, 2003:137).

Segons Pablo Hernández, religiós de la Companyia, la memòria dels missioners quedà tant gravada als ànims dels indígenes, que no s'ha pogut esborrar 140 anys després: els pocs guaraníes que van quedant, descendents d'aquells, recorden amb tendresa, ensenyats per la tradició dels seus avis, als jesuïtes violentament arrancats dels seus pobles (Hernández, 1911:39). És més, degut als entrebancs que les poblacions patiren després de l'expulsió, els jesuïtes es convertiren

en els herois culturals dels indígenes. Així, la música i la resta d'elements culturals de les missions passaren a ser elements d'autoidentificació (Waisman, 1993:38 dins Huhle, 2003:133).

Alguns testimonis que visitaren les missions temps després de l'expulsió ho confirmen: “[...]en 1864, pasó por el pueblo de San Luis, el señor Obispo diocesano, monseñor Sebastián Díaz Larangeria, y quedó sorprendido al ver que los descendientes de aquellos indios civilizados por los Jesuitas, desterrados éstos hacía ya una centuria, conservaban las mismas tradiciones musicales enseñadas por sus viejos maestros, y así todo el canto de la Semana Santa era en Guaraní. Hermetario Velloso de Silveria, que les oyó cantar, tomó nota de esos cantos, los que clasificó de bellísimos, y nos ha dejado el comienzo de uno de ellos”:

<i>Cristo Nhandejara, comi borara acuerd [y quatiá picera Nhamdemoñaangara Ah! Cristo nhandejara (bis). Conde quarepotyocua acuerá Nhamdemoñaangara yocúa pirera Ah! Cristo nhandejara. Conde, tatahende, heca heca acuerá Nhamdemoñaangara, heca, heca pirerá Ah! Cristo nhandejara.</i>	<i>Cristo Señor Nuestro Libranos Señor De nuestros pecados Perdónanos, Cristo Seños Nuestro (bis.) Por las antorchas con que te buscaron Los crueles Judíos Por nuestros pecados Perdónanos, Cristo Nuestro Señor. Por la espada Con la cual San Pedro Pretendió defenderte De los crueles Judíos Perdónanos, Cristo Señor Nuestro.</i>
---	---

(Furlong, 1962:488)

Queda clar que l'expulsió no fou viscuda com una alliberació per part dels indígenes. Tampoc intentaren oblidar o destruir el seu passat comú ni pretengueren tornar a la situació anterior a l'evangelització. Els indígenes prengueren com a propis tots els coneixements adquirits durant els anys de relació i ho convertiren en part del seu propi patrimoni (Illán, 2010:11).

La cultura i la música europees portades pels missioners foren incorporades pels indígenes conformant la cultura de missió o allò conegut com a barroc missional i, per tant, aquesta arrelà amb força dins del propi patrimoni. Aquesta herència actual de la música i profunditat amb la qual va arrelar, es pot exemplificar mitjançant els *lieux de mémoire*: analitzant el patrimoni missional, el lloc de memòria cinematogràfic per excel·lència *The mission* i finalment, els nous sons emergents dels Festivals de Temporada.

4.1. LIEUX DE MÉMOIRE

Els *lieux de mémoire* sorgeixen de la relació entre la memòria i la història, de la interacció entre ambdós factors. Un element clau en aquesta relació és la voluntat de recordar, sense aquesta, no podrien ser distingits dels *lieux d'histoire*. Aquests llocs de memòria, a més, són híbrids, mutants, mesclats, vinculats íntimament amb la vida i la mort, amb el temps i l'eternitat. El seu propòsit fonamental és aturar el temps, aturar l'acte d'oblidar, establir l'estat de les coses,... tot això, per tal de capturar el màxim significat en les més ínfimes senyals (Nora, 1989:19).

Tal relació Nora la descriu de la següent manera: “[...] *indeed, it is this very push and pull that produces lieux de mémoire -moments of history torn away from the movement of history, then returned: no longer quite life, not yet death, like shells on the shore when the sea of living memory has receded.*” (Nora, 1989:12).

Així doncs, al següent treball els llocs de memòria permeten remarcar tant els usos de la música i les sonoritats, com la seva important presència en el sí de les missions, traslladant els valors del passat al present, quelcom que s'ha desglossat mitjançant una recopilació iconogràfica del patrimoni missional musical, l'anàlisi del film *The Mission* i, per últim, tractant la petjada actual a través dels festivals actuals i els nous sons emergents.

4.1.1 PATRIMONI MISSIONAL

A partir de l'any 1767, s'inicià una etapa de declivi a les missions. De la gran empresa que havien arribat a constituir, amb pocs anys es començaren a notar els estralls de la desaparició dels missioners. Per exemple, en qüestió de tres dècades es perderen importants elements arquitectònics: “[...] *por lo menos cuatro templos se perdieron en esta etapa: el de Trinidad (concluido en 1760), que sufrió derrumbes en 1774 y 1776, por una intervención equivocada; San Miguel (terminado en 1747), incendiado por un rayo en 1789; Yapeyú, arruinado definitivamente en 1802, y San Francisco Javier, también destruido por un incendio en 1805. [...] Los veintitrés restantes se mantuvieron con distinta suerte.*” (Maeder, 1992:186).

Tanmateix, tot i el declivi estructural que patiren les missions després de l'expulsió, i la falta de manteniment posterior, segueixen essent una font més del patrimoni cultural i històric del territori i resulta impossible obviar-hi l'impacte de la música. Està impregnat d'elements que remetien a l'àmbit musical: els gravats dels propis jesuïtes, les escultures, els retaules, les pintades de les parets de les pròpies capelles o esglésies, els frisos,..., en resum, tota estètica imaginable de la cerimònia ritual de la litúrgia cristiana.

Així doncs, gràcies al patrimoni missional que sobrevisqué, s'evidencia un cop més el pes de la música i sonoritats i l'empremta que aquestes hi deixaren. L'inventari iconogràfic s'ha desglossat seguint les mateixes tres línies genèriques del fenomen musical: la música com a

vehicle d'evangelització, com a creadora d'espais de negociació i com a arma de resistència indígena.

Dins l'imaginari jesuïta, es fa palès la visió i concepció de la música com a arma per a la conversió. Els nou conversos amb admiració i devoció escolten els nous sons. Els missioners, descrigueren sovint una atracció per part dels indígenes a través de la música cap a la fe. A l'obra *Misiones y sus pueblos de guaraníes* de Guillermo Furlong, trobem dos gravats on s'exemplifica aquesta realitat.



Figura 12. "Los Jesuitas en el Paraguay. Según un viejo grabado reproducido en 'El Católico', de 1842". Autor: Desconegut. Extret de *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Recuperat de <https://archive.org/details/furlong/page/n479/mode/2up?q=musica+jesuitas>



Figura 13. "Cuadro contemporáneo Jesuitas en el Paraguay". Autor: Padre Gonzalo Carrasco. Extret de *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Recuperat de <https://archive.org/details/furlong/page/n479/mode/2up?q=musica+jesuitas>

També s'ha trobat il·lustrada la visió etnocèntrica dels jesuïtes envers l'altre, l'indígena que calia evangelitzar i educar. Trobem el següent gravat dins l'obra de Francisco Javier Eder, d'un músic indígena de les missions de Moxos.



