

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE LENGUAS

MAESTRÍA EN TRADUCTOLOGÍA

**LA DESIGNACIÓN DE *REALIA* EN EL
DOMINIO DE LA MÚSICA EN LA *BREVIS
DESCRIPTIO...* DE FRANCISCO JAVIER
EDER (1772) Y LA TRADUCCIÓN DE JOSEP
BARNADAS (1985)**

TESIS DE MAESTRÍA

S. D'AVILA, JULIÁN MATÍAS

DIRECTOR: DR. JUAN H. FUENTES
CO-DIRECTOR: DR. LEONARDO J. WAISMAN

CÓRDOBA,
30 DE JULIO DE 2021



Resumen

El presente trabajo analiza la designación de *realia* del dominio de la música en la *Brevis Descriptio...* de Francisco Javier Eder (1772) y la traducción efectuada por Josep Barnadas en 1985. La selección del *corpus* y el análisis están motivados por la relevancia de la versión de Barnadas para investigar en el ámbito hispano sobre la música del Mojos jesuítico. El trabajo persigue los objetivos de realizar un análisis contrastivo de los procedimientos de designación del dominio de la música en el *corpus* desde los planos del léxico, la terminología y el texto; reconstruir los *realia* del dominio de la música y corroborar la pertinencia de los conceptos de equivalencia y adecuación en traducciones de obras latinas de la Edad Moderna. Los pasajes con referencias a la música se analizan en latín desde el plano del texto hacia el del léxico musical. Luego se observa cómo la traducción afectaría las relaciones de referencia entre el texto de partida y el de llegada. Por último se intenta valorar en qué medida las equivalencias del traductor resultan adecuadas a sus objetivos explícitos. Se concluye que el autor utiliza diversos procedimientos de designación de acuerdo con determinados parámetros. El traductor tiende a conservar los procedimientos de designación y su traducción cumple parcialmente con los objetivos por él explicitados. En algunos pasajes el texto puede interpretarse de un modo distinto a como lo hace el traductor. Para el análisis de esta traducción el concepto de adecuación se revela útil en el plano del texto sin descartar el de equivalencia en el de la palabra. El estudio de la realidad descrita por el misionero es necesario para el análisis contrastivo y, a la inversa, este ayuda a interpretar mejor los textos del *corpus*.

Índice

<u>Resumen</u>	<u>ii</u>
<u>Introducción</u>	<u>1</u>
1. Presentación, antecedentes y objetivos	1
2. Marco teórico	2
2.1 Definición del término <i>realia</i>	2
2.2 Posibilidades de estudio traductológico de descripciones etnográficas.....	2
2.3 Procedimientos de designación según Presa Terrón (2008)	3
2.4 La clasificación de Geneviève Demerson	4
2.5 Análisis de la traducción.....	6
3. Metodología	7
3.1 El texto de Eder.....	7
3.2 La traducción de Barnadas	8
3.3. Nuestro trabajo con el <i>corpus</i>	9
<u>Análisis de los datos.....</u>	<u>12</u>
1. Voces patrimoniales y reutilizaciones	12
1.1 Música y afines.....	12
1.2 Música instrumental y campanas.....	14
1.3 Instrumentos en actividades diversas.....	16
1.4 La danza.....	21
2. Préstamos, perífrasis y algunas descripciones	23
2.1 Aprendizaje sistemático de la música.....	23
2.2 Canto en ritos cristianos.....	27
2.3 Canto en ritos Baure.....	33
3. Descripciones y pasajes de interpretación compleja.....	36
3.1 Bailes de varones y de mujeres.....	36
3.2 El baile del caimán.....	68
3.3 ¿Celebraciones con danza?.....	82
3.4 Reinterpretaciones de algunos instrumentos.....	83
<u>Conclusiones.....</u>	<u>91</u>
<u>Referencias bibliográficas.....</u>	<u>94</u>
<u>Apéndice 1: Léxico analizado en el trabajo.....</u>	<u>98</u>
<u>Apéndice 2: Imágenes de danzas e instrumentos de Mojos.....</u>	<u>100</u>

Introducción

1. Presentación, antecedentes y objetivos

Francisco Javier Eder (1727-1772), misionero jesuita, es citado en muchos trabajos sobre la Historia del Oriente boliviano. El texto manuscrito de su *Brevis Descriptio Missionum Societatis Iesu Provinciae Peruanae vulgo Los Moxos* (Breve descripción de las misiones de la Compañía de Jesús en la Provincia de Perú, en vulgar Los Mojos, en adelante *Brevis descriptio*) se conserva como volumen L de la *Collectio Prayana* de la Biblioteca de la Universidad de Budapest. Desde fines del siglo XVIII se publicaron versiones resumidas o adaptadas en varios idiomas. Entre ellas sobresale la traducción efectuada por Josep Barnadas en 1985, la primera que traspasó al español el texto completo del manuscrito. Sin embargo, sería preciso esperar hasta la transcripción de Joseph Laure (2003-2010) para contar con una edición impresa del texto latino completo del misionero.

La *Brevis Descriptio* de Eder brinda información sobre la naturaleza y las culturas, en especial la de lengua baure, que habitaban en la zona amazónica del actual territorio boliviano. En este texto cobra relevancia para nosotros la designación *realia*¹, tanto por los procedimientos utilizados para nombrar elementos cuya primera denominación está en lengua baure como porque esos mismos procedimientos constituyen un problema de traducción.

La designación de *realia* en textos latinos sobre tierras americanas es objeto de algunos trabajos en nuestro país, como los de Nora Andrade (1997), Josefina Nagore (1998-1999) y Carlos Castilla (2010) sobre Pedro Mártir de Anglería. El mismo tema ocupa algunos capítulos de *Tous vos gens à latin. Le latin, langue savante, langue mondaine (XVI^e-XVII^e siècles)*, libro compilado y editado por Emmanuel Bury en 2005. El llamado “neolatín” incluso cuenta con un manual como el *Oxford Handbook of Neo-latin* (2015) a cargo de Sarah Knight y Stefan Tilg.

Entre los asuntos tratados por el texto de Eder seleccionamos la música. La traducción de Barnadas es citada por trabajos como el de Susana Antón Priasco (2004) sobre la educación musical en Mojos o el de Edgardo Civallero (2014b) sobre los bajones.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, y con el ánimo de aportar datos para una interpretación crítica del texto de Eder y de la traducción de Barnadas como fuentes históricas, establecemos como tema de investigación la designación de *realia* del dominio

¹ Para una definición de este término, vid. *infra*, 2.1 Definición del término *realia*.

de la música en el texto latino de Eder (1772) y la traducción al español de Barnadas (1985).

Nuestro primer objetivo general es realizar un análisis contrastivo de los procedimientos de designación en el dominio de la música en un *corpus* de traducción, desde los planos del léxico, la terminología y el texto. Específicamente, procuramos hallar instancias de designación de referentes del dominio de la música en el texto de Eder y en su traducción; clasificar los procedimientos de designación hallados con categorías propias de nuestro marco teórico y analizar contrastivamente la traducción de las designaciones de referentes del dominio de la música por Josep Barnadas.

Como complemento necesario a esto procuramos, en segundo lugar, reconstruir los *realia* del dominio de la música en nuestro *corpus*. Para esto es preciso identificar los referentes de las instancias de designación y organizarlos según un criterio musicológico.

Por último, nos proponemos corroborar la pertinencia de los conceptos de equivalencia y adecuación en traducciones de obras latinas de la Edad Moderna, para lo cual es necesario aplicar estos conceptos al análisis contrastivo.

De este modo, si intentamos ubicar nuestro trabajo en el mapa de la Traductología propuesto por Holmes (1972/1988: 70), podemos añadirlo entre los Estudios Descriptivos orientados hacia el producto con una perspectiva histórica por el estudio de los procedimientos de designación empleados por Eder. También tendría cierto lugar entre los Estudios Aplicados de crítica de traducciones.

Con nuestro trabajo esperamos contribuir al uso de la *Brevis Descriptio* como fuente para trabajos de musicología histórica y, a la vez, presentar un caso de tratamiento del problema de la designación de los *realia* en una descripción etnográfica escrita en latín y traducida al español.

2. Marco teórico

2.1 Definición del término *realia*.

Al hablar en general de los referentes americanos en los textos analizados, utilizamos con cierta frecuencia el latinismo *realia*, entendido como “conjunto de elementos ajenos al sistema lingüístico, que, sin embargo, pueden influir en él: historia, política de un pueblo, costumbres, contactos con otros pueblos, etc.” (Lázaro Carreter 1990 [1968]: s.v. *Realia*). Según Amparo Hurtado Albir, el término fue acuñado por los lingüistas Vlahov y Florin “para referirse a los elementos textuales que denotan color histórico o local, catalogándolos

en cuatro tipos: geográficos y etnográficos, folclóricos y mitológicos, objetos cotidianos y elementos sociohistóricos” (2018 [2011]: 608)².

2.2 Posibilidades de estudio traductológico de descripciones etnográficas.

En un trabajo de 2014, Juan Antonio Albaladejo Martínez señala las posibilidades de estudio traductológico de la *Historia natural y moral de las Indias* de José de Acosta. Establece un esquema de tres “dimensiones traslativas” (p. 128): la autotraducción (de los libros I y II, originalmente escritos en latín con el título *De Natura Novi Orbis* [Acerca de la naturaleza del Nuevo Mundo], p. 128 y ss.), la lexicografía o descripción de los objetos americanos en español y de los españoles en lenguas amerindias (p. 130 y ss.), y la “traducción sin original textualizado” (concepto de Vega, 2013: 29), el caso de los relatos orales de informantes que Acosta pasa a la escritura en lengua española (p. 134).

La obra latina de Francisco Javier Eder, en tanto descripción etnográfica de pueblos americanos para lectores europeos, puede estudiarse bajo la perspectiva lexicográfica³. Dentro de ella el autor esboza algunos procedimientos generales para introducir los referentes americanos en los textos: la ampliación de significados, la denominación topográfica y el préstamo o americanismo.

Este planteo atiende los casos en los que una palabra o una perífrasis (en la denominación topográfica) son suficientes para introducir el referente. Enseguida exploraremos vertientes teóricas que permitan abordar otros medios más sofisticados con los que Eder introduce los referentes americanos en un marco conceptual europeo y en una lengua cuya propiedad para expresar referentes de la Modernidad era ya debatida⁴.

2.3 Procedimientos de designación según Presa Terrón (2008).

Según María Isabel Presa Terrón (2008: 25-32), los cronistas españoles de Indias recurrían a tres tipos de procedimientos para designar los objetos diferentes de España: el

² Para G. Rasulo (2020), los autores occidentales no tienen un término equivalente al de *realia*. El autor alterna este término con “linguoculturema” (*linguocultureme* en el original inglés).

³ La perspectiva de auto-traducción no sería válida para el texto de Eder, que el misionero redactó en latín y nunca tradujo. El concepto de traducción sin original textualizado puede aplicarse a determinadas menciones de relatos de informantes que Eder inserta en su obra. Dejamos a otros la tarea de estudiar esta faceta del texto del jesuita.

⁴ Sobre el debate acerca de si el latín era apropiado para los conceptos modernos, vid. Demerson (2005) y, en general, el volumen de Bury (2005) del cual forma parte el trabajo de Demerson.

préstamo⁵, la voz patrimonial (palabra propia del fondo léxico del español para dar cuenta de un referente similar a otro europeo)⁶ y los mecanismos de designación.

Los mecanismos de designación son procedimientos “basados en comparaciones, traducciones, descripciones, explicaciones, definiciones y coordinaciones, construidas sobre un fondo patrimonial, ayudado a veces por indigenismos” (p. 29). Demandan un contacto prolongado con la cultura descripta.

2.3.1 *Clasificación de los mecanismos de designación.*

Comparación (Presa Terrón, 2008: 40-41): La comparación establece una relación de semejanza entre dos realidades, una americana y otra europea, por medio de una analogía entre ellas –o, en ocasiones, por una desemejanza–. Responde a las preguntas ‘¿a qué se parece?’, ‘¿a qué es igual?’, ‘¿en qué difiere de lo conocido?’. Está marcada por una correlación gramatical comparativa que indicaría semejanza o identidad (*como, que parece, ser el más, como los de España, etc.*).

Descripción (pp. 45-46): La descripción da información sobre un referente enumerando sus diferentes características, sus partes, cualidades o circunstancias, o bien exponiendo una idea general de sus componentes, propiedades o modo de uso. Se describen los rasgos esenciales desde el punto de vista de los españoles. Ocasionalmente se añade el término indígena. La descripción responde a las preguntas ‘¿de qué consta?’, ‘¿cuáles son sus partes?’, ‘¿qué características tiene?’.

Definición (pp. 50-51): La definición identifica explícitamente un objeto con la fórmula “A es B” o “A que es B”, siendo uno de estos términos indígena y el otro, patrimonial. La definición responde la pregunta ‘¿qué es?’. Sigue al término definido sin interrumpir el discurso y normalmente se presenta como una oración subordinada.

Explicación (pp. 54-55): La explicación alude a características o cualidades del referente que permiten al lector representárselo con la mayor fidelidad posible sin llegar a identificarlo. Frecuentemente ayuda a aclarar un término indígena añadiendo información, ya sobre alguna característica del referente, ya sobre la etimología o la morfología de la palabra. Responde a preguntas como ‘¿por qué esto es así?’, ‘¿por qué sucede esto?’, ‘¿para qué?’, ‘¿cómo?’. Sus marcas serían *porque, como quien dice, de donde, etc.*

⁵ Equivale al “préstamo” o “americanismo” de Albaladejo Martínez (2014).

⁶ Abarca la “ampliación de significados” y la “denominación topográfica” de Albaladejo Martínez (2014).

Coordinación de varios elementos (pp. 58-59): Consiste en coordinar con las conjunciones *y*, *e*, *o* dos sustantivos sinónimos, teóricamente intercambiables, normalmente uno español y otro indígena. La pregunta que respondería la coordinación es ‘¿cuál es el sinónimo de esta palabra?’.

Traducción (pp. 64-65): Presa Terrón llama traducción al traslado de un significante indígena al español con verbos como *llamar*, *decir*, *significar*, etc. Ocasionalmente puede aparecer la traducción sin verbo. Este mecanismo respondería la pregunta ‘¿qué significa en español?’.

2.4 La clasificación de Geneviève Demerson (2005).

Geneviève Demerson estudia la introducción de referentes americanos en las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería⁷ y presenta los siguientes procedimientos de designación:

Procedimientos directos: adaptación y enriquecimiento (Demerson, 2005: 300-303). Dentro de estos se encuentran la traducción (*traduction*) –procedimiento de calco atestiguado en Cicerón para el léxico filosófico– y el préstamo (*calque*) –usado por Jerónimo para los nombres semíticos.

Reutilización del vocabulario latino o neologismo sintagmático (pp. 303-304). Consistiría en usar palabras del latín para designar referentes que se parecen a los de la latinidad por algún rasgo relevante.

Figuras (pp. 305-306). Demerson trata especialmente la epanortosis, la metáfora y la perífrasis.

La epanortosis sería la corrección o el añadido de detalles a una palabra latina cuando esta parece transmitir en forma parcial el mensaje.

La metáfora es definida por Demerson como la “percepción instantánea de una semejanza entre dos objetos” (p. 305), definición que la investigadora atribuye a Michel Bréal. Demerson considera casos de metáfora las comparaciones dudosas con *quasi* o *quidam*, así como la clasificación por género y especie.

La perífrasis sería la denominación de un referente con un sintagma nominal. En Pedro Mártir estas denominaciones aparecen ligadas a descripciones y es difícil saber a veces si son propuestas seriamente o más bien como un comentario sobre un aspecto dado del referente.

⁷ Sobre el latín de Pedro Mártir puede consultarse el artículo de Josefina Nagore *et al.* (1998-1999).

A estas figuras añadimos que Eder utiliza la metonimia para designar un instrumento musical por el material principal con el que está fabricado.

Aproximaciones (pp. 306-307). En esta categoría agrupa Demerson la ambigüedad –no intencional– y la admisión de limitaciones (*aveu de l'échec*) en enumeraciones extensas que finalizan con generalizaciones del tipo “y otros objetos similares”.

2.4.1 Metáfora y analogía.

La metáfora parte de semejanzas entre el referente americano y otro conocido para el lector. Azucena Penas Ibáñez, en su artículo “El valor lingüístico-heurístico del proceso semántico metafórico” (2009: 17 y ss.) sigue a Aristóteles y a Coseriu al afirmar que la metáfora se basa en una analogía, entendida esta como regularidad de expresión y contenido. La metáfora es percibida como semejanza entre dos referentes pero, en realidad, muchas veces es la misma analogía la que crea tal semejanza.

Por otra parte, en un análisis componencial del significado (p. 32 y ss.), puede decirse que la metáfora organiza los semas comunes a los referentes vinculados por la analogía. Consideramos el concepto de analogía útil para identificar las semejanzas entre referentes que subyacen a la metáfora y a otros procedimientos de designación como la reutilización, la comparación y la definición.

2.5 Análisis de la traducción.

Christiane Nord (2018) utiliza el concepto de “adecuación” para tratar sobre la relación del texto meta con sus destinatarios. La adecuación se define como “cualidad de una traducción de ser adecuada al propósito comunicativo definido en el encargo de traducción” (p. 182). Dentro de esta perspectiva, la equivalencia es un tipo de adecuación relacionado con la conservación de la función comunicativa del texto de partida y el de llegada⁸.

Los dos conceptos profundizan su sentido al tomar en consideración el *skopos* de la traducción, punto en el que Nord (2018) distingue la intención del emisor y la función comunicativa del texto (p. 36). La *intención* sería el propósito que el emisor quiere lograr mediante su texto. La *función* consistiría en la finalidad con que el receptor del texto lo usa de acuerdo con su propia situación. La fidelidad de la traducción se mide con su *skopos*, es decir teniendo en cuenta la intención y la función.

⁸ Cfr. Nord, 2018: 43-46.

La adecuación, la equivalencia y el *skopos* funcionan como criterios en una crítica de la traducción. Con Ernesto Zierer (1979) afirmamos que la crítica de la traducción (como producto) es “una apreciación de la *calidad del texto meta*, particularmente del grado de su equivalencia *semántica y pragmática* con respecto al texto origen” (163, cursiva del autor). La crítica debe ser constructiva y persigue el fin de “mejorar la calidad del trabajo de traducción en general” (p. 165).

La crítica de la traducción también presenta desafíos. En relación con la equivalencia semántica y pragmática, Zierer (1979) advierte que el crítico probablemente no tiene la misma “competencia hermenéutica” (p. 166) en las lenguas origen y meta. Asimismo, la objetividad de una crítica se da solo en el plano de la *langue* saussureana, no en el de la *parole* (p. 166). Por último, el efecto comunicativo causado por el texto de partida en el crítico influye sobre su impresión del texto de llegada (p. 167). Creemos que, si se toman las debidas precauciones, la crítica puede ser muy útil.

3. Metodología

Presentaremos aquí el *corpus* de nuestra investigación y resumiremos los pasos del trabajo realizado. En base a la importancia del borrador de Eder y de la traducción de Barnadas para el desarrollo de la musicología histórica, formamos un *corpus* bilingüe de traducción integrado por los dos textos:

Eder, Francisco Javier SJ (1772?): *Brevis Descriptio Missionum Societatis Iesu Provinciae Peruanae vulgo Los Moxos*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Universitaria de Budapest, Collectio Prayana, volumen L.

Eder, Francisco Javier SJ (1985 [1772?]): *Francisco Javier Eder SJ. Breve descripción de las reducciones de Mojos ca. 1772*. Trad. Josep M. Barnadas. Cochabamba: Historia boliviana.

3.1. El texto de Eder.

Francisco Javier Eder escribió su *Brevis Descriptio* en el exilio, tras el destierro de los jesuitas de España y sus colonias en 1767. Habría redactado la descripción en Neusohl entre 1770 y 1772, un tiempo antes de morir (Barnadas, 1985: LXXXI).

El manuscrito que contiene el texto⁹ presenta, a partir de cierto punto, correcciones y añadidos. Según Barnadas, se trata de un borrador (p. LXXXV). No obstante, la cantidad de referencias al lector y de remisiones a pasajes dentro de la misma obra hacen pensar en un borrador casi definitivo¹⁰.

El latín utilizado por el autor presenta interferencias del alemán¹¹ y algunos errores ortográficos y gramaticales. Los referentes americanos suelen compararse con objetos europeos¹².

El contenido de la obra está ordenado de acuerdo con la afluencia de ideas a la mente de su autor. Sus temas son la geografía del Reino del Perú, la naturaleza (ríos, flora y fauna) de Mojos y las costumbres paganas y cristianas de los Baure.

Las descripciones más extensas y detalladas sobre la música aparecen dentro del relato sobre las fiestas de los Baure; les siguen en detalle los comentarios sobre las celebraciones cristianas, y finalmente menciones en diversas situaciones de la vida en la reducción.

3.2. La traducción de Barnadas.

La traducción de Barnadas se realizó en base a una versión mecanografiada del manuscrito, con el cual el traductor pudo cotejarla en una sola instancia (Barnadas, 1985: CIII-CIV). Además de la traducción del texto latino, contiene una introducción con un estudio sobre el autor, su contexto histórico y su texto, con la bibliografía correspondiente. Después de la traducción incluye un apéndice con un vocabulario de los indigenismos empleados por Eder, luego un índice analítico de la *Breve descripción* y por último un resumen en varios idiomas.

La traducción propiamente dicha está dividida en párrafos numerados dentro de cada capítulo, lo cual organiza el texto y facilita las referencias. En las notas al pie Barnadas trató de “aclarar informaciones de Eder” (p. CIII) y “ampliarlas con citas de otras fuentes jesuíticas de Mojos y esto, asimismo, con un doble fin: confirmar o matizar lo que dice Eder con textos paralelos o discrepantes” (p. CIII).

⁹ Para el recorrido del manuscrito, las ediciones basadas en él y sus traducciones puede consultarse a Barnadas (1985, pp. LXXXIII – CIV), a quien seguimos.

¹⁰ Barnadas (1985, p. XCVIII) advierte referencias al lector en los párrafos 198, 246, 259, 326, 436, 475, 513, 522, 525, 550, 611 y 613; remisiones a partes de la obra en los párrafos 152, 158, 177, 190, 199, 201, 214, 220, 237, 283, 298, 308, 319, 325, 338, 353, 385, 411, 452, 457, 458, 494, 508, 519 y 551.

¹¹ Cfr. Barnadas (1985), pp. XCIX-C. Barnadas afirma la identidad cultural alemana de Eder (pp. LXV-LXX). En los pasajes sobre la música también hallamos varias palabras que provendrían del italiano o del español.

¹² Cfr. Barnadas (1985), p. XCIX sobre el europeísmo de Eder.

Intentaremos identificar el *skopos* de la traducción de Barnadas. El traductor explicita su intención de lograr una versión legible (p. CII) y, por otra parte, manifiesta la necesidad de que sea auténtica (p. CIII). Considerando que la mayor parte del manuscrito es un borrador con errores de gramática e interferencias lingüísticas, interpretamos que el objetivo de legibilidad implica redactar un texto con corrección gramatical en español.

Por otra parte, la autenticidad se relacionaría con lo que Barnadas denomina “fortuna científica de Eder” (1985: C). El traductor, al analizar las versiones de Eder disponibles hasta el momento de su edición¹³, detectó que se habían atribuido erróneamente a Eder datos y omisiones de los cuales el misionero no era responsable (p. XCIII – XCIV). De este modo, la cualidad de “auténtica” de la traducción se aplicaría a conservar el sentido del texto latino y su referencia. No estaría reñida con los cambios formales necesarios para lograr un texto legible, pues no se aplica a la forma sino al contenido de la *Brevis Descriptio*.

Por cuanto la autenticidad está estrechamente relacionada con la fortuna científica de Eder, puede afirmarse que una de las funciones del texto traducido es su utilización como fuente para investigaciones sobre los temas tratados por el misionero. Es esta la función que interesa en este trabajo.

De este modo, consideraremos que el *skopos* de la traducción de Barnadas está constituido por la intención de legibilidad y autenticidad atendiendo a la función de fuente para investigaciones científicas.

3.3. Nuestro trabajo con el *corpus*.

Para citar la *Brevis Descriptio* utilizaremos la transcripción latina del texto de Eder publicada por Joseph Laure (2003-2010) adaptando su ortografía a los criterios usuales de las ediciones clásicas¹⁴. El uso de corchetes y paréntesis en la transcripción es el de Laure¹⁵. Las citas de la traducción corresponderán a la de Barnadas (1985). De las notas del traductor solo transcribimos las que tratan sobre la música o son relevantes para identificar un referente. Cuando sea necesario observar algo tanto en la transcripción como

¹³ Una refundición (en latín) de Pal Makó en 1791 y la traducción de esta al español por Nicolás Armentia en 1888.

¹⁴ Reemplazamos “ij” por “ii”, “æ” por “ae”, “v” por “u”, “U” por “V”.

¹⁵ Los corchetes indican que debe omitirse los caracteres colocados entre ellos. Los paréntesis señalan que deben añadirse los caracteres por ellos encerrados.

en la traducción, lo indicaremos con llaves. Las secciones omitidas en nuestros pasajes irán señaladas con puntos suspensivos entre corchetes.

En el texto de F. J. Eder se han seleccionado treinta y cinco pasajes –es decir, porciones de texto de extensión variable- dentro de los cuales podría haber referencia a la música en la reducción de San Martín de Baures.

Se ha considerado como música:

-Las referencias a la música occidental europea.

-Las referencias a las danzas de los Baure.

-Las referencias al uso de instrumentos musicales, de la voz cantada o de conocimientos sobre música en el marco de actividades de diverso tipo.

Cada pasaje se analizó en latín desde lo general a lo particular. Primero buscamos procedimientos de designación similares a los explicados por Presa Terrón (2008). Luego se vio que estos procedimientos utilizaban en mayor o menor medida determinado léxico que tenía cierta tradición de uso en la literatura latina sobre música. Este uso se analizó con los diccionarios de Lewis & Short (en adelante “LS”), *Oxford Latin Dictionary* (en adelante “OLD”) y, ocasionalmente, el diccionario de Gaffiot (en adelante “Gaffiot”) para el latín clásico. Para el latín medieval se utilizaron el *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi* de Bernhard (en adelante “Bernhard”) y, ocasionalmente, el diccionario de latín medieval de Niermeyer (en adelante “Niermeyer”) y el *Dictionary of Middle Latin from British Sources* (en adelante DMLBS). Para el latín de la Modernidad se consultaron el léxico de Ramminger (en adelante “Ramminger”), el diccionario de Du Cange (en adelante “Du Cange”) y el *Lexique de la prose latine de la Renaissance* de Hoven (en adelante “Hoven”). La clasificación ofrecida por Demerson (2005) cubre tanto los denominados procedimientos de designación como el uso de léxico.

En la identificación de los referentes nos centramos en los instrumentos musicales. Estudiamos semejanzas entre los objetos descritos por el misionero y los que actualmente se utilizan en Mojos y zonas aledañas. En la mayoría de los casos, en lugar de identificar instrumentos, hemos encontrado semejanzas que permiten aportar una perspectiva adicional a la de Barnadas.

El análisis contrastivo se realizó intentando observar cómo los cambios en distintos niveles del lenguaje afectaban el traspaso de las relaciones de referencia entre el texto de partida y el de llegada. Teniendo en cuenta que la intención explicitada por el traductor en su prólogo es lograr una versión legible y, a la vez, auténtica, se ha intentado valorar en qué medida resultan adecuados los equivalentes seleccionados en cada caso.

Es necesario anticipar aquí que solo se consignarán en este trabajo los cambios que afecten a los referentes musicales. Otros cambios serán comentados excepcionalmente. Las citas de la traducción van entre comillas dobles; nuestras propuestas y los significados léxicos, entre comillas simples.

Para identificar las técnicas de traducción en nuestro análisis utilizamos la clasificación propuesta por Hurtado Albir (2018 [2011]: 269-271). En algunos casos detectamos errores que definiremos en los términos de Delisle (1993) citado por Hurtado Albir (2018 [2011]: 291). En muchas ocasiones, sin embargo, nos limitamos a proponer interpretaciones distintas a las del traductor. Esperamos que nuestro análisis permita enriquecer el debate acerca del texto de Francisco Javier Eder.

Análisis de los datos

En este capítulo, parte principal de la tesis, transcribiremos los pasajes de Eder y analizaremos tanto sus procedimientos de designación como la traducción que de ellos efectúa Barnadas. Los ordenaremos de menor a mayor complejidad de análisis intentando, en segundo lugar, agrupar los de temática similar.

1. Voces patrimoniales y reutilizaciones

1.1. Música y afines.

PASAJE 1

Laure (2005): p. 298, párrafo 210.	Barnadas (1985): p. 92, párrafo 194.
Id quotidiana experientia compertum, pueros Viris iam matrimonio iunctis praestare: ut proinde plerique Missionarii sedulo urserint pueros, qui uel musicae, uel cuilibet alteri arti addiscendae addicti erant, ut in illa progressus necessarios quantocius facerent, certi plerosque sibi subscri(p)turos, ubi tempore ineundi matrimonii fuerint; alios uero pigerrimos canem instar retrocessuros.	La experiencia diaria muestra que los niños aventajan a los casados, por lo que la mayoría de los misioneros estimulaba con diligencia a los niños que se dedicaban al aprendizaje de la música o de otro arte, para que hicieran los progresos necesarios cuanto antes, seguros como estaban de que la mayoría se quedaría donde estaba al contraer matrimonio, mientras que otros, flojísimos, retrocederían como los cangrejos.

PASAJE 2

Laure (2005): p. 310, párrafo 223.	Barnadas (1985): p. 98, párrafo 207.
Contingat dissensionem aliquam inter duos exoriri, et illico quid quisque norit, in publicum prodit. Hic remulum contemnet legere, scribereue ignarum: alter musicae peritiam oggeret: ille se sacristam, aut fabrum iactabit, alius se officio aliquo condecoratum esse, aut fuisse obiiciet;	Cuando se produce un altercado entre dos, al instante cada uno de ellos saca a relucir sus conocimientos: uno tacha a su opositor de no saber leer o escribir; el otro le responde con su talento musical; uno se jactará de ser sacristán o artífice, mientras el otro contraatacará alegando desempeñar o haber desempeñado algún cargo.

PASAJE 3

Laure (2010): p. 244, párrafo 622.	Barnadas (1985): p. 372, párrafo 604.
[...] ipse templi, altariumque ornatus, Ministrorum indumenta, musica selectior, uexillorum sericeorum inductus usus, arcus triumphales, allatae arbores, quae utrinque per forum et compita palmis immixtae collocabantur, nescio quid Europae assimile spirabat.	[...] el mismo adorno del templo y de los altares, los ornamentos de los ministros, la música más selecta, el uso introducido de banderas de seda, los arcos triunfales, los árboles traídos que se colocaban a ambos lados de la plaza y en las esquinas, con palmas entretejidas: todo ello hacía recordar no sé qué de Europa*.

* "El día de Corpus se solemniza con muchas confesiones y comuniones, misa cantada que offician los muchachos, con lindas voces y canciones varias. Asisten al sermón del misterio, después a la procesión solemne por las plazas y calles de los pueblos con altares en las esquinas, que adornan con hermosas plumas y flores, festejando el día con muy alegres danzas", Altamirano 1699, 220; Breve noticia 1713, 11. Sobre el Corpus en las reducciones paraguayas, cf. Hernández 1913, I 313-316.

En estos pasajes Eder usa la palabra *musica*, que el latín tomó del griego para designar el arte musical (LS, OLD). En el pasaje 3 designa también un repertorio de raigambre europea (*nescio quid Europae assimile spirabat* / “todo ello hacía recordar no sé qué de Europa”). Al utilizar el adjetivo *selectior* / “la más selecta”, el misionero evalúa, además, la calidad de la música¹⁶. Los equivalentes “música” y “musical” de Barnadas son adecuados.

