



BERNARDO ILLARI
University of North Texas

De México a la Asunción: preámbulos musicales y misionales a las prácticas jesuítico-guaraníes

El empleo de música como herramienta misional asumió su versión clásica a partir de 1609 en las reducciones jesuíticas entre los guaraníes, pero ya entonces contaba con una extensa historia previa. Dos episodios en particular, el trabajo de Pedro de Gante en México y el de Juan Gabriel Lezcano en Asunción del Paraguay, considerados desde el lado europeo de la historia, demuestran que los componentes de la práctica jesuítico-guaraní ya existían en el siglo XVI, con lo cual develan una rama occidental de la genealogía musical.

Palabras clave: música misional, misiones jesuítico-guaraníes, Pedro de Gante, Juan Gabriel Lezcano.

The use of music as a missionary tool assumed its classical countenance starting in 1609, in the Jesuit reductions among the Guarani. Even at its inception, this use already had a lengthy pre-history. Two episodes in particular, Pedro de Gante's work in Mexico and Juan Gabriel Lezcano's contribution in Asunción (Paraguay), when considered from the point of view of European settlers, show that the components of the Jesuit-Guarani practice already existed in the sixteenth century. These episodes thus disclose an Occidental branch of the genealogy of Paraguayan mission music.

Keywords: mission music, jesuit-guarani missions, Pedro de Gante, Juan Gabriel Lezcano.

Introducción

La música de las misiones jesuítico-guaraníes viene despertando la admiración del orbe cristiano desde la fundación de los pueblos. La imagen de las gentes americanas cantando y tocando música religiosa europea es, y sigue siendo, un poderoso medio de convencer al público del éxito de la empresa misional jesuítica. Pero, aunque autores como Antonio Ruiz de Montoya, Francisco Jarque o, especialmente, Ludovico Antonio Muratori la construyeron y transmitieron con todo cuidado, a menudo asociándola con una visión paradisíaca de los poblados misioneros¹, no es frecuente su tratamiento por parte de musicólogos profesionales². En particular, el

¹ Antonio Ruiz de Montoya: *Conquista espiritual*, Madrid, Imprenta del Reino, 1639; Francisco Jarque: *Insignes misioneros de la Compañía de Jesús*, Pamplona, Juan Micòn, 1687; Ludovico Antonio Muratori: *Il Cristianesimo Felice nelle Missioni de' Padri della Compagnia del Gesù del Paraguay*, Venecia, Giambatista Pascuali, 1743.

² Se exceptúa Johann Herzog: *Orfeo nelle Indie: I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*, Lecce, Mario Congedo, 2001; y varios artículos de Leonardo Waisman, quien, sin embargo, suele tratar acerca de los guaraníes de manera tangencial.

origen, o al menos la proveniencia inmediata de las prácticas musicales jesuíticas, permanece en las sombras.

Recientes estudios sobre las reducciones sugieren que las características propias de las poblaciones autóctonas tuvieron un papel importante a la hora de definir las prácticas cotidianas de las reducciones; la “cultura reduccional” habría resultado de la colaboración de misioneros e indígenas³. Pero al mismo tiempo se reconoce que el actuar de los jesuitas no fue inmune a lo que hoy vemos como los males de las situaciones coloniales⁴. Dado que el objetivo expreso de las reducciones era “poner a los naturales en cristiandad y policía”, como se decía en la época⁵ –vale decir, convertirlos al cristianismo y volverlos habitantes de una *polis* o urbanizarlos⁶– poca duda puede haber sobre que la presión de los misioneros privilegió el componente cristiano y occidental y tendió a borrar lo que se le opusiera. Además, y por las razones que fuera, es bien sabido que el discurso, bajo control misionero, se orientaba hacia la exhibición de rasgos europeos, soslayando o suprimiendo lo indígena.

Un abordaje integral de la genealogía musical misionera que confronte la carencia de estudios técnicos debería desarrollarse por dos carriles distintos. Por una parte, y en línea con los trabajos tradicionales sobre el tema, es preciso rastrear, en la música de las reducciones, lo que haya venido de Europa sea directamente, sea por intermedio de adaptaciones coloniales que ya eran realidad para la época en que se establecieron las reducciones (1609). Por otra, resulta hoy imposible no preguntarse si había continuidades en las reducciones con relación a las prácticas sonoras previas de los guaraníes; o, por lo menos, si ese “modo de ser guaraní” que construyeron Melià y otros incidió en las modalidades musicales traídas de fuera al punto de darles una fisonomía propia.

En este texto que las circunstancias quisieron demasiado breve, presento el principio del primer estudio, completado en homenaje y agradecimiento

³ La participación activa de los habitantes de las misiones en la definición de los modos de vida de los pueblos fue reconocida, entre otros, por Bartomeu Melià: *El guaraní conquistado y reducido: Ensayos de etnohistoria*, Asunción, Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”, 1986; Rafael Carbonell de Masy: *Estrategias de desarrollo rural en los pueblos guaraníes (1609-1767)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1992, esp. p. 16; Darko Sustersic: *Templos jesuitico-guaraníes*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

⁴ B. Melià: *El guaraní...*, esp. p. 117, entre otros textos.