Figura 14. "Músico indígena de les misiones de Moxos". (1791). Autor: Eder, Francisco Javier. Fons de la Biblioteca Nacional de Chile. Extret de *Descriptio provinciae Moxitarum in regno Peruano*. Recuperat de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82436.html>

En la mateixa línia, trobem més exemples: d'una banda, el gravat d'Adolf Methfessel, de finals del segle XIX, sobre una celebració dels guaranis on apareixen les maraques, les *takúa* i les danses que formaven part de la seva tradició i del seu antic 'mode de ser'. D'altra, una litografia sobre paper d'Alcide D'Orbigny sobre els indígenes de Moxos de 1844 on es denoten els plumalls de la vestimenta, les *takúa* i els moviments.

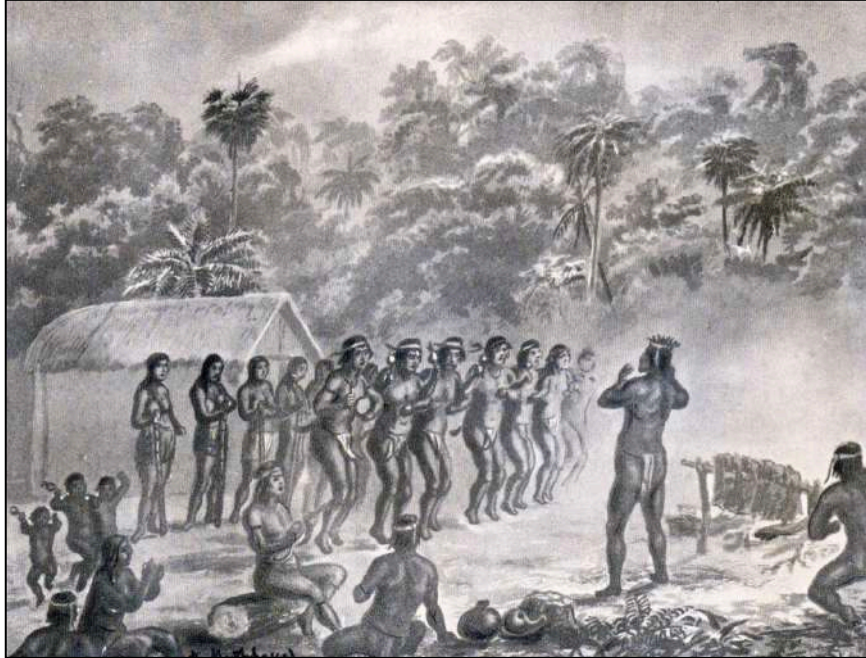


Figura 15. "Fiesta guaraní". Autor: Adolf Methfessel. Extret de *Toward a Political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries*. Recuperat de: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>

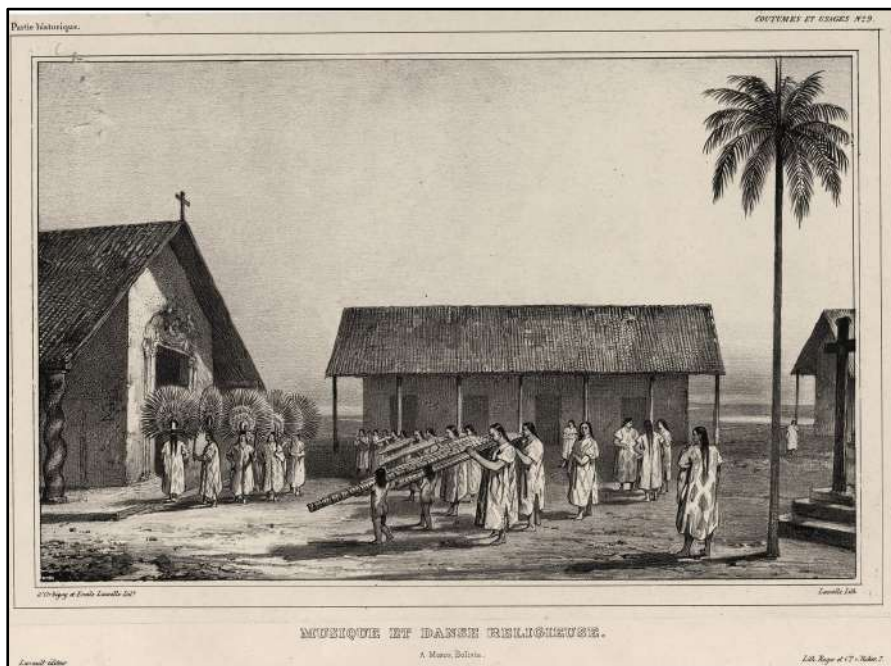


Figura 16. "Musique et danse religieuse a Moxos, Bolivia". Autor: Alcide D'Orbigny i Émile Lassalle. Fons de la Biblioteca Nacional d'Espanya. Extret de l'obra *Voyage dans l'Amérique méridionale (Le Brésil, la république orientale de l'Uruguay, la République Argentine, la Patagonie, la république du Chili, la république de Bolivie, la république du Pérou)*. Recuperat de <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/América/Exposicion/Seccion3/sub2/Obra03.html?origen=galeria>

Per contrapartida, trobem pocs gravats de l'organització musical dels indígenes a les missions. Hi ha alguns dibuixos fets per part dels missioners, però la tendència era la de remarcar la diferència de l'altre. Són pocs els que exemplifiquen o visualitzen una orquestra composta amb múltiples instruments tant de vent com cordòfons.

Només s'ha trobat el gravat d'un missioner desconegut de mitjans del segle XVIII, d'indis guaraníes de la Reducció de San Juan formant una orquestra composta que segurament, tocava polifòniques. En aquest no apareixen elements de la tradició guaraní, només elements de procedència europea.



Figura 17. "Orquesta compuesta por indios guaraníes de la Reducción de San Juan, según un dibujo misionero de mediados del siglo XVIII". Autor: Desconegut. Extret de *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Recuperat de: <https://archive.org/details/furlong/page/n487/mode/1up?q=musica+jesuitas>

Tenint en compte l'ús de la música per a l'evangelització i per a l'adoctrinament dels nou conversos, que duïen a terme els jesuïtes, no es d'estranyar que els espais on es practicava la litúrgia cristiana comptessin amb múltiples exemples d'iconografia musical i instrumental. És molt comú trobar pintures, frisos, retaules, escultures i fins i tot instruments d'època missional al seu interior. Segurament, fets per tal de crear admiració i devoció.

A l'església de San Rafael de Chiquitos, hi ha els següents frescs de músics i àngels músics amb instruments.



Figura 18. "Músicos en San Rafael de Chiquitos.". Autor: Magellano. Recuperat de: <https://www.flickr.com/photos/magellano/30602663832/in/photostream/>



Figura 19. "Ángel músico con chirimía. San Rafael de Chiquitos". Autor: Desconegut. Extret de *Orfeo nelle indie. I gesuiti nel Paraguay (1609-1767)*.