En el pasaje 2, las habilidades de cada uno son motivo de orgullo y de rivalidades¹⁷. Eder utiliza el sintagma *musicarum peritiam* para referirse al conocimiento de la música. La voz patrimonial *peritia* designa un saber adquirido por la experiencia (LS, OLD). El equivalente “talento” designaría más bien una aptitud o capacidad (DRAE, acepción 2); sería adecuado solo en la medida en que el talento puede desarrollarse.

¹⁶ Susana Antón Priasco (2004: s/p) señala que la música litúrgica de las reducciones jesuíticas era de estilo barroco y se enseñaba sistemáticamente a niños seleccionados por su nobleza y origen.

¹⁷ Es conocida la elevada estima de la que gozaban los músicos en las reducciones de Mojos. Esta alta valoración siguió vigente después de la expulsión de los jesuitas (Antón Priasco, 2004). Incluso hoy podría observarse en ciertos casos como el sivilire (especie de flauta traversa). Sus ejecutantes integran los conjuntos en carácter provisorio hasta que realizan un juramento que los incorpora de por vida a un grupo musical (Mújica Angulo, 2013: 110).

La equivalencia *peritia* / talento es desacertada; en lo demás se cumplen los objetivos de legibilidad y de autenticidad¹⁸.

1.2. Música instrumental y campanas.

PASAJE 4

Laure (2006): p. 184, párrafo 273.	Barnadas (1985): p. 135, párrafo 257.
[...] uident Ecclesias, equos, uaccas, audiunt concentus musicos, et stupent:	[...] Conocen los templos, los caballos y las vacas; escuchan los conciertos de música y se quedan boquiabiertos;

PASAJE 5

Laure (2006): p. 188, párrafo 279.	Barnadas (1985): p. 138, párrafo 263.
Sed quis describat omnium admirationem, et eius signa, quamprimum Missionem ingrediuntur? Ecclesia, instrumenta musica, campanae, domus, equi, uaccae, oues, et quiquid demum enumerari potest, eos adeo sibi eripit, ut saepe optauerim, intellectu meo posse assequi, et inspicere, quid in ipsorum cerebro tunc agatur.	Pero ¿quién podrá describir la admiración de todos -y sus muestras- en cuanto ingresan a la reducción? El templo, los instrumentos musicales, las campanas, las casas, los caballos, las vacas, las ovejas, en fin todo los excita hasta el punto de que muchas veces he deseado poder penetrar con mi cabeza en la suya para ver qué sucede en ellas.

PASAJE 6

Laure (2009): p. 250, párrafo 573.	Barnadas (1985): p. 322, párrafo 555.
Audierat nempe in omnibus Missionibus, quas obiuerat, elegantissimarum campanarum sonum, et non dubitauit Indos, quam bene campanas fuderunt, tormenta quoque bellica fusuros(.)	[...] pues en todas las reducciones visitadas había oído el excelente tañido de las campanas, no dudando que los indios que las habían fundido también fundirían los cañones y proyectiles*. *No se transcribe.

¹⁸ Al final del pasaje 1, el equivalente “cangrejos” no corresponde al latín *canem* ‘perro’. Probablemente Barnadas leyó *cancris* ‘cangrejo’.

En estos tres pasajes Eder comenta las impresiones de visitantes de la reducción, sean nativos (pasajes 4 y 5) o jefes militares (pasaje 6). Entre los elementos que causan asombro están la música (pasajes 4 y 5) y las campanas (pasajes 5 y 6).

En el pasaje 4 el sintagma *concentus musicos* aparece traducido como “conciertos de música”. El sustantivo *concentus* en latín designa la conjunción armónica de sonidos, en abstracto o en una instancia concreta (LS, OLD, Bernhard). El equivalente “conciertos” para *concentus* es adecuado si se interpreta el vocablo español como ‘función de música’ o ‘acuerdo entre varias partes’ (DRAE 2001, acepciones 2 y 3)¹⁹. El adjetivo *musicus-a-um* significa ‘musical, propio de la música’ (LS, OLD) y el equivalente “de música” es adecuado. Se alcanzan los objetivos de legibilidad y autenticidad.

En el pasaje 5 *instrumenta musica* / “instrumentos musicales” designa los instrumentos musicales. La voz patrimonial *instrumentum* habría adoptado el significado de ‘instrumento musical’ en la Edad Media (Bernhard). El referente de estos instrumentos son los instrumentos musicales europeos, desconocidos por los nativos antes de entrar en la reducción. El equivalente “instrumentos musicales” es adecuado.

La palabra *campana* se registra en latín desde la Antigüedad tardía (LS, Ernout) en adelante (Niermeyer, Bernhard, Ramminger). El objeto se menciona separado de los instrumentos, probablemente debido a las funciones que cumple en la reducción: marcar un espacio territorial, ser signo de la presencia del Dios cristiano y servir como arma en la lucha contra los paganos y los espíritus malignos (Toelle, 2016: 439). El equivalente “campana” es adecuado.

En el pasaje 6 analizaremos la equivalencia *elegantissimarum campanarum sonum* / “el excelente tañido de las campanas”. El equivalente “campana” es adecuado, el paso de *sonum* ‘sonido’ (LS, OLD) a “tañido” constituiría una particularización. Por último, el adjetivo *elegantissimarum* concuerda con *campanarum* y su equivalente “excelente” no es adecuado, pues el adjetivo significa ‘elegante’²⁰. La valoración estética visual se convierte en valoración cualitativa del sonido.

El sustantivo *campana* se repite en la oración subordinada *quam bene campanas fuderunt*. En el equivalente “que las habían fundido”, el pronombre “las” evita repetir el sustantivo pero no se reproduce la estructura comparativa del latín (*quam bene...*

¹⁹ No debe interpretarse como el género musical ‘concierto’, en el que uno o más instrumentos dialogan con una orquesta en una serie de movimientos musicales. Cfr. el uso de “concierto” en el pasaje 15.

²⁰ Así lo traduce el mismo Barnadas en el pasaje 22, en donde Eder describe unas *elegantes flautas* / “sus elegantes flautas” que los Baure usan para el bajo.

fuderunt... quoque... fusuros ‘cuán bien... fundieron... también... fundirían’, es decir ‘fundirían tan bien como’). Sin la estructura comparativa, se desdibuja la analogía entre la calidad de fundición de campanas y armas²¹.

En el pasaje 6 las decisiones de traducción se orientan hacia la legibilidad; la autenticidad se ve afectada principalmente por algunos cambios en el nivel sintáctico que actúan sobre la cohesión textual. En los pasajes 4 y 5 se logran los objetivos del traductor.

1.3. Instrumentos en actividades diversas.

PASAJE 7

Laure (2009): p. 214, párrafo 542.	Barnadas (1985): p. 296, párrafo 524.
Ad sonum tympani conuocantur in forum omnes, qui arcu, et sagittis suis instructi prompte comparent, atque e meta tandiu in dictum Iudam eiaculantur, donec sagittas omnes ipsi, uel supr(a) caput consistenti Diabolo infigant.	Al son del tambor se llama a todos a la plaza, acudiendo enseguida con su arco y sus flechas; desde cierta distancia disparan hasta clavar todas sus flechas en el mencionado Judas o en el diablo que está sobre su cabeza.

En este pasaje el tambor convoca a los habitantes de la reducción hacia la plaza para un juego de la fiesta de Epifanía. La palabra *tympanum* es un préstamo del griego tomado en la Antigüedad. Designaba un tambor pequeño, probablemente ritual (LS, OLD). En Bernhard aparece como tambor de un solo parche²². No se especifican las características del instrumento.

La equivalencia *ad sonum tympani* / “al son del tambor” es adecuada. Nuestra única observación al texto español es “acudiendo” (equivalente de *qui [...] comparent*), gerundio mal usado porque designa una acción posterior a la del verbo que lo rige²³. Excepto esto, las decisiones del traductor sirven a los objetivos de legibilidad y autenticidad.

²¹ Pasamos por alto decisiones que no afectan la referencia a la música. La más importante es el añadido de la nota sobre la metalurgia en frío de los Mojos.

²² Niermeyer da también la acepción de ‘campana’ pero Eder usa *campana* para este referente (vid. pasajes 5, 6 y 17).

²³ Por otra parte, la subordinada relativa cambia a construcción con gerundio.

PASAJE 8

Laure (2006): p. 150, párrafo 225.	Barnadas (1985): p. 116, párrafo 227.
Euocat deinde Motire inter densas tenebras a fistulis ad id paratis t[y](i)gridem ad conuiuium foederis, ac reconciliationis:	Luego el motire, en la más negra obscuridad y con flautas preparadas para ello, llama al tigre para el festín de la alianza y de la reconciliación

En este pasaje, el jesuita relata que los baure atribuían a los animales la posesión de espíritus divinos –*arama*- que merecían reverencia. El *arama* mayor o *aramamaco*²⁴ era el del tigre, al cual el *motire* (especie de chamán) aplacaba ofreciéndole un banquete²⁵.

El misionero nombra el instrumento con la palabra *fistulis* e indica que está especialmente preparado para la ocasión (*ad id paratis*)²⁶. El mecanismo de designación es una explicación en el sistema de Presa Terrón y puede considerarse una reutilización en el de Demerson. La palabra *fistula*, usada desde la Antigüedad, podía designar una ‘flauta de Pan’ (LS, OLD, Bernhard) u otros tipos de flauta (Bernhard). También se registra el significado de ‘tubo’ (LS, OLD). Es posible que *fistulis* en plural no designe varios instrumentos sino una sola flauta de Pan²⁷. Eder no da más detalles y el traductor vierte “flautas” sin especificar el tipo.

En la traducción de este pasaje se mantiene el mecanismo de designación y se cumple el objetivo de legibilidad. Siempre que Eder no designe con *fistulis* una flauta de Pan, también se cumple el objetivo de autenticidad.

PASAJE 9

Laure (2006): p. 154, párrafo 248.	Barnadas (1985): pp. 118-119, párrafo 232.
Vix lacum attigimus, quando altum undique silentium, ut ne unum quidem hominem adesse crederes: tacuerunt	Apenas llegamos al lago se hizo un silencio tan profundo, que parecía no haber nadie: se callaron las trompetas, los tambores, las flautas;

²⁴ Cfr. Eder, 1985 [1772?]: pp.115-116, párrafos 225-229.

²⁵ Sobre la religiosidad premisional de las etnias de la zona de Mojos véase Limpias Ortiz (s.f.): pp. 291-296.

²⁶ Esta expresión puede aludir a que muchos instrumentos de la zona se construían para un uso y luego se descartaban (Civallero, 2015: s/p), o bien a que las cañas se afinaban (cortándolas) para tocar determinada melodía. Cfr. *infra*, pasaje 21.

²⁷ Eder usa casi constantemente *fistula* y sus sinónimos en plural. Acaso el sentido que el escritor quiso darles a estas palabras no sea el de ‘flauta’ sino el de ‘tubo, caña de un instrumento de viento’. Por otra parte, los aerófonos descritos por el misionero suelen parecerse a las flautas de Pan por su forma.

tubae, tympana, fistulae, clamor denique omnis conticuit. [...] Alloquor iam hunc, iam alium e iucundioribus, tubicinem nunc, alias tympanotribam exhortor; sed nemo uel uerbulum reposuit, imo nec respexit. [...] proinde loquerentur, clamarent, tympana pulsarent, nisi me diuersum ab eo, qui hucusque cum [y](ii)s fui, experiri malint. Praeiui exemplo, sequitur hinc unus, inde alter, iste submisso, ille elatius, accedunt plures, usque dum tanto tumultu, et clamore aer personuit, ut rogare etiam opus fuerit, ne tam graues mihi esse pergerent. [...] eadem uia, maximos inter clamores reuersi sumus.

se apagaron al fin todos los clamores. [...] Me dirigí entonces a uno y otro trompetero de los más alegres; luego animé al tamborilero; pero ni éste ni aquéllos decían esta boca es mía, sin levantar siquiera la vista del suelo. [...] [...] por tanto, que hablaran, gritaran, tocaran los tambores, a menos que me quisieran conocer diferente a como los había tratado hasta entonces. Y me adelanté con el ejemplo; me siguió primero uno, luego otro (aquél con temor; éste ya con más decisión); siguieron otros muchos, hasta que el aire retumbaba con tan grande estrépito, que más bien hubo necesidad de suplicarles que no continuaran con aquella molestia. [...] retornamos por la misma ruta, en medio del mayor griterío.

PASAJE 10

Laure (2007): p. 394, párrafo 397.

Die statuta summo mane (o)mnes Indi in portu congregati sagittis instructi, et canibus comitati naues conscendunt, aliis tympanum aliquod streperum, aliis boum cornua, quae deinde inflent, secum deferentibus. [...] Dato Venationis inchoandae signo, omnes syluam ingrediuntur, alio tympanum suum, aut corium pulsante, alio cornu inflante, omnibus clamantibus, idque in eum finem, ut pari passu incedant. Canes dato hoc signo quaquauersu[m](s) disperguntur [...] Quilibet p[o]ene canis

Barnadas (1985): pp. 203-204, párrafo 380.

El día escogido en hora muy temprana se reúnen todos los indios en el puerto armados de flechas, subiendo a las canoas acompañados de los perros; unos llevan consigo algún tambor atronador y otros, cuernos de bovinos, que después soplarán [...] Dada la señal para empezar la cacería, todos entran en la isla: unos hacen retumbar el tambor o el cuero; otros soplan los cuernos; todos contribuyen a la gritería, con el fin de avanzar al mismo paso. Al oír la señal los perros se dispersan en todas direcciones [...] Absolutamente cada perro

<p>cum suo animali luctatur: [...] Indis interea clamore, et strepitu aërem uerberantibus, et p[o]ene quo prius accurrant, nesciis, cum undique et ipsi sociorum indigi, ab aliis, ut opem ferant, euocentur.</p>	<p>combate con su animal [...] Simultáneamente los indios atruenan el aire con su griterío y clamor, sin saber a dónde {sic} acudir en primer lugar, pues de todos lados los llaman sus compañeros para que les presten ayuda.</p>
---	--

En estos dos últimos pasajes alternan el sonido y el silencio. En el primero Eder conduce a los baure al lago Origuere. En él, según se creía, habitaba un *arama*, en este caso un pez llamado *yono* que hundía las canoas. El objetivo del misionero es demostrar a los nativos que no existe tal *arama* y que no hay ningún peligro sobrenatural en el lago²⁸.

Los baures van navegando con instrumentos musicales, que dejan de tocar abruptamente cuando llegan al lago. Eder menciona las trompetas (*tubae*), los tambores (*tympana*) y las flautas (*fistulae*). El procedimiento de designación está constituido por voces patrimoniales según la clasificación de Presa Terrón. De acuerdo con Demerson, cabe pensar en reutilizaciones debido a las diferencias entre los instrumentos baures y los europeos –más aún, los de la Antigua Roma. Lo mismo puede decirse de los nombres de los instrumentistas (*tubicinem* ‘trompetista’, *tympanotribam* ‘tamborilero’). Los nombres de los instrumentos están puestos al mismo nivel sintáctico que el griterío (*clamor*) pero, al final del relato, el misionero no oye música sino un ruido insoportable.

En el segundo pasaje el misionero relata una expedición de caza. Alternan el sigilo con el ruido atronador producido por los gritos y los instrumentos musicales. Estos consisten en tambores que Eder caracteriza como “atronadores” (*streperum*) y cuernos de buey (*boum cornua*). En determinado momento el escritor menciona un “cuero” (*corium*) usado como tambor. Los procedimientos de designación, según Presa Terrón, son voces patrimoniales. El caso de los cuernos constituiría, además, una descripción que da datos sobre el material y el uso del instrumento (*boum cornua, quae deinde inflent* / “cuernos de bovinos, que después soplarán”). Aplicando la clasificación de Demerson, se trataría de reutilizaciones y, en el caso particular de *corium*, de una metonimia.

Abordaremos el léxico musical. La palabra *tuba* designaba en la Antigüedad a las trompetas de tubo recto (LS, OLD). Bernhard registra la palabra tanto con el significado de

²⁸ Cfr. Eder (1985 [1772?], p. 118): “Cerca de la reducción había un lago enorme llamado *Origuere* en el que los indios jamás se habían atrevido a entrar con sus canoas: creían que cierto pescado *yono*, terrible por la masa de su cuerpo y por la ferocidad, era el rey del lago”.

‘trompeta’ como con el de algún instrumento similar. El sustantivo *tubicen* data también de la Antigüedad (LS, OLD).

Eder nombra al ejecutante del tambor *tympanotriba*, palabra que en la Antigüedad designaba a quien tocaba el *tympanum* (LS, OLD). El toque del tambor se designa con el verbo *pulso* (*pulsante*), documentado en la Antigüedad y la Edad Media con el sentido de ‘tocar un instrumento de percusión o de cuerda’ (LS, OLD, Bernhard)²⁹. El equivalente “hacen retumbar” añadiría el concepto de resonancia a la producción del sonido.

En el segundo pasaje se añade el adjetivo *streperus* a *tympanum*. Esta palabra se habría formado en la Antigüedad tardía (Du Cange, Hoven) y habría sido poco utilizada hasta el humanismo. Significa ‘ruidoso’ (Ramminger, Hoven). El equivalente “atronador” resulta adecuado. En el sintagma *tympanum suum* aparece un posesivo que se omite en la traducción.

La palabra *cornu* se utilizaba en la Antigüedad para designar el cuerno como instrumento musical (LS, OLD, Bernhard)³⁰. La situación en la que se usa el instrumento sería distinta (guerra en la Antigüedad, caza entre los Baure). El verbo *inflo* designa la acción de tocar el cuerno y era utilizado ya en la Antigüedad con el sentido de ‘soplar un instrumento de viento’ (LS, OLD)³¹.

Los equivalentes seleccionados por el traductor para el léxico musical son adecuados. En el segundo pasaje anotamos la elisión del posesivo *suum* en la equivalencia *tympanum suum* / “tambor” y una amplificación en *pulso* / “hacen retumbar”.

En la traducción del primer pasaje, en el nivel sintáctico, encontramos un error que consideramos de falso sentido. En la versión al español, el objeto de “me dirigí” es “uno y otro trompetero”. En latín, en cambio, observamos una construcción distributiva con el adverbio *iam* (*iam hunc, iam alium*) que es objeto del verbo *alloquor*. El equivalente latino de ‘trompetero’, *tubicinem*, es objeto de *exhortor* como *tympanotribam* ‘tamborilero’. La correspondencia formal sería ‘me dirijo ya a uno, ya a otro de los más alegres, animo ahora al trompetero, luego al tamborilero’.

Algo similar ocurre en “me siguió primero uno, luego otro (aquel con temor; éste ya con más decisión)”. Barnadas coloca entre paréntesis lo que en latín son proposiciones yuxtapuestas y, al hacerlo, “aquel” y “éste” adquieren valor anafórico. En el texto latino

²⁹ OLD documenta, además, ‘tapar los orificios de una flauta’ (OLD). Bernhard también registra ‘tocar un instrumento de teclado’ y ‘cantar una nota’. En el pasaje 15 interpretamos que el verbo *pulso* incluye la ejecución de instrumentos de viento.

³⁰ Además, *cornu* podía designar trompetas curvas por oposición a *tuba*, trompeta recta.

³¹ La palabra no aparece en Bernhard.

están usados casi como indefinidos: *sequitur hinc unus, inde alter, iste submisse, ille elatius* equivale a ‘sigue aquí uno, allí otro, este con temor, aquel con más decisión’.

En los dos pasajes se alcanza el objetivo de legibilidad, mientras que la autenticidad se ve afectada en el primer pasaje por los cambios en la sintaxis.

1.4. La danza.

PASAJE 11

Laure (2005): p. 288, párrafo 200.	Barnadas (1985): p. 85, párrafo 185.
Die Matrimonii ineundi, deferebatur in lecto sponsa illa principalis a Iuuenibus Aramarum filiis, saltabant subditi, et hospites[,] abundabant cibi ex conquisitis prius animalibus, potus octiduo usque in ultimam ebrietatem protrahebatur.	El día fijado para celebrar la boda, los hijos jóvenes de los arama llevaban en su hamaca la esposa principal; los súbditos bailaban y los huéspedes se hartaban con los manjares preparados con las piezas cobradas para la ocasión; la bebida se prolongaba por ocho días, hasta la ebriedad más completa.

PASAJE 12

Laure (2005): 304, párrafo 216.	Barnadas (1985): p. 95, párrafo 200.
Aderant tempore opor(tuno) quinquaginta circiter, plumis more (f)estiuo ornati, et sagittis armati, et fo(r)u(m) saltantes ingressi sunt. Misso iterum (n)unti(o), qui se adesse diceret,	En el momento del caso se presentaron unos cincuenta indios adornados con sus plumas de fiesta y armados con sus flechas; entrando a la plaza al son de sus danzas, le envían otro mensajero para que le diga que ya estaban allí;

Eder describe una boda (pasaje 11) y un ataque a un misionero (pasaje 12). Usa el verbo *salto* y su participio *saltantes*, palabra que desde la Antigüedad (LS, OLD) designa la acción de bailar. El equivalente “bailaban” es adecuado; en “al son de sus danzas” hallamos una nominalización y una amplificación, pues el sonido no aparece en latín³².

³² Lo cual no implica que el sonido estuviera ausente de la situación descripta.

En la traducción del pasaje 12 se reestructuran las oraciones cambiando los signos de puntuación. Se alcanzan los objetivos de legibilidad y de autenticidad³³.

PASAJE 13

Laure (2005): p. 294, párrafo 206.	Barnadas (1985): p. 90, párrafo 190.
[...] tanto affectu iocis, lusui, saltui dediti sunt, ut si anno integro [y](ii)sdem uacare possent, nec taedio, nec molestia ulla afficerentur.	Son tan inclinados a los juegos, diversiones y bailes, que si pudieran pasar en ellos el año entero, no se cansarían ni aburrirían.

PASAJE 14

Laure (2009): p. 210, párrafo 540.	Barnadas (1985): p. 293, párrafo 522.
His, et aliis id generis saltibus, potu Csicsae interpolat(i)s, horis pomeridianis augendae hilaritatis causa uarios lusus admiscunt, quorum ple?ri()aeque nescio quem au(c)t[h]orem habuerint.	A estos y otros bailes parecidos –que intercalan con la bebida de chicha- les mezclan, con el fin de aumentar el regocijo, diferentes juegos, cuyo autor desconozco en la mayoría de los casos.

En estos dos pasajes el misionero asocia los bailes con los juegos y diversiones. Barnadas traduce como “bailes” el sustantivo *saltus*. Este se registra en el latín desde la Antigüedad pero el significado de ‘danza’ sería medieval (DMLBS)³⁴. En la clasificación de Demerson es una reutilización –no propia de Eder– y una voz patrimonial de acuerdo con Presa Terrón. Consideramos correcto el equivalente “bailes”, si bien en el pasaje 13 está en singular en latín³⁵. En el pasaje 14 el traductor omite *horis pomeridianis* ‘en horas

³³ Esta valoración es de la traducción de Barnadas con respecto al texto transcrito por Laure, pero creemos que en el pasaje 11 la coma de “*hospites[,]*” debe preservarse. El sujeto de *saltabant* incluiría a *hospites* y el sujeto de *abundabant* sería *cibi* (sería difícil hallar otra función para esta palabra en Nominativo). El sentido de la oración sería: ‘los súbditos y los huéspedes bailaban, abundaban las comidas de animales cazados previamente’. Laure interpretó la oración del mismo modo que Barnadas.

³⁴ Su significado clásico sería el de ‘salto’ (LS, OLD). Zoa Alonso Fernández, en su tesis sobre las danzas romanas, indica que probablemente designara metonímicamente una danza cuando esta incluía muchos saltos (2011: 510). El significado de ‘danza’ no aparece en Bernhard (quien, por lo demás, no se ocupa de la danza).

³⁵ Eder pone *saltui* en singular; podría referirse a la danza como concepto. El plural de la traducción, en cambio, designaría las instancias concretas del concepto abstracto. La decisión del traductor no rompe la coherencia del texto, puesto que Eder pasará revista por varias danzas de los Baure. Vid. *infra*, 3.1 y 3.2.

de la siesta'. Se alcanza legibilidad, la autenticidad se ve disminuida por la omisión en el pasaje 14 pero se logra en el léxico musical.

2. Préstamos, perífrasis y algunas descripciones

2.1. Aprendizaje sistemático de la música.

PASAJE 15

Laure (2009): p. 252, párrafo 576.	Barnadas (1985): pp. 323-324, párrafo 558.
<p>Musici. Sed nihil opinione mea mirandum magis, quam Musices peritia. Nullum ex magis usitatis per Europam instrumentis erat, quod non egregie pulsarent, ita ut laudem, et admirationem ab omnibus Hispani exercitus Praefectis tulerint. Instrumenta omnia, quae e ligno fieri solent, ipsi fabricabant; idque non ea duntaxat, quibus cordae inducuntur, sed etiam ea, quae inflatilia dicimus, uti sunt [H]oboe, Fagot(t)o, Flaut(o)trauers(o), et alia id generis. Quantum uero, hisce praecipue ultimis annis profecerint, testantur Missae a celeberrimis Europae compositoribus in lucem datae, quae omnes ad exactissimas musicae leges passim in Missionibus executioni dabantur. Ego ipse testis sum, utpote artis huius aliquantum peritus, nullus Concerto siue in Flauta, siue in fidibus, alioque instrumento mihi submissum fuisse, quod non egregie lusissent. Duo tamen hic fateri necessum est: primum, me per omnem illam, quam peragratus sum Americae partem ne unum quidem Indum reperisse, qui uel mediocrem uocem pro cantando Basso</p>	<p>Músicos Pero en mi opinión no hay nada que deba admirarse tanto como la pericia musical. No había ningún instrumento de los que más se utilizan en Europa que no lo tocaran tan perfectamente, que no provocaran la alabanza y admiración de todos los comandantes del ejército español. Ellos mismos se construyen todos los instrumentos que se suelen hacer de madera; y no sólo los que llevan cuerdas, sino incluso los que llamamos de viento, como el oboe, el fagot, la flauta travesera y otros parecidos*. Hasta dónde han progresado sobre todo estos años últimos, lo certifican las misas compuestas por los más célebres compositores europeos, que ejecutaban en las reducciones según las normas más exactas de la música**. Personalmente puedo atestiguar, como algo entendido en la materia, que todos los conciertos que me habían enviado para flauta, violines u otro instrumento, los tocaban a la perfección. Pero hay que reconocer dos cosas: en primer lugar, que por toda la parte de América que he recorrido, no he encontrado un solo indio que poseyera una voz siquiera mediana para cantar los bajos;</p>

habuisset: alterum, quod cum uarios uere egregios musicos in Missionibus nouerim, ac ipse etiam habuerim, quos methodum componendi operose edocui, nunquam tamen consequi potui, ut dato sibi summe ordinario alicui Menueto secundum Violinum, aut Bassum ap(p)onerent. Adeo nempe limitata sunt eorum ingenia.

luego, que conociendo varios músicos realmente notables en las reducciones (y también en la mía) y enseñándoles con empeño la forma de componer, jamás pude conseguir que, dando a alguno de ellos un minué sumamente ordinario, le pusieran el segundo violín o el bajo: tan limitadas son sus capacidades! {sic}.

* Llegó incluso a surgir -no sabemos desde cuándo- una manufactura especializada de instrumentos musicales, para la que el Reglamento de L. de Ribera (1790) en su art. 56 buscaba un mercado en Charcas, cf. Ribeiro 1794, 30.

** Sobre la música europea en Mojos, cf. Claro 1969; en realidad, no se trata sólo de una habilidad nativa, sino de un cultivo pedagógico: "... otra clase donde se les enseña todo género de música e instrumentos a los que tienen metal de voz... y también toda suerte de danzas de cuenta a lo español", Altamirano 17, 100; "De las artes liberales se ha introducido la música de voces e instrumentos, poniendo escuela de muchachos en los pueblos aprender a leer, escribir y canto de órgano y en llegando a edad proporcionada se eligen los de buena voz a su ejercicio y pasan los demás a instrumentistas (órganos, arpas, chirimías, bajones, clarines, violines, etc.) No se hallan todavía entre ellos compositores de solfa, pero se aplican bastante a cantar los papeles que los Padres adquieren del Perú y Europa", Descripción 1754, f. 19v.

En este pasaje Eder admira el conocimiento musical de los neófitos, en particular la destreza y exactitud con que ejecutaban variados géneros musicales con instrumentos europeos y la calidad con que construían instrumentos de madera. Al mismo tiempo menciona dos limitaciones de los nativos, concretamente la ineptitud de sus voces para cantar el bajo y su falta de capacidad para componer³⁶.

El autor utiliza el sustantivo *musice* (en *Musices peritia* / “pericia musical”) y el hiperónimo *artis huius* ‘este arte’ (en *artis huius aliquantum peritus* / “algo entendido en la

³⁶ Waisman (2004: 30 y ss.) analiza las razones de la ausencia de compositores nativos bajo los jesuitas en contraste con su evidente presencia veinte años después de la expulsión. Entre las razones para la ausencia, pueden aducirse la falta de un concepto de ‘música’ (tal como se entiende en Occidente) en las lenguas y culturas mojeñas, el excesivo interés de los investigadores por encontrar compositores y no valorar a los intérpretes de música y la falta de necesidad para componer porque los mismos jesuitas entregaban composiciones musicales como parte del culto divino. Después de la expulsión, los maestros de capilla ocuparon parcialmente el lugar gestor de los padres y entraron en contacto con el mundo hispano; en segundo lugar, los mismos gobernadores (en Mojos, Lázaro de Ribera) intentaron que las reducciones fueran productivas para el reino, incluso en la música, en tercera instancia hubo falta de composiciones después de la expulsión y no se podía recopiar sistemáticamente toda la música anterior.

materia”) para designar la música como arte que puede aprenderse. Consideramos adecuados los equivalentes del traductor.

En este pasaje, también, Eder clasifica los instrumentos musicales (europeos) poniendo en primer orden su material y, luego, su modo de acción³⁷. Habla solo de los instrumentos “que se suelen hacer de madera” (*quae e ligno fieri solent*) y, seguidamente, los divide en “los que llevan cuerdas” (*quibus cordae inducuntur*, literalmente ‘a los que se les colocan cuerdas’) y “los que llamamos de viento” (*quae inflatilia dicimus*).

Los procedimientos de designación que Eder utiliza en esta clasificación son descripciones, aunque breves, si seguimos el criterio de Presa Terrón³⁸. El único tecnicismo es el adjetivo *inflatilis* ‘[instrumento] de viento’ (Bernhard). En la clasificación de Demerson los tres procedimientos serían perífrasis. El traductor los reproduce adecuadamente.

Luego se ejemplifican los instrumentos con una enumeración. Eder recurre a préstamos no latinizados para designar tres instrumentos de viento: *[H]oboe*, *Fagot(t)o*, *Flaut(o) trauers(o)*³⁹. Laure los ha reconstruido como si provinieran del italiano. La designación *Flaut(o) trauers(o)* coexiste junto con *Flauta*, unas líneas más abajo. El traductor da los nombres de los instrumentos en castellano y agrega una nota en “otros parecidos” sobre la lutería en tiempos del gobernador Lázaro de Ribera.

La designación *fidibus* (de *fides-ium*) para los instrumentos de cuerdas de un concierto (como género musical⁴⁰) es una voz patrimonial del latín si se aplica la clasificación de Presa Terrón. A la vez, constituye una reutilización no propia de Eder de acuerdo con la clasificación de Demerson. En la Antigüedad esta palabra designaba instrumentos de cuerda o las cuerdas mismas (LS, OLD) y aparece con este significado en Bernhard, donde también puede significar ‘cítara’. En Hoven designa las cuerdas de un instrumento. El traductor particulariza con “violines”.