⁵ Esta noción es de conocimiento común por los historiadores especializados. Fue codificada en una Real Cédula de 1538 luego incluida en la *Recopilación de las leyes de los reinos de Indias* como Ley 19, título 1, Libro 6, con relación a la reunión de los indígenas en reducciones. Ver también Magnus Mörner: *La corona española y los foráneos en los pueblos de indios de América*, 2ª. ed., Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional-Ediciones de Cultura Hispánica, 1999, p. 20, entre otros.

⁶ Cfr. Cristina Pompa: *Religião como tradução: Missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial*, Bauru (SP), EDUSC, 2003, pp. 69-70.

a María Antonia Virgili; lo continuaré pronto, espero, como parte de un proyecto de largo alcance sobre la música como práctica jesuítico-guaraní de la Provincia del Paraguay. En las instrucciones que el primer Provincial, Diego de Torres Bollo (1551-1638), redactó en vistas al establecimiento de las misiones, figuran prescripciones musicales de una notable precisión. Los jesuitas fundadores poseían, pues, una conciencia clara de sus objetivos musicales. Investigo aquí las dos fuentes más antiguas que nutrieron esa conciencia: una mexicana y otra paraguaya.

Las instrucciones de Torres (dos, de 1609 y 1610), bien que fundacionales, condensan una larga experiencia previa, propia del mismo provincial, de la Compañía de Jesús en conjunto, y de las órdenes que trabajaron con anterioridad en la sumisión de los naturales de América a la autoridad de la Corona española y la iglesia católica romana, dentro y fuera de la Provincia del Paraguay. Los textos contienen repetidas menciones a música de distintas clases, las cuales, tomadas en conjunto, constituyen un programa completo para la implantación del arte: se enseñarían “cantarcicos” a los niños junto con la doctrina, para que estos los difundieran; se elegirían entre ellos algunos para cantores de iglesia; y se introduciría el cultivo de instrumentos musicales tan pronto como se cumplieran las condiciones para ello⁷. La precisión de las disposiciones demuestra que se hallaban enraizadas en un sólido conocimiento previo del valor misional de la música y de los modos y medios que podían utilizarse para introducirla en los pueblos. La historia de su realización sugiere la misma claridad de propósitos: el siguiente viaje de misioneros que llegó de Europa (1617) incluyó los dos primeros maestros de música de la zona⁸, en el próximo (1622) llegaron instrumentos y cuerdas, y en el tercero (1628), varios cantores e instrumentistas⁹. Dentro del corto lapso de apenas dos décadas, se habían fundado las reducciones en territorio que antes era sólo guaraní, se formaban músicos indígenas por doquier, se construían instrumentos y copiaban partituras, y se hacía venir de donde fuera todo lo necesario para que la práctica creciera en las mejores condiciones posibles.

En líneas generales, Torres y sus colegas tenían una conciencia perspicua de lo que hacían, aún cuando parte de lo que hoy aparece como consecuencia lógica quizás fue obra de las circunstancias o del azar (o, como decían ellos, de la Providencia). Conciencia cuyos antecedentes podemos

⁷ Guillermo Furlong: *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarpes, 1945, 52-53; J. Herzog: *Orfeo nelle Indie...*, p. 26. Las instrucciones fueron editadas por Pablo Hernández: *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*, Barcelona, Gustavo Gili, 1913, vol. 1, pp. 580-589.

⁸ Eran el sacerdote Juan Vaisseau y el hermano Luis Berger. G. Furlong: *Músicos...*, pp. 58-62; J. Herzog: *Orfeo nelle Indie...*, pp. 33-41.

⁹ Me ocuparé de estos viajes en un próximo trabajo.

documentar sólo de manera muy imperfecta, por falta de testimonios de naturaleza más personal que permitan revelarla. En cambio, es posible relacionar su trabajo con ciertos usos previos de la música como medio misional en América Latina que aparecen conectados, de un modo u otro, con los guaraníes del Paraguay.

Aquí ofrezco algunos de los precedentes más importantes que pudieron operar sobre la planificación de la música de las reducciones por los jesuitas. Me refiero al trabajo del franciscano Pedro de Gante en México y al del sacerdote secular Juan Gabriel de Lezcano en Asunción. La conexión entre Gante, Lezcano y Torres resulta posible cuando enfocamos la música, no como repertorio sino como práctica, vale decir, como un entramado de actividades y maneras de hacer que involucra la producción, la ejecución y la circulación social de objetos sonoros organizados. El empleo de la música como medio para persuadir a las gentes de América a adoptar el catolicismo romano constituye una de esas tramas. Desde un enfoque histórico que tome distancia de las afiliaciones subjetivas inherentes al factor religioso, la práctica de la música misional aparece marcada por la violencia del poder colonial, que promovía la sumisión y la obediencia a fin de cambiar la vida indígena y volverla aceptable desde ópticas pro-europeas. Pero se trataba de un conjunto de actividades que, además de las creencias en lo sobrenatural, involucraba componentes estéticos y recreativos. Por ello, abría espacios que permitían negociar una gama considerablemente más rica de respuestas, incluyendo algunas cuya convivencia con lo aceptable podría no haber sido pacífica. Esta dialéctica entre sumisión y resistencia otorga a la práctica de la música misional una dinámica propia que la vuelve interesante de por sí, más allá de los valores religiosos, estéticos o nacionales que ponga en juego.