Figura 20. "Ángel músico San Rafael de Chiquitos". Autor: Magellano. Recuperat de: <https://www.flickr.com/photos/magellano/30682780726/in/photostream/>



Figura 21. "Ángel músico con bajón San Rafael de Chiquitos". Autor: Magellano. Recuperat de: <https://www.flickr.com/photos/magellano/30682768236/in/photostream/>

Un altre exemple de pintures amb inclusió d'elements musicals, es troba a la col·lecció d'Alejandro Gancedo. Hi ha un retaule de l'església de San Ignacio Guazú, d'un àngel amb una guitarra.



Figura 22. "Àngel con guitarra. Pintura sobre tabla de la Iglesia de San Ignacio Guazú". Autor: Desconegut. Col·lecció Alejandro Gancedo, Seminario Conciliar de Santiago Estero. Extret de *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Recuperat de: <https://archive.org/details/furlong/page/n450?q=musica+jesuitas>

Dins del món de l'escultura, trobem diversos àngels músics, a l'església de Santa Rosa, Paraguai. La fusta policromada i daurada vol mostrar el color del guaraní i les mans d'ambdós estan en posició de tocar una *chirimía*, quelcom que podem veure més clarament a través d'una imatge més antiga feta per Paul Frings. Justament pel color de l'estàtua, es pot dir que hi ha una incorporació de les característiques dels indígenes a l'entorn religiós, facilitant l'absorció d'aquests al dogma cristià (Darko, 2010:229).



Figura 23. "Angelitos músicos del retablo de Santa Rosa, Paraguay". Autor: Osvaldo Salerno. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesúitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 24. "Angelitos músicos del retablo de Santa Rosa, Paraguay". Autor: Osvaldo Salerno. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesúitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 25. "Ángel músico con su chirimía". Autor: Paul Frings y Josef Übelmesser. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesúitico*. Recueprat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico

A Santa Rosa, Paraguai, es troba un altre àngel músic “adolescent” que a diferència dels altres dos, sembla cantar al ritme del llaüt o algun altre instrument cordòfon, recolzat contra el seu ventre (Darko, 2010:230).



Figura 26. “Ángel músico ‘adolescente’ de la iglesia de Santa Rosa. Museo del Barro, Asunción, Paraguay”. Autor: Osvaldo Salerno. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico

A Santa Maria de Fe, just als peus de San José, hi ha un altre àngel músic que segurament tocava una flauta o una *chirimía*.



Figura 27. “Angelito de la peana del San José de Santa María de Fe, Paraguay”. Autor: Osvaldo Salerno. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 28. “Detalle Angelito de la peana del San José de Santa María de Fe, Paraguay”. Autor: Osvaldo Salerno. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico

Al Museu de San Miguel, Brasil, també hi ha un àngel músic o Santa Cecília, la patrona de la música, tocant una guitarra.



Figura 29. "Ángel músico o Santa Cecilia, patrona de la música". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Fons del Museu de San Miguel, Brasil. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico

En la mateixa línia, el fris de Santíssima Trinidad al Paranà, Paraguai, apareixen altre cop àngels músics. Santíssima Trinidad és el lloc per excel·lència de la propaganda musical, però alhora, exemplifica l'hibridisme cultural i resignificació simbòlica que hi hagué entre missioners i missionats. És aquí on apareix *'l'angelito maraquero'*, símbol de la tradició i mode de ser guaraní i per tant, on es deixa entreveure, l'espai negociat entre ambdós mons.



Figura 30. "Friso Santísima Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de:
https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 31. "Friso de la Inmaculada del crucero oeste.Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de:
https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 32. "Friso de la Natividad, crucero oriental. Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuítico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 33. "Friso de la Natividad, crucero este. Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuítico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 34. “Ángel con bajón. Friso de la pared Norte del crucero este. Trinidad, Paraguay”. Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 35. “Ángel con bajón del crucero este. Trinidad, Paraguay”. Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 36. “Ángel violinista. Trinidad, Paraguay”. Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 37. "Ángel arpista. Friso de la Natividad, crucero oriental. Trinidad, Paraguay".. Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 38. "Detalle ángel arpista. Friso de la Natividad, crucero oriental. Trinidad, Paraguay".. Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 39. "Ángel músico arpista. Friso de Trinidad. Presbiterio, pared occidental de la Inmaculada, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 40. "Detalle ángel arpista. Presbiterio, pared oeste. Friso de Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 41. "Ángel danzante con marca o mbaraca. Presbiterio pared este. Friso de Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 42. "Ángel con maraca. Friso de Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 43. "Ángeles organistas del presbiterio. Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico

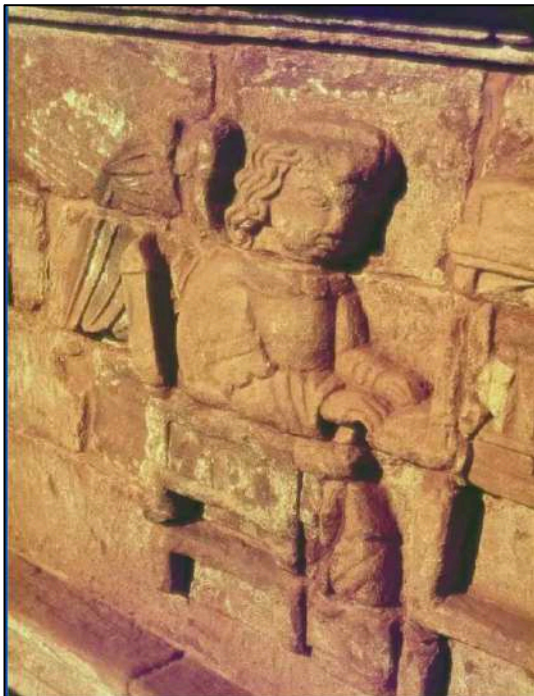


Figura 44. "Ángel organista. Friso de Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico



Figura 45. "Ángel con chirimía. Friso del presbiterio, pared este. Trinidad, Paraguay". Autor: Bozidar Darko Sustersic. Extret de *Imágenes en color Arte Guaraní-Jesuitico*. Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico

El patrimoni missional doncs, està recobert d'elements musicals i de fet, fins i tot en algunes zones del territori de missió, encara es conserven instruments d'època. Deixo alguns exemples de San Rafael, Santa Ana i San Miguel.



Figura 46. "Antica arpa proveniente de San Rafael/Bolivia". Autor: J.R.Nestosa da L.Szarán. Extret de *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*.



Figura 47. "Organo positivo de tre ottave e mezza nella Chiesa di Santa Ana/Bolivia". Autor: J.R. Nestosa da L.Szarán. Extret de *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*.



Figura 48. "Manuale e fregio dell'organo di Santa Ana/Bolivia". Autor: J.R.Nestosa da L.Szarán. Extret de *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*.



Figura 49. “Violini di época postcoloniale ancora realizzati secondo il modello introdotto dai gesuiti proveniente da Santa Ana/Bolivia”. Autor: J.R.Nestosa da L.Szarán. Extret de *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*.