³⁷ Cuando trata sobre los instrumentos del bajo de la danza de varones (pasaje 22), Eder los clasifica primero por el modo de producción de sonido (soplo); luego, el material (calabaza o palma), y por último la forma (calabazas largas o redondas).

³⁸ En la descripción no es esencial su extensión sino “que refleje los rasgos característicos de los seres y objetos aludidos” (Presa Terrón 2008: 725).

³⁹ Hoven trae *fagottum-i* con el significado de ‘fagot’ y un ejemplo tomado de la *Ratio Studiorum* de los jesuitas. De todos modos, la forma *Fagoto* (escrita por Eder) no pertenece a la declinación de *fagottum*. El fagot y el oboe son de invención posterior al *corpus* recogido por Du Cange y Rammingier.

⁴⁰ “Concierto”, traducción del italianismo *Concerto* usado por Eder, es un género musical en el que uno o más instrumentos dialogan con una orquesta.

Es también préstamo *secundum Violinum*, quizás del italiano *violino*. La palabra no está registrada en los diccionarios de latín de la época moderna consultados. Barnadas vierte “segundo violín” en perfecto castellano.

Merece cierto análisis la equivalencia *Missae a celeberrimis Europae compositoribus in lucem datae, quae omnes ad exactissimas musicae leges passim in Missionibus executioni dabantur* / “las misas compuestas por los más célebres compositores europeos, que ejecutaban en las reducciones según las normas más exactas de la música”. Las *Missae in lucem datae* “misas compuestas” quizás sean más bien ‘publicadas’, según el uso de la expresión *in lucem* con el sentido de ‘al mundo, a la vista pública’⁴¹. El referente ‘misa’ se retoma en la subordinada relativa *quae omnes [...] executioni dabantur*. El traductor vierte la expresión *executioni dabantur* con el verbo “ejecutaban”. El equivalente es adecuado en cuanto al léxico. El sustantivo *executio-onis* designaba en la Antigüedad la puesta en acto de leyes, planes y otras entidades (LS, OLD). No aparece en Bernhard pero existe una cantidad más o menos apreciable de ejemplos en el Thesaurus Musicarum Latinarum (en adelante TML) con el sentido de ‘ejecución musical’ a partir del siglo XIV⁴². Además, la mención explícita de *musicae leges* / “normas [...] de la música” daría un contexto legal propicio para el sustantivo *executio*. Si atendemos a la sintaxis, la expresión pasa de voz pasiva (en latín), con *quae* como sujeto, a voz activa (en castellano) con el sujeto tácito “ellos”. Es importante la omisión de *omnes* ‘todas’ y *passim* ‘en todas partes’, ya que se pierde el énfasis del autor en que las misas se ejecutaban en absolutamente todas las reducciones. El traductor coloca una nota al pie en “normas más exactas de la música” sobre el cultivo pedagógico de la música en Mojos.

Para la ejecución de instrumentos el autor usa también en este pasaje los verbos *ludo* ‘tocar’ y *pulso* ‘tañer un instrumento de cuerda’. El verbo *ludo* –originalmente ‘jugar’ (LS, OLD)- con el significado de ‘tocar un instrumento musical’ podría ser calco del alemán *spielen* (Barnadas, 1985: XCIX), si bien Bernhard registra el significado en los siglos XIV y XV⁴³. Estos verbos están traducidos adecuadamente como “tocar”⁴⁴.

⁴¹ Cfr. LS, acepción II A, OLD, acepción 3 d y DMLBS, acepción 3 c. Por otra parte, se hallaron copias de composiciones de Bassani (1657-1716), Bretner (1689-1742) y Vivaldi (1678-1741) en el Catálogo Musical de Mojos (Nawrot, 2016: 17). Este catálogo no se había elaborado aún cuando Barnadas publicó su traducción.

⁴² Por ejemplo, Glareanus (1547): “[Musica] Practice circa executionem cantus consistit” (en la práctica, la música consiste en la ejecución del canto. Traducción nuestra). Todos los ejemplos hallados en TML escriben “*executio*” mientras que la ortografía preferida por los diccionarios de latín clásico es *exsecutio*.

⁴³ LS trae el mismo significado para el latín clásico.

En este pasaje también se destaca la voz como instrumento adecuado para cantar en un registro grave la parte de bajo. El sustantivo *uocem* está acompañado del adjetivo *mediocrem*, que expresa un grado medio en una escala de calidad. El traductor escribe “una voz siquiera mediana”, lo cual resulta adecuado. El canto se designa con el verbo *canto*, traducido adecuadamente como “cantar”. La construcción “cantar los bajos” vierte en plural el sustantivo *Basso*, singular en latín.

Las decisiones de traducción son acordes a los objetivos de legibilidad. La autenticidad se mantiene en general, si bien preferimos ‘publicadas’ a ‘compuestas’ para la expresión *in lucem datae*.

2.2. Canto en ritos cristianos.

PASAJE 16

Laure (2010): p. 246, párrafo 623.	Barnadas (1985): p. 372, párrafo 605.
<p>Quod sacratissimum quadraginta dierum ieiunium attinet, inducta sunt ibi quoque frequentiora pietatis, et p[oe](ae)nitentiae opera, uti fere in Europa fit. Hebdomadae maioris dies, die Palmarum cum solita sup(p)licatione inchoantur. Reliquis diebus adeo ad amussim omnia celebrantur, ut eorum desideres nihil, quae uel in praecipuis Ecclesiis fieri solent. Vesperae tenebrarum ternis diebus decantantur: tum passio eorum idiomate. Indi omnes a die Cinerum, [,] usque ad diem Resurrectionis nigris duntaxat uestibus se se induunt, quin toto eo tempore, ne mulieres quidem, uel minimo ornatu utantur. Die Iouis Sancto solita pedum</p>	<p>En cuanto al sagrado ayuno cuaresmal, también allí se han introducido actos más frecuentes de piedad y de penitencia, casi como en Europa. Los días de la Semana Santa comienzan el Domingo de Ramos, con la procesión acostumbrada. Los días restantes todo se celebra con una exactitud tan grande, que no falta nada de lo que se suele ejecutar incluso en los templos más importantes. Los tres días se entona el Oficio de Tinieblas; luego, la pasión en su lengua. Todos los indios visten de estricto negro desde el Miércoles de Ceniza hasta el día de Pascua. Durante este período ni siquiera las mujeres utilizan el menor adorno. El Jueves Santo tiene lugar el tradicional lavatorio de los pies y la cena con doce indios. Pero sin duda nada</p>

⁴⁴ Tratamos *pulso* en el pasaje 10. El verbo suele utilizarse con instrumentos de cuerda y de percusión pero existe un antecedente clásico con instrumentos de viento, comprendidos en *Nullum ex [...] instrumentis erat, quod non egregie pulsarent* / “No había ningún instrumento [...] que no lo tocaran [...] perfectamente”.

lotio, ac prandium duodecim Indis exhibetur. Sed nihil sane ad Indorum recommendationem aeque facit, ac silentium illud, et ordo in sup(p)licatione, die Parasceue haberi solita, ad quod non parum facit et musica lugubris, et pegmatum elaboratis in Italia statuis, mysteria passi pro nobis Domini repraesentantium uiuacitas, ac repetitae ad singulas stationes conciones. Vidi in uar[y](ii)s Missionibus Indos, qui per totam sup(p)licationem flagris in se acriter desaeuierunt: commune uero omnibus est, eam comitari Corona Spinea redimitos, et Crucem manu gestantes.

dice tanto en favor de los indios como el silencio y aplicación en la procesión que se suele celebrar el Viernes Santo, a los que contribuyen mucho la música triste, la viveza de la escenografía con las estatuas fabricadas en Italia que representan los misterios del Señor que ha sufrido por nosotros, así como los cantos que se repiten en cada parada. En diferentes reducciones pude ver cómo unos indios se flagelaban sin misericordia durante toda la procesión; es general que la acompañen ciñendo una corona de espinos y llevando en la mano una cruz*.

*No se transcribe.

En este pasaje Eder relata la celebración de las ceremonias de Semana Santa. Afirma que los actos de piedad y de penitencia son casi como los de Europa⁴⁵. Analizaremos en cada mención de la música los procedimientos de designación y su traducción.

Entre las oraciones se cantan el Oficio de Tinieblas (*Vesperae Tenebrarum*) y la Pasión (*Passio*). El traductor vierte como “entonar” el verbo *decanto*, aplicado a estos textos religiosos. El significado del verbo *decanto* en contextos alusivos a la música variaba en la Antigüedad entre ‘cantar de principio a fin’, ‘cantar continuamente’ y ‘repetir cantando’ (LS, OLD). Bernhard registra el significado de ‘cantar’ aplicado a obras religiosas como los salmos, así como el de ‘cantar hasta el fin’ en contextos donde se menciona qué se hace una vez finalizado el canto. El contexto de este pasaje responde precisamente a las indicaciones de Bernhard, pues el Oficio de Tinieblas no solo es una oración cantada sino que el autor informa lo que sucede cuando el canto ha finalizado (se ‘canta’ la Pasión). De este modo, podríamos proponer la adición de ‘completamente’ al equivalente ‘entonar’, que por sí solo no aporta nada sobre la duración de lo cantado⁴⁶.

⁴⁵ En la equivalencia *uti fere in Europa fit* / “casi como en Europa” se omite *fit* ‘se hace’. No cambia el sentido.

⁴⁶ Por otra parte, sería imposible encontrar un verbo español que exprese los matices de *decanto*.

En la procesión del Viernes Santo el misionero destaca el silencio y el orden (*ordo / “aplicación”*). El traductor resuelve adecuadamente una frase hecha en la equivalencia *ad Indorum recommendationem aeque facit / “dice tanto en favor de los indios”*⁴⁷. Para lograr tales condiciones “contribuye mucho” (*non parum facit*, literalmente ‘hace no poco’) la “música triste” (*musica lugubris*). Eder utiliza un calificativo que se refiere al efecto de la música. En este contexto, *musica* se refiere principalmente a los efectos del arte sobre el auditorio, es decir su experiencia sensorial (Bernhard, acepción 1 C 3). Los diccionarios de latín clásico (LS, OLD) recogen ejemplos del adjetivo *lugubris* aplicado al sonido y a la voz en época clásica. Este adjetivo no aparece como término musical en Bernhard. Este pasaje es el único en el que Eder lo utiliza para calificar la música de rasgos europeos⁴⁸.

Es necesario mencionar que, en la descripción del Vía Crucis del Viernes Santo, el equivalente ‘cantos’ que utiliza Barnadas para traducir *contiones* probablemente está basado en que ha leído *cantiones* en el texto latino. Según la transcripción de la que disponemos, y nuestra propia lectura del manuscrito, el texto dice *contiones* ‘asambleas, discursos’ (LS, OLD) o ‘prédicas’ (Hoven). Se referiría a meditaciones que se realizan en cada estación del Vía Crucis. Discrepamos aquí con una decisión de lectura del texto latino que no puede atribuirse totalmente al traductor.

El traductor termina el pasaje con una nota en “una cruz” sobre descripciones de la Semana Santa en otros autores.

En general, las decisiones de traducción atienden a la legibilidad y a la autenticidad.

PASAJE 17

Laure (2010): p. 246, párrafo 624.	Barnadas (1985): pp. 372-373, párrafo 606.
Quae uero stabili per annum ordine seruantur, haec sunt: ad solita Campanae signa salutatione Angelica Virginem Matrem, utpote Missionum omnium Patronam uenerari, cuius festa ea magnificentia peragebantur, ut quam uerbis	He aquí las que se observan de fijo durante el año: al son de la campana, venerar la Virgen Madre como patrona de todas las reducciones con el Avemaría; las festividades marianas se celebraban con la solemnidad que les indujera a la devoción

⁴⁷ En la equivalencia *silentium illud / “el silencio”* se omite *illud* ‘aquel’, que cumple una función de deixis extratextual.

⁴⁸ En los pasajes 19, 30 y 31 Eder caracteriza la música de los baures con el mismo adjetivo *lugubris* u otros de significado similar como *feralis* ‘funerario’, *tetricus* ‘sombrio’ y *funestus* ‘funesto’. De todos estos adjetivos, solo *feralis* no registra usos en contextos musicales en los diccionarios de latín clásico.

instillare conabamur deuotionem, ipsis etiam persuaderent. Quoties prandebant, aut etiam coenabant, breuem orationem recitare edocti sunt. Mane dato sub auroram campanae signo, uti et noctu, singulae domus inquilini genua fl(exa) uersa ad Ecclesiam facie, elataque uoce orabant solitas preces, et cantu breui S(ancti)S(sim)i altaris Sacramenti, Virginis, Tutelarum Angeli, ac reliquorum Missionis Patronorum laudes decantabant. Ante solis ortum, qui laboribus necessariis, aut morbo non impediabantur, ad Missam audiendam signo Campanae euocabantur, et conueniebant. Haec quotidie dicebatur, etsi a ducentis p[ro]uinciae leucis necessaria ad eam mulis deferrentur. Et quamuis solis diebus Sab(b)at[h]i cantaretur, reliquis etiam per hebdomadam omnibus, musica absque uocibus personabat. Horis pomeridianis singulis Sab(b)at[h]is decantabantur solemnes L[y](i)taniae, uti fieri in Europa solet: tum ducebatur supplicatio, et decades Marianae ab uniuerso populo recitabantur: quae reliquis diebus post solis occasum dicebantur. Diebus Dominicis aequae, ac festis ante Missam dicebat ad populum Missionarius, prius tamen ab omnibus, praeeunte eodem Missionario, orationes scitu necessariae, Decalogus, Sacramenta, Ecclesiae praecepta, et Catech[y](i)smus elata uoci percurrebatur. Diebus feriatis eadem, sed

que tratábamos de inculcarles de palabra. Se les enseñó a rezar una breve oración siempre que comían y cenaban. Por la mañana, al amanecer y al toque de campana –igual que en la noche- todos los habitantes de cada casa recitaban de rodillas, mirando hacia el templo y en voz alta, las oraciones de costumbre y con breve canto entonaban la alabanza del Santísimo Sacramento, de la Virgen, del Angel {sic} de la Guarda y de los demás patronos. Antes de salir el sol, todos los que no estaban impedidos por trabajos necesarios o enfermedad, acudían al llamado de la campana para oír {sic} misa. Esta se celebraba a diario, así hubiera que transportar lo necesario a lomo de mula desde doscientas leguas*. Aunque sólo se cantaba los sábados, los días restantes entre semana iba acompañada de música sin voces. Los sábados por la tarde se cantaban solemnemente las Letanías, tal como suele practicarse en Europa; luego salía la procesión y todo el pueblo recitaba los misterios del Rosario (que los otros días se rezaba después del ocaso del sol). Los domingos y fiestas el misionero celebraba la misa ante el pueblo, pero antes todos –con el misionero a la cabeza- recitaban en voz alta las oraciones que hay que saber, los mandamientos, los sacramentos, los preceptos de la iglesia y el catecismo. En los días de trabajo se hacía lo mismo, pero con sólo los menores, en la misa mencionada.

paruuli duntaxat, dicta Missa repetebant.

* No se transcribe.

En este pasaje el misionero relata las actividades religiosas que se llevaban a cabo regularmente en el pueblo de indios. Organizaremos en torno a las actividades musicales los procedimientos de designación y su traducción.

Entre los referentes musicales se destaca la campana, que convoca a momentos de oración. En los sintagmas *ad solita Campanae signa, dato... campanae signo, signo Campanae* se destaca el uso de *signum* como ‘señal auditiva’ y ‘toque de campana’ (DMLBS, Du Cange). El traductor vierte respectivamente “al son de la campana” (omitiendo *solita* ‘habitual’), “al toque de campana” y “al llamado de la campana”. En los dos primeros equivalentes el traductor privilegia el rasgo de audición, mientras que en el tercero parece fusionar el significado de *signum* con el de *evocabantur* ‘llamar, convocar’.

Entre las oraciones, son recitadas las que se dicen antes de comer (*Quoties prandebant, aut etiam coenabant, breuem orationem recitare* / “rezar una breve oración siempre que comían y cenaban⁴⁹”), una parte del rezo de la aurora o de la noche (*Mane [...] sub auroram [...] uti et noctu [...] elataque uoce orabant solitas preces* / “Por la mañana, al amanecer [...] –igual que en la noche- [...] recitaban [...] en voz alta, las oraciones de costumbre”) y el rosario (*decades Marianae ab uniuerso populo recitabantur* / “todo el pueblo recitaba los misterios del Rosario”⁵⁰). Los domingos y días de fiesta se “recitaban en voz alta las oraciones que hay que saber, los mandamientos, los sacramentos, los preceptos de la Iglesia y el catecismo” (*orationes scitu necessariae, Decalogus, Sacramenta, Ecclesiae praecepta, et Catech[y](i)smus elata uoci percurrebatur*).

En estos contextos aparece el sustantivo *uox* en la expresión *elata uoce* o *elata uoci* / “en voz alta”, con la que el jesuita designa el volumen de la voz utilizada para recitar. *Vox* se registra ya en la Antigüedad como ‘voz’ en contextos de habla o de canto (LS, OLD). Bernhard agrega la voz como instrumento natural en uno de sus ejemplos. La expresión *elata uoce* es común en textos eclesiásticos y es de aquí, seguramente, que la toma Eder⁵¹. El equivalente “en voz alta” es adecuado.

⁴⁹ La conjunción que une *prandebant* “comían” y *coenabant* “cenaban” en latín es *aut etiam* ‘o también’. No cambia el sentido general.

⁵⁰ En la traducción se pasa de voz pasiva (latín) a activa (español). No cambia el sentido.

⁵¹ El verbo *effero*, cuyo participio es *elatus*, era raramente aplicado a la voz en el latín clásico y, en tal caso, tenía el significado de ‘emitir la voz’ o ‘esparcir la voz’ (LS, OLD). El participio *elatus* también podía señalar el tono ‘elevado’ de un discurso (Gaffiot). Para la Edad Media DMLBS consigna el significado de ‘emitir sonido’ o ‘elevar la voz’.

Además, en la traducción de los contextos de oraciones rezadas, podemos señalar:

-*quae reliquis diebus post solis occasum dicebantur* / “(que los otros días se rezaba después del ocaso del sol)”, traducido entre paréntesis.

- *eadem, sed paruuli duntaxat [...] repetebant* / “se hacía lo mismo, pero con sólo los menores”, cambia el sujeto (*paruuli* ‘los menores’ en latín, impersonal en español) y el foco (*eadem [...] repetebant* ‘repetían [...] las mismas oraciones’ se reemplaza por “se hacía lo mismo”).

Otras oraciones son cantadas, como las alabanzas “del Santísimo Sacramento, de la Virgen, del Angel {sic} de la Guarda y de los demás patronos” (*S(ancti)S(sim)i altaris Sacramenti, Virginis, Tutelarum Angeli, ac reliquorum Missionis Patronorum laudes*⁵²), y las letanías (*L[y](i)taniae*)⁵³.

El canto se designa con el sustantivo *cantus*: *cantu breui [...] laudes decantabant* / “con breve canto entonaban la alabanza [...]”. Esta palabra ha sido usada desde la Antigüedad para designar la acción de cantar (LS, OLD, Bernhard)⁵⁴. En este contexto podría interpretarse que se presta atención al canto como obra por el adjetivo *breui* / “breve” que acompaña al sustantivo⁵⁵. Vale para *decantabant* / “entonaban” la misma observación realizada en el pasaje 16 sobre el verbo *decanto*.

En la enumeración de oraciones cantadas señalamos estos detalles en la traducción:

-*Horis pomeridianis singulis Sab(b)at[h]is* / “los sábados por la tarde”, comprensión lingüística por ‘cada sábado en horas de la siesta’.

-*solemnes L[y](i)taniae* / “solemnemente las letanías”, cambio de adjetivo (*solemnes* ‘solemnes’) a adverbio.

La misa (*Missa*) era cantada los sábados pero los restantes días de la semana “iba acompañada de música sin voces” (*musica absque uocibus personabat*, literalmente ‘resonaba con música sin voces’). En esta expresión, *musica* es un conjunto preciso de sonidos producidos exclusivamente por instrumentos en ausencia del canto (Bernhard, acepción I C 4 b). En la oración citada, el sustantivo *uox* designa la voz cantada. La equivalencia *personabat* / “iba acompañada” es, a nuestro juicio, un error de contrasentido por ‘resonaba’.

⁵² En la equivalencia *Missionis patronorum* / “patronos” se omite *Missionis* ‘de la reducción’.

⁵³ Antón Priasco (2004: 59) afirma que las oraciones cantadas que se aprendían en la catequesis se enseñaban de oído. Es decir, de un modo muy distinto a la enseñanza sistemática de música litúrgica.

⁵⁴ Los diccionarios citados también registran ‘acción de tocar un instrumento musical’ pero, para este significado, Eder utiliza *ludo*, *pulso* y otros verbos. Cfr. *infra*, pasaje 30.

⁵⁵ En el pasaje 25, *cantus* es el ‘canto’ como modo de emplear la voz.

En relación con la misa, podemos observar los siguientes detalles en la traducción:

-Diebus Dominicis aequae, ac festis ante Missam dicebat ad populum Missionarius, prius tamen [...] / “Los domingos y fiestas el misionero celebraba la misa ante el pueblo, pero antes [...]”, el pasaje presenta una falta de cohesión en latín pues no se halla el objeto de *dicebat* ‘decía’. Consideramos adecuada la resolución del traductor.

-dicta Missa / “en la misa mencionada”, probablemente esta construcción deba interpretarse como ‘una vez dicha la misa’.

Las descripciones como mecanismo de designación se conservan. Las decisiones de traducción conducen a la legibilidad en lo formal y a la autenticidad en lo conceptual, si bien nos quedan dudas sobre la interpretación correcta de determinadas oraciones.

2.3. Canto en ritos Baure.

PASAJE 18

Laure (2010): p. 206, párrafo 596.	Barnadas (1985): p. 342, párrafo 578.
Aliae enim superstitioso quodam cantu, aliae reddito aliquot an[n]atibus propitio Acsane, aliae aliis ineptioribus mediis parientibus mederi intentant:	Unas tratan de curar a las parturientas con una canción supersticiosa; otras, aplacando el achane con algunos patos; otras, con otros recursos todavía más ineptos.

En este pasaje Eder se refiere a parteras que utilizan para su tarea una “canción” (*cantu*). El adjetivo *superstitioso* / “supersticiosa” se refiere al contenido del canto, no a una cualidad propiamente musical. El léxico musical está formado por voces patrimoniales. La traducción logra los objetivos de autenticidad y de legibilidad.

PASAJE 19

Laure (2006): p. 168, párrafo 259.	Barnadas (1985): p. 126, párrafo 243.
Cantores partus, aut morbi tempore. [...] Illud quoque ipsis solitum. Quamprimum mulier dolores partus sentire incipit, Cantorem Indum ad id muneris destinatum euocant, qui pone parturientem considet, et uoce ficta, tremula, atque	Cantores del parto o en tiempo de enfermedad [...] También acostumbra hacer que en cuanto la mujer siente los primeros dolores del parto, llaman a un indio cantor de profesión, éste se sienta junto a la parturienta y se pone a invocar

<p>summopere lugubri opem Achane parturientium Praesidis inuocat: alias, ut nihil praetermittat, quod surdum Praesidem mouere ad pietatem possit, flautas quasdam funestissimo modulandi genere inflat. Eiusmodi cantorum tot p[o]ene sunt chori, quot aegritudinum species, non enim iidem omnibus mederi norunt, sed alii aliis. Horum Cantorum gremium breui ea honoris, et aestimationis detrimenta passum est, ut muneri suo ualedicere coacti sint.</p>	<p>con voz fingida, trémula y sumamente lúgubre la ayuda del achane protector de las parturientas; otras veces, para no omitir nada que pueda mover a piedad al protector sordo, toca unas flautas con una tonada tristísima, Hay tantos cantores especialistas como enfermedades, pues no todos las saben curar todas, sino cada uno una. Este gremio de cantores en poco tiempo ha sufrido tal desprestigio, que se han visto obligados a dejar su oficio</p>
---	---

En este pasaje Eder describe a unos cantores que, con su acción musical, curan. Estos personajes son designados con diversos procedimientos en los que siempre aparece la palabra *cantor*. Todo el párrafo podría considerarse como una extensa descripción del trabajo de estos cantores. Además, siguiendo a Demerson, encontramos perífrasis en *Cantores partus aut morbi tempore* / “Cantores del parto o en tiempo de enfermedad”, *cantorem Indum ad id munus destinatum* / “un indio cantor de profesión”, *eiusmodi cantorum [...] chori* / “tantos cantores especialistas” y *horum Cantorum gremium* / “este gremio de cantores”. Estos “cantores” cantan y tocan instrumentos. Los elementos relevantes de la descripción y de las perífrasis son:

- La acción (cantar, sentarse, orar, tocar flautas).
- La función (partos y enfermedades).
- La etnia (indio)
- El timbre y el efecto de los sonidos (voz temblorosa y lúgubre, flautas con modulaciones funestas)
- La cantidad (casi tantos como enfermedades existen)
- La eficacia (disminución del número de cantores).

Analizaremos el léxico de las perífrasis. El sustantivo *cantor* era utilizado desde la Antigüedad con el sentido de ‘cantante’ (LS, OLD, Bernhard)⁵⁶. Los equivalentes “cantor en tiempos de parto o enfermedad” y “cantor de profesión” resultan adecuados, si bien “profesión” sería un anacronismo.

⁵⁶ Bernhard registra varias matizaciones del concepto en la Edad Media.

El sustantivo *chorus*, con el cual Eder designa a los grupos de cantores, adquirió en la Edad Media la capacidad de designar a un coro o un grupo de cantantes (Bernhard, Niermeyer). Este sentido se acerca al que Eder le da en este pasaje⁵⁷. El traductor lo omite⁵⁸.

Otro sustantivo que el jesuita utiliza para designar a los cantores en general es *gremium*. Eder le daría un sentido cercano al de nuestro ‘gremio’ y se aproximaría al sentido medieval de ‘reunión, congregación’ (Niermeyer) en lugar del clásico de ‘vientre’ (LS, OLD). La palabra no es un término técnico de la música. Observamos que *chorus* y *gremium* tienen el mismo referente (el grupo de cantores) pero uno destaca el hecho de que los personajes cantan (*chorus*) y el otro la dedicación exclusiva de estos cantores a su función (*gremium*). En el equivalente “este gremio de cantores” cambia el valor del demostrativo, que en latín modifica a *cantorum* ‘cantores’⁵⁹.

Para cumplir la función de curar, los cantores utilizaban su voz y las flautas. Su canto es designado por medio de una descripción: *uoce ficta, tremula, ac summopere lugubris opem Achane parturientium Praesidis inuocat* / “se pone a invocar con voz fingida, trémula y sumamente lúgubre la ayuda del achane protector de las parturientas”. En este procedimiento son relevantes:

- La función (invocación a la divinidad).
- El timbre de la voz (fingida, trémula y lúgubre).

En el sintagma *uoce ficta* es traducido como “con voz fingida” por Barnadas. El verbo *fingo* (cuyo participio es *fictus-a-um*) se podía aplicar en latín clásico a la voz con el sentido de modificar sus rasgos o de decir falsedades (OLD)⁶⁰. Es seguro que Eder se refiere a una cualidad física de la voz y podría estar aludiendo al falsete (sugerencia de Leonardo Waisman, comunicación personal) o a otro modo de cantar. Ante esto, el equivalente “fingida” es una solución prudente. El adjetivo *tremula* también tiene una tradición de uso en contextos similares. Era aplicado al sonido en época clásica (OLD, LS) y a la voz como término musical en la Edad Media (Bernhard). El equivalente “trémula” es adecuado, del mismo modo que “lúgubre” para *lugubris*.

⁵⁷ El significado clásico *chorus* era ‘grupo de bailarines’. Cfr. *infra*, pasaje 20.

⁵⁸ El traductor omite también el sustantivo *species*, con lo que cambia el paralelismo que Eder traza entre *cantorum [...] chori* ‘grupos de cantores’ y *aegritudinum species* ‘especies de enfermedades’.

⁵⁹ En todo el párrafo el traductor cambia los lugares de anafóricos demostrativos y relativos de acuerdo con su propio criterio. Destacamos solo el ejemplo que afecta a la música.

⁶⁰ Como término musical medieval, el verbo *fingo* hace referencia a producir una nota extraña al sistema guidoniano (Bernhard). La obra de Eder es ya muy posterior a la llamada *musica ficta* medieval.

La melodía que toca el cantor es designada con la frase *flautas quasdam funestissimo modulandi genere inflat* / “toca unas flautas con una tonada tristísima”. Constituiría una explicación que da cuenta del instrumento (flautas) y del efecto (funesto) de la melodía sin dar mayores detalles para identificar el referente.

Las flautas son designadas con el préstamo *flautas quasdam* por el jesuita⁶¹ y su sonido se describe como *funestissimo* / “tristísima”. No se dan especificaciones sobre el instrumento. Quizás el uso de *flauta* en plural indique que se trata de flautas de Pan⁶². El equivalente “flautas” sería adecuado, como “toca” para *inflat*.

El verbo *modulor* designa la acción de cantar o de tocar música siguiendo determinadas reglas (OLD, LS, Bernhard). El traductor vierte *funestissimo modulandi genere* en “con una tonada tristísima”. De modo más literal podría traducirse la expresión como ‘con un tristísimo modo de tocar’⁶³.

A lo largo del análisis de este pasaje hemos distinguido mecanismos de designación como las descripciones que se conservan en la traducción. El léxico musical, integrado mayormente por voces patrimoniales, se traduce con equivalentes adecuados cuando no se omite. El objetivo de legibilidad prevalece ocasionalmente sobre el de autenticidad, si bien este se alcanza en un grado aceptable.

3. Descripciones y pasajes de interpretación compleja

3.1. Bailes de varones y de mujeres.

PASAJE 20

Laure (2009): p. 198, párrafo 529.	Barnadas (1985): pp. 286-287, párrafo 511.
Apparatus pro saltus. Plerumque fit, ut natio una nationi alteri non facile misceatur, sed quaelibet choro separato saltat, mulieribus ad domorum suarum portas Vires spectantibus. Caput igitur plumis in figuram coronae, circularum, aut alio modo prolixo	Atavío para el baile Por lo general cada etnia no se mezcla con las otras, bailando cada una en grupo aparte; las mujeres contemplan a los varones desde la puerta de sus casas. Adornan la cabeza con plumas, formando coronas, aros u otras

⁶¹ En Hoven se encuentra *flaut(t)tum-i*, usado en la Ratio Studiorum de los jesuitas y analizado como préstamo del provenzal. La forma usada por Eder es *flauta-ae*, no figura en diccionarios de latín.

⁶² Eder usa *flauta* en singular, con minúscula, solamente para designar un tubo del órgano en la descripción del baile del caimán (pasaje 30). Por lo tanto es posible que *flauta* en plural indique un instrumento formado por un conjunto de tubos, es decir una flauta de Pan.