Pórtico mexicano

Las referencias más antiguas de América a una escuela de música para indígenas, regentada por misioneros y ligada a la conversión religiosa, corresponden al trabajo de los primeros franciscanos de México, capitaneados por el famoso Pedro de Gante. Los textos dan la impresión de que su trabajo se realizó pragmáticamente, a partir de la experimentación, más que por aplicación de cualquier idea o método preexistente; por ello, la historiografía musical, que ya trató el tema, no erra al tomar su labor como punto de partida para las narrativas de la implantación y desarrollo local de las músicas europeas¹⁰.

¹⁰ Robert Stevenson: *Music in Aztec and Inca Territories*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1968, pp. 91-95; Lourdes Turrent: *La conquista musical de México*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 117-122.

El trabajo comenzó con las élites y no con el común del pueblo, y se orientó a formar especialistas (músicos de capilla, doctrieros, predicadores) antes que a la enseñanza básica y masiva de la doctrina cantada. Gante reunió a los hijos de nobles aztecas, los aisló de sus familias a fin de controlarlos y les enseñó lectura, doctrina cristiana y música¹¹. El programa probablemente seguía pautas europeas, en que las materias fueron canto llano y polifónico, y luego instrumentos musicales, como si de formar músicos de capilla se hubiera tratado. Como parte de la vida cotidiana de un colegio de frailes que entonaban las horas canónicas, los estudiantes estaban inmersos en canto llano, de cuya ejecución participaban. A diario cantaban el Oficio Parvo de María; cada semana el Oficio de Difuntos, los salmos penitenciales y uno o más de los salmos de ascenso (*canticuum graduum*, n° 119-133) los sábados¹². Además, algunos alumnos aprendían a cantar “para servir y oficiar el Oficio Divino”¹³, incluyendo no sólo el canto llano, sino también canto de órgano, vale decir, la música mensural o polifónica y probablemente también el contrapunto *supra librum*¹⁴. Comenzó así el cultivo de música religiosa por parte de los indígenas mexicanos, evaluado positivamente por los observadores. Gante afirma que había criado “cantores que podrían cantar en la capilla de [Carlos V] tan bien, que si no se ve quizá no se creará”.

Después del canto, los frailes incorporaron la ejecución de instrumentos, rompiendo la tradicional distinción entre cantores e instrumentistas. Su trabajo facilitó la enseñanza del instrumental completo de los ministriles ibéricos de la época: primero flautas, muy posiblemente flautas dulces, elegido posiblemente por la mayor familiaridad de los indígenas con esta familia organológica; siguieron chirimías, orlos (hoy llamados cromornos), vihuelas de arco (más conocidas como *viole da gamba*), y, finalmente, cornetas y bajones¹⁵. Los alumnos terminaron por independizarse de sus maestros en el aprendizaje de prácticas europeas. Averiguaron cómo construir y tañer instrumentos “que sirven para solaz y regocijo de personas seglares” —la lista es larga: “rabeles, guitarras, cítaras, discantes¹⁶, vihuelas, arpas y monacordios¹⁷”—. Además, y de

¹¹ Pedro de Gante: “[Carta al rey Felipe II, México, 23 de junio de 1558]”, citada en Ernesto de la Torre Villar: “Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América”, *Estudios de Historia Novohispana*, 5, enero de 1974, p. 62.

¹² *Loc. cit.* Sobre el canto del Oficio mariano, cfr. Jerónimo de Mendieta: *Historia eclesiástica indiana*, México, Antigua Librería, 1870, p. 412: “la primera cosa que aprendieron y cantaron los indios fue la misa de Nuestra Señora, que comienza en el introito *Salve, Sancta parens*”.

¹³ P. de Gante: “[Carta]”...

¹⁴ J. de Mendieta: *Historia...*, p. 412: los estudiantes “no solo dependieron y salieron con el canto llano, mas también con el canto de órgano”.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ “Especie de guitarra pequeña, que comúnmente se llama tiple”. *Diccionario de Autoridades* (1732), s. v. “Discante”.