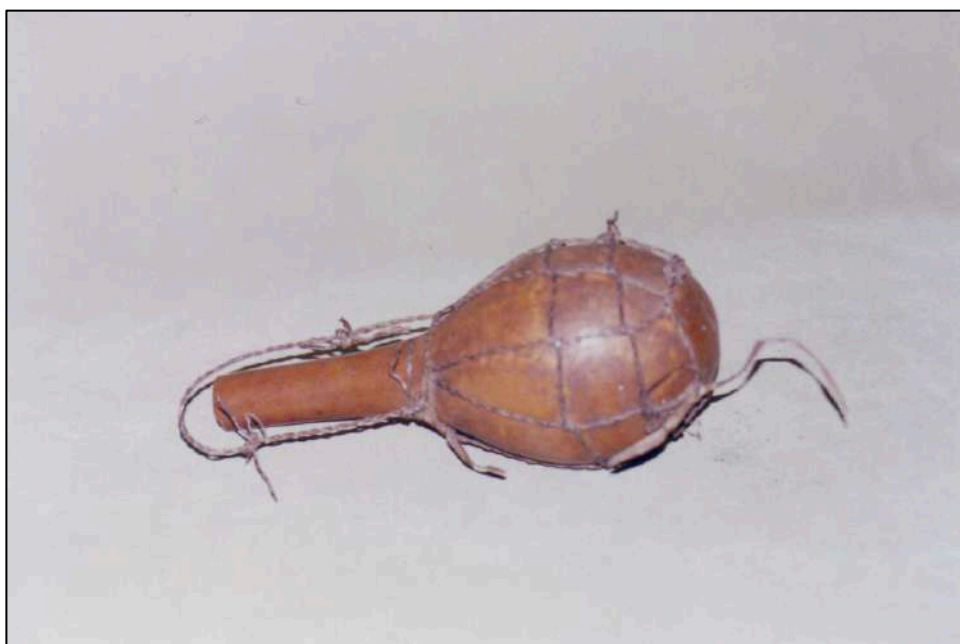


Figura 50. “Maraca guaraní de la colección del Museo Etnográfico ‘Juan Bautista Ambrosetti’”. Autor: Guillermo Wilde. Extret de *Toward a Political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries*. Recuperat de: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>



Figura 51. “Diferentes tipos de campanas, pueblo de San Miguel, Brasil”. Autor: Guillermo Wilde. Extret de *Toward a Political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries*. Recuperat de: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>



Figura 52. “Campanillas del pueblo de Santa Ana, región de Chiquitos, Bolivia”. Autor: Jesús Ruiz Nestosa. Extret de *Toward a Political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries*. Recuperat de: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>

4.1.2 'THE MISSION'

Hi ha pocs metratges que exemplifiquin la música en l'entorn missional com ho fa el film *The Mission*, de 1986 dirigit per Roland Joffé, coprotagonitzat per Robert de Niro i Jeremy Irons i musicalitzat per Ennio Morricone amb la London Philharmonic Orchestra.

Al llarg de la pel·lícula són múltiples les escenes on apareixen elements musicals relacionats amb els indígenes, la missió i els jesuïtes. Fins i tot, remarca alguns dels usos de les sonoritats descrits durant el treball. Justament per això, s'han incorporat alguns *frames* il·lustratius.

A l'inici del film apareix el missioner Gabriel amb un grup de joves indígenes tocant instruments. La instrucció musical remet a l'ús de la música per a l'ensenyament de la doctrina cristiana i l'evangelització.



Fotograma 1 de *La Misión* (Joffé, 1986) [01:40]

Quan el missioner Gabriel s'endinsa a la selva per tal d'atraure els indígenes 'salvatges' a la missió, torna a aparèixer la música com a arma domadora i cultivadora de subjectivitats europees. Du a terme la conquesta espiritual a través de la música.



Fotograma 2 de *La Misión* (Joffé, 1986) [12:16]

Un cop reduïts els indígenes a la nova missió, Gabriel porta un d'ells davant les autoritats locals, per a tal de fer propaganda i donar a conèixer la seva tasca. En aquest moment, s'entreveu l'admiració cap a la veu del nen indígena, però també la cosmovisió de l'altre com un ésser que tan sols és capaç d'imitar, sense imaginari. Sorgeix la frase '*es como un mono*'.



Fotograma 3 de *La Misión* (Joffé, 1986) [55:10]

A partir d'aquí, s'exemplifiquen els moviments entre doctrines i per tant, les visites a les diferents missions i regions. Es pot admirar la gran capacitat musical, ja que tals visites, sempre van acompanyades de càntics i grans celebracions.



Fotograma 4 de *La Misión* (Joffé, 1986) [1:07:20]

A la missió recent fundada, la visita també comporta càntics, però a més a més, danses per part dels indígenes. Podria considerar-se un espai híbrid i de negociació. En cap cas, danses profanes.



Fotograma 5 de *La Misión* (Joffé, 1986) [1:18:29]

Al final, quan la missió es destruïda, sorgeix de nou la música. Entre les restes apareix un violí que és recollit per una nena indígena, símbol de la perpetuïtat de la música i cultura missional, la qual havia estat conformada i adquirida com a pròpia.



Fotograma 6 de *La Misión* (Joffé, 1986) [1:59:46]

Els *frames* descrits breument s'equiparen a les línies que ha seguit la historiografia en relació al paper que jugaren les sonoritats entre els evangelitzadors i els evangelitzats. S'entreveu la cosmovisió de l'altre, l'atracció i devoció, l'ensenyament del dogma cristià, la creació conjunta de la cultura reduccional i, finalment, l'apropiació i redefinició identitària d'aquets. Per tant, el film esdevé un lloc de memòria més a tenir en compte per a l'anàlisi del fenomen musical i paral·lelament, cultural i social.

4.1.3 FESTIVALS DE TEMPORADA

Després de l'expulsió dels jesuïtes, la música continuà essent fonamental. Tanmateix, deixa de ser el vehicle d'evangelització, per ésser el vehicle identitari dels propis indígenes. Aquella cultura reduccional conformada entre ambdós realitats i la música excepcional que crearen conjuntament, fou agafada com a pròpia per part dels indígenes (Illán, 2010:11). Per tant, no és d'estranyar la continuïtat que tingué la música a la zona i menys encara, la petjada que resta avui dia amb els festivals actuals i les noves interpretacions, el gran exemple de l'herència que ens ha arribat.

Els concerts i gravacions de música de les missions a les que podem accedir avui dia estan lluny de reflectir les pautes de les execucions originals. Els instruments autòctons són absents i les sonoritats vocals són europees. Els músics de finals del segle XX que volgueren imitar el repertori es trobaren davant d'un problema de difícil solució. (Wiasman, 1999:55-56). Tanmateix, permeten fer una aproximació a aquelles sonoritats; avui dia es pot gaudir de la música missional barroca en terres americanes. Els Festivals en són l'exemple i també el recull dels diferents *ensembles* i orquestres que actualment segueixen treballant i lluitant per mantenir viva la tradició i valors del passat.

Per exemplificar-ne alguns d'ells, s'han citat els de més renom internacional: per una banda, el Festival de Temporada de Música Missional i Teatre i, per altra, el Festival Internacional de Música Renaixentista i Barroca Americana.