⁶³ En este pasaje no hay referencias a las reglas musicales (pulso, compás y similares) que sigue el ejecutante, a diferencia de los pasajes en los cuales Eder describe las danzas. Cfr. 3.1 y 3.2.

non minus, quam eleganti elaboratis ornant. Fateor esse spectaculum laude dignissimum, quod ne delicatissimi Europaeorum oculi uilipenderent, uidere hinc inde sparsas Indorum turmas, quorum capita tot, ac tam uariae plumae, tanta arte sibi com(m)ixtae, pyramidum instar cingunt. Quis enim penicillus colores illos unquam imitabitur? Pedibus infra suras omnes alligant speciem quandam uelut amygdalorum, quarum arbores ipsi magna cura plantant, coluntque, quae amygdala nucleum durum, e reliquo cortice auulsum habent, ideoque agitata sonum quemdam edunt, magis streperum ac si auellanas auellanis alligares, ut proinde nolulas naturales dicere possis. Mirum est, quantum strepitum motis saltu pedibus faciant, et quantum hic strepitus ipsis arrideat. Id enim uniuersim dici de Indis potest, quod nisi omnia perstreperent, et clamoribus, ac tumultu quodam repleantur, ipsis nequaquam arridebit. Vnde lepidissimum est uidere, quando duae, aut plures saltantium turmae conueniunt in atrio quodam, aut platea, quanto conatu, et gustu clamorem quoque modo exag(g)erent, ut de ipsis ad literam dici possit, quod toties in sacris paginis de Iudaeorum festiuitatibus innuitur, resonasse faciem terrae a clamoribus eorum. Infra genua appendunt nolulas Europaeas, quae quo sunt maiores, eo sunt gratiores. At! Nondum satis: deest praecipuus saltus apparatus. Contexunt e

figuras tan complicadas como elegantes. Confieso que constituye un espectáculo digno de toda alabanza y que los ojos europeos más refinados no tendrían en menos: acá y allá, grupos dispersos de indios, cuya cabeza con tantas y tan variadas plumas (combinadas con tanto arte), forma una pirámide. En efecto, ¿qué pincel podrá jamás imitar aquellos colores? En las piernas, por debajo de las pantorrillas, atan una especie de almendras (cuyos árboles plantan y cultivan con gran esmero): su fruto, separado de la cáscara, es duro, por lo que al sacudirlo resulta más ruidoso que si uno atara avellanas, de manera que se pueden llamar campanillas*. | Es asombroso cuánto ruido hacen al mover los pies con el baile y cuánto les gusta este ruido, pues se puede decir en general de los indios que si no atruenan y llenan todo de gritos y de cierto alboroto no están satisfechos. Por ello resulta preciosísimo ver, cuando dos o más conjuntos de bailarines coinciden en alguna entrada o plaza, con cuánto esfuerzo y placer redobla el estruendo por todos los medios, de manera que se les pueda aplicar literalmente lo que la Biblia da a entender tantas veces de las fiestas judías**. Debajo de las rodillas se cuelgan campanillas europeas, tanto más agradables cuanto más grandes. | Pero no es esto todo: falta el principal atavío del

filis crassioribus rete quoddam trium circiter palmorum longum, et duorum latum, cui ap(p)endunt, quotquot possunt ceruorum un[q](g)ues, conchas minores, et limaces: reti haec se praecingunt circa lumbos, ita ut tergori incidat, quod deinde inclinato medio corpore non sine aliqua ui iam extrudunt, iam contrahunt, ut uehementiore allisione strepitum augeant, ita tamen, ut a tactu ne pilo quidem discrepent. Nunc ad musica instrumenta describenda transeamus.

baile. Con hilos gruesos tejen una red de unos tres palmos de longitud y dos de anchura; de ella cuelgan todas las garras de ciervos, pequeñas conchas y caracoles que pueden; con esta red se ciñen los lomos, de forma que caiga sobre la espalda y luego, inclinando medio cuerpo, la arrojan y la atraen con cierta fuerza, para aumentar el ruido con el choque fuerte, pero de tal manera que no se aparten ni un pelo de la melodía. Y ahora pasemos a la descripción de los instrumentos musicales.

* "Y se atan en la garganta del pie unas sartas de huesos de frutillas huecos, que llama el mojo chumatata, que equivalen a cascabeles o sonajas", Descripción 1754, f. 12. La tradición sigue viva en S. Miguel de Isiboro, cf. Olsen 1976, 34.

** "Subió después todo el pueblo detrás de él; la gente tocaba las flautas y manifestaba tan gran alegría que la tierra se hendía con sus voces", 1 Re 1, 40.

En este pasaje comienza la descripción de una danza que terminará en el pasaje 28. En este párrafo Eder describe el atavío para el baile, que incluye algunos instrumentos musicales ceñidos a las piernas y a la cintura⁶⁴. También menciona que las mujeres observan a los varones⁶⁵ desde las puertas de sus casas y que cada etnia baila por separado.

Los instrumentos son tres: uno traducido como “campanillas” (*nolulas naturales*) hechas con frutos duros, otro como “campanillas europeas” (*nolulas Europaeas*) y “cierta red” (*rete quoddam*). El primero se describe con las siguientes características:

- El modo de uso (atar el instrumento debajo de las pantorrillas y agitarlo bailando).
- El material (un fruto duro similar a las almendras, con un sonido particular).
- La sonoridad (más ruidosos que avellanas atadas entre sí, ruido intenso).
- El efecto (el ruido deleita a los indios).

Dentro de la descripción se compara el fruto americano con las almendras para facilitar la comprensión del lector europeo. Eder concluye con una explicación, proponiendo nombrar el instrumento como *nolulas naturales* (literalmente ‘campanillas naturales’ o

⁶⁴ Son instrumentos musicales desde nuestra perspectiva, no necesariamente desde la de Eder.

⁶⁵ El texto dice *Vires* ‘fuerzas’, que el traductor habría considerado correctamente como errata por *uiros* ‘varones’.

‘cascabeles naturales’) por su sonoridad y su material. Eder no repite la perífrasis en ninguna otra parte de la obra, pero sí vuelve a denominar el instrumento como *nolula* con diferentes calificativos.

La forma del instrumento indica que se trataría de ‘cascabeles’ mejor que de ‘campanillas’. Los primeros son esféricos, las segundas tienen forma de copa invertida (DRAE, Anglés y Pena). La palabra *nolulae*, con la que el jesuita designa el referente, se registra a partir de la Edad Media (DMLBS, Niermeyer, Du Cange). Es un diminutivo de *nola*, que significaría ‘campana’ (Bernhard, Niermeyer, Du Cange) pero también ‘cascabel’ (Niermeyer). Dado que la forma del instrumento es relevante para distinguir entre *campanillas* y *cascabeles* en español, preferimos la segunda opción.

Eder comenta sobre el sonido (*sonum*, omitido en la traducción) ruidoso (*streperum*)⁶⁶ de este instrumento y compara el estruendo con las fiestas judías descritas en la Biblia. El traductor pone en nota la cita bíblica pero omite la paráfrasis del autor sobre el texto bíblico: *resonasse faciem terrae a clamoribus eorum* ‘que la faz de la tierra resonaba con sus gritos’. En la misma oración omite el verbo *uidere* ‘ver’, con lo que disminuye la importancia de lo visual en la traducción con respecto al texto de partida⁶⁷.

En el paso al español de la descripción y la comparación destacaremos algunos cambios en sintaxis y léxico:

-*Nucleum durum... avulsum habent* “su fruto, separado de la cáscara, es duro”. Por un lado, Eder se referiría a la parte interior del fruto, su núcleo o carozo. Por otro, la oración en latín dice claramente que ‘tienen’ (*habent*) el núcleo ‘duro’ (*durum*) y ‘separado’ (*avulsum*) de la cáscara, mientras que la traducción es ambigua entre este significado y ‘una vez separado de la cáscara, es duro’.

-*clamorem... exag(g)erent* “redobla el estruendo”, el sujeto en latín es *saltantium turmae* “grupos de bailarines”, no el estruendo (*clamorem*). Se conserva el sentido general pero se pierde el papel de los indios como agentes del ruido.

-*Pedibus infra suras* “en las piernas, por debajo de las pantorrillas”, cambio de ‘pie’ (*pedibus*) por ‘pierna’, mejora la legibilidad.

-*Omnes alligant*, ‘atan’. Se omite *omnes* ‘todos’ y se pierde precisión.

-*avellanas avellanis*: repetición comprimida en ‘avellanas’.

⁶⁶ Es notable en este pasaje la recurrencia de la raíz *strep-* en las palabras *perstreperant* “atruenan”, *streperum* “ruidoso” y *strepitus / -um* “ruido”.

⁶⁷ En este pasaje se hace hincapié tanto en lo auditivo (el ruido producido por los objetos musicales) como en lo visual: los adornos de plumas, la mención de partes del cuerpo donde se atan los objetos y la de lugares de la reducción donde se baila.

Para identificar el referente partimos de la nota en la que Barnadas compara este instrumento con el descrito en la *Descripción anónima* de 1754 como “una sarta de huesos de frutillas huecos” y denominado en mojo “chumatata”.

Existe otro instrumento similar: el “chonono” que describe Mújica Angulo (2013: 104-105) en su artículo sobre los instrumentos utilizados en danzas en la zona del Beni. Consta de una cinta de cuero a la que se le atan semillas de chakai o de naviri, o bien cascabeles (metálicos). La elección de uno u otro material depende de la danza. El chonono le da a la danza un compás rítmico con el movimiento de los bailarines⁶⁸.

Por otra parte, según Feria Ponce (2018: 59), la chumatata está hecha con garras o uñas de animales y huesecillos dentro de pequeñas redcillas, mientras que el chonono consta de semillas fritas atadas con lazos a los tobillos. De modo que, tanto por la forma del instrumento como por su uso, el instrumento del que habla Eder sería más similar al chonono que a la chumatata⁶⁹.

Junto con estos cascabeles ‘naturales’, el misionero informa que los Baure se cuelgan “campanillas europeas” (mejor ‘cascabeles europeos’) bajo las rodillas. Nos indica la procedencia (europeo) y el efecto (cuanto más grandes, más agradables a los indios) del objeto. En la denominación *nolulas* ‘cascabeles’ se establece una analogía basada en el uso similar de ambos instrumentos⁷⁰.

El principal elemento del atavío es, según Eder, una red. En la descripción del objeto musical son relevantes los siguientes elementos:

- La forma y dimensiones (una red de tres por dos palmos)
- El material (garras de ciervo, conchillas y caracoles)
- El uso (ceñida a la espalda, la hacen chocar contra esta siguiendo el compás⁷¹)

Siguiendo la clasificación de Demerson, esta referencia a la red constituiría una metáfora por el sintagma *rete quoddam* ‘cierta red’.

La descripción del uso de la red merece una revisión del plano de la designación. El autor escribe *ut a tactu ne pilo quidem discrepent*, que el traductor vierte con “que no se aparten ni un pelo de la melodía”. La equivalencia *tactu* / “melodía” es incorrecta. *Tactus*

⁶⁸ Vid. Apéndice 2, figura 4, fotografía del chonono.

⁶⁹ Feria Ponce indica que tanto el chonono como la chumatata se utilizaban en las misiones de Chiquitos para ejecutar música europea. El texto de Eder no menciona este uso de los instrumentos baure con excepción de la pastorela (pasaje 35).

⁷⁰ Eder vuelve a nombrar estos cacascabeles en el pasaje 33, en donde los clasifica por su material (el bronce). En otros pasajes es incierto si se trata de cascabeles de bronce o del chonono. Indudablemente, la precisión acerca de esto sería irrelevante para el misionero en determinados contextos.

⁷¹ Entendemos *tactus* como ‘compás’, no como ‘melodía’.

significaba en la Antigüedad ‘toque’ (LS, OLD) y en la Edad Media se especializó como término técnico que designa una unidad de medida del tiempo musical (Bernhard). También podría significar ‘compás’ (Anglés y Pena, s.v. “compás”), concepto apropiado aquí. En efecto, el choque de la red contra el cuerpo no puede producir una sucesión de sonidos a distintas alturas, una melodía, sino golpes que sirvan para marcar el pulso o cierto ritmo⁷².

Otras palabras del campo semántico del ruido que aparecen en la descripción de la red, como *strepitus* ‘ruido’ y *allisio* ‘choque’, están traducidas correctamente. El significado ‘golpe sobre algo’ de *allisio* es clásico (LS).

En la sintaxis de la traducción de este mecanismo observamos algunos detalles:

-*reti haec* / “con esta red”, la traducción corrige una falta de concordancia en latín.

-*quod deinde* / “y luego”, modulación estructural donde cambia una subordinada relativa (latín) por una coordinación yuxtapuesta (español). El cambio favorece la legibilidad.

No hemos hallado referencias a instrumentos similares en la bibliografía.

En este pasaje también se nombra a los bailarines con diversos procedimientos de designación. El participio sustantivado en plural *saltantes* es empleado por Eder para formar la perífrasis *saltantium turmae* ‘grupos ordenados de bailarines’.

En toda la *Brevis Descriptio*, Eder utiliza cuatro veces *saltantes* (plural de *saltans*) como participio sustantivado del verbo *salto* ‘danzar’. Este uso no aparece documentado en los diccionarios de latín clásico consultados (LS, OLD) pero sí en Alonso Fernández, quien lo registra en un texto tardío (2011: 102; 106, nota 189). El participio sustantivado se clasifica como voz patrimonial de acuerdo con Presa Terrón –pues es una voz del latín clásico– y como reutilización no propia de Eder siguiendo el criterio de Demerson.

La palabra *turma* se refería inicialmente a una tropa de caballería pero, ya en latín clásico, también podía significar ‘multitud’ (OLD, LS, Ernout). Se trata de una voz patrimonial de acuerdo con Presa Terrón. No obstante, la aplicación de *turma* a un grupo de bailarines no sería clásica por lo que, según la clasificación de Demerson, sería una

⁷² Más adelante, en otra descripción de la misma red (pasaje 22), Barnadas interpretará *tactus* como ‘compás’. El origen de la interpretación de *tactus* como ‘melodía’ puede estar en el uso del verbo *discrepo* ‘desafinar’. Leonardo Waisman (comunicación personal) informa que “discrepar del *tactus*” es una expresión usada en siglos XVI-XVIII para describir desajustes rítmicos, especialmente músicos que no siguen la marcación del director.

reutilización. Eder utiliza para describir la danza una palabra del dominio militar⁷³. Creemos que la elección de este dominio discursivo se relaciona con la importancia que el misionero da al orden en sus descripciones de los bailes, observación hecha ya por Leonardo Waisman (2004: 23)⁷⁴. En este pasaje los grupos de bailarines descriptos son los que bailan ordenadamente en la danza masculina y que, unos párrafos más adelante en el texto⁷⁵, contrastarán visualmente con otros que bailan sin orden. Esto nos lleva a observar que los equivalentes “grupos” y “conjuntos” no conservan el rasgo de orden de *turmae*, relevante en estas descripciones.

Eder también emplea la palabra *chorus* para designar el grupo de bailarines. Concretamente, dice que cada nación baila en un grupo separado –*choro separato*– de las otras. La palabra *chorus* fue tomada del griego ya en la Antigüedad con el sentido, entre otros, de ‘grupo de bailarines’ (LS, OLD)⁷⁶. Es con este significado que la utiliza Eder aquí⁷⁷.

En general podríamos afirmar, de la traducción de este pasaje, que las descripciones se mantienen como mecanismo pero algunos cambios en la sintaxis, el léxico y la organización misma del texto menguan la autenticidad. Lo mismo vale para la comparación del instrumento que identificamos con el chonono y los cascabeles. La legibilidad se alcanza y es necesario reconocer que el traductor ha resuelto adecuadamente al menos una falta de concordancia en el latín.

PASAJE 21

Laure (2009): p. 200, párrafo 530.	Barnadas (1985): p. 287, párrafo 512.
Qui eorum musici? quae instrumenta? Musici, qui saltantibus ludunt, sunt omnes	Sus músicos y sus instrumentos Los músicos que tocan para los bailarines son

⁷³ En los pasajes 29 a 31 aparecerán varias. *Mixtum* ‘mezcla’ (pasaje 22), que podía utilizarse en contextos militares, designará el baile del caimán. El Ablativo Absoluto *agmine facto* (pasaje 23), que denotaba el hecho de alinearse las tropas para la batalla, designará la formación de los bailarines del caimán. En el pasaje 24, los espectadores del mismo baile son designados con la palabra *turba*. Esta palabra indica una multitud en desorden, tumulto, efecto que produce la vista del baile del caimán. Alonso Fernández (2011) registra el empleo de las palabras *turma* (especialmente en p. 320 nota 584 y p. 325) y *agmen* (esp. en p. 449) para designar grupos que representan a tropas en danzas guerreras, mas no las considera propias del léxico de la danza.

⁷⁴ Waisman (2004: 7) destaca que las descripciones de las etnias de Mojos dedican considerablemente más espacio que las de los guaraníes y las de la zona de Maynas a la música y danza de los nativos.

⁷⁵ En el pasaje 23.

⁷⁶ Se puede leer más sobre los significados de *chorus* en Alonso Fernández (2011: 96 y ss.).

⁷⁷ En el pasaje 19 el autor le ha dado el significado medieval (Bernhard, Niermeyer) de ‘coro, grupo de cantantes’.

Indi, qui saltant: et foret piaculum contra receptum morem, saltantibus se ingerere, quin solita musica instrumenta secum adferret, nec unquam in id reliqui consentirent. Et certo nec Indus iucunde saltaret, nisi et etiam sua sonet instrumenta: maior enim laetitiae, et hilaritatis pars credo in musica, non in saltu consistit. Instrumenta uero sunt cannae, quas ipsi ita conscindunt, ut earum longissima palmi longitudinem uix aequet. Vna aliam tono integro superat. Id nunquam satis miratus sum, quomodo omnes omnino Indi, etiam pueri octennes interdum flautas has tam exacte parare nouerint, ut ne maxime peritus artis musicae uel tantillum a uero tono eas discrepare deprehendisset, idque non pro uno saltu omnes, sed quaelibet natio alias pro ratione notae, quam luxuri erant: singulis enim festis mutant notam saltus, prout nempe ipsis arridet, aut nationis compositor iubet. Ne tamen cogantur eandem notam ludere duobus, uel tribus integris diebus, quibus festum protrahitur, scindunt cannas, quibus duas notas ludere possint. Eas, quae ad unam spectant, ad instar organi binis bacillis alligant: ex aduersa uero parte eas, quae alteri notae seruiturae sunt. Hoc duplex organum quilibet e collo pendulum defert, quod deinde inflant eodem prorsus modo, quo pueri nostrates, cum ipsis alia desunt, clauas obuias inflare solent.

todos los indios que bailan y sería una infracción de la tradición consagrada unirse a los bailarines sin llevar los instrumentos musicales de rigor, como que los demás no se lo permitirían. Y, por supuesto, el indio no bailarían a gusto si no hiciera sonar también sus propios instrumentos: en efecto, creo que la mayor causa de alegría y regocijo no está en el baile, sino en la música. | Sus instrumentos son cañas que ellos mismos cortan de tal forma, que la más larga apenas llega a un palmo de longitud; una supera a la otra en un tono entero. Jamás he admirado bastante cómo absolutamente todos los indios, incluso niños de ocho años, a veces saben fabricar estas flautas con tanta exactitud, que el músico más sabio no encontraría la más leve disonancia*. Y esto, no toda la reducción para un solo baile, sino cada etnia de acuerdo a la nota que había de tocar. Pero para que no tengan que tocar la misma nota durante los dos o tres días enteros que dura la fiesta, cortan las cañas para que puedan tocar dos notas: las que corresponden a una, las atan con dos varillas, como un órgano; por el lado opuesto, las que han de servir para la otra nota. Cada uno lleva colgado del cuello este doble instrumento; luego lo soplan exactamente igual que nuestros niños acostumbran soplar las llaves que caen en sus manos cuando no tienen otra

| cosa**.

* "Otro instrumento tienen que no pertenece al culto, sino al propio deleite, que es la flauta y la tocan cuando quieren; el tambor y el ñobe (que es el mate que acabo de decir) pertenece al culto y la trompeta a la guerra", Castillo 358-389.

** "La danza y la música son sus pasiones favoritas, que los distraen en alguna manera de las privaciones y vejámenes de la esclavitud; sus bailes son por lo común graves y sus canciones, monótonas y fúnebres", Carrasco 1830, 8.

En este pasaje Eder trata sobre los músicos de la danza y sus instrumentos. Destacamos la perífrasis *eorum musici*, traducida como “sus músicos”, pues el pronombre demostrativo (en latín) o el posesivo (en castellano)⁷⁸ se utiliza en este contexto para distinguir a los músicos que tocan instrumentos baures de los que, en otros pasajes⁷⁹, tocan instrumentos europeos. La palabra *musicus* está en el título⁸⁰ y, luego, integra una definición: *Musici, qui saltantibus ludunt, sunt omnes Indi, qui saltant* / “Los músicos que tocan para los bailarines son todos los indios que bailan”. El procedimiento de designación se conserva en la traducción.

Otra definición es la de “sus” instrumentos: *Instrumenta uero sunt cannae [...] / “Sus instrumentos son cañas [...]”*. El traductor explicita con el posesivo la adscripción del instrumento a los bailarines. Esta definición es, a su vez, una completa descripción del instrumento, según el criterio de Presa Terrón. Dentro de este procedimiento el referente vuelve a nombrarse con la perífrasis *flautas has*, construida con un préstamo, y con otra perífrasis, *hoc duplex organum*, formada con voces patrimoniales. De acuerdo con la clasificación de Demerson, dentro de la descripción hay una metáfora constituida por la comparación con el órgano (*ad instar organi* / “como un órgano”); sería igualmente metáfora la denominación *hoc duplex organum*, que Barnadas traduce como “este doble instrumento”⁸¹, y también la comparación con el modo en que los niños soplan las llaves (*eodem prorsus modo, quo pueri nostrates... / “exactamente igual que nuestros niños...”*).

En este punto debemos señalar una omisión que hace perder el hilo argumentativo de la descripción: *singulis enim festis mutant notam saltus, prout nempe ipsis arridet, aut*

⁷⁸ El pronombre demostrativo está en caso genitivo, que en el contexto citado indica posesión. Presa Terrón llama la atención sobre el empleo del posesivo “su” o la expresión “de la tierra” cuando “el sustantivo patrimonial español es genérico o de alguna manera no logra trasladar al lector la realidad americana de manera plena y suficientemente matizada” (2008: 288). El procedimiento de designación es similar a la “denominación topográfica” de Albaladejo Martínez.

⁷⁹ Vid. pasajes 15, 22 y 33.

⁸⁰ Anotamos al margen que, en la traducción, el título pasa de pregunta a afirmación.

⁸¹ Más abajo analizaremos la equivalencia *organum* / “instrumento”.

nationis compositor iubet ‘en efecto, en cada fiesta cambian la *nota* de la danza, como a ellos les parece o como lo ordena el compositor de la etnia’. Esta oración se insertaría, en la traducción, entre las dos siguientes: “Y esto, no toda la reducción para un solo baile, sino cada etnia de acuerdo a la nota que había de tocar. Pero para que no tengan que tocar la misma nota durante los dos o tres días enteros que dura la fiesta [...]”⁸².

Los elementos relevantes en el procedimiento de designación son:

- El material (cañas)
- Las proporciones y dimensiones (la caña más larga mide un palmo, diferencia de un tono entre cada una)
- La habilidad de los Baure para construir el instrumento (incluso los niños saben)
- La afinación (cañas perfectamente afinadas, adecuadas a la “nota” que deben tocar)
- El uso (una “nota” por etnia y por día, se soplan como las llaves)
- La forma o estructura (similar a un órgano, dos hileras de cañas atadas con varillas)

El instrumento sería una flauta de Pan, construida con una hilera de cañas de longitud variable. Al avanzar en la identificación de este instrumento nos encontramos con algunos problemas de interpretación del texto latino en los que disentimos con la traducción.

Un problema es el significado de la palabra *nota*, que el traductor vierte como “nota”. El latín *nota* puede significar ‘nota musical’ (LS) y en el latín medieval Bernhard registra ‘nota musical escrita’ y ‘altura musical’ pero, si Eder está describiendo flautas de Pan, cada una puede tocar muchas notas –entendiendo esta palabra como ‘altura musical’⁸³–, tantas como cañas tiene en cada hilera.

Creemos que, aquí, *nota* designaría un ‘conjunto de notas’ que se puede tocar con las Flautas de Pan y que puede variar según las ‘notas’ (alturas musicales) individuales que contiene cada hilera de cañas, las cuales se ejecutan en días diferentes –de acuerdo con el relato de Eder-. En esta interpretación cabe el significado de ‘gesto melódico, melodía’ que también registra Bernhard para *nota*. En el mismo sentido, el significado de ‘melodía’ es el primero en el diccionario de neolatín de Ramminger.

Las combinaciones de la palabra *nota* en el pasaje son coherentes con el significado de ‘melodía’, especialmente la expresión *mutant notam saltus* (omitida en la traducción), que

⁸² Anotamos brevemente que “toda la reducción” es equivalencia de *omnes* ‘todos’, y que en “cada una de acuerdo a la nota [...]” se omite *alias* ‘de un modo diferente’.

⁸³ Cfr. DRAE, acepción 15: “*Mús.* Cada uno de los sonidos en cuanto está producido por una vibración de frecuencia constante”. *La nota do*.

se interpreta mejor como ‘cambian la melodía de la danza’ que como ‘cambian la nota de la danza’.

Eder afirma que las cañas de cada hilera producen alturas que distan entre sí en un *tonus integer* / “tono”. Esta equivalencia es correcta, pues la expresión *tonus integer* aparece en Bernhard como ‘tono compuesto por dos semitonos iguales’. Eder resalta la exactitud de la afinación con la frase *ut ne maxime peritus artis musicae uel tantillum a uero tono eas discrepare deprehendisset*, traducida como “que el músico más sabio no encontraría la más leve disonancia”. En esta traducción existen algunas omisiones. Una versión literal de la frase sería ‘de modo que el más experto en el arte de la música hallaría que no desafinan ni un poquito con respecto a un tono verdadero’. En este contexto, *uerus tonus* sería sinónimo de *tonus integer*, pero debemos admitir que no hemos encontrado la expresión en Bernhard ni en otros diccionarios. Por otra parte, ‘disonancia’ no equivale exactamente a *discrepare* ‘desafinar’: los intervalos de un tono que separan cada caña son disonantes entre sí pero pueden estar perfectamente afinados en la altura correspondiente⁸⁴.

Ahora bien, si las alturas musicales de cada hilera de cañas están separadas por un tono, ¿por qué las hileras no quedan afinadas entre sí? Según el mismo Eder, la afinación de cada hilera estaría supeditada a la *nota* que se debe tocar⁸⁵. Si se reemplaza “nota” por ‘melodía’ en la traducción, puede concluirse que las dos hileras de cañas contenían sendas sucesiones diferentes de notas (alturas musicales), no obstante lo cual se producía la diferencia de un tono entre las cañas de cada hilera. Es decir, cada hilera contenía una escala diferente.

No obstante, dado que Eder no afirma que las cañas separadas por un tono estén atadas en forma adyacente, es posible también interpretar que estaban afinadas como el siku: uniendo las dos hileras, cada caña estaría afinada a un tono de distancia con respecto a las que le siguen en tamaño; dentro de cada hilera, las cañas adyacentes estarían separadas por un intervalo de tercera (esto es, un tono y medio o dos tonos). En Chiquitos se encontraron flautas de Pan afinadas de esta manera⁸⁶.

⁸⁴ Eder utiliza el verbo *discrepare* con el significado clásico de ‘desafinar’. Un poco antes (pasaje 20) le dio el significado de ‘desviarse del tiempo musical’.

⁸⁵ Esta afirmación permite interpretar que la preparación de flautas en otros pasajes (8 y 35) es afinarlas para tocar determinada melodía.

⁸⁶ Agradecemos a Leonardo Waisman (comunicación personal) por la sugerencia de considerar la afinación del siku. Sobre las flautas de Chiquitos y, en general, sobre la afinación de las flautas de Pan, puede leerse Civallero (2014a).

Eder compara las flautas de Pan con el órgano (*ad instar organi* / “como un órgano”) y repite *organum* al nombrarlas con la perífrasis *hoc duplex organum*. La palabra *organum*, tomada del griego en la Antigüedad, podía designar un órgano hidráulico (LS, OLD) en latín clásico y uno accionado con fuelles (Bernhard) en la Edad Media. Las definiciones medievales (ss. XI-XV) citadas en Bernhard destacan las cañas o tubos, las teclas y los fuelles del instrumento, con lo cual se explica la analogía planteada por Eder: las flautas de Pan se componen de cañas dispuestas en paralelo como habitualmente lo están las de un órgano y, a la vez, se accionan con aire. Solo faltarían las teclas al órgano de los Baure.

Barnadas traduce *organum* como “órgano” en la comparación *ad instar organi binis bacillis alligant* / “las atan con dos varillas, como un órgano” pero selecciona “instrumento” en la expresión *hoc duplex organum* / “este doble instrumento”. Disentimos con el traductor en “instrumento” porque Eder utiliza, ya en el título del mismo párrafo, la palabra *instrumentum* para referirse a los instrumentos musicales en general⁸⁷. Por otra parte, es probable que cada hilera de cañas se atara con dos varillas, no solamente la que corresponde a una melodía (de lo contrario sería difícil que el instrumento se sostenga por sí mismo). Sería un ‘órgano doble’ que conforma un solo instrumento.

Para la ejecución de los instrumentos Eder alterna los verbos *ludo* y *sono*, por lo que pueden considerarse sinónimos. *Sono* tenía en la Antigüedad el significado de ‘hacer sonar’ instrumentos musicales y otros artefactos (LS, OLD). El traductor vierte *ludo* como “tocar” y *sono* como “hacer sonar”, lo cual es correcto⁸⁸.

En el intento por acercar referencias bibliográficas al instrumento descrito por Eder, el traductor inserta dos notas. En “la más leve disonancia” anota una cita de la descripción etnográfica de Castillo a propósito del uso de las flautas por los Mojo. En “cuando no tienen otra cosa” cita la descripción de Carrasco sobre las danzas y su utilidad en la vida de comunidad.

Identificar las flautas de Pan utilizadas en la danza masculina no nos ha sido posible. Los Mojo actuales utilizan en su danza de Macheteros⁸⁹ unas flautas de Pan de tres tubos y más pequeñas que las dimensiones dadas por Eder. Tienen una hilera de tubos frente a las dos que señala el misionero⁹⁰.

⁸⁷ Volveremos a criticar la equivalencia *organum* / “instrumento” en el pasaje 34.

⁸⁸ De *sono* derivan *resono* y *persono*, que no analizamos salvo en caso de error de traducción porque no tienen un significado estrictamente musical.

⁸⁹ Para esta danza vid. pasaje 28.

⁹⁰ Estas flautas se llamarían “jerure” o “jeruré” (Civallero, 2014a: s/p).

Entre las flautas de Pan construidas con dos hileras de tubos, Civallero (2014a: s/p) describe las de los Caviña, que vivían a orillas del río Beni, y las *yoresorr*, *ioresox*, *seku-seku* o *secu secu* de los Chiquitanos. Las flautas de los Caviña estaban constituidas por una hilera doble de canutos de caña, con 8 y 7 tubos. Las *yoresorr*, por su parte, están construidas con dos hileras con canutos de caña, de los cuales los más largos miden 10 cm en la hilera hembra y 20 cm en la hilera macho. Las medidas coincidirían parcialmente con la dada por Eder (un palmo, aproximadamente 20 cm para la caña más larga). El uso dado a estas flautas guarda cierta semejanza con el comentado por Eder, pues los Chiquitanos utilizarían el instrumento en fiestas desde la Pascua hasta San Pedro (29 de junio). Los Chiquitanos tienen otras flautas que utilizan en festividades religiosas desde el 8 de diciembre, las *yoresoma*, constituidas por una sola hilera de seis canutos y similares a flautas utilizadas por los Guarayo –etnia vecina de los Baure (Barnadas, 1985: XXXVII)-⁹¹. Estas semejanzas no implican que sea el mismo instrumento.

Las decisiones de traducción son coherentes con el objetivo de legibilidad. El de autenticidad se alcanza medianamente debido a la omisión de una oración completa y a algunas interpretaciones, a nuestro juicio desacertadas, del léxico musical.