¹⁷ “Especie de clavicordio pequeño o espineta”, con las cuerdas apagadas por un paño, que se utiliza como instrumento de práctica para los organistas. *Diccionario de Autoridades* (1734), s. v. “Monachordio”.

manera independiente (“de su ingenio”), hallaron cómo componer villancicos, misas y otras obras a cuatro voces, con aprobación de los doctrieros franciscanos: dada una enculturación profunda en la práctica de un arte europeo, una respuesta creativa que negociaba mejores posiciones simbólicas para los practicantes no se hizo esperar.

A pesar del éxito en la enseñanza de los jóvenes nobles mexica, y como Gante mismo lo reconoció, su capacidad de convocatoria era nula fuera de las paredes del colegio —no había comunicación entre los frailes y el gentío—. La música fue la solución a su problema. El canto colectivo de la doctrina le permitió establecer y mantener el contacto con la gente. Observación etnográfica mediante, fray Pedro comprendió el valor del canto y la danza en la religión mexica; “toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos”, según escribió. Lo utilizó entonces a su favor. Sustituyó los cantos tradicionales por un poema cantado “muy solemne” de contenido cristiano, promovió el baile religioso y organizó con todo esto una multitudinaria celebración de Navidad al aire libre. Según Motolínía, el texto del poema hablaba de los Mandamientos, la persignación y las oraciones, y la música consistía en un tono sin ritmo métrico (“llano”) pero atractivo: “para que mejor lo tomasen y sintiesen algún sabor, diéronles cantado el Per signum Crucis, Pater Noster y Ave María, Credo y Salve, con los mandamientos en su lengua, de un canto llano y gracioso”¹⁸. El éxito del procedimiento fue completo: “por todas partes se oía cantar y decir toda la doctrina cristiana”¹⁹.

Gante estableció así las dos principales prácticas de música misional, a nivel masivo (la doctrina cantada al grueso de la población) y especializado (formación profesional a las élites nativas). Ambas llegaron para quedarse: figuraron luego en todo el continente durante los períodos posteriores. La rapidez con que la música ocupó un sitio de privilegio en los métodos de la misión vuelve relevante la pregunta de si, en lo sucesivo, los doctrieros enfrentaron el cambio religioso munidos de la experiencia reunida en México y comunicada por cartas, relaciones, memoriales o simplemente por transmisión oral. A despecho de las tantas y tan tupidas crónicas de corte localista, el canto aparece tan rápida y automáticamente junto con las tareas misionales que da la impresión de responder a un plan preconcebido más que a un método de “prueba y el error”. Al abordar la cuestión desde los colonizadores, no siempre cabe argüir, en adelante, por “nuevos comienzos” locales, sino a veces por la realización *in situ*, y con las variantes del caso, de un conjunto de ideas y prácticas compartidas.

¹⁸ Toribio de Motolínía: *Historia de los indios de la Nueva España*, México D.F., Librería de J. M. Andrade, 1858, p. 30.

¹⁹ *Loc. cit.*

Principio paraguayo: Juan Gabriel Lezcano

Después de Pedro en México sigue Juan en Asunción del Paraguay, cuando la ciudad apenas había sido fundada. Desde la geografía, el salto parece grande, por la enorme distancia que la separa de la capital mexicana; pero no lo es desde el punto de vista cronológico. Fray Pedro llegó en 1523, la enseñanza del canto comenzó a los tres años (1526), y el establecimiento de la doctrina cantada ocurrió aún después, hacia 1528 o 1529. El fuerte de Asunción fue erigido menos de diez años después, en 1537, y ya en 1540 albergó el trabajo de un doctrinero local, el sacerdote Juan Gabriel de Lezcano.

Es bien conocida su actuación como el más temprano de los docentes de la ciudad²⁰, pero no ocurre así con su trabajo misional. Se le atribuye la primera, si “rudimentaria”, escuela “de canto y de música” en “estas regiones del Nuevo Mundo”, con falta de precisión geográfica (el autor ignora si actuó en la primera Buenos Aires o en Asunción, problema que la bibliografía continúa perpetuando en la actualidad)²¹. El nombre de Lezcano, sin embargo, no aparece ni en *El sentido misional de la conquista de América*, de Vicente Sierra²², ni en *Misión y civilización en América*, de Pedro Borges Morán²³, que presentan vistazos de conjunto a la historia del apostolado católico en el continente; permanece más o menos invisible, sepultado en las páginas de la monumental *Historia de la iglesia en la Argentina*, de Cayetano Bruno²⁴.

²⁰ Guillermo Furlong (en *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires: Huarperes, 1945, p. 17), especula injustificadamente sobre el sitio de trabajo de Lezcano: “fue en la efímera Buenos Aires o, lo que parece más probable, fue en la Asunción del Paraguay [...]” La fuente misma de que se vale, la carta de Rodríguez que utilizó también aquí, no deja ninguna duda sobre que ocurrió en Asunción. El documento fue impreso por Serafín Leite: “Antonio Rodríguez, soldado, viajante e jesuita portugués na America do Sul, no Seculo XVI”, *Annaes da Bibliotheca Nacional*, 49, 1927, pp. 63-70. El artículo fue reeditado por Leite en sus *Páginas da história do Brasil*, San Pablo, Companhia Editora Nacional, 1937, pp. 116-136. El texto de la carta en castellano figura en *Monumenta Brasiliae* (en adelante, MB), Serafín Leite (ed.), vol. 1, Roma, Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, pp. 468-481. En portugués, fue publicado en línea en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10412> (consultado el 13-XII-2013), sin indicaciones bibliográficas ni referencias al trabajo de Leite.