El primer, es dona l'últim cap de setmana d'agost a diferents pobles de les Missions jesuítiques de Chiquitos, ubicades al departament de Santa Cruz-Bolívia. Durant dos dies, la música renaixentista i barroca missional interpretada per cors i orquestres s'apodera de les belles esglésies de San Xavier, Concepción, San Ignacio de Velasco, Santa Ana, San Miguel, San Rafael, San José, Roboré i Santiago de Chiquitos. Es reuneixen un centenar de joves talentosos que formen part d'una dotzena d'orquestres i cors que, de forma itinerant, actuen en cadascuna de les poblacions (CEPAD i APAC, 2020). El segon, es dona a les missions jesuítiques de Chiquitos, al departament de Santa Cruz i les de Moxos al departament del Beni. Durant el procés de restauració dels temples jesuítics d'aquestes missions es descobrí una riquesa musical de gran magnitud: 5.500 partitures a Chiquitos i 7.000 a Moxos de música sacra escrita entre els segles XVII i XVIII (APAC, 2021). Ara bé, l'atractiu dels festivals, a part dels concerts, és l'anomenat "Encuentro Científico, Simposio Internacional de Musicología", (ECSIM), en el qual historiadors, investigadors i musicòlegs debaten sobre algun tema referent a la música antiga. Ponències que són publicades a través del Fons Editorial APAC. (APAC, 2021).

La música, doncs, segueix viva a les antigues zones de missió i el seu llegat actual permet fer aproximacions al passat.

5. CONCLUSIONS

L'elaboració d'aquest treball ha permès identificar els múltiples usos de la música en el context missional de les reduccions jesuítiques del Paraguai. Després d'haver realitzat l'estudi en qüestió, resulta impensable concebre les missions com unes entitats homogènies i inamovibles. Els moviments entre pobles ho desmenteixen, com també l'establiment de la cultura reduccional. Foren molts els factors que jugaren un paper en la construcció de la missió. Els propis indígenes foren subjectes actius en la conformació de la reducció i fou des de la música, on els espais negociats prengueren rellevància, ja fos des de la figura cabdal del mestre de capella, com des dels propis cantaires i instrumentistes.

La música, present en gran mesura a la vida quotidiana, pren totes les formes de les realitats políticoculturals i socials que s'anaven desenvolupant. Per tant, no sorprèn la gran quantitat d'usos que se li atribueixen. Ja des dels inicis, com a vehicle de la missió, destacà per la seva funció evangelitzadora i "civilitzadora", convertint-se en la pedra angular de l'obra jesuítica per tal de regir i controlar el temps i les conductes.

Tanmateix, no s'ha de considerar la música com quelcom monopolitzat pels jesuïtes; això significaria obviar la meitat de la història. Per tant els indígenes, incorporant la música europea, pogueren aportar-hi característiques de les seves tradicions musicals, creant, així, un hibridisme cultural. Espai híbrid conformat sobre tot pels punts de contacte entre "el món de dins" i "el món de fora" i la permeabilitat entre ells, regida per les concessions i flexibilitat dels jesuïtes vers les preferències indígenes.

Justament, aquesta situació seria la que desembocaria en una resignificació simbòlica dels elements i objectes sonors. Tant per part dels missioners, incorporant elements autòctons a l'àmbit cristià, com per part dels indígenes, entenent-ho com traspassos cap a les tradicions avantpassades. Es creen espais on es comparteixen ambdues realitats, la del passat 'infidel' i la del present cristià.

Cal remarcar, però, que no totes les zones s'adaptaren igual. Si bé en alguns llocs no es produïren grans reaccions a l'aculturació, a d'altres els sons locals mai deixaren de ser-hi presents. Es copsà el sentit i la representació que la música tenia pels missioners i, per això mateix, l'atacaven. Per tant, es denota la funció de la música com arma de resistència indígena a l'aculturació. Havent identificat la música jesuítica com instrument de dominació, amb els sons contrahegemònics o de resistència, s'atacaren les principals fonts d'expressió d'aquesta - les campanes, caixes, tambors, ornamentacions, etc. S'utilitzaren els seus sons, per intentar desestabilitzar l'ordre establert.

Finalment, mitjançant el patrimoni missional, s'ha reforçat la teoria principal dels usos de la música i rellevància que aquesta tingué. Des de l'anàlisi tant de les pintures, frisos, escultures,

etc. s'ha pogut demostrar a través del llegat i herència actual, el que la historiografia ha anat definit com a funcionalitat de la música.

Als festivals de temporada, s'ha pogut denotar l'important pes que aquesta tingué i la força amb la que va arrelar a les gents de les missions. Després de l'expulsió dels jesuïtes, moment convuls, aquesta no deixa de jugar un paper fonamental, ja que la mantingueren i cultivaren fins a dia d'avui. Actualment hi ha un treball de reviure les pràctiques antigues amb distintes finalitats: la construcció d'identitats, la recerca i conservació tant de partitures, com d'instruments, i també, el turisme.

Com a cloenda, és pertinent deixar constància dels buits temàtics entorn el tema. Principalment, se'n destaquen dos: per una banda, la presència de nenes i dones en el fenomen musical. Si bé en algun moment s'esmenta en la historiografia, la seva presència, ja sigui des del punt de vista de la distribució o de l'organització social, hi ha un silenci entorn el paper que aquestes jugaren en els càntics o pràctica instrumental. No sembla un tema que hagi cridat l'atenció a aquells que l'han descrit, i tot i que podria determinar una perspectiva de gènere dins de la missió i, més en concret, en la vida musical de la missió, s'ha passat per alt o embolcallat pel silenci. Per altra, l'historiador es topa amb una realitat, de difícil solució. Les representacions dels individus solen ser genèriques i d'un relat paternalista, resulta summament difícil individualitzar els músics indígenes protagonistes del fenomen musical. S'ometen aquells aspectes que podrien singularitzar els individus, i per tant, aconseguir fer determinismes locals resulta complicat.

6. BIBLIOGRAFIA

- Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), *Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana. Misiones de Chiquitos* (2021).
<https://www.festivalmisionesdechiquitos.com/>
- Baker, G. (2003). La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco. *Revista Andina*, (37), 181–206. Recuperat de: <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra37/ra-37-2003-07.pdf>
- Centro para la Participación y el Desarrollo Humano Sostenible (CEPAD), & Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), *Festival Virtual de Temporada de Música Misional* (2020). <https://www.festivaldetemporada.com/>
- Darko, B. (2010). *Imágenes Guaraní-Jesúiticas. Paraguay, Argentina y Brasil*. Recuperat de:
https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD_Jesu%C3%ADtico
- Egido, T. (Coord.), Burrieza, J. i Revuelta, M. (2004). *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Fahrenkrog, L. (2016). Los indígenas músicos en el Paraguay colonial: Consideraciones desde la movilidad espacial. *Resonancias*, 20(39), 43–62. Doi:
<https://doi.org/10.7764/res.2016.39.3>
- Furlong, G. (1962). *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Recuperat de:
<https://archive.org/details/furlong/page/n493/mode/1up?q=musica+jesuitas>
- Garbini, L. (2009). *Breve historia de la música sacra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guaman, P. *Nueva crónica y buen gobierno (1615)*. Recuperat de:
<http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?open=idm45821230787600>
- Haubert, M. (1991). *La vida cotidiana de los indios y jesuitas en las misiones del Paraguay*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