PASAJE 22

Laure (2009): pp. 200, 202, párrafo 531.	Barnadas (1985): pp. 287-288, párrafo 513.
<p>Quis bassus. Non destituitur basso illorum musica, pro quo duplicis generis instrumenta habent. Primum e cucurbitis in hunc finem seminatis constat, quorum aliae longae, aliae uero rotundae sunt, nec alteri usui obseruiunt. Longas inflant, prout nostrates tubas. Rotundis cannam aliam imponunt, et per eam sonum edunt. Alii loco cucurbitatum, quae saepe aliquo infortunio uel non nascuntur, uel natae ab insectis deorantur, e foliis palmarum elegantes flautas conficiunt. Accedit his omnibus</p>	<p>El bajo Su música no carece del bajo, para el que disponen de dos tipos de instrumentos: el primero está hecho de calabazas -unas largas y otras redondas- sembradas exclusivamente para este uso. Soplan las largas, como nosotros las trompetas; a las redondas ponen una caña, por donde las hacen sonar*. Otros, en lugar de las calabazas (que con frecuencia alguna desgracia no las deja nacer o, si nacen, los insectos las devoran), construyen sus elegantes flautas con hojas</p>

⁹¹ Más adelante analizaremos un pasaje (pasaje 35) en el que Eder comenta que adaptó las flautas de la danza para que los neófitos toquen una canción en Navidad.

tympanum magnum, quod Indus unico bacillo secundum legem tactus percutit. Saltus omnes in eo conueniunt, quod tactum eundem habeant, nempe 2/4, cuius duplex signum, quod manu fieri inter musicos solet, et bacillo suo tympanotriba, et saltantes pedibus exprimunt. Specimen pro curiosis adiicio.

de palma. A todos ellos se añade un gran tambor, que el indio golpea con un solo palillo, según las leyes del compás. Todos los bailes coinciden en un mismo compás, de 2 x 4, cuyo doble tiempo (que los músicos suelen señalar con la mano) lo marcan el tambor con su palillo y los bailarines, con los pies. Adjunto una muestra para los curiosos**.

* Según Becerra 1977, 244-246 los indios Muré utilizaban un instrumento llamado tarán: "coco de almendras con un agujero en sus dos extremos por donde traspasa un eje de chonta que en la parte superior termina llevando una pluma de paraba y la inferior, una base de triángulo invertido...".

** No se transcribe.

En este pasaje Eder trata sobre los instrumentos que durante la danza tocan el bajo, es decir, la "parte más grave de una composición musical" (Anglés y Pena)⁹². En la música barroca europea era importante el bajo continuo, la "parte instrumental más grave y no interrumpida de una composición, destinada a sostener su tonalidad" (Anglés y Pena).

El misionero describe tres instrumentos que agrupa en una sola clase (*genus*). El criterio de clasificación es primero el modo de producción de sonido (soplo); luego, el material (dos instrumentos de calabaza, uno de palma), y por último la forma (calabazas largas frente a calabazas redondas). Analizaremos en cada referente los procedimientos de designación y su traducción.

Las calabazas largas se designan con una explicación, en términos de Presa Terrón, pues se trata de una descripción limitada al uso y el material del artefacto, insuficiente para identificar el referente. Siguiendo la clasificación de Demerson, incluye una metáfora. Los elementos que utiliza el misionero para describir este instrumento son:

- La función (tocar el bajo).
- El material (calabazas largas).
- El modo de uso (se sopla como la trompeta).
- La comparación con un instrumento conocido (la trompeta).

⁹² Notamos que, nuevamente, el traductor cambia en el título una pregunta (*Quis bassus?* '¿Cuál es el bajo?') por una afirmación ('El bajo').

Nótese que, aunque las trompetas y las flautas de Pan (como las descritas en el pasaje 21) se soplen de un modo diferente, Eder utiliza en ambos casos el verbo *inflo* ‘insuflar’⁹³ que Barnadas traduce aquí como “soplan”. En este caso, el instrumento podría ser una trompeta de calabaza simple, es decir, construida con una sola pieza⁹⁴.

Para las calabazas redondas, Eder recurre a otra explicación, sin comparaciones. Los elementos relevantes en el procedimiento de designación son:

- La función (tocar el bajo).
- El material (calabazas redondas).
- La estructura (en la calabaza se introduce una caña).
- El modo de uso (emitir sonido a través de la caña).

Las calabazas largas y las redondas se encuentran en la misma oración del texto. Analizaremos algunos cambios en la traducción. Los dos tipos de calabaza se plantan, según Eder, solo para construir los instrumentos del bajo. La expresión *in hunc finem seminatis [...] nec alteri usui obseruiunt* ‘sembradas con este fin [...] y no sirven para otro uso’ es traducida con “sembradas exclusivamente para este uso”. Consideramos esto una compresión lingüística. Por otra parte, el traductor vierte una oración subordinada de relativo (*quorum aliae longae, aliae uero rotundae sunt*) por una oración parentética “(unas largas y otras redondas)”. Al hacer esto, elide el pronombre relativo sin alterar el sentido.

Barnadas (1985: 288, nota 12) hallaría este instrumento semejante al *tarán* de los Muré o Moré. Según Ryden (2015 [1958]: 51), el instrumento:

“consiste en un palo de madera de palma, que se ensancha hacia su extremo inferior a modo de mango triangular. Dentro del palo ha sido encajada una cáscara de nuez del Brasil partida, con una incisión hecha en ella [...] Cuando a la cáscara se la hace resbalar y luego se tira arriba, el palo produce un sonido cada vez que el mango cae; de ese modo regulan los pasos de la danza [...]”.

La descripción de Ryden difiere de la de Becerra citada por Barnadas en algunos puntos, pero consideramos clave el modo de producción del sonido. A decir de Ryden, se hace resbalar la cáscara y luego se tira arriba para que el palo produzca el sonido.

Esto contrasta con lo especificado por Eder con la expresión *per eam*: es ‘a través de’ la caña (*per eam*) que se emite el sonido (*sonum edunt*). La traducción de *sonum edunt* por

⁹³ El sujeto de *inflo* en este pasaje es *nostrates* ‘los de nuestra región’, traducido con cierto desplazamiento semántico como “nosotros”.

⁹⁴ Civallero (2015: s/p), en su adaptación de la obra de E. H. Snethlage, registra en el curso bajo del río Guaporé trompetas de calabaza simples de los Abitana.

“hacen sonar” podría ser inexacta, pues el verbo *edo* se combina con sustantivos del dominio de la voz en contextos de sonido (LS, OLD acepción 6). El objeto descrito por el misionero parece un instrumento de viento, mientras que el *tarán* sería un idiófono.

Entre los instrumentos de viento descritos por Civallero (2015) llaman la atención las trompetas compuestas (construidas con dos o más piezas) que constan de un tubo de bambú o de hueso y un pabellón de calabaza. Creemos que estas se ajustan más a la explicación de Eder.

El tercer instrumento que Eder considera parte del bajo continuo son unas flautas elaboradas con hojas de palma. Es solo este material y una consideración estética (son “elegantes”), además de la función (para tocar el bajo) lo relevante dentro del procedimiento de designación, que clasificamos como explicación de acuerdo con Presa Terrón. Anotamos también el préstamo *flauta*. En la traducción “sus elegantes flautas”, el posesivo constituye una ampliación lingüística.

Dado que la palabra *flauta* es la utilizada por Eder para designar toda clase de instrumentos de viento, esta misma palabra no nos da mayores indicaciones acerca de la estructura y la utilización del objeto. No obstante, el hecho de que estas flautas fueran usadas para tocar el bajo y estuvieran fabricadas con hojas de palma nos hace pensar en los actuales bajones. Tanto el material de este instrumento –hojas de palma– como su registro grave sugieren que las flautas descritas por Eder podrían ser un antecedente de los actuales bajones de Mojos. Más abajo, en el pasaje 30, veremos que Eder describe otros instrumentos de viento que también pueden vincularse con los bajones⁹⁵.

Otro tipo de instrumentos del bajo es un tambor, designado con la perífrasis *tympanum magnum*, cuyo uso se explica brevemente con los siguientes elementos:

- Tipo de instrumento (tambor).
- Dimensiones (grande).
- Modo de uso (percusión con un palillo siguiendo el compás).

Estos datos nos resultan insuficientes para identificar el instrumento. De los tres tipos de tambor que actualmente se utilizan en las danzas de Mojos, el más grande es el *tampura* o bombo, con 46 centímetros de diámetro por 22 de altura; el más pequeño es el *sankuti*, con 21,5 centímetros de diámetro por 24 de altura, y entre los dos se ubica la caja, con 38 centímetros de diámetro por 23 de altura⁹⁶.

⁹⁵ Específicamente las trompetas enormes de corteza de árbol.

⁹⁶ Cfr. Mújica Angulo (2013: 102-103) y vid. Apéndice 2, figura 3.

El misionero designa el palillo con que se tañe el instrumento como *bacillo*, palabra que los diccionarios consultados no recogen en contextos musicales. El traductor vierte con “tambor” el nombre del instrumento (*tympanum*) y el de su ejecutante (*tympanotriba*), y con “palillo” el elemento para golpear el tambor. Los equivalentes son adecuados.

Para la acción de tocar el tambor Eder utiliza aquí el verbo *percutio*, que en el sentido de ‘tocar un instrumento musical’ se diferenciaría de *pulso* (verbo usado frecuentemente por Eder para designar el toque del tambor) por el agregado de ‘tocar siguiendo el compás’ (Bernhard). La elección de este verbo estaría justificada por la expresión *secundum legem tactus* / “según las leyes del compás”⁹⁷ en este pasaje. El traductor vierte *percutit* como “golpea”.

La explicación del toque del tambor da pie a una observación sobre el compás de la danza. Para el misionero, el compás de todas las danzas es de dos tiempos⁹⁸. Para designar el compás emplea el autor la palabra *tactus* y especifica la cifra que corresponde al compás binario más común, 2/4 ‘2x4’. El equivalente “compás” es correcto⁹⁹.

Al final del párrafo, Eder describe cómo se marca este compás contrastando el modo como suelen hacerlo los músicos (*manu* / “con la mano”) y la manera en que lo realizan los nativos: con el tambor (*bacillo suo tympanotriba* / “el tambor con su palillo”) y con los pies (*saltantes pedibus* / “los bailarines, con los pies”). En la descripción encontramos la expresión *duplex signum*, traducida por Barnadas como “doble tiempo”. Tanto la expresión latina como su equivalente son algo confusos, pues el compás en cuestión tiene dos tiempos que se marcan con sendos movimientos de la mano.

En latín la palabra *signum* habría desarrollado sentidos musicales a partir del significado clásico de ‘marca, señal’ (LS, OLD). Creemos que Eder la utiliza como ‘gesto que indica el tiempo musical’, significado que no aparece en los diccionarios pero que pudo generarse a partir de ‘símbolo gráfico que indica datos relativos al tiempo musical’ y ‘gesto de significado particular’ (DMLBS)¹⁰⁰. En Bernhard *signum* remite siempre a indicaciones gráficas de la notación musical, entre las cuales hay algunas relativas al tiempo musical.

⁹⁷ En latín *legem* ‘ley’ está en singular. En este caso, traducirlo en plural no cambia el sentido.

⁹⁸ Esta observación sería acertada, pues casi todas las partituras postjesuíticas analizadas por Waisman (2004) tienen compás binario.

⁹⁹ En el pasaje 20 discutimos la equivalencia, errónea a nuestro juicio, *tactus* / “melodía”. En el pasaje 22, la traducción “coinciden en un mismo compás” para *in eo conveniunt, quod tactum eundem habeant* ‘coinciden en esto, que tienen el mismo compás’ es una comprensión lingüística.

¹⁰⁰ Otras acepciones de *signum* relacionadas con el sonido y la música: ‘señal dada con un instrumento de viento para movimientos militares’ (LS), ‘señal auditiva o visual para dar órdenes’, ‘toque de campana como señal’ y ‘campana’ (DMLBS, Du Cange)

Para traducir adecuadamente *duplex signum* proponemos ‘dos tiempos’ o ‘tiempo binario’ (más claros que ‘doble tiempo’), o bien, de modo más literal, ‘indicación binaria’.

El párrafo analizado termina con una referencia a alguna imagen adjunta que no se ha conservado. El traductor lo consigna en nota al pie.

Los mecanismos de designación hallados en este pasaje son reproducidos por el traductor, quien añade notas sobre objetos comparables con los descriptos por Eder. Discrepamos con el acercamiento entre las calabazas redondas y el *tarán*. Las decisiones de traducción sirven a la legibilidad y, en gran medida, a la autenticidad.

PASAJE 23

Laure (2009): p. 202, párrafo 532.	Barnadas (1985): pp. 288-289, párrafo 514.
<p>De Saltu. Reliquus apparatus. [?] Praeter superius memorata alia quoque accedunt, quae saltum non parum ornant. Est, qui simium, qui auem aliquam grandem paleis repletam manibus gestat, ut uiuam crederes. Alii scuta e plum[m]is telae alicui affabre assutis se ferunt, quae iam animal quodpiam, iam auem representant. Hi omnes saltant duntaxat, quin flautis simul ludant, quod ipsis ob uarios motus, et uiolentas gesticulationes totius corporis foret admodum arduum: manibus tamen cucurbitas paruas inserto palo deferunt, cui nonnullos uel lapillos, uel tritici turcici grana includit, quae, quoties arridet, mouet. Ita pariter hi omnes non ordine, ut reliqui, sed qua lubet, imixti saltant: iam medium tenent, iam praecedunt; alias a latere saltantium tripudiant, manu dextera identidem per aëra uersantes animal, et corpus in mille lepidissimas figura(s) agentes, non aliter,</p>	<p>Del baile El resto del atavío Además de lo ya mencionado, hay otras cosas que contribuyen mucho al atavío del baile. Uno lleva en las manos un mono; otro, un ave grande llena de paja, al punto de que uno la creería viva; otros llevan escudos de plumas artísticamente cosidas en la tela, representando un animal o un ave. Todos estos sólo bailan, sin tocar simultáneamente las flautas, lo que les resultaría muy difícil, a causa de los movimientos y gesticulaciones violentas de todo el cuerpo; pero llevan en las manos unas calabacitas clavadas en un palo, dentro de las cuales han metido piedrecillas o granos de maíz, sacudiéndolas cada vez que les viene en gana*. Todos estos tampoco bailan ordenadamente como los demás, sino por donde les gusta: unas veces van en medio, otras delante; en otros momentos saltan al lado de los bailarines, enarbolando por el aire con la mano derecha el animal y describiendo con el cuerpo mil</p>

ac si ebrii, aut mente moti forent. Reliqui uero Indi, meri saltatores in duas lineas aequalis numeri se diuidunt, et facie sibi inuicem obuersa simul cannas suas et inflant, et saltant, identidem lento passu procedentes uersus terminum aliquem, ubi nempe guttur siccum madefacere se posse iudicant. Pedum motus is est, ut cuilibet motioni manus in dicto tactu $2/4$ motus unius pedis correspondeat. Capita, cum saltant, nonnihil inclinant, ut ea ferme iungant, nisi se tantisper separare necessum sit ob illos, qui per medium cum simiis, aibusue transituri sunt. Pedibus autem non tam attingunt, quam quatiunt terram, ut nempe nolulae maiorem strepitum edant. Semper ac secundus Bassus associat, illi, qui reti supradicta unguis, conchis, aliisque id genus nugis onerata accincti sunt, tergum quanta ui possunt, uelut si eo quempiam excutere uellent, ratione tamen tactus habita exagitant, et eo deinde aequae, ac suo instrumento solitas pausas numerant, ac seruant.

figuras graciosísimas, como si estuviesen borrachos o locos. | Pero los indios restantes exclusivamente bailarines se reparten entre dos filas iguales y dándose la cara entre ellos, tocan sus flautas y bailan al mismo tiempo, avanzando con un mismo paso lento hacia el punto en que creen poder humedecer la garganta seca. El movimiento de los pies es tal, que a cada movimiento de la mano corresponde uno del pie, de acuerdo al mencionado compás de 2 x 4. Al bailar inclinan un poco las cabezas, uniéndolas totalmente (a menos que tengan que separarlas por causa de los que han de pasar por el medio, con los monos y aves). Con los pies, más que tocar sacuden el suelo, para que las campanillas produzcan mayor ruido. Cada vez que el segundo bajo interviene, los que llevan atada la red mencionada cargada de garras, conchas y otras fruslerías, sacuden la espalda con toda la fuerza posible, como si quisieran derribar a alguien, pero guardando el ritmo, contando y haciendo con ella -lo mismo que si fuera su instrumento- las pausas acostumbradas.

* Eder alude, evidentemente, a la maraca, instrumento generalizado en las culturas tropicales sudamericanas, aunque el término mismo parece de origen tupí-guaraní, cf. Alonso II, 2721. Sorprende que Becerra 1977, 195-204 no haga mención de este instrumento.

En este pasaje Eder comenta el atavío restante del baile¹⁰¹ y, simultáneamente, describe la coreografía completa de la danza. En esta podemos distinguir dos grupos de bailarines: los que llamaremos “bailarines-acróbatas”, que se mueven desordenadamente con una maraca y un animal en la mano, y los que denominaremos “bailarines-músicos” pues avanzan en orden y lentamente, marcando con los pies el compás de dos tiempos y tocando música con sus instrumentos. Analizaremos los procedimientos de designación y su traducción en cada grupo de bailarines.

El misionero utiliza la descripción para retratar a los bailarines-acróbatas. En este procedimiento de designación, el misionero revela el objeto que llevan en la mano (maraca, animal o su representación), el efecto que el objeto causa en el misionero (mueven los animales causando la impresión de que están vivos), el desorden (bailan por donde les gusta) y una comparación de su danza con un referente conocido (bailan como ebrios o dementes).

En la traducción notamos elisiones en *ob uarios motus, et uiolentas gesticulationes* / “a causa de los movimientos y gesticulaciones violentas” (se elide *uarios* ‘variados’), *sed qua lubet, imixti saltant* / “sino por donde les gusta” (se elide *imixti* ‘entremezclados’).

También se describe brevemente el instrumento que llevan los bailarines-acróbatas y se explica su uso. Los elementos relevantes en la descripción y explicación son:

- Material (calabaza, palo, piedrecillas o granos de maíz).
- Estructura (calabaza clavada en un palo con piedrecillas o granos de maíz dentro).
- Modo de uso (se sacude el instrumento).

El traductor identifica el instrumento como la maraca en una nota. En esta descripción, además, vierte el Ablativo Absoluto de la oración *cucurbitas paruas inserto palo deferunt* adecuadamente con “llevan unas calabacitas clavadas en un palo” (modulación estructural). Los verbos de la descripción (*deferunt, includit, mouet*) presentan en latín un cambio en la concordancia (el primero está en plural, los otros en singular). El traductor lo resuelve adecuadamente en español con “llevan... han metido... sacudiéndolas”, si bien el uso del gerundio parece incorrecto. Se omite *nonnullos* ‘algunos’ en la equivalencia *nonnullos uel lapillos, uel tritici turcici grana* / “piedrecillas o granos de maíz”.

Destacamos algunas palabras del léxico musical que Eder utiliza en la descripción de estos bailarines. El misionero designa la acción de danzar con el verbo *salto* pero, en una

¹⁰¹ La expresión “contribuyen mucho al atavío del baile” traduce *saltum non parum ornant*. Cambia la construcción negativa por una positiva del mismo significado y el verbo se traduce con ‘contribuir al atavío’ para aumentar la cohesión del título, que contiene esta palabra (en latín, *apparatus*).

instancia, escoge el verbo *tripudio*. Este verbo, que en la Antigüedad habría significado ‘bailar el *tripudium* [danza religiosa en tres tiempos]’ (OLD, Ernout) o ‘danzar, exultar’ (LS) con cierta connotación festiva, pasó a significar simplemente ‘danzar’ para los tratadistas del Renacimiento (Alonso Fernández, 2011: 125, n. 230). Eder lo utiliza para designar el baile desordenado de los acróbatas que se meten entre los bailarines de la danza masculina. El motivo de este uso podría residir en el paso saltarín de estos bailarines-acróbatas, en el carácter alegre de sus contorsiones o en la intención de diferenciar sus movimientos de los de los otros danzantes. Barnadas lo traduce “saltar” pero quizás sería más prudente ‘danzar, bailotear’.

Los bailarines-músicos son designados con la perífrasis *meri saltatores*, traducida como “exclusivamente bailarines”. El sustantivo *saltator* era utilizado desde la Antigüedad con el significado de ‘bailarín’ (LS, OLD), con una connotación negativa que no hallamos en Eder¹⁰². La palabra sería una voz patrimonial de acuerdo con Presa Terrón y una reutilización siguiendo el criterio de Demerson.

Los bailarines-músicos tocan “sus flautas”, en latín *cannas suas*. Se vale el autor aquí de una metonimia, designando el instrumento por su material. El uso metonímico de *canna* para designar distintos instrumentos contruidos de caña está registrado en los diccionarios (LS, OLD, Bernhard). El traductor evita la metonimia con “flautas”, una modulación.

En la traducción de la descripción de los bailarines-músicos encontramos algunos cambios¹⁰³. La traducción de *ut ea ferme iungant* por “uniéndolas totalmente” vierte la subordinada consecutiva del latín en un sintagma con gerundio, pero elide *ferme* ‘casi’ y cambia el sentido. También se elide *tantisper* ‘un poco’ en la equivalencia *nisi se tantisper separare necessum sit* / “tengan que separarlas”. Aquí también la referencia del pronombre *se* (reflexivo, referido a los bailarines) cambia en el pronombre “las” (personal, referido a las cabezas).

Estos bailarines danzan en un compás de 2 x 4. El jesuita describe el movimiento de los pies según este compás. En el pasaje 15 ha afirmado que los miembros inferiores marcan el tiempo en vez de las manos. En este pasaje, la traducción permitiría interpretar que mueven los pies y las manos de acuerdo con el compás, o bien que mueven los pies como los músicos (europeos) mueven las manos. Este último es el sentido expresado claramente por el jesuita en latín. Si en latín hacemos depender *in dicto tactu 2/4* ‘en el mencionado

¹⁰² Alonso Fernández añade que *saltator* designa a un bailarín profesional (2011: 105-106 y n. 189).

¹⁰³ Solo comentaremos aquellos que afectan la referencia a lo musical.

compás de 2 x 4' de *cuilibet motioni manus* 'a cada movimiento de la mano' y mantenemos el orden de conceptos en la traducción, evitaríamos la ambigüedad vertiendo en castellano 'el movimiento de los pies es tal que a cada movimiento de la mano en dicho compás de 2 x 4 corresponde el movimiento de un pie'. El gesto de la mano para marcar el compás de dos tiempos consiste en bajar la mano en el tiempo fuerte y subirla en el débil, algo que perfectamente puede hacerse con el pie dando pasos a la vez¹⁰⁴.

Los bailarines llevan, como ha dicho el misionero en el pasaje 20, cascabeles 'naturales' y 'Europeos' en las piernas. En este pasaje utiliza la palabra *nolulas* 'cascabeles' para designar a la vez los dos instrumentos. La precisión sobre si son de semillas o de bronce es irrelevante en este contexto. El traductor vierte "campanillas", lo cual creemos inexacto¹⁰⁵.

Este párrafo termina con la explicación del uso de la red cargada con caracoles. Esta se hace sonar cuando se une a la música el "segundo bajo" (*secundus bassus*). Esta designación es una perífrasis (Demerson) formada con voces patrimoniales (Presa Terrón).

Creemos que este bajo podría ser el tambor que marca el compás de la danza, clasificado por Eder dentro del "segundo" tipo de bajo continuo¹⁰⁶, y así lo interpreta Laure (2009). Hallamos problemática la expresión *semper ac secundus bassus associat* / "cada vez que el segundo bajo interviene", que indicaría que este instrumento no tocaría siempre, lo cual no concuerda con el hecho de que el tambor marca el compás. Esto depende también de si *associat*, traducido como "interviene", designa el 'acompañar' un trecho más o menos largo de música con golpes repetidos o si puede aplicarse a una extensión tan corta de tiempo como el golpe del tiempo fuerte en un compás (en cuyo caso sería coherente pensar en el tambor). No hemos alcanzado una solución a este problema¹⁰⁷.

En cuanto a la red propiamente dicha, Eder recurre a los elementos de material y uso para explicar el funcionamiento del objeto en el baile y agrega que el arrojar y atraer la red se realiza "como si quisieran derribar a alguien" (*uelut si eo quempiam excutere uellent*¹⁰⁸). Añade, así, una comparación con algo conocido para el lector. De este modo, según el sistema de Demerson, el procedimiento de designación de la red en este pasaje podría considerarse una metáfora.

¹⁰⁴ No analizamos aquí léxico del movimiento, el cual no sería exclusivo de la danza. Remitimos a Alonso Fernández (2011: 126-134) para el uso de *moueo*, *motus* y expresiones que significan 'golpear la tierra'.

¹⁰⁵ Véase el análisis del objeto musical en el pasaje 20.

¹⁰⁶ La discusión sobre el referente de *secundus bassus* remite siempre al pasaje 22.

¹⁰⁷ Posibilidades de interpretación menos probables serían que *secundus bassus* se refiera al segundo instrumento nombrado en los bajos de la primera clase, las calabazas redondas, o incluso al tercero (segundo tipo dentro de la primera clase de bajo), las flautas de palma.

¹⁰⁸ Observamos en nota la omisión del pronombre *eo* que reemplaza a *reti* 'red'. No cambia el sentido.

El autor da precisiones sobre el uso de la red para marcar el compás. Afirma que golpean la red *ratione tamen tactus exhibita* / “pero guardando el ritmo”. También cuentan y observan las “pausas acostumbradas” (*solitas pausas numerant, ac seruant*). Aquí hallamos el vocablo *pausa*, palabra utilizada en la Antigüedad con el significado de ‘pausa, detención’ (LS, OLD). En la Edad Media se empleaba como término musical con el sentido de ‘silencio, pausa’ (Bernhard). Está presente el aspecto matemático de la música con el verbo *numero* ‘contar’ que no sería, en principio, un término musical en sentido estricto.

En la traducción de la descripción del uso de la red se observan ciertos cambios que no afectan la referencia¹⁰⁹.

En cuanto a los procedimientos de designación, observamos que las descripciones y explicaciones se conservan pero pierden precisión por algunas omisiones. La metonimia *cannas suas* desaparece con una modulación en “sus flautas” mientras que la metáfora del uso de la red (como si se quisiera derribar a alguien) se conserva. Las perífrasis se mantienen.

Las decisiones de traducción son coherentes con el objetivo de legibilidad. Resulta particularmente importante la resolución de faltas de concordancia en el texto de partida (en adelante, TP). Algunas omisiones perjudican la autenticidad.

PASAJE 24

Laure (2009): pp. 202, 204, párrafo 532 (continuación).	Barnadas (1985): p. 289, párrafo 514.
<p>Hac saltandi methodo non raro horae dimidiae circumeunt, ut quisque, nisi Indus sit, mirari debeat, qua ratione tanto tempore uegeti semper, ac sibi praesentissimi inflare, saltare, et corpus absque defatigatione exagitare ualeant. Plus quam aenea capita habeat, oportet, qui eos imitari uelit. Quid, quod sic diem integram transigant, quin</p>	<p>En este baile con frecuencia permanecen media hora y todo el que no sea indio debe admirarse de cómo pueden soplar, bailar y sacudir el cuerpo tanto tiempo sin cansancio, sino siempre frescos y en plenas condiciones físicas. Ha de tener una cabeza más que de bronce quien quiera imitarlos. Porque ¿cómo puede uno pasar todo el día así, sin cubrirse</p>

¹⁰⁹ Específicamente: compresión lingüística en *id genus nugis* / “fruslerías”. Modulación estructural en *ratione [...] tactus habita* / “guardando el ritmo” (en latín es un Ablativo absoluto) y en la equivalencia *aeque, ac suo instrumento* / “como si fuera su instrumento” (literalmente ‘igual que con su instrumento’)

caput uel momento operiant? id quod in tanto aestu, et solis ardore, quis, nisi illi ferant? Hinc ille sudor, quo defluunt tam copiosus, ut ipsa eorum ossa in sudorem uersa difflui credas, et cumque etiam longius dissitus odore percipias. Demum, ubi ipsis placet, domum, in qua paratam norunt Csicsam, identidem saltantes ingrediuntur, et cum prius clamore omnia impleuissent, ad bibendum considunt. Suppeditantur omnia copiose, et liberaliter, quin uel ob[u](o)lum soluere cogantur, Ac iterum epotis aliquot amphoris, quarum quaelibet ad minus duodecim medias continet, saltantes egrediuntur. Certis horis omnes Nationes in aede Missionar[y](ii) conueniunt, ibique, uti et in Ecclesia, more per omnem Hispaniam aequae, ac Americam recepto festiui ludunt, saltantque.

ni un momento la cabeza? En un calor y ardor del sol tan grandes ¿quiénes, fuera de ellos, lo aguantarán? El sudor les mana en tanta abundancia, que uno llegaría a pensar que sus mismos huesos se licúan en él, percibiéndose su olor a gran distancia. | Por fin, cuando les parece entran bailando en la casa donde saben que hay chicha preparada; luego de atronarlo todo con su griterío, se sientan a beber. Les ofrecen todo en abundancia y con largueza; ingeridas algunas vasijas (de las que cada una contiene siquiera doce medidas*), salen también bailando. A ciertas horas todas las etnias acuden a la casa del misionero: allí, lo mismo que en el templo, tocan y bailan alegremente, según costumbre arraigada en toda España y América.

* No se transcribe.

En este pasaje el autor comenta sobre la duración de la danza, la resistencia física y el sudor de los bailarines, así como sobre el final del baile: la borrachera¹¹⁰. Los procedimientos de designación de referentes musicales son mayormente voces patrimoniales: el verbo *salto* (*saltandi* / “baile”, *saltare* / “bailar”, *saltantes* / “bailando” – dos veces- y *saltant* / “bailan”), el verbo *inflo* (*inflare* / “soplar”) y el verbo *ludo* (*ludunt* / “tocan”), posible calco. Los equivalentes de estas palabras son adecuados, si bien notamos que en *hac saltandi methodo* ‘esta forma de bailar’ se elide *methodo* al verter “este baile”.

¹¹⁰ Carlos D. Paz (2017) ha llamado la atención sobre la constante mención de las borracheras en las obras históricas y etnográficas de los jesuitas en el siglo XVIII. Según este autor, la presencia constante de las borracheras y su descripción como eventos atemporales da cuenta de un aspecto de los nativos difícil de manejar para los jesuitas. Por otra parte, los pretextos dados por los misioneros para las borracheras incluyen la provocación de conflictos y su resolución. Paz traza un paralelo entre el uso de plantas por parte de los nativos para elaborar bebidas alcohólicas y el que los misioneros hacían para producir medicamentos y sustituir a los chamanes. Esto último habría dado lugar a la suspensión de borracheras con fines curativos y espirituales. El pasaje 32 que recogemos está tomado de un comentario sobre este tipo de borracheras.

Destacamos algunos elementos dentro de la descripción de la danza y su traducción. El verbo *circumeo* ‘andar en círculos’ podría indicar que cada *turma* o grupo ordenado de indios avanza formando círculos o, simplemente, que recorre el poblado con rumbo aparentemente incierto hasta llegar a su destino. El traductor escribe “pemanecen” y se pierde el rasgo de movimiento. También encontramos la expresión *corpus [...] exagitare* / “sacudir el cuerpo” traducida adecuadamente. El misionero vuelve a mencionar el “griterío” (*clamore*) al final de la danza. Inmediatamente después de *Suppeditantur omnia copiose, et liberaliter* / “Les ofrecen todo en abundancia y con largueza” se omite *quin uel ob[u](o)lum soluere cogantur* ‘sin que se los obligue a pagar siquiera una moneda’, con lo que se pierde uno de los elementos que asombran al misionero.