²¹ G. Furlong: *Músicos...*, p. 17.

²² El autor trata acerca de Lezcano solamente como capellán real y cura de Asunción, y no de manera positiva, durante su narración de una famosa serie de reuniones con los agaces. Vicente Sierra: *El sentido misional de la conquista de América*, Madrid, Consejo de la Hispanidad, 1944, pp. 212-213.

²³ El autor discurre sobre los colegios para indígenas en los capítulos 9 y 10. De Paraguay, examina solamente las escuelas elementales de las misiones jesuíticas. Pedro Borges Morán: *Misión y civilización en América*, Madrid, Alhambra, 1987, pp. 260-262). Para un ejemplo del típico descuido en el tratamiento de Lezcano (como “formador del primer coro, maestro de niños y autor de una farsa llevada a las tablas”, sin más), ver Rafael Eladio Velásquez: “Clero secular y evangelización en el Paraguay colonial”, *La evangelización en el Paraguay: cuatro siglos de historia*, Asunción, Ediciones Loyola, 1979, p. 101.

²⁴ Cayetano Bruno: *Historia de la iglesia en la Argentina*, vol. 1, Buenos Aires, Don Bosco, 1966, pp. 162-164.

En realidad, Lezcano, además de oficiar como el primer párroco de la efímera ciudad de Santa María de 1538²⁵, actuó en Asunción, sin ambigüedad alguna, como doctrinero y maestro de primeras letras de los jefes locales de la etnia guaraní conocida como cario, y sus hijos, y utilizó la música como herramienta de trabajo²⁶. Enseñaba lectura, las cuatro oraciones principales, los mandamientos y “toda la doctrina”²⁷, al parecer por medio de un intérprete, pues no consta que supiera guaraní. Limitaciones y todo, su figura es decisiva para la práctica misional de música en el Paraguay. Por una parte, Lezcano fue pionero en el uso de los que se han llamado “cantarcicos”²⁸ en Asunción y alrededores, cuatro o cinco décadas antes del franciscano Luis Bolaños²⁹ y los jesuitas Juan Saloni, Tomás Fields, Esteban Grao y Manuel Ortega³⁰. Por otra parte, su método fue observado y descrito por el soldado portugués Antonio Rodrigues (1515-1568), quien luego ingresó a los jesuitas y transmitió la experiencia a sus correligionarios portugueses de la generación siguiente. Como sea, el éxito que Rodrigues atribuye a Lezcano, y su recurso, no sólo a la música, sino además al teatro, sugieren que el doctrinero tenía claridad en sus objetivos y contaba con preparación previa. Su trabajo parece parte de un programa preconcebido, y no un experimento personal: antes de viajar al Río de la Plata, Lezcano debe haberse informado sobre los métodos practicados en México en vistas a su aplicación en Paraguay; y además, demostró sensibilidad por las culturas de la zona.

Según la carta de Rodrigues, al regresar a la ciudad de Asunción de una extensa excursión por el norte del territorio (1548), halló que un tal “Nuño Gabriel” —quien ha sido correctamente identificado con Lezcano³¹— había

²⁵ “Información de méritos de Juan de Lezcano”, Sevilla, Archivo General de Indias (en adelante, AGI), Charcas 78, n° 1; cfr. C. Bruno: *Historia...*, vol. 1, pp. 153-154.

²⁶ Una acertada evaluación del trabajo de Lezcano se halla en Luis Szarán: *Diccionario de la Música en el Paraguay*, Asunción, s/e, 1997, s. v. “Lezcano, Juan Gabriel”: “fue director de una escuela de niños y pequeños [sic] [...] donde se enseñó música por primera vez en el Paraguay”.

²⁷ S. Leite: “Antonio Rodrigues...”, p. 69; *MB*, vol. 1, 1956, p. 478.

²⁸ Estos cantos fueron empleados también en la península ibérica. Ver Alfonso de Vicente: “Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la ‘gente del vulgo’”, *Studia Aurea*, 1, 2007, pp. 1-41. Versión digital disponible en <http://studiesaurea.com/article/view/v1-vice/vicente/pdf> (consultado el 10 de diciembre de 2013).

²⁹ Ver Margarita Durán Estragó: *El hechicero de Dios: Fray Luis Bolaños*, Asunción, Don Bosco, 1995.

³⁰ Ver Guillermo Furlong: *Misiones y sus pueblos de guarantes*, Buenos Aires, s/ed., pp. 29-30.