- Herczog, J. (2001). *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*. Ser. Saggi e testi / università degli studi di lecce, dipartimento dei beni, delle arti e della storia, 13: Mario Congedo Editore.
- Hernández, P. (1911). *Misiones del Paraguay: Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Huhle, R. (2003). Voces celestes y danzas diabólicas: contiendas musicales en el encuentro entre misioneros e indígenas en América Latina. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos Sobre Letras, Historia y Sociedad. Notas. Reseñas Iberoamericanas*, (12), 111–139. Doi: <https://doi.org/10.18441/ibam.3.2003.12.111-139>
- Illán, J.U. (2010). *Violines en la selva: El violín y la música violinística en el Barroco Misional de Bolivia. Pervivencia y situación actual*. Toledo: Cuarto Centenario.
- Illari, B. (2013). De México a la Asunción: preámbulos musicales y misionales a las prácticas jesuítico-guaraníes. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25–26(0), 189–201. Recuperat de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/viewFile/58957/53006>
- Lezcano, W. L. (2016). La vida musical en las misiones jesuíticas. *Fuentes*, 10(47), 6–23. Recuperat de: http://www.revistasbolivianas.org.bo/scielo.php?pid=S1997-44852016000600003&script=sci_arttext&tlng=es
- Maeder, E. (1992). *Misiones del Paraguay: conflictos y disolución de la sociedad guaraní (1768-1850)*. Madrid: Mapfre.
- Melià, B. (1992). *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*. Madrid: Mapfre.
- Nawrot, P. (2000). *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas. Vol.1, Guaraníes, Chiquitos, Moxos*. Cochabamba: Verbo Divino.

- Nora, P. (1989). Between Memory and History; Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24. Doi: <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Pérez, J.(2004). Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico. *Fronteras de la Historia*, vol. 9, 281-321. Doi: <https://doi.org/10.22380/20274688.615>
- Pérez, F.(1920). *Las misiones del Paraguay: recuerdos históricos de una vida feliz entre los indios guaraníes*. Recuperat de: <https://archive.org/details/lasmisionesdelpa00prez/mode/1up>
- Puttnam, D. (Productor) i Joffé, R. (Director). (1986). *The Mission* [DVD]. Regne Unit: Warner Bros.
- Redondo, A. G. (2003). La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníes de la provincia jesuítica del Paraguay (S.XVII-XVIII). Departamento de Antropología e Historia de América. Universitat de Barcelona. Recuperat de: http://www.zemos98.org/controlsonoro/wp-content/uploads/pdf/vila_redondo_musica_control_social.pdf
- Ruiz de Montoya, A. (1639). *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús, en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Recuperat de: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:8945>
- Sáinz, H. (1989). *Jose Cardiel: Las misiones del Paraguay*. Madrid: Historia 16
- Singer, D. (2009)A. Entre La Devoción Y La Subversión : *Revista Escena*, 32(65), 45–54. Recuperat de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/download/8303/7858>
- Singer, D. (2009)B. “Y señalen seis u ocho cantores con que se solemnicen las Fiestas”: músicas evangelizadoras en las reducciones jesuítico-guaraníes del Paraguay (Siglos XVII y XVIII). Universidad Nacional, Costa Rica.

- Tribaldos, R. (2016). *Las mujeres guaraníes de los Treinta Pueblos Misioneros de la Compañía de Jesús (S.XVII-XVIII)* (Tesi doctoral, Universitat d'Alicante, Comunitat Valenciana). Recuperat de: <http://hdl.handle.net/10045/73371>
- Waisman, L. (1999). “Sus voces no son tan puras como las nuestras”: la ejecución de la música de las misiones. *Resonancias*, (4), 50–57. Recuperat de: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/6694/000295966.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Waisman, L. (2004). La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia). *Memoria Americana*, 12, 17-38. Recuperat de: http://www.academia.edu/download/34217246/2004._VITAR.Memoria_Americana_12.pdf#page=11
- Wilde, G. (2005). Música, sonido y poder en el contexto misional paraguayo. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega,”* (19), 79–102. Recuperat de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/musica-sonido-poder-contexto-misional.pdf>
- Wilde, G. (2007)A. Estrategias indígenas y límites étnicos. Las reducciones jesuíticas del Paraguay como espacios socioculturales permeables. *Anuario IEHS* (22), 213-240. Recuperat de: <http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/2007/Estrategias%20ind%C3%ADgenas%20y%20l%C3%ADmites%20%C3%A9tnicos.%20Las%20reducciones%20jesu%C3%ADticas%20del%20Paraguay%20como%20espacios%20culturales%20permeables..pdf>
- Wilde, G. (2007)B. Toward a Political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries. *Music and politics*. 1, (2), 1-27. <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>
- Wilde, G. (2008). El enigma sonoro de trinidad: Ensayo de etnomusicología histórica. *Resonancias*, (23), 41–67. Recuperat de: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/6801/000514156.pdf?sequence=1>

- Wilde, G. (2009)A. Imágenes, sonido y memoria. Hacia una antropología del arte misional. *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, (1), 1-14. Recuperat de: <https://doi.org/10.4000/actesbranly.316>
- Wilde, G. (2009)B. Territorio y etnogénesis misional en el Paraguay del siglo XVIII. *Fronteiras*, 11(19), 83-106. Recuperat de: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/450>
- Wilde, G. (2010). Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica. *A Tres Bandas*, 103–112. Recuperat de: http://www.academia.edu/download/29499499/A_tres_bandas_11_Entre_la_duplicidad.pdf

BIBLIORGRAFIA ICONOGRAFIA

- Ángel arpista. Friso de la Natividad, crucero oriental. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángel con bajón del crucero este. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángel con bajón. Friso de la pared Norte del crucero este. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángel con chirimía. Friso del presbiterio, pared este. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico

- Ángel con guitarra. Pintura sobre tabla de la Iglesia de San Ignacio Guazú. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://archive.org/details/furlong/page/n450?q=musica+jesuitas>
- Ángel con maraca. Friso de Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángel con maraca, un instrumento musical. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://revista.drclas.harvard.edu/book/imagining-guaranis-and-jesuits>
- Ángel danzante con maraca o mbaraca. Presbiterio, pared este. Friso de Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángel músico ‘adolescente’ de la iglesia de Santa Rosa. Museo del Barro, Asunción, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángel músico arpista. Friso de Trinidad. Presbiterio, pared occidental de la Inmaculada, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángel músico con bajón San Rafael de Chiquitos. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://www.flickr.com/photos/magellano/30682768236/in/photostream/>
- Ángel músico con chirimía San Rafael de Chiquitos. [Fotografía]. (s.d). Extret de *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*.
- Ángel músico con su chirimía. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico

- Ángel músico o Santa Cecilia, patrona de la música. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángel músico San Rafael de Chiquitos. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://www.flickr.com/photos/magellano/30682780726/in/photostream/>
- Ángel organista. Friso de Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángel violinista. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Ángeles organistas del presbiterio. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Angelito de la peana del San José de Santa María de Fe, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Angelitos músicos del retablo de Santa Rosa, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Antica arpa proveniente de San Rafael/Bolivia. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*.
- Campanillas del pueblo de Santa Ana, región de Chiquitos, Bolivia. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>

- Cuadro contemporáneo Jesuitas en el Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://archive.org/details/furlong/page/n479/mode/2up?q=musica+jesuitas>
- Detalle ángel arpista. Friso de la Natividad, crucero oriental. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Detalle ángel arpista. Presbiterio pared oeste. Friso de Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Detalle Angelito de la peana del San José de Santa María de Fe, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Diferentes tipos de campanas, pueblo de San Miguel, Brasil. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>
- Diseño de la reducción de Candelaria (1893). [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://archive.org/details/lasmisionesdelpa00prez/page/30/mode/2up>
- Dobrizhoffer, M. (1539-1767). *Mappa Paraquaria* [Mapa]. Biblioteca Nacional de Chile. Recuperat de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74929.html>
- El sacristán llama a los feligreses a misa. 1615. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/666/es/text/>
- El sacristán toca las campanas para llamar a los feligreses a misa y oración. 1615. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/678/es/text/>





- Fiesta de los Yngas: wariqsa, baile; arawi, canción del Ynga. Canta con su llama roja. 1615. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de:
<http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/320/es/text/>
- Fiesta guaraní. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de:
<https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>
- Friso de la Inmaculada del crucero oeste. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de:
https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Friso de la Natividad crucero oriental. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de:
https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Friso de la Natividad, crucero este. Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de:
https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Friso Santísima Trinidad, Paraguay. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de:
https://www.academia.edu/12688272/Im%C3%A1genes_en_color_Arte_Guaran%C3%AD-Jesu%C3%ADtico
- Los cantores de la santa yglecia enpedidos de taza. 1615. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/680/es/text/>
- Los indios ‘hablan con el demonio’ en el rito andino tradicional ‘la borrachera’.1615. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/876/es/text/>
- Los Maistros de coro y de escuela deste reyno tributario. 1615. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/684/es/text/>
- Los Jesuitas en el Paraguay. Según un viejo grabado reproducido en ‘El Católico’, de 1842. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de:
<https://archive.org/details/furlong/page/n479/mode/2up?q=musica+jesuitas>

- Maraca guaraní de la colección del Museo Etnográfico ‘Juan Bautista Ambrosetti’. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>
- Manuale e fregio dell’organo di Santa Ana/Bolivia. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*.
- Músico indígena de las misiones de Moxos (1539-1767). [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82436.html>
- Músicos en San Rafael de Chiquitos. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://www.flickr.com/photos/magellano/30602663832/in/photostream/>
- Musique et danse religieuse a Moxos, Bolivia. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/America/Exposicion/Seccion3/sub2/Obra03.html?origen=galeria>
- Organo positivo de tre ottave e mezza nella Chiesa di Santa Ana/Bolivia. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*.
- Orquesta compuesta por indios guaraníes de la Reducción de San Juan, según un dibujo misionero de mediados del siglo XVIII. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://archive.org/details/furlong/page/n487/mode/1up?q=musica+jesuitas>
- Todos los indios han de tener un reloj para ordenar sus días de trabajo y oración.1615. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/867/es/text/>
- Vista aérea de la reducción guaraníca de San Ignacio Miní, según una acuarela de Leonie Mathis. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: <https://archive.org/details/furlong/page/n479/mode/2up?q=musica+jesuitas>
- Violini di epoca postcoloniale ancora realizzati secondo il modello introdotto dai gesuiti proveniente da Santa Ana/Bolivia. [Fotografía]. (s.d). Recuperat de: *Orfeo nelle indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*.



7. ANNEX AUDITIU

EXEMPLE SONOR	ENLLAÇ
Capella de músics- Cant figurat <i>Gloria</i>	🔊 Mujica, C. (2011, juny 9). <i>Coro y Orquesta San Ignacio de Moxos. Gloria</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=h55W899Zlyc
<i>Ave María</i> Moment: Convocatòria a missa	🔊 Guerrero, E. (2015, novembre 17). <i>Mil suspiros dió Maria-Padre José de Anchieta – Brazilian/Portuguese Renaissance Music (16th Century)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=npbCGdNaVJQ
<i>Alabado Hanaq Pacha Kusikuynin</i> Moment: Entrada a missa	🔊 Anònim. (2009, agost 30). <i>Hanacpachap cussicuinin (fragment)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=cXtzqRodX8Y
<i>Toccatà</i> Moment: Inici de la missa	🔊 Zipoli, D. (2013, juny 30). <i>Domenico Zipoli Toccatà</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=obPVKxATc-s
Cant firme simple <i>Asperges Me</i> Moment: Diumenge, a l'inici de la missa	🔊 Anònim. (2009, abril 11). <i>Asperges me</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=3gYQWKcqxEE
<i>Dixit Dominus</i> Moment: Al començar l'evangeli	🔊 Zipoli, D. (2012, setembre 8). <i>Dixit Dominus; Domenico Zipoli, SJ</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=6x96fx7nmfo
<i>All'Offertorio</i> Moment: Ofrenes	🔊 Zipoli, D. (2015, gener 19). <i>Domenico Zipoli (1688-1726): All'Offertorio</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=fX73YUovgpE
<i>Laudate Pueri</i> Moment: Consagració	🔊 Zipoli, D. (2010, gener 18). <i>"Laudate Pueri" (Excerpt) Domenico Zipoli</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=3i7iX0ePTtl
<i>Gloria-Misa a la fuga</i> Moment: Gloria Patri "per major gloria de deu"	🔊 Battista, G. (2011, març 14). <i>Gloria - Misa a la Fuga – Giovanni Battista Bassani (II). Música en las misiones jesuíticas</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=scjBkANIO-8
<i>Elevación en FA</i> Moment: Celebració de l'eucaristia	🔊 Zipoli, D. (2014, agost 23). <i>Zipoli – Elevation in F (Churc of St.Nicholas, Antegnati organ – Almenno San Salvatore)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=PWjXk_Kfph8
<i>Tupasy Maria</i> Moment: Després de la consagració	🔊 Guerrero, E. (2013, novembre 2). <i>Tupasy Maria – Anónimo en Guarani (Ca.1691). Bolivian-Paraguay Baroque Music (S.XVII)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=J31KlfWNGbs
Sonata en LA major (Acompanyament servei religiós)	🔊 Zipoli, D. (2009, setembre 22). <i>Domenico Zipoli (1688-1726)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=taTHZepgTcg