En este párrafo podemos afirmar que la descripción de la danza se conserva, si bien la omisión de *quin... cogantur* hace perder el hilo argumentativo en una parte. Las decisiones de traducción se ajustan a legibilidad y autenticidad con ciertas observaciones.

PASAJE 25

Laure (2009): p. 204, párrafo 533.	Barnadas (1985): pp. 289-290, párrafo 515.
<p>Puerorum ad saltum propensio. Pueri, uti ubique accidit, ab his animi exhilarationibus abesse nequeunt; at Parentes ipsi nunquam alias filiorum suorum, nisi hisce festiuis diebus meminisse uidentur. Proinde eos quibusdam auium plum[m]is ornant, eis paruas flautas sup(p)editant, quas moris seruandi causa collo appensas deferunt, licet ad eas inflandas inepti adhuc sint: piaculum enim foret, [y](ii)s carentem caeteris se im(m)iscere, a quibus ne quidem admitteretur. Si tamen aliqui interdum admittantur, qui flautis carent, [y](ii) separati choreas praecedere debent, et cantu flautas sociare, quod et egregie, ac concinne faciunt, usque dum raucedinem</p>	<p>Inclinación de los niños al baile Como en cualquier parte del mundo, los niños no pueden quedar al margen de estos regocijos del espíritu. Sus padres no parecen acordarse de sus hijos fuera de estos días de fiesta: por lo tanto, los atavían con algunas plumas de aves, les dan pequeñas flautas que, para guardar la costumbre, llevan colgadas del cuello (aunque todavía no puedan tocarlas); en efecto, sería un desaire mezclarse con los mayores sin ellas, como que no se lo permitirían. Si a pesar de ello a veces se permite a algunos entrar sin las flautas, deben hacerlo separados, situándose delante de los conjuntos y acompañando a las flautas con el canto, cosa que hacen magnífica y afinadamente hasta quedar</p>

<p>contrahant. Domum tamen cum senioribus ingredi, aut bibere, nisi clanculum, prohibentur, non tam educationis lege, quam auaritia, et commodi propii studio. Mirum sane, quam tenero solatio diffluent Parentes, quando pedes nonnihil mouentem paruulum, aut etiam comitantem duntaxat uident, qui forte uix triennium bene egressus est: tunc, enim uero amplexus, et oscula indicio sunt, quam gratum id ipsis accidat. Mulieres prae foribus sedentes oculis Viros comitantur: si uero et ipsae saltare uelint, id in quadam domo nullo uiro praesente faciunt, ubi et Csicsam suam pro libitu potant.</p>	<p>roncos; en cambio no pueden entrar ni beber con los adultos, a no ser furtivamente (esto no se debe tanto a un afán educativo, cuanto a avaricia y comodidad). Es realmente digno de admiración el tierno placer de los padres al ver a la criatura mover un poco los pies o simplemente acompañarlos, cuando apenas han cumplido los tres años: los abrazos y besos exteriorizan el gusto que les proporciona. Las mujeres sentadas delante de las puertas siguen con la vista a los varones; en caso de que deseen bailar, lo hacen en alguna casa, fuera de la vista de todo varón; allí beben también chicha a su gusto.</p>
--	---

En este pasaje el misionero describe cómo los niños pueden participar de la danza de los varones y, en una explicación, informa cuál es el rol de las mujeres.

Un elemento casi obligado para que los niños participen de esta danza son las “flautas”. El procedimiento de designación que Eder utiliza para estas flautas es una explicación siguiendo el criterio de Presa Terrón, ya que da unos pocos detalles sin describir el instrumento. Esta explicación se construye a partir de la perífrasis *paruas flautas*, procedimiento identificado de acuerdo con la clasificación de Demerson. Los elementos relevantes son:

- El tipo de instrumento (flauta)
- Las dimensiones (pequeña)
- El modo de uso (se cuelgan del cuello, es indistinto si las soplan o no).

El instrumento sería como las flautas de Pan de los adultos, solo que más pequeñas. Los niños llevan la flauta colgada aunque no puedan tocarla. Si no la llevan, deben acompañar la danza cantando delante de los grupos de bailarines. Analizaremos algunos elementos léxicos del procedimiento de designación.

El grupo de bailarines adultos y varones es designado con el sustantivo *chorea*, proveniente del griego. La palabra *chorea* significaba en la Antigüedad ‘danza en ronda,

danza' (LS, OLD) y 'grupo de bailarines' (OLD). Bernhard registra 'grupo de bailarines' y 'danza en ronda, danza' para la Edad Media. La danza que Eder describe ciertamente no tiene la forma de una ronda, pero el misionero habría tomado el sentido de 'grupo de bailarines'¹¹¹. En este contexto, el equivalente "conjuntos" es adecuado.

La acción de 'acompañar' con el canto se designa con el verbo *socio*. Este verbo, en un contexto musical, significa 'acompañar musicalmente' según LS¹¹². El traductor lo vierte correctamente. También es correcta la equivalencia *cantus* / "canto".

Se describe la calidad (*egregie ac concinne* / "magnífica y afinadamente") del canto, así como el modo de usar la voz ("hasta quedar roncós"). La palabra *concinne* no tiene relación etimológica con el verbo *cano* 'cantar' pero, en la Edad Media, se empleaba como término musical con el significado de 'armoniosamente' (Bernhard). El equivalente "afinadamente" resulta adecuado en este contexto.

En la traducción de esta descripción encontramos algunos cambios:

-*sint [...]* *caentem [...]* *admitteretur*: los verbos tienen el mismo sujeto (*pueri* 'los niños') pero no concuerdan en latín. Esto se corrige en español con el cambio de voz para el último verbo ("permitirían") y traducción de la construcción de participio *[y](ii)s caentem* por una forma no verbal ("sin ellas").

-*[y](ii) separati choreas praecedere debent* / "deben hacerlo separados, situándose delante de los conjuntos". Se pierde el rasgo de movimiento de *praecedere* 'ir delante, marchar delante'.

-*non tam educationis lege, quam auaritia, et commodi propii studio* / "(esto no se debe tanto a un afán educativo, cuanto a avaricia y comodidad)", traducido entre paréntesis.

En cuanto al rol de las mujeres, aclara el misionero que estas contemplan a los varones pero que, si quieren bailar, lo hacen dentro de una casa donde puedan beber chicha. El procedimiento que emplea Eder es la explicación. La bebida y la separación de mujeres y hombres al bailar constituirían factores que determinan el lugar escogido.

¹¹¹ Alonso Fernández (2011: 103 y ss.) estudia el cambio semántico de *chorea* y afirma que su significado se abstrae progresivamente hasta denotar simplemente una danza. Por otra parte, el diccionario de Walther (1732) informa que el verbo griego *khoreúo*, relacionado directamente con *chorea*, significa 'bailar cantando'. Eder no elegirá la palabra *chorea* sino *circulus* para denotar la ronda que forman las mujeres cuando bailan. Esto da cuenta de que, para el misionero, *chorea* es simplemente un grupo de bailarines sin ninguna forma particular. Por lo demás, la palabra *circulus* no es específicamente musical y no aparece en contextos musicales en ejemplos de los diccionarios consultados.

¹¹² OLD no registra una acepción específica para la música, pone los ejemplos en la acepción 4 "to combine, associate (one thing, material or immaterial, w. another); to bring together, unite (things)".

En este pasaje se mantienen tanto la descripción del baile de los niños como la explicación del baile de las mujeres. Las decisiones de traducción manifiestan el interés por la legibilidad del texto. La autenticidad se conserva con equivalentes adecuados en el léxico.

PASAJE 26

Laure (2009): p. 204, párrafo 534.	Barnadas (1985): p. 290, párrafo 516.
<p>Saltus mulierum. Saltus uero harum omnino ineptus est: facto quip(p)e circulo, et apprehensis mutuo manibus, uersus quosdam idiomate suo canunt, de aue aliqua, animali, aut arbore compositos, et quibus nihil ineptum, ac insulsum magis, si phrasis elegantiam, ac natiuam loquendi artem excipias, dari potest. Saltant uero in gyro, quin unquam uno loco tantillum consistant. Corpus sub finem cuiuslibet strophae adeo inclinant, ut capite p[o]ene terram attingant.</p>	<p>Baile de las mujeres Sin embargo, su baile es absolutamente torpe: formando rueda y cogiéndose de las manos, cantan algunas coplas en su lengua, sobre algún ave, animal o árbol; con la excepción de la elegancia del texto y del salero autóctono en el hablar, no puede haber nada más fastidioso ni insípido. Bailan dando vueltas, sin hacer jamás una pausa. Al final de cada estrofa inclinan tanto el cuerpo que con la cabeza casi tocan el suelo.</p>

En este pasaje Eder describe la danza de las mujeres, distinta de la de hombres y niños en varios aspectos. Los elementos destacados por esta descripción son:

- La valoración de la danza por el misionero (*ineptus* / “torpe”, *insulsum* / “insípido”).
- La forma de la coreografía (en ronda, sin detenerse, inclinan el cuerpo al final de cada estrofa)
- Los movimientos de las bailarinas (inclinan el cuerpo casi hasta tocar el suelo con la cabeza).
- La música danzada (coplas graciosas).

En el plano de la designación destacamos el uso de la palabra *strophae*, que los romanos tomaron del griego en la Antigüedad con el sentido de ‘estrofa del coro en el drama griego’ (LS). En Bernhard se registra el sentido de ‘paso de la antífona a la estrofa’. Eder parece usarla como ‘estrofa’ en un contexto sugerente por la danza y el canto. El verbo *cano* designa aquí la acción de cantar “coplas” (*uersus*) de tema variado.

Observamos algunos detalles en la traducción. En la equivalencia *quin unquam uno loco tantillum consistant* / “sin hacer jamás una pausa” encontramos un cambio de deixis

espacial por temporal, ya que las palabras *loco* ‘lugar’ y *consistant* ‘detenerse’ hacen referencia al espacio. Se elide *compositos* ‘compuestos’ en la equivalencia *uersus quosdam idiomate suo canunt, de aue aliqua, animali, aut arbore compositos* / “cantan algunas coplas en su lengua, sobre algún ave, animal o árbol”. Es interesante la equivalencia *natiuam loquendi artem* / “salero autóctono”, que interpreta el ‘arte nativa de hablar’ como cierta gracia. El adjetivo *ineptus* está traducido con los equivalentes “torpe” y “fastidioso”, lo cual sería aceptable pues determina primero la danza (“torpe”) y luego las coplas (“fastidioso”). Estos cambios no afectan el sentido del texto (siempre que “salero” sea la interpretación correcta), por lo que la descripción del baile de las mujeres se mantiene.

No hemos hallado registros de danzas similares en la bibliografía.

Las decisiones de traducción van en línea con los objetivos de legibilidad y autenticidad explicitados en el prólogo.

PASAJE 27

Laure (2009): p. 206, párrafo 535.	Barnadas (1985): p. 290, párrafo 517.
<p>Indorum ad saltum propensio. Est uero tanta Indorum in saltum propensio, ut non dies modo, sed horas ipsas, quibus festa inter se distant, numerent. Quod cum optime scirem, plura uitia, tum antiqua, tum sensim irrepentia nullo medio facilius extinxi, quam intentatis minis, me uno, alteroue festa saltum omnem uetiturum. Eadem methodo usus sum, quando delusa omni alia spe pigritiam illorum excitare, ac consequi rem aliquam magis arduam uolebam.</p>	<p>Inclinación de los indios al baile Es tan grande la inclinación de los indios al baile, que cuentan no ya los días, sino hasta las horas que hay entre una y otra fiesta. Sabiéndolo perfectamente, la mejor forma en que desarraigué muchos vicios (unos antiguos y otros que iban introduciéndose imperceptiblemente) fue amenazarles con prohibir todo baile en tal o cual fiesta. Recurrí al mismo método cuando, abandonada ya cualquier otra esperanza, quería sacudir su pereza y lograr algo más costoso de lo ordinario.</p>

En este pasaje Eder comenta la “inclinación” (*propensio*) de los indios por el baile y la describe con ejemplos.

La palabra *saltum* está traducida correctamente como “baile”. Es el único elemento léxico referido a la música¹¹³.

En la traducción observamos dos particularidades:

-tum antiqua, tum sensim irrepentia / “(unos antiguos y otros que iban introduciéndose imperceptiblemente)”, traducido entre paréntesis.

-uno, alteroue festa / “en tal o cual fiesta”, error de concordancia o de copia en latín (*festa* por *festu*) resuelto en castellano.

En consecuencia, las decisiones de traducción conducen a los objetivos de legibilidad y autenticidad explicitados en el prólogo.

PASAJE 28

Laure (2009): p. 206, párrafo 536.	Barnadas (1985): p. 290, párrafo 518.
<p>Describuntur Ereonos. Praeter supra memoratos omnes saltui accedunt aliqui Ereoni, id est, Indi, qui faciem suam alia foedissima e ligno elaborata, ac depicta facie /:mascaram uocamus:/ obducunt, et pro arbitrio ludicris uestibus induti quaquaversum discurrunt, et licet nihil loquantur, gestibus tamen suis, et representationibus rerum ridicularum, pronissimos ad risum Indos concitant, et laetitiam augent. Gestant ex humero pendulum tympanum adeo [a] exiguum, et raucum, ut a longe uenientes pueris metum incutiant. Ad horum tympanorum sonitum ipsi quoque nouos quotidie saltus edunt. Gaudent hi maximis priuilegiis, quamdiu festa durant, et maxima beneuolentia ab omnibus excipiuntur.</p>	<p>Se describen los ereone Además de todos los arriba mencionados, hay que añadir algunos ereone: indios que se cubren la cara con otra horribilísima, hecha de madera pintada (lo que llamamos "máscara") y que, disfrazados a su gusto, van de una a otra parte. Aunque no dicen nada, con sus gestos y representaciones ridículas provocan la risa en los indios - que ya son inclinadísimos a ella- y aumentan el regocijo. Llevan colgado del hombro un tambor tan diminuto y ronco, que infunden pavor a los niños cuando todavía se encuentran lejos. Al son de estos tambores cada día conciben nuevos bailes. Durante las fiestas gozan de los mayores privilegios y son objeto de las mayores atenciones por parte de todos.</p>

¹¹³ El verbo *numero* / “cuentan”, que en el pasaje 23 designaba la cuenta de las pausas musicales, aquí pierde toda connotación musical.

En este pasaje concluye la descripción de la danza de varones, que abarca los pasajes 20, 21, 22, 23, 24, 25 y 28 (Eder, párr. 529-533.536 Laure, párr. 511-515.518 Barnadas). En este párrafo Eder trata sobre los *Ereone*, jocosos bailarines enmascarados.

Recopilamos aquí los elementos relevantes de la descripción de toda la danza de varones:

-Organización grupal de la danza (20: cada nación forma un grupo separado, 20 y 25: las mujeres miran desde las puertas de las casas, 25: los niños van delante).

-Movimientos de los bailarines (23: ir delante, entremezclarse, avanzar lentamente, mover el animal, estar enfrentados, inclinarse, pisotear el suelo..., 24: recorrer la reducción).

-Forma de la coreografía (23 y 25: baile ordenado o desordenado, línea doble).

-Seguimiento del compás (23: uso de los pies y de la red), finalización del baile (24: gritan y se sientan a beber).

-Duración (24: frecuentemente media hora)

-Adornos (25: plumas, flautitas).

-Canto (25).

-Prohibiciones (25: beber para los niños)

-Efecto (25: ternura en los padres)

-Participantes especiales (28: ereone).

En toda la descripción del baile pueden observarse rasgos conservados por las danzas vigentes actualmente en Mojos, especialmente la de macheteros: los adornos de plumas, la organización grupal, la disposición en dos filas, el acompañamiento con cascabeles y flautas de Pan, la participación de varones. En el Apéndice 2, figuras 1 y 2, pueden verse representaciones gráficas de algunas danzas de Mojos¹¹⁴. En estas ilustraciones se aprecia una semejanza con lo descrito por Eder pero, también, notables diferencias que justificarían un estudio más minucioso.

Los *ereone* son sin duda antecesores de los actuales *Achu*, que participan en la fiesta de San Ignacio de modo similar al descrito por Eder e, incluso, hacen explotar cohetes que llevan en sus sombreros. Los *Achu* actualmente no llevan tambor (salvo como elemento decorativo)¹¹⁵. Mientras hacen su aparición, otros músicos ejecutan este instrumento.

El nombre *Ereone* significaría ‘demonio’ en baure¹¹⁶. Eder latiniza la palabra para designarlos en el título del párrafo y, luego, describirlos. En términos de Presa Terrón el

¹¹⁴ Es notable que Eder no haga mención de ningún objeto similar al machete en esta danza. La obra de Lázaro de Ribera, post-jesuítica, ya incluye la danza de macheteros entre las costumbres de Mojos.

¹¹⁵ Cfr. el blog de Alexander Yuco (2017), citado en la bibliografía.

¹¹⁶ Según Barnadas (1985), p. 290, nota 16.

misionero construye una definición con una expresión similar a ‘esto es’, *id est*. En ella se mencionan:

- La vestimenta (máscara, vestidos graciosos).
- Los movimientos (gestos, representaciones).
- Los instrumentos (tamborcito).
- La danza (una nueva cada día).
- El efecto (graciosos para los adultos, temibles para los niños)
- La reputación (tienen privilegios en la fiesta).

Al principio de la descripción, en la oración *saltui accedunt aliquot Ereoni* ‘se añaden a este baile algunos *Ereone*’, el traductor vierte “hay que añadir algunos *Ereone*”, cambiando el sujeto –y levemente el significado del verbo- y omitiendo *saltui* ‘al baile’. En esta aparición de la palabra “*Ereone*” coloca una nota sobre su significado.

La marca de la definición en latín, *id est*, se omite en castellano. Con esto el procedimiento de designación cambia sus características formales y se convertiría en una descripción siguiendo el criterio de Presa Terrón. El procedimiento termina con lo que Presa Terrón llama “traducción”, es decir la introducción de una palabra nativa o patrimonial con el verbo “llamar”. En este caso, es el préstamo *masccaram* (del español “máscara”) que Eder introduce en el texto con la finalidad de que el lector comprenda de qué habla. El traductor conserva el verbo “llamar” y vierte el préstamo con una palabra patrimonial del español. Finalmente, en la palabra “regocijo” coloca una nota sobre el uso de máscaras en la actualidad.

En la descripción, además, el traductor evita trasladar la repetición del sustantivo *faciem* [...] *facie* ‘cara’, lo cual contribuye a la legibilidad, y comprime la expresión *ludicris uestibus induti* ‘vestidos con ropas burlonas’ en “disfrazados”.

Junto con el atavío de los *Ereone*, Eder incluye unos tambores “al son de” los cuales (*ad horum tympanorum sonitum*) aquellos inventan nuevas danzas cada día. Es decir, el sonido les serviría de inspiración para crear bailes.

El procedimiento de designación que utiliza Eder aquí es la descripción, de acuerdo con las categorías de Presa Terrón. Para la clasificación de Demerson es importante el uso de la voz latina –tomada del griego en la Antigüedad- *tympanum*.

Los elementos relevantes en el procedimiento de designación son:

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> -El tipo de instrumento (tambor). -El modo de uso (cuelga del hombro). -Las dimensiones (muy pequeño). | <ul style="list-style-type: none"> -El timbre (ronco). -El efecto (asusta a los niños, inspira las danzas de los <i>Ereone</i>). |
|--|--|

No hemos podido identificar este instrumento.

En la descripción de este tamborcito el misionero utiliza el sustantivo *sonitus-i* para designar el sonido. Esta palabra ha sido utilizada desde la Antigüedad con el significado de ‘sonido, ruido’ (LS, Ernout), incluso ‘nota musical’ (OLD). En la Edad Media Bernhard registra tanto ‘sonido de una altura determinada’ como usos aplicados a instrumentos idiófonos (que pueden producir sonidos de altura indeterminada). El equivalente “son” es adecuado.

En todo el párrafo el traductor modifica la puntuación para reestructurar las oraciones. Es un cambio que no altera el sentido del texto y obedece a la legibilidad buscada por Barnadas.

Las decisiones de traducción son acordes con el objetivo de legibilidad; en este sentido destacamos el uso constante del léxico patrimonial frente a los préstamos (*mascaram*) y perífrasis (*ludicris uestibus indutis*) del latín. La autenticidad se ve lograda.

3.2. El baile del caimán.

PASAJE 29

Laure (2009): p. 206, párrafo 537.	Barnadas (1985): p. 291, párrafo 519.
<p>De superstitioso saltu C(r)ocod[r]il[I]i. Saltus C(r)ocod[r]il[I]i. Iuueni illi, cuius libri prioris Capite IX memini, debui, quod mihi detectus fuerit saltus C(r)ocod[r]il[I]i, superstitione lepidissima insignis, et proinde nunquam in Missione productus. Dicebant quippe Indi, et credebant, ea nempe credulitate, qua tot aliis assentiebantur, saltum hunc coram mulieribus, ac paruulis fieri non posse, eo quod, quaecunque demum mulier, aut puer illum uidisset, a C(r)ocod[r]il[I]o quantocius consummendus esset, quin ullus locus, ut ut reclusus, aut latebrae quaelibet ipsi opitulari possent. Vix id in noticiam meam deuenerat, quando</p>	<p>Del baile supersticioso del caimán Baile del caimán Debo a aquel joven de que he hecho mención en el capítulo 9 del libro anterior*, el haber descubierto el baile del caimán, peculiar por ser una superstición divertidísima y, por tanto, jamás celebrado en la reducción. Los indios decían y creían (con aquella credulidad con que daban fe a tantas otras cosas) que el baile no se podía celebrar delante de mujeres o niños, ya que cualquiera de ellos que lo presenciara había de ser devorado cuanto antes por el caimán, sin que se pudieran salvar en lugar ni escondrijo alguno, por remoto que fuera. En cuanto me llegó esta noticia, estando próxima la fiesta de la Epifanía, llamé a los</p>

<p>conuocatis Nationum Capitibus, in[//](-)(-)stante alioquin Epiphaniae festo, me hunc saltum uidere uelle significaui, quin me ipsorum opinionem de pessimis eius effectibus scire indicarem. Tergiuersati non parum mille difficultates in medium afferebant, nec alio, quam puerorum more mendaciis mendacia accumulabant, ut se a [br] fatali hoc onere expedirent. At uix bene me ipsis detexeram, iam faciliora erant omnia, et denique, uti petieram, in opus deducta. Id tamen fateri debeo, quod licet magnam Americae meridionalis partem peragrauerim, et nihil, quod poteram, uidere praetermiserim, nullum, ut ita dicam, monumentum, quod aeque barbariem Indicam saperet, reperi, atque hunc saltum. Nescio, quid peculiare, ferum, ac feritatem quandam redolens habeat, quod dum mihi placeret summopere, simul etiam aliquo uelut pauore affecit.</p>	<p>jefes de cada etnia y les manifesté mi deseo de presenciar ese baile, sin que dejara traslucir mi conocimiento de su creencia en los terribles efectos del mismo. Dando rodeos, oponían mil objeciones, sin lograr otra cosa que acumular mentiras a mentiras como los niños, con el fin de eludir una carga tan funesta. Sólo cuando les demostré estar perfectamente informado todo se allanó y, por fin, se llevó a cabo de acuerdo con mi petición. De todas formas he de confesar, que aunque he recorrido una gran parte de América del Sur y no he dejado de ver cuanto he podido, no he encontrado ningún documento -por decirlo así- que trasluciera tanto la barbarie india como este baile. No sé qué tiene de especial, feroz y con fragancia a cierta fiereza, pero al tiempo que me gustó mucho también me infundió cierto pavor.</p> <p style="text-align: right;">*No se transcribe.</p>
--	--

En este pasaje comienza la descripción de otra danza, el “baile del caimán”. Eder comienza aquí hablando del uso religioso de este baile, la veda bajo amenaza a mujeres y niños, y el efecto en el sacerdote. Estos elementos constituirían las causas de la prohibición de la danza y, a la vez, de su narración en la obra. Con el criterio de Presa Terrón consideramos que todo este pasaje es una explicación.

Dentro de ella encontramos otros procedimientos para designar el mismo baile. Eder utiliza la perífrasis *saltus C(r)ocod[r]il[l]i*. Esta perífrasis destaca la danza y el animal al que se adscribe. La palabra *Cocodrillus* (la forma escrita por Eder, según se observa en la transcripción de Laure) está formada por metátesis de *crocodilus* (forma restituida por Laure, atestiguada desde la Antigüedad) y proviene del italiano *cocodrillo* (Du Cange). También utiliza la palabra *saltus* con el demostrativo *hunc*, que cumple una función de

deixis intratextual. En una de las ocasiones el traductor elide el demostrativo (*saltum hunc [...] fieri non posse* / “el baile no se podía celebrar”) pero, en las otras dos, lo traduce como “este” o “ese” (*hunc saltum uidere* / “presenciar ese baile” y *atque hunc saltum* / “como este baile”). Al final del párrafo Eder utiliza *monumentum, ut ita dicam* / “documento, por así decirlo” como hiperónimo del baile del caimán.

En la traducción de todo el párrafo podemos señalar los siguientes detalles:

-Nota a “libro anterior” con referencia al lugar donde se hizo mención del joven que informó sobre el baile.

-*ea nempe credulitate, qua tot aliis assentiebantur* / “(con aquella credulidad con que daban fe a tantas otras cosas)”, traducción entre paréntesis.

-*quin ullus locus ut ut reclusus, aut latebrae quaelibet ipsi opitulari possent* / “sin que se pudieran salvar en lugar ni escondrijo alguno, por remoto que fuera”. Aquí cambia el significado de *opitulari* ‘auxiliar’ a ‘salvarse’ junto con el sujeto (tácito en castellano, *locus [...] aut latebrae* ‘lugar [...] o escondrijo’ en latín).

- *Nescio, quid [...] habeat, quod dum mihi placeret summopere [...]* / “No sé qué tiene [...], pero al tiempo que me gustó mucho [...]”. En este pasaje, *quod* introduce una subordinada relativa cuyo antecedente es el interrogativo *quid* “qué”. El traductor cambia esta subordinada por una coordinación adversativa introducida por “pero”.

En líneas generales la explicación sobre el baile del caimán se mantiene. Los cambios en la traducción no afectan el procedimiento de designación.

Las decisiones de traducción sirven a los objetivos de legibilidad y de autenticidad.

PASAJE 30

Laure (2009): p. 208, párrafo 538.	Barnadas (1985): pp. 291-292, párrafo 520.
Arbores quasdam cultro secant, e quibus deinde corticem integrum facillime detrahunt. Cortex, antequam siccet, aut si aquae immergatur, adeo tener, blandusque est, ut eum linteum instar circumuoluere, ac in quamlibet partem uersare queas. Ex hoc, flautas longissimas faciunt, quae sensim excrescunt adeo, ut cum ex una parte ore comprehendi possint, ex altera nec utraque	Cortan algunos árboles con el machete, a los que luego arrancan con toda facilidad la corteza, pues ésta es tan tierna y blanda antes de que se seque (o metiéndola en agua), que uno la puede enrollar y doblar por todas las partes como una tela. Con ella hacen unas flautas larguísimas que van aumentando progresivamente de diámetro, de manera que, cabiendo por un extremo en la boca, por el

manu cingi queunt. Longitudo earum tres etiam ulnas attingit, ut proinde pro baiulanda quavis unus Indus designetur, isque grandaeuus; nam puer saltui huic se immiscere non audet metu mortis illico subeundae. Sonus, quem inflatae edant, est tam lugubris, ac feralis, ut nihil inueniam, cui illum adaptem: tam uero profundus, ut cuiuslibet organi flautam maxime demissam aequent. Scinduntur omnes sibi consonae, numero ut minus duodecim pro totidem Indis, qui eas inflent. Alii quatuor cucurbitas quasdam praelongas interruptim inflant, non secus ac canes latrare solent moris nonnullis interpositis: alii duo cucurbitas paruulas lapillis quibusdam oneratas dextera continue agitant, sinistra uero deferunt cocum grandem tenuiter perforatum, et immisso foramini ore cantant, columbarum gemitum imitati. Hi duo praecedunt, nec unquam a cantu suo desistunt, nolulis suis, uti alii saltantes, instructi, et caput nonnullis plum[m]is ornati. Saltus horum non est admodum uehemens. Sequuntur quatuor illi cucurbitarum inflatores, et nolulis, et plum[m]is conspicui, tam leuiter saltantes, ut uix aduertatur. Hi iam rauca quadam, et per nares transmissa uoce clamant, ore semper cucurbitae suae applicito, iam incondite, et absque ulla lege inflant. Quando uero ipsis placet, subsistunt, et hoc ueluti signo duodecim illos, qui facto

otro no se pueden abarcar con la mano. Su longitudud puede llegar a tres varas*, razón por la cual hay un indio ya anciano que la lleva a cuestas, pues los niños no se atreven a intervenir en este baile por el temor a la muerte inmediata. El sonido que emiten es tan triste y funerario, que no encuentro nada que pueda dar una idea del mismo; pero es tan profundo, que es equiparable al cañón más bajo de cualquier órgano. Las cortan todas del mismo tono, en una cantidad de por lo menos doce, para otros tantos músicos; cuatro tocan unas calabazas muy largas de forma intermitente, tal como suelen ladrar los perros; otros dos con la mano derecha sacuden sin cesar calabacitas con algunas piedrecillas dentro y con la izquierda llevan un coco grande que tiene una pequeña perforación y lo hacen sonar aplicando la boca en el agujero, imitando el gemido de las palomas**. Estos dos van delante y en ningún momento dejan de tocar los instrumentos, además de llevar las campanillas como los demás bailarines; también llevan plumas en la cabeza. Su paso no es muy violento. | Siguen los cuatro que tocan las calabazas, notables por las campanillas y las plumas: bailan con tal suavidad que apenas se los advierte. Unas veces gritan con voz ronca que emiten a través de los instrumentos, con la boca siempre pegada a la calabaza; otras soplan sin arte ni orden alguno. Cuando les viene en gana se detienen, que viene a ser la señal para

agmine, ac lento passu ipsos sequuntur, admonent, ut et ipsi tubas suas praegrandes animent, quod et faciunt uno omnes, eodemque tempore, nec diutius, quam uno halitu durare possint. Mixtum hoc, quod a binis illis, columbae instar gementibus, a quatuor aliis canum instar rauce latrantibus, ac demum ab ultimis duodecim uiris funestissimo obmurmurantibus assurgit, tam lugubre est, tetricumque, ut rerum ignaro metum quendam, et horrorem incutere sufficiat.

que los doce que les siguen en formación y a paso lento, se pongan a tocar sus trompetas enormes, cosa que todos hacen al unísono, aunque no por más tiempo de un soplo. La mescolanza que surge del par que gime como palomas, de los otros cuatro que ladran roncamente como perros y, por fin, de los últimos doce hombres que mascullan de forma tristísima, resulta lúgubre y aterrador, que basta para infundir miedo y horror al que no está al corriente de las cosas.

* No se transcribe.

** Cf. n° 512. Podría tratarse del toá o del corán.

Este pasaje es el centro de la descripción del baile del caimán. En él Eder trata sobre los instrumentos y la coreografía de la danza introduciendo sus propias impresiones. La descripción del toque de los instrumentos musicales abandona progresivamente el uso de términos musicales en favor de palabras relacionadas con los sonidos de los animales y con el desorden. Tomando como eje los instrumentos musicales, analizaremos los procedimientos de designación y su traducción.