³¹ La carta de Rodrigues contiene varias imprecisiones que afectan los detalles que presenta. Que “Nuño Gabriel” y “Juan Gabriel de Lezcano” son la misma persona se comprueba no solo por la concordancia parcial en el nombre, sino porque Rodrigues afirma que Gabriel había abandonado una capellanía que tenía en la iglesia de Asunción para convertirse en misionero, cosa que Lezcano efectivamente llevó a cabo (de hecho, Leite explicó la discrepancia en el nombre como el resultado de una mala lectura del copista; ver *MB*, vol. 1, 1956, p. 478n). La información de méritos de Lezcano (AGI, Charcas 78, n° 1, ya citada) menciona de manera destacada su trabajo misional en Asunción como argumento para su petición del deanato en la recién erigida catedral paraguaya y, como veremos, se refiere también a la música, lo cual actúa como confirmación tanto del informe de Rodrigues como de la identificación propuesta para el personaje al que se refiere.

reunido algunos “principales” guaraníes y a sus hijos en una casa grande, a modo de colegio, donde les enseñaba lectura y religión³². Una probanza que Lezcano hizo compilar desde Asunción confirma sus dichos: les había pedido a los indígenas que le construyeran la casa-colegio y una iglesia fuera de la ciudad, a un cuarto de legua (poco más de un kilómetro) río arriba³³. La construcción, que según el cura (pero no sus testigos) respondió al deseo de los mismos indígenas, tuvo lugar durante el tumultuoso período de la prisión del gobernador Álvar Núñez Cabeza de Vaca (o sea, en 1544) y no estaba completa cuando este y sus captores se hicieron a la vela³⁴. Aparentemente, debido a las disputas internas de los conquistadores, los guaraníes habían cesado de asistir a la doctrina, y, por ello, Lezcano, quien también sentía no tener la tranquilidad necesaria para desarrollarla en la ciudad, la mudó fuera del precinto urbano. Una escuela para que los hijos de caciques aprendieran los principios de la lectura, escritura y religión católica, fuera del alcance de los invasores españoles: todos estos rasgos permiten relacionar el colegio asunceño de Lezcano con el mexicano de fray Pedro. La actitud del cura, de aislar a sus pupilos para evitar que los afectara el “mal ejemplo” de la sociedad colonial, constituye el antecedente paraguayo más remoto de la segregación territorial que luego caracterizó a las misiones jesuítico-guaraníes³⁵.

Cuando fundó su escuela, Juan Gabriel de Lezcano ya tenía historia como misionero. En octubre de 1540, había hablado con Domingo de Irala, Garci-Vanegas y Alonso Cabrera para que lo apoyaran en su apostolado entre los indígenas de la ciudad. Así fue como aplicó por primera vez en la historia paraguaya, y con éxito, un método relacionado y complementario a la “doctrina cantada” de Gante: los cantarcicos (*cantigas*, en la retroversión portuguesa publicada por Leite³⁶). Se trata del uso de canciones simples, en lengua indígena –para que fueran comprendidas– pero de contenido religioso general –para que fueran útiles al doctrinero– destinadas al canto colectivo de la gente durante la enseñanza de la doctrina. Según Rodrigues, Lezcano, a los guaraníes, “hízoles cantares contra todos sus vicios, *scilicet* [vale decir], para no comer carne humana, para no se pintar, para no matar, etc.” Con ello consiguió que los indígenas de la ciudad y sus alrededores aparentemente abandonaran la práctica ritual del canibalismo y asistieran

³² S. Leite: “Antonio Rodrigues...”, p. 69.

³³ “Información de méritos...”, AGI, Charcas 78, n° 1.

³⁴ Sobre la fascinante figura del gobernador, ver Donald E. Chipman: *Álvar Núñez Cabeza de Vaca: The Great Pedestrian of North and South America*, [Denton], Texas State Historical Association, 2012, entre otros trabajos.

³⁵ Magnus Mörner: “The Guaraní Missions and the Segregation Policy of the Spanish Crown”, *Archivum Historicum Societati Jesu*, 30, 1961, pp. 367-386.

³⁶ El original de Rodrigues estaba en portugués. La copia sobreviviente, que había sido enviada a Íñigo de Loyola, está traducida al castellano.

regularmente a Misa, y que las madres trajeran a sus niños al bautismo. Organizó además procesiones con sus discípulos, y “llevaba consigo los que doctrinaba cantando loores de Nuestro Señor, y especialmente en las procesiones de Corpus Christi, cantando muchos loores del Santísimo Sacramento”³⁷.