Al Post Comunio Moment: Després de la comunió	🔊 Zipoli, D. (2015, gener 20). <i>Domenico Zipoli (1688-1726): Al Post Comunio</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=m78Ld9Y71a0
Itemissaest Moment: Al acabar la missa	🔊 Anònim. (2010, novembre 21). <i>Missa XI (Orbis factor)- Ite missa est</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=DRLNRZrwyq0
Letania Lauretana Moment: A la tarda, a l'oració resada i cantada	🔊 Anònim. (2011, desembre 19). <i>Letanias Lauretanas (Cantadas en latín)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=4YpnECJT_hs
Letania Lauretana en FA major Moment: A la tarda, a l'oració resada i cantada	🔊 Zipoli, D. (2013, octubre 25). <i>Letania Lauretana en Fa mayor – Domenico Zipoli – Archivo Musical de Chiquitos (Bolivian Baroque)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=KL87YufFIvo
Salve Regina Moment: A la tarda, a l'oració resada i cantada	🔊 George, S. (2010, desembre 31). <i>Salve Regina (Simple Tone)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=CAmydVsNMqM
Salve Regina Moment: A la tarda, a l'oració resada i cantada	🔊 Guerrero, E. (2014, novembre 17). <i>Salve Regina – Anónimo – Archivo Musical de Chiquitos (Bolivian Baroque, Siglo XVIII)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=hE_LRGXOOnA
Agnus Dei Moment: Ocasions de serveis de difunts, catequesis, missa al sant crist, missa solemne cantades, etc.	🔊 Battista, G. (2011, març 16). <i>Agnus Dei – Misa a la Fuga – Giovanni Battista Bassani (V). Música en las misiones jesuíticas</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=-yy8Gj5RfqE
Vespers of Saint Ignatius Moment: Dies extraordinaris, festes religioses	🔊 Zipoli, D. (2013, agost 28). <i>Domenico Zipoli – Vespers of Saint Ignatius (complete)</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=sRSGo6hgn3k
Messe San Ignacio Moment: Dies extraordinaris, festes religioses	🔊 Zipoli, D. (2011, juny 7). <i>Messe San Ignacio – Domenico Zipoli</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=a4N6pLfnF7o
El Día del Corpus Moment: Dies extraordinaris, festes religioses	🔊 Anònim. (2010, desembre 10). <i>El día del corpus (Villancico Anónimo) – Bolivia S.XVIII</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=AItotawqKNA
Ave Maris Stella Moment: Dies extraordinaris, acompanyament de travessies	🔊 Zipoli, D. (2015, octubre 30). <i>Domenico Zipoli – Ave Maris Stella For SAT, Violin And Continuo</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=F6VKEmmIFEs

Te Deum Laudamus Moment: Actes cívic-militars, arribada de personatges rellevants	 Zipoli, D. (2010, febrero 9). <i>Te Deum – Domenico Zipoli.wmv</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=bEJgWAYUehw
In hoc mundo incostante [motet] for tenor, strings & b.c. / Moment: Actes cívic-militars, arribada del governador	 Zipoli, D. (2011, juliol 27). <i>D.Zipoli: In hoc mundo incostante [motet] for tenor, strings & b.c. / Ensemble Florilegium Musicum</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=3mQp8Csg1xk
Zapateo, anónimo Peruano (1716). Moment: Actes cívic-militars	 Guerrero, E. (2011, març 25). <i>Zapateo – Anónimo Peruano (1716) – Baroque Dance Music in Peru /Peruvian Baroque</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=tUXvL21yfZ4&index=10&list=RDPgZEfutiHwO
El tambor y la chirimía Moment: Actes cívic-militars, festes a l'aire lliure	 Humberto, C. (2010, desembre 4). <i>El tambor y la chirimía</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=jNmnWmYO24U

Taula 3: Exemples sonors extrets de *La vida musical en las misiones jesuíticas* de (Lezcano, 2016).

CD	ENLLAÇ
La Cantada Española en América 	Nebra, J.D., Torres, J.D. i Anònim. (2021, gener 3). <i>La Cantada Española en América</i> . [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=HRTvMMc7j68
Sphera AntiQva - Misión: Barroco Amazónico 	<p>Anònim. (2014, setembre 29). <i>Folías: I. Allegro</i>. [Vídeo]. Recuperat de https://cutt.ly/rbBYMMI</p> <p>Anònim. (2014, setembre 29). <i>Folías: II. Largo</i>. [Vídeo]. Recuperat de https://cutt.ly/obBY6qC</p> <p>Anònim. (2014, setembre 29). <i>Folías: III. Allegro</i>. [Vídeo]. Recuperat de https://cutt.ly/8bBUrgn</p> <p>Anònim. (2014, setembre 29). <i>Caíma, Iyaí Jesus: I. Sonata</i>. [Vídeo]. Recuperat de https://cutt.ly/CbBUilM</p> <p>Anònim. (2014, setembre 29). <i>Caíma, Iyaí Jesus: II. Caíma, Iyaí Jesus</i>. [Vídeo]. Recuperat de https://cutt.ly/vbBUxsn</p> <p>Anònim. (2014, setembre 29). <i>Caíma, Iyaí Jesus: III. Acuacîrîca Iñemo</i>. [Vídeo]. Recuperat de https://cutt.ly/hbBUgYe</p> <p>Anònim. (2014, setembre 29). <i>Pastoreta Ychepe Flauta: I</i>. [Vídeo]. Recuperat de https://cutt.ly/jbBUlbN</p> <p>Anònim. (2014, setembre 29). <i>Pastoreta Ychepe Flauta: II. Allegro</i>. [Vídeo]. Recuperat de https://cutt.ly/PbBUc3a</p>

Anònim. (2014, setembre 29). *Pastoreta Ychepe Flauta: III. Adagio*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/dbBUUnV4>

Anònim. (2014, setembre 29). *Pastoreta Ychepe Flauta: IV. Allegro*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/ZbBUQMn>

Anònim. (2014, setembre 29). *Quid Moror Maria*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/bbBURUg>

Anònim. (2014, setembre 29). *Aquí Ta Naqui Iyaí: I. Aquí Ta Naqui*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/JbBUSBH>

Anònim. (2014, setembre 29). *Aquí Ta Naqui Iyaí: II. Chapie, Iyaí Jesu Christo*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/rbBUGlr>

Anònim. (2014, setembre 29). *Sonata V en Re Mayor: I. Allegro*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/kbBUH1T>

Anònim. (2014, setembre 29). *Sonata V en Re Mayor: II. Andante*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/XbBUZNW>

Anònim. (2014, setembre 29). *Sonata V en Re Mayor: III. Minuete. Allegro*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/bbBUVtH>

Anònim. (2014, setembre 29). *In Hac Mensa Novi Regis*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/MbBUNR7>

Anònim. (2014, setembre 29). *Sonata VI en Sol Mayor: I. Overtura. Allegro*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/ibBU0Hh>

Anònim. (2014, setembre 29). *Sonata VI en Sol Mayor: II. Adagio*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/CbBU9Zf>

Anònim. (2014, setembre 29). *Sonata VI en Sol Mayor: III. Allegro*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/1bBU7qg>

Zipoli, D. (2014, setembre 29). *All'Elevazione en Fa*. [Vídeo]. Recuperat de <https://cutt.ly/bbBU6RY>

Taula 4: Exemples sonors de dos CD's complets amb música del barroc missional.