El párrafo comienza con la descripción de un instrumento gigantesco que se sopla como una trompeta. En esta descripción se insertan algunas explicaciones (sobre por qué los ancianos, y no los niños, las sostienen), de acuerdo con la clasificación de Presa Terrón. Con el criterio clasificatorio de Demerson consideramos relevantes los intentos de comparación para explicar el timbre y la altura del sonido.

Los elementos relevantes en el procedimiento de designación son:

- El material (corteza).
- El proceso de fabricación (trabajo con la corteza).
- El tipo de instrumento (flauta, instrumento de viento en general).
- Las dimensiones (tres varas de largo, diámetro creciente desde la embocadura hasta el final).

- El modo de uso (se lleva de a dos).
- El timbre (sonido lúgubre).
- Una comparación (sonido tan profundo como el del tubo más grave del órgano).
- La afinación (*sibi consonae*, “todas del mismo tono”).
- La cantidad (doce).

En el plano de la designación creemos importante hacer algunas aclaraciones sobre el léxico. En este pasaje, *flauta* se refiere tanto al instrumento musical fabricado por los baures¹¹⁷ como a un ‘tubo’ de órgano europeo¹¹⁸, que Barnadas denomina “cañón”¹¹⁹. El sustantivo *flauta* es modificado por el adjetivo en grado superlativo *maxime demissam*, que Barnadas traduce como “más bajo”. El equivalente es correcto. Bernhard registra el significado de ‘bajo’ (aplicado a la altura del sonido) a partir del siglo XIII o XIV. El adjetivo *profundus* ‘profundo’ registra dos ejemplos en contextos musicales en el OLD pero no figura como término musical en Bernhard. Esta palabra podría referirse más al timbre del sonido que a la altura, ya calificada como *maxime demissam*. El traductor vierte “profundo”. La equivalencia *sonus* / “sonido” es correcta.

El adjetivo *consonus* está traducido como “del mismo tono”, lo que indicaría que todos los instrumentos tocan la misma nota. En Bernhard *consonus* puede significar tanto ‘consonante’ como ‘de la misma altura’¹²⁰. Dado que Eder compara el sonido de todas en general (*sonus, quem inflatae edunt* / “el sonido que emiten”) con el del tubo más grave del órgano, es posible interpretar que todas dan la misma nota. No obstante, el conocimiento de instrumentos actuales de Mojos como los bajones (trompetas múltiples en forma de ala) permitiría interpretar que no todos los instrumentos están a una misma altura. Por esto creemos que el equivalente ‘del mismo tono’ debería ser revisado. En su lugar proponemos “afinadas entre sí”, que mantiene las dos posibilidades de interpretación de *sibi consonae*.

En la traducción, desde el inicio de esta descripción hasta “abarcas con la mano”, las oraciones no coinciden con las del texto de partida pues se cambian los signos de puntuación. La expresión *aut si aquae immergatur* / “(o metiéndola en el agua)” no figura entre paréntesis en latín.

En relación con el tamaño de estos instrumentos anotamos que la equivalencia *exrescunt* / “van aumentando [...] de diámetro”, es una amplificación. En *nec utraque*

¹¹⁷ Nótese que el modo de insuflación de estas “flautas” –similar al de las trompetas– es muy diferente del de las flautas de Pan.

¹¹⁸ En Bernhard es la palabra *canna* la que tiene la acepción de ‘parte principal del tubo de un órgano’. Eder prefiere el préstamo *flauta*. Es el único lugar de la obra en que utiliza esta palabra con minúscula en singular. *Flauta* con mayúscula en singular se refiere probablemente a una flauta travesera europea en el pasaje 15.

¹¹⁹ El diccionario de Anglés y Pena presenta ‘cañón’ y ‘caño’ como denominaciones alternativas de *tubo*. Define *cañón* como “utensilio hueco de metal, a modo de caña, que se aplica al órgano, el fuelle, etc.”. Leonardo Waisman (comunicación personal) indica que es preferible ‘tubo’ a ‘cañón’.

¹²⁰ En la Antigüedad *consonus* podía significar ‘que suena conjuntamente’ (OLD) y ‘armonioso’ (LS, OLD). De estas acepciones no se infiere que el adjetivo se aplica exclusivamente a instrumentos que suenan a la misma altura.

manu cingi queunt / “no se pueden abarcar con la mano” se omite el adjetivo *utraque* ‘una y otra’ que modifica a *manu* ‘mano’, lo cual da una idea errada del diámetro del extremo distal del instrumento (no se puede abarcar ‘con las dos manos’). El traductor pone una nota sobre “varas” indicando la equivalencia de esta unidad de medida en metros.

En cuanto a los portadores del instrumento, en *Indus designetur* / “hay un indio” (por ‘se designa un indio’) detectamos una generalización en el verbo. En la equivalencia *puer [...] non audet* / “los niños no se atreven”, el traductor cambia singular por plural¹²¹. Y, finalmente, en *metu mortis illico subeundae* / “por temor a la muerte inmediata” se elide *subeundae* ‘sufrir’.

Identificamos un cambio de foco en *nihil [...] cui illum adaptem* / “nada que pueda dar una idea del mismo” (literalmente ‘nada a lo cual lo adapte’). También en la comparación del sonido del instrumento con otro sonido conocido, hay un cambio de concordancia en *aequent* / “es equiparable”, ya que el verbo en latín concordaría con *flautae* (tácito) y en castellano con “sonido”. Este cambio resuelve una falta de cohesión en el texto de partida, donde el verbo debería concordar con *sonus* “sonido”. En la misma oración, dentro de la subordinada *quem inflatae edunt* / “que emiten”, se elide *inflatae* ‘al ser sopladas’.

En la equivalencia *scinduntur* / “las cortan” por ‘son cortadas’ cambia la voz de la oración. En *pro totidem Indis, qui eas inflent* / “para otros tantos músicos” se simplifica la expresión (literalmente ‘para otros tantos indios que las soplen’).

El instrumento vuelve a aparecer más adelante en el mismo pasaje, con la perífrasis *tubas suas praegrandes* / “sus trompetas enormes”. Eder también explica que todos tocan a la vez y cuánto dura el sonido.

El uso de la palabra *tuba* revela que el instrumento se soplaba como una trompeta y que, posiblemente, su tubo sería recto¹²². En la perífrasis también se hace hincapié en la pertenencia del instrumento a los nativos (*suas* ‘sus’) y al tamaño (*praegrandes* ‘enormes’). El adjetivo *praegrandis* no registra, hasta donde sabemos, usos en contextos musicales en la Antigüedad clásica. El equivalente “sus trompetas enormes” es adecuado.

¹²¹ El cambio no modifica la referencia. En latín sería un caso de lo que E. Löfstedt (1956: 12-26), retomado por J. A. Correa (1989: 96), denominó “singular distributivo”: el uso del singular cuando una afirmación se puede aplicar a todos y cada uno de los individuos de una misma clase. El referente de este singular es un conjunto de individuos.

¹²² Por otra parte, *tuba* está usado como hipónimo de *flauta*. Esto implica que Eder aquí emplea *flauta* como ‘instrumento de viento’. Desde una perspectiva musicológica, trompetas y flautas son dos tipos diferentes de aerófonos (Anglés y Pena). Sobre *tuba* como trompeta de tubo recto vid *supra*, análisis de pasajes 9 y 10.

En esta parte Eder utiliza el verbo *animo* (y no *inflo*) para designar la insuflación de las trompetas enormes. Este verbo se registra desde la Antigüedad con el significado de ‘llenar de aire’, si bien no era el más frecuente (LS, OLD). No aparece en Bernhard. El equivalente “se pongan a tocar” añade un matiz incoativo con la frase verbal pero resulta adecuado.

La ejecución simultánea de las cañas se infiere de la expresión *uno, eodemque tempore*. La traducción de estas palabras con el equivalente “al unísono” es desacertada porque el concepto de ‘unísono’ indica que todos los sonidos tienen la misma altura. El latín, en cambio, dice literalmente que suenan ‘en uno y mismo tiempo’, es decir, ‘exactamente al mismo momento’. Es necesario revisar la equivalencia.

El instrumento descrito por el misionero podría clasificarse dentro de las “flautas sagradas” (Menezes Bastos 2006: 558), aerófonos usados en rituales que determinados grupos sociales (aquí las mujeres y los niños) tienen prohibido ver. Sus características hacen pensar en los actuales “bajones”¹²³. Comparten con estos su registro grave, su timbre ronco, su soplo a la manera de trompeta y la necesidad de dos personas para transportarlos.

No obstante, existen algunas diferencias con los bajones. Si el instrumento mide unas tres varas (aproximadamente 2,49 metros según el cálculo de Barnadas), sería bastante más largo que los bajones, cuyo largo máximo llegaría a 1,30 metros (Civallero 2014b: s/p). También sería más grande el extremo abierto de la trompeta, que no puede abarcarse con las dos manos (*utraque manu*, ‘con las dos manos’ en vez de “con la mano”). Es posible, aunque no seguro, que todos los tubos de este instrumento dieran la misma nota por su longitud. Por último, Eder no da a entender que los tubos estén agrupados en un solo instrumento con forma de ala como los bajones actuales.

Delante de las trompetas enormes marchan cuatro ejecutantes¹²⁴ de unas calabazas largas. El procedimiento de designación empleado para el instrumento es, primero, una perífrasis (*cucurbitas quasdam praelongas* / “unas calabazas muy largas”) y, a partir de ella, una descripción que incluye:

-La cantidad de ejecutantes (cuatro).

-Las dimensiones (muy largas).

-El modo de uso, concretamente el tiempo musical (en forma intermitente, *moris nonnullis interpositis* ‘interponiendo algunos silencios’).

¹²³ Estas “trompetas” y las flautas de hojas de palma utilizadas para el bajo de la danza de varones son los dos instrumentos que hallamos similares a los bajones. Vid. Apéndice 2, figura 3, fotografía de bajones.

¹²⁴ Literalmente el TP dice *alii quatuor*, es decir, ‘otros cuatro’. El traductor omite ‘otros’.

-El timbre, comparado con el ladrido de perros.

Más adelante en el mismo pasaje, Eder designa el instrumento con una metonimia, pues denomina al instrumento con su material (*cucurbitarum, cucurbitae suae*), que está dentro de la descripción. En esta da detalles sobre el uso musical del instrumento:

-El modo de uso (boca pegada a la calabaza, gritar y soplar).

-El tiempo (soplan *incondite* ‘desordenadamente’ y *absque ulla lege* ‘sin ninguna ley’).

-El timbre (gritan con voz ronca, *per nares transmissa* ‘nasal’).

En la segunda descripción los bailarines son designados con la perífrasis *cucurbitarum inflatores* / “que tocan las calabazas”. En latín se trata de una reutilización porque el significado clásico sería ‘que se enorgullece’ (Gaffiot¹²⁵). El traductor verbaliza el sustantivo deverbal *inflator*¹²⁶. El equivalente es adecuado.

El verbo que designa el grito es *clamo*, utilizado desde la Antigüedad con el sentido de ‘gritar’ y no asociado a la música en los ejemplos de los diccionarios (LS, OLD). No aparece en Bernhard. El autor latino dice que estos bailarines gritan *per nares transmissa uoce* ‘con voz transmitida por la nariz’ pero el traductor vierte “a través de los instrumentos”. El contexto sugiere que el sonido se emite por el instrumento pero la expresión *per nares* indicaría un timbre nasal, lo cual se omite en la traducción.

Para la ejecución de este instrumento Eder usa también el verbo *inflo* ‘soplar’, que el traductor vierte como “tocan” y “soplan”.

En los dos pasajes se contradicen las referencias al tiempo. En el primero, los instrumentistas soplan las calabazas *interruptim* / “de forma intermitente”, de modo semejante al ladrido de perros *moris nonnullis interpositis* ‘interponiendo algunos silencios’. El traductor omite este sintagma, quizás por su significado similar a *interruptim*. La palabra *mora* (*moris*) en la Antigüedad indicaba una pausa del habla en la oratoria (LS, OLD). En la Edad Media indica un silencio en la música (Bernhard). Eder de algún modo mide musicalmente el tiempo de espera de los instrumentistas para soplar.

En el segundo, se dice que soplan *incondite, et absque ulla lege* / “sin arte ni orden”. El adverbio *incondite* no es propio de la música sino que designa el concepto de desorden en general¹²⁷. La expresión *ulla lege*, literalmente ‘sin ninguna ley’, remite al sintagma *secundum legem tactus* ‘según la ley del compás’, utilizado por Eder para describir el

¹²⁵ La palabra no aparece en LS, OLD ni Bernhard. En Du Cange se define como “*qui inflat*”, que puede entenderse como ‘el que sopla’ o ‘el que se enorgullece’.

¹²⁶ “Soplador” no sería conveniente en este contexto. Se dispone de “ejecutante”, que se aplica a cualquier instrumento musical.

¹²⁷ En OLD aparecen algunos ejemplos en los que se aplica a las obras literarias.

choque de la red en la danza masculina (pasaje 22). Nuevamente el misionero está midiendo musicalmente los tiempos de ejecución del instrumento. Señalamos que el equivalente “sin arte ni orden” es, a la luz de lo que acabamos de afirmar, adecuado.

Aparentemente, Eder se contradice al describir los tiempos de ejecución del instrumento con expresiones antonímicas. Se trataría de dos tipos de ejecución que alternan durante el desarrollo de la danza. No hemos podido identificar este instrumento musical.

Cuando estos músicos se detienen actúan los ejecutantes de las trompetas enormes. La equivalencia *hoc ueluti signo [...] admonent* / “esto viene a ser la señal para que [...]” sería una modulación estructural (literalmente ‘con esta como señal advierten...’).

A la cabeza del baile del caimán marchan unos músicos cuyo “paso” (*saltus*) no es muy violento. El traductor abandona por un momento el equivalente “baile” para la palabra latina. Estos músicos llevan unas calabazas muy pequeñas. El instrumento es descrito a partir de la perífrasis *cucurbitas paruulas* “calabacitas”. Los elementos relevantes en la descripción son:

- El material (calabacitas con piedritas).
- Las dimensiones (*paruulas* ‘pequeñitas’).
- El modo de uso (agitar sin cesar con la mano derecha).

Señalamos una modulación estructural en la equivalencia *lapillis quibusdam oneratas* / “con algunas piedrecillas dentro” (literalmente ‘cargadas con algunas piedrecillas’). El equivalente “calabacitas” es correcto.

Se trata de un instrumento idiófono que aún no hemos podido identificar.

Los mismos bailarines llevan en la izquierda otro elemento, designado por medio de una descripción de acuerdo con la clasificación de Presa Terrón. Dentro del criterio de Demerson son importantes el préstamo *cocum* y la comparación con el gemido de palomas. Los elementos relevantes del procedimiento son:

- El material (coco grande).
- Las dimensiones (grande).
- El proceso de fabricación (perforado).
- El modo de uso (cantar con la boca apoyada).
- El timbre, comparado con el gemido de palomas.

Eder utiliza el verbo *canto* y el sustantivo *cantu*, que Barnadas traduce como “hacer sonar” y “tocar instrumentos”¹²⁸, para designar la ejecución del instrumento. Creemos que el misionero puede indicar que efectivamente cantan emitiendo la voz dentro del coco. Si hubiese querido decir que soplaban dentro del instrumento, podría haber usado *inflo* como en otras ocasiones.

En “gemido de palomas” el traductor redacta una nota remitiendo al párrafo en el cual Eder describe las flautas de Pan usadas en la danza masculina (pasaje 21) y, luego, asocia este instrumento con el *toá* y con el *corán*. El *toá* es un instrumento propio de los Moré, que tiene:

“una abertura en el lugar donde se acopla el pedúnculo y una incisión al costado. Sobre la porción en forma de lengua, sobre dicha incisión, se encuentra puesto un terrón de cera. El sonido de este instrumento se produce por medio del frotamiento del terrón de cera contra el lado interior del brazo o de la mano húmeda” (Ryden, 2015 [1958]: p. 51).

Se trata de un instrumento idiófono que solo por su forma exterior es comparable con el instrumento de viento que describe Eder. Este instrumento se asemeja, más bien, a una flauta globular tanto por su forma como por su timbre¹²⁹.

No hemos hallado información sobre el *corán*.

Todos los bailarines llevan *nolulis* / “campanillas” o, mejor, ‘cascabeles’. No se aclara si son naturales o europeos.

Al final del pasaje, la interacción de sonidos es designada con la perífrasis *mixtum hoc*. Mientras que *hoc* es un pronombre demostrativo que cumple una función de deixis intratextual, *mixtum* es un participio sustantivado del verbo *misceo*. Este podía significar ‘mezclar, confundir’ en la Antigüedad (LS, OLD). Se encuentran varios ejemplos de esta acepción en contextos militares (LS, OLD) y unos pocos en contextos de sonido (OLD). En este pasaje en el que la descripción progresa desde las palabras del dominio de la música a las del desorden, resulta lógico que Eder concluya designando al baile del caimán con una palabra que implica confusión. El equivalente “mescolanza”, si bien omite el pronombre demostrativo, es adecuado. Otra omisión es la del adverbio *tam* ‘tan’ en el sintagma *tam lugubre est, tetricumque, ut [...] sufficiat* / “resulta lúgubre y aterrador,

¹²⁸ Además anotamos la verbalización del sustantivo *cantu* en la equivalencia *a cantu suo desistunt* / “dejan de tocar sus instrumentos”.

¹²⁹ Actualmente se utiliza una ocarina llamada *chuyu'i* en la danza de macheteros (Civallero, 2014a: s/p; Waisman, comunicación personal). Si bien esta danza es diferente del baile del caimán, el dato implica que este tipo de instrumentos podría no ser desconocido para los baures de la época de Eder.

que basta [...]”. La introducción de ‘tan’ junto a ‘lúgubre’ sería una correlación necesaria para la subordinada consecutiva “que basta [...]”, por lo que su omisión sería una errata.

En las últimas oraciones de la descripción es tan importante la imitación de ruidos de animales que el escritor ya no utiliza el verbo *inflo* ‘soplar’ sino las palabras *latro* ‘ladrar’, *gemo* ‘gemir’ y *obmurmuro* ‘murmurar’. Evidentemente, estos verbos no pertenecen primariamente al léxico latino del dominio de la música, sino que Eder los emplea para reforzar la impresión que le dio el baile. Las equivalencias *gementibus* / “que gime” y *latrantibus* / “que ladran” son adecuadas, mientras que en *obmurmurantibus* / “que mascullan” sería necesario un verbo que se corresponda con la intensidad del sonido de las trompetas y con la impresión terrorífica del conjunto, por lo que proponemos ‘bramar’.

Las decisiones de traducción son acordes con el objetivo de legibilidad. Algunas elisiones (como *inflatae*) pueden justificarse con este objetivo. Perjudica levemente este fin la omisión de *tam* ‘tan’, que produce una subordinada consecutiva sin correlación en la oración principal. En cuanto al objetivo de autenticidad, es necesario considerar que el texto latino no es del todo coherente en cuanto a los cuatro bailarines que tocan calabazas largas y que el traductor mantuvo esta particularidad. Por otra parte, sería necesario interpretar algunas expresiones musicales (*sibi consonae; uno, eodemque tempore*) de modo diferente a como las vierte el traductor.

PASAJE 31

Laure (2009): pp. 208, 210, párrafo 539.

Barnadas (1985): pp. 292-293, párrafo 521.

Cum pridie Epiphaniae sub noctem Nationes omnes intra atrium meae domus conuenissent, et clamore non minus, quam saltu omnia perstreperent, ac pueri omnes conuenissent, aduentabant graui passu per forum saltatores c(r)ocod[r]il[i]ani, quibus auditis pueri omnes momento dilapsi sunt, nec uel unicus remanserat. [...] Maiores etiam Indi conticuerunt adeo, ut ne uel unicus mussitaret, et aliqui etiam dilapsi sunt. Aduenere tandem funesti illi

Cuando en la víspera de la Epifanía {sic}, por la noche, se reúnen todas las etnias delante de la entrada de mi casa y se ponen a gritar tanto como si lo atronaran todo con su baile, (congregados también todos los niños), se acercaban solemnemente por la plaza los bailarines del caimán; al oírlos {sic}, desaparecían al instante todos los chiquillos, sin quedar uno solo. [...] Los indios adultos también se atemorizaron tanto, que ni uno de ellos murmuró nada y algunos también escaparon. Por fin llegaron aquellos terribles

C(r)ocod[r]il[l]i Discipuli, et saltum suum iteratis uicibus me instante repetiuerunt. [...] Iussi adferri complures bellariorum corbes, ori ipsorum accom(m)odatissimos, eaque intermitti iusso saltu pro[y](ii)ci in cumulum Indorum conglobatorum feci. [...] Numismata, nolulas, lanas uariorum colorum, et quod summum est, grana uitrea diuersis coloribus tincta adferri praecepi, et loco altiore deposui, ita tamen, ut ea e domibus suis uidere possent. [...] Distributis rebus aequae, ac bellariis omnibus, turbam omnem in for[e](o) considerare feci uelut continua direptione fessam, plura adhuc illico me daturum pollicitus. Interea uero, ut et ipsae cum filiis nouum saltus genus uiderent, c(r)ocod[r]il[l]ianos in medium prodire iussi. Iterum silentium, motus, angustiae, et abeundi mille rationes. Sed in foro elabendi nulla erat oc(c)asio. Vel inuita ergo loco suo quaeuis hærere debuit. Ne tamen intentatum quidquam sinerent, manibus uelare oculos tentarunt. Iussae saltum intueri, ubi mihi nota iam omnia rescuere, cesserunt, et integre obsecutae sunt, nec deinceps uestigium ineptae credulitatis ap(p)aruit; [...]

discípulos del caimán y, a petición mía, bailaron una y otra vez su danza; [...] | Entonces ordené traer muchas cestas de pasteles gratísimos a su paladar y los hice tirar, entre baile y baile, sobre el montón de indios apelotonados. [...] | [...] mandé traer monedas, campanillas, lanas de diferentes colores y, lo que vale más que todo, cuentas de vidrio pintadas también de diversos colores; todo lo puse en un lugar elevado, pero de manera que lo pudieran ver desde sus casas. [...] Distribuídos {sic} los abalorios y pasteles, hice sentar en la plaza a toda la multitud, cansada como después de un prolongado saqueo, pero imaginando que enseguida les daría todavía muchas otras cosas. Entretanto mandé salir al centro a los bailarines caimanescos para que ellas y sus hijos contemplaran el nuevo tipo de baile; de nuevo se hizo el silencio, las carreras, los temores y las mil razones para irse; pero esta vez en la plaza no podían escabullirse. | Así pues, aun contra su voluntad cada uno tuvo que quedarse en su lugar; aun entonces, para no dejar de intentarlo todo, trataron de taparse los ojos con las manos; se les mandó que miraran el baile y cuando supieron todo lo que yo ya sabía, se rindieron y se sometieron, sin que en adelante se notara ningún signo de credulidad ridícula. [...].

En este pasaje finaliza la descripción del baile del caimán. Resumiremos aquí los elementos relevantes de los pasajes 30 y 31, en los que se describe la danza (30) y su exhibición en la plaza durante la fiesta de Epifanía (31).

En el pasaje 30 se detallan los siguientes elementos:

- Coreografía (posiciones de cada grupo en el baile, cuándo se mueven o se detienen).
- Vestimenta e instrumentos idiófonos (plumas, *nolulae* o cascabeles).
- Música (qué, cuándo y cómo toca cada músico, con o sin orden).
- Movimientos (lento, sutil).
- Comparaciones (palomas, perros)
- Efecto (el sonido lúgubre inspira miedo).

En el 31:

- Público (todas las etnias, incluidos los niños).
- Movimiento (*aduentabant graui passu* / “se acercaban solemnemente”).
- Ubicación espacio-temporal (noche, víspera de Epifanía, casa del padre, plaza).
- Bailarines (*saltatores c(r)ocod[r]il[l]iani* / “los bailarines del caimán”).
- Efecto (huida del público).

Los bailarines del caimán son designados en este pasaje con las perífrasis *saltatores c(r)ocod[r]il[l]iani* / “los bailarines del caimán”, *c(r)ocod[r]il[l]i discipuli* / “discípulos del caimán”, o simplemente con el adjetivo sustantivado *c(r)ocod[r]il[l]iani* / “los bailarines caimanescos”. La primera perífrasis destacaría su papel en la danza, la segunda la consideración del cocodrilo como una especie de divinidad¹³⁰. El adjetivo sustantivado solo resalta el animal invocado por la danza. La palabra *cocodrillianus* (o *crocodilianus*) sería un neologismo¹³¹ a partir del sustantivo *cocodrillus*. Los equivalentes seleccionados por el traductor son adecuados.

El léxico musical está traducido adecuadamente. El equivalente “solemnemente” para *graui passu* conserva la connotación del ‘paso grave’. También notamos que Eder menciona *nolulas* / “campanillas” (‘cascabeles’) entre los elementos que hizo llevar hasta la plaza para tentar a las mujeres y los niños a que vieran el baile. Dado que los objetos son mayormente europeos, probablemente las *nolulas* sean las de bronce. En este pasaje los cascabeles no se utilizarían por su valor musical sino por sus características visuales: se trata de objetos brillantes o coloridos y se colocan en un sitio donde puedan ser vistos.

Algunos detalles que podemos observar en la traducción:

-*ac pueri omnes conuenissent* / “(congregados también todos los niños)”, traducido entre paréntesis.

¹³⁰ Los Baure consideraban divinidades llamadas “*arama*” a ciertos animales. Vid. *supra*, análisis del pasaje 8.

¹³¹ No figura en ninguno de los diccionarios consultados.

-*intermitti iusso saltu* / “entre baile y baile”, error de falso sentido (literalmente ‘habiéndoseles ordenado interrumpir el baile’). Además de omitirse el concepto de ‘interrumpir’, se pierde *iusso* ‘ordenar’ como acción del misionero¹³².

-*Vel inuita ergo loco suo quaeuis haerere debuit* / “aun contra su voluntad cada uno tuvo que quedarse en su lugar”, el misionero pone el sujeto *quaeuis* / “cada uno” en género femenino por las mujeres, el traductor posiblemente lo haga masculino por las mujeres y niños. También es femenino en latín el predicativo *inuita* / “contra su voluntad”. Estos equivalentes difuminan la división de las funciones de varones, mujeres y niños en la danza.

Eder mismo informa que prohibió el baile en la reducción. No hemos hallado más informaciones sobre esta danza en la bibliografía¹³³.

La descripción de la escenificación del baile del caimán se mantiene con cierta pérdida del papel agente del misionero en algunas oraciones. Las decisiones de traducción se orientan hacia la legibilidad y, en menor medida, hacia la autenticidad, la cual se conserva en el sentido general más que en los detalles.

3.3. ¿Celebraciones con danza?

PASAJE 32	
Laure (2006): p. 164, párrafo 255.	Barnadas (1985): p. 124, párrafo 239.
Quam exitialia haec tripudia multis ad aegritudine conualescentibus fuerint, plures morte repentina confirmarunt. Cum enim immoderatus se non raro ingurgitassent, [,] malo duntaxat sopito eas uires addiderunt, quibus cum natura par resistendo non esset, uita paucis momentis exuti sunt.	Cuán mortíferas fueron estas celebraciones para unos convalescientes, lo demostraron sus numerosas muertes repentinas, pues bebiendo con frecuencia sin tasa y sólo dormitando su mal, le insuflaron nuevas energías y no pudiendo la naturaleza resistirlas, perdieron la vida en pocos segundos.

¹³² Otra pérdida similar se produce en *plura adhuc illico me daturum pollicitus* / “imaginando que enseguida les daría todavía muchas otras cosas” donde *pollicitus* ‘habiéndoles prometido [yo] que...’ es traducido como “imaginando” y, consecuentemente, cambia su sujeto (en latín promete el cura, en español imaginan los indios). En otras oraciones el traductor vierte adecuadamente los verbos que significan ‘mandar’, cuyo agente es siempre el misionero.

¹³³ Eder sería la única fuente para el baile del caimán. Actualmente existen en la zona de Mojos danzas dedicadas a otros animales, o en las que se usan máscaras de animales. Cfr. Querejazu Lewis (2011: 172-178).

En este pasaje Eder comenta lo perjudicial de los métodos de curación de los Baure, quienes se apresuraban a celebrar su salida de la enfermedad. La palabra *tripudia* está traducida como “celebraciones”, pero podría interpretarse también como ‘danzas’¹³⁴. El significado de esta palabra se desplazó en el tiempo desde ‘danza religiosa en tres tiempos’ (OLD) a ‘celebración’ (Du Cange)¹³⁵, pero en fuentes musicales tenía aún el significado de ‘danza’ (Walther, 1732: s.v.).

En el contexto de la frase no hay referencias directas a la música. Dado que suelen asociarse danzas y fiestas en la *Brevis Descriptio...*¹³⁶, creemos que *tripudia* podría designar festejos que incluyen danzas. El equivalente “celebraciones” no excluye esta posibilidad.

Las decisiones de traducción conducen a la legibilidad. En cuanto a la autenticidad, posiblemente haya que interpretar que las “celebraciones” incluyen danzas.

3.4. Reinterpretaciones de algunos instrumentos.

PASAJE 33

Laure (2009): p. 214, párrafo 541.	Barnadas (1985): p. 295, párrafo 523.
<p>Finitis Diuinis, et antequam ad prandium suum accedant, apud eum, qui Missionis totius Caput est, Indi omnes, et quidem equites conueniunt. Equi, qua cuique ratione incidit, picti, ornatique, com[ae](oe)diam oculis exhibent. Ibi uidere est equos rubros, flauos, uirides, caeruleos, et uersicolores tigridis instar. Nolulas siue aereas, siue alias illas, quas ex arboribus colligunt, ubi ubi possunt, illis ap(p)endunt: tergum uero equi, ac caput uestibus, ligulis, uel laciniis contegunt. Ipsi uero more festiuo induti hora praefixa templum uersus hoc ordine iter equestre aggrediuntur. Praecedunt musici</p>	<p>Acabada la celebración litúrgica y antes de ir a tomar el desayuno, todos los indios se dirigen cabalgando a la casa del jefe de la reducción; cada uno ha pintado y ataviado su caballo según su gusto: los hay rojos, dorados, verdes, azules y multicolores (como el tigre); por doquier les cuelgan campanillas –ya de cobre, ya de las que cogen de los árboles- o los cubren con gualdrapas. Vestidos ellos de fiesta, a la hora establecida emprenden la marcha ecuestre hacia el templo por este orden: van por delante los músicos, tocando tambores, trompetas y otros</p>

¹³⁴ Laure (2006: 165) traduce “dances”.

¹³⁵ Alonso Fernández (2011: 117 y ss.) añade el significado de ‘augurio’ y estudia el cambio semántico de *tripudium* en el tiempo.

¹³⁶ Incluso sería probable que el proceso relatado por Eder terminara en una borrachera. Cfr. Paz (2017).

<p>tympana, tubas, aliaque instrumenta inflatilia sonantes: sequitur uexillifer: tum Indorum turma. Veniunt Aethiopes partim pedites, partim equites, cornua boum inflantes, et uel ducentes, u(el) prae se agentes mulos aliquot cistis e corio elaboratis onustos, quibus nempe munera regia includuntur.</p>	<p>instrumentos de viento; sigue el abanderado y, detrás, el grueso de los indios; a continuación, los negros, unos a pie y otros cabalgando: hacen sonar los cuernos de buey y cabalgan o llevan por delante algunos mulos cargados de angarillas de cuero, en las que van los regalos reales.</p>
---	---

En este pasaje Eder describe la procesión de Epifanía. En ella los músicos ocupan el primer lugar. Eder nombra con léxico patrimonial los “tambores” (*tympana*) y las “trompetas” (*tubas*) sobre las que no especifica si son europeas o baures, y otros “instrumentos de viento” (*instrumenta inflatilia*). Los caballos llevan *nolulas* / “campanillas” –mejor ‘cascabeles’–, que el autor clasifica por su material (*aereas* / “de cobre”, *quas ex arboribus colligunt* / “las que cogen de los árboles”)¹³⁷. En último lugar de la procesión vienen los negros, algunos de los cuales tocan cuernos de buey (*boum cornua*). Con excepción de “campanillas”, los equivalentes del léxico musical son adecuados.