Tanto énfasis en la música implica que la doctrina también se cantaba, siguiendo el modo ya probado por los franciscanos de México. Así lo sugiere también el testimonio de Alonso Cabrera, el “veedor” enviado por el emperador para controlar la expedición de Pedro de Mendoza, según el cual Juan Gabriel de Lezcano trabajaba ya con versiones guaraníes de los Mandamientos y los textos en castellano y latín de las oraciones por medio de jóvenes catequistas indígenas que operaban en los poblados carios que rodeaban al asentamiento español. Después de la recitación responsorial, se cantaba:

E que en poco tiempo se dio tan buena orden que informó muchos muchachos indios en los mandamientos puestos en su lengua, e asimismo el rezo e Salve Regina e Pater Noster e Ave Maria en Latín e Romance, e puso cada un muchacho en cada pueblo de indios; e al pie de una cruz, puestos todos de rodillas, les decía e todos respondían las dichas oraciones e mandamientos. *E después de acabado lo cantaban los dichos indios como él se lo había enseñado todos juntos [...]*³⁸.

La figura de Lezcano tiene ribetes novelescos que hasta hoy escaparon tanto a los hagiógrafos de la misión católica como a los escritores o cineastas populares en busca de maravillas. Racionero de la catedral de Valladolid³⁹, parece haber renunciado su prebenda para embarcarse con el Adelantado Pedro de Mendoza⁴⁰. En Sudamérica, fue primero capellán en el efímero primer Buenos Aires. Subió luego a la Asunción, donde sirvió como cura junto con Francisco de Andrada, con una capellanía instituida en el nombre del rey, tomada de los diezmos de frutos de la tierra⁴¹. Ocupó el cargo de notario apostólico para la ciudad⁴². La bibliografía le hace

³⁷ Leite: “Antonio Rodrigues...”, p. 69; *MB*, vol. 1, 1956, pp. 478-479.

³⁸ Testimonio de Alonso Cabrera en la “Información de méritos...”, AGI, Charcas 78, n° 1 (cursiva mía).

³⁹ Ricardo de Lafuente Machain lo hace “racionero de Asunción”, título que carece de todo sentido antes de la erección de la catedral paraguaya (realizada el 10 de enero de 1548). Ver su *Conquistadores del Río de la Plata*, Buenos Aires, Sebastián de Amorrortu, 1937, p. 349.

⁴⁰ AGI, Pasajeros, leg. 2, exp. 1659 (27 de agosto de 1535); Contratación, 5536, Lib. 3, fol. 389. Según la “Información de méritos...”, en 1556 ya no era racionero; podría haber renunciado el cargo para embarcarse.

⁴¹ Ricardo de Lafuente Machain: *El gobernador Domingo Martínez de Irala*, Buenos Aires, Librería y Editorial “La Facultad”, 1939, pp. 59 y 88; Juan Francisco de Aguirre: “Diario del Capitán de Fragata...”, *Revista de la Biblioteca Nacional* [Buenos Aires], 18, 1949, pp. 70-71. Según Rodrigues, Lezcano había renunciado su capellanía para dedicarse de lleno a la misión. Si hubo tal renuncia –lo cual no parece probable– esta habría ocurrido después de 1545, cuando todavía figura como cura y capellán real en el “Parlamento con los agaces”. Ver R. de Lafuente Machain: *El gobernador...*, p. 447.

⁴² Francisco González Paniagua: “Memorial del Padre...”, 3 de marzo de 1545, *Revista de la Biblioteca Nacional* [Buenos Aires], 1, 1937, p. 468.

retornar a España en 1547: tal cosa parece improbable, por figurar su nombre en dos testamentos de la Asunción de ese año⁴³. Su postulación para el deanato no tuvo éxito (ganó el cargo su enemigo Francisco González Paniagua) quizás porque Lezcano fue partidario de Domingo Martínez de Irala y participó activamente del complot contra Cabeza de Vaca⁴⁴. Su rastro se pierde a partir de 1548.

Lezcano también escribió y produjo piezas teatrales. González Paniagua, en la famosa carta en la cual imaginó la ciudad de Asunción como meca de libertad sexual o “paraíso de Mahoma” –por la superabundancia de mujeres guaraníes que atendían a los invasores– informó sobre una de las que hizo, una farsa de Corpus que satirizaba el desempeño de Cabeza de Vaca, en cuya representación intervino en hábito de pastor⁴⁵.

Colofón

Los dos episodios en la historia de la música misional americana que presento aquí demuestran que los rasgos generales de la práctica de las reducciones jesuíticas que comenzó en 1609 –la división en dos niveles, uno destinado al común de la gente, otro para cultivo de músicos especializados–, así como varios de los principales géneros en que consistía –la doctrina, los cantarcitos y la danza del nivel general, música de voces e instrumentos, con sentido principalmente religioso para el nivel especializado–, así como la actividad conexas del teatro, ya estaba dada en la acción doctrinal de México y de Asunción entre principios y mediados del siglo XVI. Hasta donde llega hoy nuestra capacidad de análisis, esta práctica es por completo coherente; las mismas actividades misionales van acompañadas de un número limitado de enfoques y de géneros que se repiten.

⁴³ Ver “Testamento de Martina de Espinosa” (Asunción, 8 de octubre de 1547), y “Testamento de Juan de Samaniego” (Asunción, 24 de noviembre de 1547), en *El Archivo Nacional (Documentos del Archivo)*, vol. 1, Asunción, 1902, pp. 536-540 y 555-559, respectivamente. Los dos testadores encargan un treintenario de misas al clérigo (pp. 537, 556). El segundo, además, lo nombró su albacea testamentario, junto con Gómez Maldonado (p. 558). También menciona “la iglesia y monasterio de Señor San Jerónimo que él ha edificado” en relación con Lezcano (p. 556). Esta es la única mención que conozco sobre un posible vínculo del cura con la orden de los Jerónimos, punto que debería ser aclarado en el futuro.

⁴⁴ F. González Paniagua: “Memorial...”, pp. 444-445 y 460-461.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 460-461. El enfrentamiento verbal entre los partidarios de Núñez y de Irala llegó a su clímax en torno a la farsa: Lezcano utilizó más epítetos que sutileza para referirse al gobernador, y González lo comparó con el cura de Mediana, que declaraba reyes a su antojo, y el obispo de Zamora, partidario de Juan de Padilla en la época de la insurrección de los Comuneros contra Carlos I. Años después, Barco Centenera recordaba todavía la representación, al evocar el personaje del soldado leal, pobre y sufrido a causa de su postura, que la farsa calificaba de contraria a la razón. Ver Martín del Barco Centenera: *La Argentina. Reimpresión facsimilar de la primera edición (Lisboa, 1602)*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1912, Canto Quinto, f. 41r.

Aunque la conexión entre los distintos episodios no sea siempre demostrable, puede postularse, así, la existencia de una línea histórica única que recorre mucho, sino todo, el trabajo músico-misional de América en los siglos que siguieron a la invasión europea del territorio. La genealogía de la famosa práctica de los pueblos guaraníes se remonta hasta apenas una generación después de la llegada de Colón, si es que no remite a experiencias anteriores de las que se nutrieron los franciscanos de México. Al mismo tiempo, y contrariamente a lo que sucede con el diseño general de los poblados misioneros —las cuales hasta cierto punto remiten a las Leyes de Indias, como Pablo Hernández demostró hace muchos años— los antecedentes de su música parecen más americanos que europeos, y fruto de un conjunto de prácticas transmitido a través del tiempo de manera vaga o difusa, y no de la legislación: de la *consuetudo* y no de la *lex*.

¿Cómo conciliar estas conclusiones con la convicción, cada día más fuerte, de los especialistas acerca de la participación activa de los indígenas en la definición de los sistemas simbólicos de sus pueblos? La contradicción que a primera vista pueda percibirse no es tal. Las prácticas de música misional aquí descritas resultan muy generales por falta de documentación más precisa. Las descripciones dejan fuera una innumerable cantidad de detalles más o menos importantes. Si pudiéramos realizar exámenes de primera mano, las diferencias entre México, Asunción y las reducciones saltarían a la vista (o al oído). Como ya aludí, aquí adopté el punto de vista de los misioneros; el panorama cambia por completo cuando se adopta la “visión de los vencidos”, la perspectiva de cada una de las etnias que fueron sometidas compulsivamente a transformaciones religiosas y culturales. Las mismas acciones coloniales generan entonces una variedad potencialmente infinita de diferencias y significados.

Una distinción es obvia ya mismo: mientras que los músicos mexica creaban composiciones con aplauso de los misioneros, los guaraníes, de acuerdo con la mayoría de los observadores, no lo hacían⁴⁶. La diferente respuesta a estímulos por lo menos semejantes por supuesto que no se debe a ningún rasgo racial que unos tuvieran y otros no, sino a que la composición se hizo deseable y quizás necesaria para los mexicanos, mientras que, como se sabe, nunca parece haberlo sido para los guaraníes. El repertorio técnico involucrado en cada caso, el tipo de enseñanza impartido, y, por supuesto, las respuestas culturales de unos y otros pueden haber incidido en gestar la diferencia. En esta línea, cabe esperar que, de ser posible un

⁴⁶ Ver por ejemplo, el famoso (por su elocuencia y detalle), aunque cuestionable (por su racialización de la diferencia indígena) testimonio del misionero José Cardiel, en su “Breve relación de las Misiones del Paraguay,” publicada por P. Hernández: *Organización social...*, vol. 2, pp. 557-558.

estudio más detallado, las distinciones entre etnias, lugares, y hasta poblados se multipliquen.

Pero todo esto es materia para otros trabajos, que, además de continuar la discusión sobre posibles sellos locales a las distintas prácticas misioneras, permitan conectar a Gante y Lezcano con Torres y el resto de los misioneros guaranícos a través de los jesuitas del Brasil, con los cuales trabajó Antonio Rodrigues, y los del Perú, donde el Provincial Torres había adquirido la experiencia que luego informó su gobierno. El capítulo-homenaje a María Antonia Virgili, cuyo argumento viaja de México a la Asunción, se acaba aquí.