La acción de ‘tocar’ los cuernos de buey se designa con el participio *sonantes* / “hacen sonar”, del verbo *sono*¹³⁸. La equivalencia es adecuada.

Es necesario señalar algunas omisiones en la traducción:

-*Equi, qua cuique ratione incidit, picti, ornatique, com[ae](oe)diam oculis exhibent* / “cada uno ha pintado y ataviado su caballo según su gusto”. Omisión de *com[ae](oe)diam oculis exhibent* ‘exhiben una comedia para los ojos’. En aparente relación con esto, el sujeto de *exhibent* (*equi [...] picti, ornatique*, literalmente ‘los caballos pintados y adornados como a cada uno le parece’) es traducido como una oración (“cada uno ha pintado y ataviado su caballo según su gusto”).

-*ibi uidere est equos rubros [...]* / “los hay rojos [...]”, omisión de *ibi uidere* ‘allí es posible ver’, cambio semántico de *est* ‘es posible’ (en este contexto) a ‘hay’.

¹³⁷ Los cascabeles (“campanillas”) se cuelgan *ubi ubi possunt* ‘por doquier’, modulación estructural (literalmente ‘donde pueden’).

¹³⁸ En una modulación estructural, el traductor transforma una secuencia de participios (*sonantes... ducentes... agentes*) en una sucesión de oraciones coordinadas (“hacen sonar... cabalgan... llevan”). Este cambio no afecta la referencia.

-*tergum uero equi, ac caput uestibus, ligulis, uel laciniis, contegunt. Ipsi uero more festiuo induti* / “Vestidos ellos de fiesta”. Se omite la primera oración, ‘y cubren el lomo y la cabeza del caballo con ropas, sogas o paños’.

-*Indi omnes, et quidem equites, conueniunt* / “todos los indios se dirigen cabalgando”, se omite *et quidem*, expresión de valor enfático que resalta el hecho de que vayan a caballo.

También señalamos que los signos de puntuación reestructuran las oraciones desde *tum Indorum turma* hasta el final del párrafo.

Las decisiones de traducción están orientadas a la legibilidad. Llamen la atención las omisiones algo extensas.

PASAJE 34

Laure (2009): p. 248, párrafo 569.	Barnadas (1985): p. 320, párrafo 551.
Auditum probant ea, quae Libri huius Cap. II retuli, cum de eorum organis agerem.	Demuestra su oído todo lo que he referido en el capítulo 2 de este libro*, al tratar de sus instrumentos musicales. *Cf. n°s 512-513

En este pasaje Eder remite a otra sección de su libro para demostrar su valoración del “oído” (*auditum*) de los nativos. En la traducción notamos la adición de “todo” en la equivalencia *ea, quae* / “todo lo que”. El traductor coloca una nota al pie en “libro” con una remisión a los párrafos 512-513 de su texto.

A estos párrafos (pasajes 21 y 22 de este trabajo) remite el equivalente “instrumentos musicales”, pues en ellos el misionero trata sobre todos los instrumentos utilizados en la danza de varones. Sin embargo, hemos visto que para designar los instrumentos musicales el jesuita usa la palabra *instrumentum*¹³⁹, mientras que aquí utiliza *eorum organis*. Una traducción más exacta de *organis* como ‘órganos’ conduciría al lector directamente al párrafo 512 de Barnadas (nuestro pasaje 21), en donde Eder compara las flautas de Pan con un órgano e incluso las llama *hoc duplex organum*¹⁴⁰. El pronombre *eorum*, que en caso genitivo indica aquí posesión, es clave para comprender que no se trata de cualquier

¹³⁹ La palabra aparece en los pasajes 5, 15, 20, 21, 22, 23, 30, 33 y 35.

¹⁴⁰ El traductor vierte este sintagma con “este doble instrumento”, equivalencia que criticamos en el pasaje 21. La palabra *organum* aparece en los pasajes 21, 30, 34 y 35. Solo en los pasajes 21 y 34, cuando los sintagmas designan las flautas de Pan, el traductor escribe “instrumento”.

órgano, sino de los órganos ‘de ellos’, es decir, de los nativos cuyo modo de vida describe el jesuita.

La sola mención del oído musical conecta el pasaje 34 estrechamente con la descripción de las flautas de Pan en el pasaje 21, pues en este Eder admira la capacidad de los indios – incluso los niños- para construir las con exactitud en cuanto a su afinación. No expresa el misionero ninguna otra valoración con respecto al oído musical cuando describe los instrumentos que los nativos emplean para el bajo¹⁴¹.

El instrumento en cuestión es la flauta de Pan que los indios utilizan en la danza. El procedimiento de designación adoptado en este pasaje es, siguiendo la clasificación de Presa Terrón, una voz patrimonial. De acuerdo con Demerson, se trata de una metáfora, pues se compara implícitamente las flautas de Pan con un órgano, y de una perífrasis, ya que el escritor complementa *organis* con el pronombre *eorum*. Como puede observarse, Eder ha dado el nombre baure del instrumento pero no vuelve a utilizarlo en su obra.

La interpretación de *organis* como “instrumentos” constituiría un error de contrasentido y afecta tanto la legibilidad (pues remite al lector a una zona difusa del texto) como la autenticidad (pues no sería exactamente lo que escribió Eder).

PASAJE 35

Laure (2005): p. 314, párrafo 225.	Barnadas (1985): p. 100, párrafo 209.
<p>Incidit mihi fistulas illas, quas ipsi e cannis confectas prae saltu suo adhibent, diebus Natalitiis, musicae, quam Pastorella artis periti uocant, adaptare: cumque secundum artem eas scidissem, atque organo aptassem, binos iuuenes elegi, qui e notis musicis reliqua musica instrumenta dictis flautis sociarent. Placuit id tantopere Indis, ut omnem reliquarum Missionum musicam contempserint, festaque ipsa Natiuitatis Domini noua nomine a flautis, quas</p>	<p>Se me ocurrió adaptar las flautas de caña que utilizan en sus bailes para la música navideña que los entendidos llaman pastorela; cortándolas según la técnica y combinándolas con el órgano, escogí un par de jóvenes de los músicos habituales para que asociaran las flautas mencionadas a los demás instrumentos musicales. Esto agradó tanto a los indios, que despreciaron toda música de las demás reducciones y a partir de entonces empezaron a llamar la misma festividad del Nacimiento del Señor fiesta</p>

¹⁴¹ Eder también valora que los indios sigan el compás cuando ejecutan el golpe de la red. Sin embargo, no la agrupa con los instrumentos ni con el bajo, sino con los elementos del atavío para el baile.

Epuquiraseco uocant, desumpto festa | del *epuquiraseco*, en razón de las flautas (así
Epuquirasecea deinceps nominauerint. | llamadas).

El pasaje relata el éxito que tuvo la idea de ejecutar la pieza musical llamada “pastorela” con flautas propias de los Baure. Encontramos en él varios mecanismos de designación: la descripción de las flautas, la explicación del nombre *epuquirasecea* para la Navidad y la traducción de la palabra *flauta* como *epuquiraseco*. Los analizaremos junto con su traducción.

En la descripción Eder hace referencia a:

- El material (cañas)
- El uso corriente (danza)
- La refacción de las flautas (corte de cañas, adaptación al órgano)¹⁴².

En la explicación del nuevo nombre de la Navidad se incluye:

- La traducción con el verbo “llamar” para designar las flautas en Baure
- La procedencia del nuevo nombre (en razón de las flautas)
- La adopción del nombre (desde ese momento en adelante se usó el nuevo nombre)

La traducción, que forma parte de la explicación, utiliza el verbo “llamar” en una subordinada relativa y brinda la palabra *epuquiraseco* como equivalente de *flauta*. Es el único lugar de la obra en que el autor da el nombre baure de un instrumento musical.

En el paréntesis “(así llamadas)” el traductor anota: “Becerra 1977, 70 da *nubobó*, *svivre*, *sivivire* para ‘flauta’” (Barnadas 1985, p. 100, n. 19). Mújica Angulo (2013: *passim*) indica que el *sivivire* sería una flauta traversa. Creemos que Eder describe otro tipo de instrumento.

Sobre la traducción del nombre *epuquiraseco* anotamos la omisión de las palabras subrayadas en *noua nomine a flautis, quas Epuquiraseco uocant, desumpto* ‘con un nuevo nombre tomado de las flautas que llaman Epuquiraseco’. Creemos que esta omisión se explica dentro de la reformulación que el traductor efectúa en toda la frase y que, además, evita repetir el préstamo baure: “a partir de entonces empezaron a llamar la misma festividad del Nacimiento del Señor fiesta del *epuquiraseco*, en razón de las flautas (así llamadas)”.

En estos mecanismos de designación se hallan, además, préstamos como *Pastorella* / “pastorela” (del italiano, designa una composición musical), *flautis* / “flautas” (quizás del

¹⁴² Analizamos la traducción de *organo aptassem* un poco más abajo.

español) y *epuquiraseco* y *epuquirasecea* / “del *Epuquiraseco*” (del Baure). El préstamo del Baure se mantiene como tal en cursiva, mientras que los de las lenguas romances se pasan al castellano sin ninguna marca especial. En “pastorela” el traductor pone una nota en la cual dice que los autores por él consultados no permiten identificar la música, si bien se trataría de una pieza del *corpus* trovador provenzal de carácter profano¹⁴³. Estas decisiones de traducción obedecen al objetivo de legibilidad y al de autenticidad en lo conceptual.

Por último, encontramos palabras patrimoniales como *fistulas* / “flautas”, *salu* / “bailes”, *musicae* / “para la música”, *organo* / “con el órgano”, *e notis musicis* / “de los músicos habituales”, *musica instrumenta* / “instrumentos musicales”.

Fistula es sinónimo de *flauta* en este pasaje. Barnadas traduce ambas como “flautas” sin especificar el tipo de flauta. En la descripción de las danzas en las que se usa este instrumento se comprueba que es una flauta de Pan¹⁴⁴.

La palabra *salu*, en singular, aparece traducida en plural.

El sustantivo *musica* designa aquí una obra musical. Este significado es cercano al de ‘sonidos musicales, música’ del OLD (LS no registra esta acepción). Esta acepción también está presente en Bernhard¹⁴⁵. La traducción como “música” es adecuada¹⁴⁶.

Algunas expresiones de este pasaje requieren una revisión. Trataremos especialmente la interpretación del verbo *aptassem* y de la frase *qui e notis musicis reliqua musica instrumenta dictis flautis sociarent*.

Barnadas traduce *organo aptassem* como “combinándolas con el órgano”. Si las flautas descritas por Eder son de Pan¹⁴⁷, podría decirse que tienen la forma de un órgano de tubos¹⁴⁸. De ser así, la expresión significaría ‘hacer similar al órgano’. Pero también es posible que la música de la pastorela sonara *con* el órgano, con lo cual el sintagma podría interpretarse como ‘ajustar al órgano’. El sentido de ‘ajustar, adecuar (a algo)’ es clásico

¹⁴³ Cfr. Barnadas 1985: 100, n. 18.

¹⁴⁴ Vid. *supra*, pasaje 21. En relación con *fistulas* anotamos también una comprensión lingüística, pues donde Barnadas escribe ‘flautas de caña’ Eder traía *fistulas illas, quas ipsi e cannis confectas [...]* ‘aquellas flautas que fabricadas enteramente con cañas, ellos mismos [...]’.

¹⁴⁵ Acepciones: I A 2. Combinación consonante de sonidos (*als (konsonante) Tonverbindung bzw. Tonfolge — as (consonant) combination of sounds, or progression*), I C 4 c maneras de composición o repertorios (*Satzweisen bzw. Repertoires betreffend — with reference to manners of composition or repertoires*).

¹⁴⁶ En relación con el sintagma “música navideña” anotamos que Eder escribe *Incidit mihi [...] diebus Natalitiis, musicae, quam Pastorella artis periti vocant, adaptare* ‘se me ocurrió en los días navideños adaptar [...] a la música que los expertos en el arte llaman pastorela’. Es ligeramente distinto de “se me ocurrió adaptar [...] para la música navideña que los entendidos llaman pastorela”.

¹⁴⁷ Vid. *supra*, pasaje 21.

¹⁴⁸ Sobre la forma del órgano, vid. *supra*, pasaje 21. En los dos pasajes coincide parcialmente el léxico del relato del corte de las cañas para fabricar el instrumento (se repiten *canna, scindo, organum*).

(LS, OLD). No obstante, la interpretación es ambigua hasta no conocer la situación exacta que Eder está describiendo. En cualquier caso, ‘combinar’ es un equivalente medianamente adecuado si se trata de ‘ajustar las flautas a la afinación del órgano’ y poco adecuado si debe entenderse ‘ajustar las flautas a la forma del órgano’.

En la frase *binos iuuenes elegi, qui e notis musicis reliqua musica instrumenta dictis flautis sociarent*, son dos los elementos que requieren de un esfuerzo interpretativo especial.

Por una parte, la construcción con el verbo *socio*. Este verbo, en un contexto musical, significa ‘acompañar musicalmente’ según LS. Lleva un objeto en Acusativo (*binos iuuenes*) y un complemento en Dativo o en Ablativo (*dictis flautis* puede estar en los dos casos por su desinencia *-is*)¹⁴⁹. Se podría interpretar ‘elegí dos jóvenes que... acompañaran los restantes instrumentos musicales con dichas flautas’. Esta lectura resulta problemática desde un punto de vista musicológico, pues ‘acompañar’ normalmente lleva como objeto al instrumento o voz cantada que ejecuta la melodía principal y, como instrumento, al instrumento o voz cantada secundaria. Pero, si las flautas de Pan ejecutan la melodía de la pastorela, ellas serían las ‘acompañadas’.

Otra posibilidad es que las flautas de Pan no tocaran la melodía de la pastorela sino que, efectivamente, la acompañaran. Esta interpretación tiene sentido si se piensa en los actuales bajones, que acompañan el canto tocando la parte más grave de la armonía musical. Los bajones no son flautas de Pan sino trompetas múltiples que, no obstante, poseen la forma de ala característica de aquellas¹⁵⁰.

Barnadas interpretaría la estructura como ‘asociar los restantes instrumentos musicales a dichas flautas’ e invierte la función sintáctica de los elementos (‘asociar dichas flautas a los restantes instrumentos musicales’). Esto no sería un problema siempre y cuando no cambie la jerarquía de los elementos designados.

Sin embargo, ¿qué es, en esta frase, ‘asociar los instrumentos a las flautas’? Depende de otro elemento problemático: la expresión *e notis musicis*. La morfología de estas palabras brinda tres posibilidades de interpretación: ‘músicos conocidos’, ‘músicas conocidas’ y ‘notas musicales’ (entendiendo ‘nota’ como ‘altura musical’ o como ‘sonido escrito’). La primera posibilidad es la escogida por Barnadas; la segunda parece ser la de Laure, quien

¹⁴⁹ Eder lo usa con Ablativo en el pasaje 25: *cantu flautas sociare* ‘acompañar con el canto a las flautas’. Recordamos que OLD no distingue ‘acompañar’ del significado de ‘combinar una cosa con otra’.

¹⁵⁰ Sobre los bajones cfr. *supra*, pasajes 21 y 30.

traduce “avec des morceaux de musique connus” (2005: 313). Nosotros, en cambio, preferimos la tercera.

Para la primera interpretación sería necesario un hipérbaton que relacione *iuuenes* con *e notis musicis*. Solo así se sustenta la traducción “un par de jóvenes de los músicos habituales para que [...]”. Ciertamente, *iuuenes* está reemplazado por el pronombre *qui*, que forma una oración subordinada de relativo. No obstante, la expresión “músicos habituales” explicaría por qué los jóvenes son seleccionados, no cómo ‘asocian’ los instrumentos a las flautas –o viceversa–.

La segunda interpretación, ‘músicas conocidas’ o ‘piezas de música conocidas’, es inconsistente con el contexto porque Eder habla de una sola pieza, la pastorela.

La tercera interpretación tendría sentido si el ‘asociar’ los instrumentos significara ‘afinarlos de acuerdo con las flautas’ y se interpretara *nota* como ‘altura musical’. La frase ganaría coherencia porque Eder habría elegido ‘dos jóvenes para que, a partir de las notas musicales [de las flautas], asocien los restantes instrumentos musicales a dichas flautas’.

Por último, dentro de la tercera interpretación puede tomarse *nota* como ‘nota musical escrita’, con lo que se indicaría que Eder escribió las partes de flauta y se las dio a dos jóvenes para que las tocaran. Esta posibilidad es coherente si se interpreta *socio* como ‘acompañar’. También es congruente con la práctica de enseñar sistemáticamente la música litúrgica a los nativos. Pero, por sobre todo, es consistente con el hecho de que los actuales bajones suelen ser ejecutados por dos personas en los conjuntos musicales y aún conservan los símbolos alemanes de las notas musicales inscriptos en sus tubos. Este dato indica que los bajones son de origen jesuítico-alemán. Además, según Jordá (1990, citado por Civalero, 2014b: s/p), el nombre nativo de los bajones sería *ippijraseko*.

A diferencia de los bajones de hojas de palma, el instrumento aquí descrito se construye con cañas como las flautas de Pan del pasaje 21. Con todo, las coincidencias con aquellos sugieren un antecedente importante.

Las decisiones de traducción tomadas en este pasaje son acordes con el objetivo de legibilidad y conservan los mecanismos de designación. En cambio, la autenticidad exige una revisión de los lugares que requieren más esfuerzo interpretativo.

Conclusiones

Como hemos podido apreciar, a lo largo de la *Brevis descriptio* Eder trata varios aspectos de la vida de los Baure en los que está presente la música.

Entre los procedimientos de designación, el misionero utiliza mayormente la descripción para tratar las actividades musicales de los Baure como danzas, instrumentos y usos de la música en curaciones, expediciones y otras actividades. La danza es sin duda la actividad musical a la que el misionero dedica las descripciones más extensas. En general, asocia la danza al entretenimiento, la fiesta y la borrachera. Se apartan de esto el baile del caimán y el que en un pasaje se asocia con el ataque a un misionero. Entre las características de las danzas que sobresalen están la división de los participantes por género y edad, el compás binario, el agrupamiento por etnias, el cambio de melodía con el día y la presencia de bajo con percusión.

En las descripciones de las danzas se destacan la forma de la coreografía, los bailarines, la música que se toca y el efecto o la valoración del espectador. Dentro de la música se informa sobre el compás, la melodía y el bajo. En general el autor destaca el orden de los participantes y los componentes visuales de la danza. Los conceptos sobre danza que aparecen en las descripciones son designados con léxico latino en una tradición que llega hasta la Modernidad. En el caso de los bailarines especiales (los *ereone* y los bailarines del caimán) Eder utiliza el préstamo, la perífrasis y la descripción.

También son descriptos los instrumentos musicales de los Baure. Barnadas identificó la maraca y, en este trabajo, logramos reconocer el chonono y los cascabeles. Asimismo existen varios instrumentos que pueden considerarse antecedentes de los actuales bajones. Entre ellos, el instrumento creado por el mismo Eder es un caso de uso de un instrumento de origen Baure en una celebración cristiana. Otros usos tratados por el jesuita corresponden a danzas (donde los describe con detalle), curaciones, expediciones y bodas.

En las descripciones de los instrumentos aparecen con frecuencia el material, el uso y las comparaciones con elementos europeos. Estas última son posibles en virtud de analogías, entre las cuales la más completa es la que Eder establece entre el órgano y las flautas de Pan (por la disposición de los tubos y la vibración con aire). Las descripciones de los instrumentos se apoyan en léxico patrimonial, en denominaciones metonímicas a partir del material y en préstamos como *flauta*.

Los instrumentos europeos son designados por el jesuita con léxico patrimonial y con préstamos de lenguas vernáculas. El léxico patrimonial se usa en las expresiones que significan ‘tocar instrumentos’ o ‘tocar música’. Entre estas, el verbo *ludo* en la acepción de ‘tocar’ podría constituir un calco.

El léxico patrimonial del latín se usa para todos los conceptos generales sobre música, danza y canto. En el ámbito cristiano, el texto del misionero da cuenta del uso de la música para organizar la jornada y las actividades de la misión, así como la importancia de la música en los ritos. Detalla las oraciones que son recitadas y las que se cantan, distingue entre el canto y la música instrumental en la misa. Estos pasajes contrastan con los usos de la música por los Baure en los partos y en el tratamiento de enfermedades.

En el texto de Eder sobresalen algunas ideas sobre la relación de los Baure con la música. En las expresiones propias de los nativos la música suele tener un efecto triste o, en el baile del caimán, terrorífico. Al explayarse sobre el contacto de los Baure con la música, el misionero alaba la pericia de los indios para fabricar instrumentos y ejecutar música, en tanto que echa en falta la creatividad para componer y el timbre de voz de bajo. El autor también menciona que el conocimiento de la música es motivo de orgullo y de rivalidades entre los habitantes de la reducción.

Nuestro análisis de la traducción de Barnadas parte de haber identificado la legibilidad y la autenticidad como *skopos* del traductor, basándonos en lo que él mismo explicitó en el prólogo. Entendiendo la legibilidad como corrección gramatical y autenticidad como fidelidad al sentido, enfocamos en estas dos variables nuestro análisis ya limitado a los referentes musicales.

Los mecanismos de designación como descripciones, explicaciones, definiciones y traducciones se conservan con muy pocas excepciones. Los préstamos de lenguas europeas se vierten en español sin ninguna marca especial, mientras que los del Baure se transcriben en cursiva. El léxico musical propio del latín, incluyendo reutilizaciones no propias de Eder, se vierte con léxico musical del español.

La autenticidad puede verse afectada por la interpretación que el traductor hace de descripciones y otros mecanismos de designación, por la selección de determinados equivalentes léxicos o por omisiones. En estos casos la lectura atenta del texto latino, la consulta lexicográfica y la investigación sobre los instrumentos musicales nos permiten fundamentar nuestro punto de vista y profundizar la interpretación del texto. Si cabe,

señalamos un error en la traducción. Los mismos recursos sirven para resolver los pocos puntos en los que el traductor parece haber leído una variante distinta del texto que utilizamos en este trabajo.

Entre las operaciones que favorecen la legibilidad deben destacarse la resolución de faltas de cohesión del texto latino, la reestructuración de oraciones y el enriquecimiento con notas al pie aunque no acordemos con la interpretación del texto insinuada por algunas. Perjudican la legibilidad algunos errores de gramática, especialmente en torno al uso del gerundio, algunas omisiones, ciertas reinterpretaciones de estructuras con anafóricos, el paso de contenido del texto a notas o la inclusión entre paréntesis de contenido no necesariamente aclaratorio.

En muchos lugares, y específicamente en trece pasajes completos (1, 3, 5, 11, 13, 15, 18, 25, 26, 27, 28 y 29) se logran tanto la legibilidad como la autenticidad. Podría decirse que, en el dominio de la música, la traducción de Josep Barnadas logra parcialmente el objetivo de autenticidad y casi totalmente el de legibilidad. Para el análisis de esta traducción el concepto de ‘adecuación’ se ha revelado útil en el plano del texto sin descartar totalmente el de ‘equivalencia’ en el de la palabra. No obstante, de nada servirían sin el estudio de la realidad descripta por el misionero y de su manejo de la lengua latina, así como de la terminología musical actual en español.

En relación con la terminología de Presa Terrón y de Demerson, abogamos por una mayor investigación sobre la conformación del léxico del latín en la Modernidad. Los estudios sobre autores latinos de este período, por un lado, y los realizados sobre lenguas vernáculas, por otro, pueden contribuir a un mejor conocimiento de los procedimientos de designación y de las actitudes lingüísticas de los escritores, entre otros elementos.

En este trabajo la investigación sobre los procedimientos de designación y los referentes nos permitieron analizar y criticar la traducción de Barnadas en lo que respecta a la música. Esperamos que, a la inversa, nuestra crítica contribuya a una interpretación más completa del dominio discursivo de la música en el texto de Eder traducido por Barnadas y a una profundización en el conocimiento de la cultura de los Baure.

Referencias bibliográficas

- Albaladejo Martínez, J. A. (2014). “Dimensión traductológica de la *Historia natural y moral de las Indias*”. In-*Traduções*, v. 6, n. esp. *El escrito(r) misionero como tema de investigación humanística*, 121-137.
- Andrade, N. (1997). “La escritura de la historia en Pedro Mártir de Anglería: la primera década de *De orbe novo*”. *Anales de Filología Clásica* 15: 5-20.
- Antón Priasco, S. (2004). “La educación musical en el proyecto misionero jesuítico: el caso de Mojos”. *Bibliographica Americana* 1, 57-69.
- Bernhard, M. (ed.) (2006). *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*. Munich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2006, Bd. 1 (A-D). Disponible en línea en http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=LmL&mode=Gliederung.
- Castilla, C. E. (2010). “Encontrar o descubrir. En torno a la construcción de un campo semántico en las Décadas de Pedro Mártir de Anglería y su traducción de 1892”. *Diálogo de la lengua* II, 98-111.
- CHMTL (2016). *Thesaurus Musicarum Latinarum*. Indiana, EE.UU.: Center for the History of Music Theory and Literature, Jacobs School of Music, Indiana University. Recuperado de <http://boethius.music.indiana.edu/tml/>.
- Civallero, E. (2014a). *Flautas de pan del oriente boliviano*. Madrid: Edgardo Civallero.
- Civallero, E. (2014b). *Los bajones*. Madrid: Edgardo Civallero.
- Civallero, E. (2015). *Instrumentos musicales del río Guaporé*. Madrid: Edgardo Civallero.
- Correa, J. A. (1989). “Sobre la estructura de la categoría nominal ‘número’ en latín”. *Habis*, 20, 87-110.
- Demerson, G. (2005). “Langue ancienne et nouveau monde”, en E. Bury (dir.), *Tous vos gens a latin : le latin, langue savante, langue mondaine (XIVe-XVIIe siècles)*. Genève: Droz, pp. 295-308.
- Du Cange, Ch. et al. *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort : L. Favre, 1883-1887. Acceso a través de logeion.uchicago.edu.
- Eder, F. X. SJ. (1791). *Descriptio provinciae Moxitarum in Regno Peruano quam e scriptis posthumis... digessit, expolivit et adnotatiunculis illustravit Abb. et Consil. Reg. Makó*. Buda: Typis Universitatis.

- _____ (1985 [1772?]). *Francisco Javier Eder SJ. Breve descripción de las reducciones de Mojos ca. 1772*, trad. de Josep M. Barnadas. Cochabamba: Historia boliviana.
- Eder, F. J.; Makó, P. (s.f. [1888]). *Descripción de la Provincia de los Mojos en el Reino del Perú*, trad. de Nicolás Armentia. Whitefish: Kessinger Legacy Reprints.
- Feria Ponce, M. J. (2018). “Transculturación y apropiación cultural: el patrimonio musical de las reducciones jesuíticas de Chiquitos, Bolivia”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12, 43-62.
- Gembero-Ustárroz, M. (2012). “Integrating musical Otherness in a new social order: indigenous music from Moxos, Bolivia, under Spanish Governor Lázaro de Ribera (r.1786-1792)”. *Early Music*, Vol. XI, Nº 2, 237-251.
- Holmes, J. S. (1972/1988). “The Name and Nature of Translation Studies”, en J. Holmes, *Translated! Papers on Literary and Translation Studies. With an Introduction by Raymond van der Broek*. Ámsterdam: Editions Rodolpi B. V., 67-80.
- Hoven, R.; Grailet, L.; Maas, C.; Renard-Jadoul, K. (2006). *Lexique de la prose latine de la Renaissance. Dictionary of Renaissance Latin from prose sources*. Leiden – Boston: Brill.
- Hurtado Albir, A. (2018 [2011]). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Knight, S.; Tilg, S. (eds.) (2015). *The Oxford Handbook of Neo-Latin*. Oxford: Oxford University Press.
- Latham, R. E.; Howlett, D. R., Ashdowne, R. K. (eds.). *Dictionary of Medieval Latin from British Sources* ed. London: British Academy, 1975-2013. Acceso a través de logeion.uchicago.edu.
- Laure, J. (2003). “François-Xavier Eder: Lima, le Pérou et leurs habitants au 18e siècle”, *Acta Ethnographica Hungarica*, 48, 1-2, 173-247.
- _____ (2005). “François-Xavier Eder: Missions jésuites au 18e siècle en Amazonie actuellement bolivienne (troisième article): Fertilité de la terre et description des Indiens”, *Acta Ethnographica Hungarica*, 50,1-3, 259-321.
- _____ (2006). “François-Xavier Eder: Missions jésuites au 18e siècle en Amazonie actuellement bolivienne (quatrième article): Ouvrages d’art, croyances et superstitions des Indiens, et comment les attirer dans les réductions”, *Acta Ethnographica Hungarica* 51, 1-2, 183-255.

- _____ (2009). “François-Xavier Eder: Missions jésuites au 18e siècle en Amazonie actuellement bolivienne (huitième article): Choix des époux, fêtes et jeux, repas, mets et boissons, artisanat et arts”, *Acta Ethnographica Hungarica*, 54, 1, 173-247.
- _____ (2010). “François-Xavier Eder: Missions jésuites au 18e siècle en Amazonie actualmente bolivienne (neuvième et dernier article): Mode de vie et vision du monde des Indiens, vie dans les réductions et réponse aux critiques”, *Acta Ethnographica Hungarica*, 55,1, 171-259.
- Lázaro Carreter, F. (1990 [1968]). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- Lewis, C. y Short, C. (1879). *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press. Acceso a través de logeion.uchicago.edu.
- Limpías Ortiz, V. (s.f.). *Lo infernal, lo celestial y lo terrenal en la misión de Mojos*. s/l: s/e.
- Menezes Bastos, R. J. de (2006). “Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens”. *Revista de Antropologia*, 49(2), 557-579. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012006000200002>
- Mújica Angulo, R. (2013). “El ‘Juramento’ para el *sivivire*: Instrumentos musicales, danzas y músicas en San Ignacio de Moxos”. *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, N° 26, Tomo 2 “Culturas Populares”, 93-115.
- Nagore, J. (1998-1999). “Peculiaridades del latín humanístico de Pedro Mártir de Anglería”. *Anales de Filología Clásica*, 16-17, 87-116.
- Nawrot, P. (2016). “Musical Sources in the Moxos Missions”, *Theologia Practyczna*, 17, 7-24.
- Niermeyer, J. F. (1976). *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*. Leiden: E. J. Brill.
- Nord, C. (2018). *Traducir: una actividad con propósito. Introducción a los enfoques funcionalistas*, trad. y adapt. por G. L. Bastin, M. S. Parra y C. Nord. Berlín: Frank & Timme.
- Oxford University (1968). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Pena, J., Anglés, H., y colaboradores (1954). *Diccionario de la Música*. Barcelona: Labor.
- Penas Ibáñez, A. (2009). “El valor lingüístico-heurístico del proceso semántico metafórico”, *Dialogía*, 4, 3-48.
- Posner, P., Della Rocca, E. y Day, J. (2018, setiembre). *Logeion*. <https://logeion.uchicago.edu/>

- Presa Terrón, I. M. (2008). *Estudio de los procedimientos de designación en tres cronistas de Indias: Francisco Cervantes de Salazar, Bernal Díaz del Castillo y Fray Bernardino de Sahagún*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Querejazu Lewis, R. (2011). *Trayectoria histórica y cultural de los trinitarios. Cochabamba 2008*. La Paz: Rolando Diez de Medina.
- Ramminger, J. (2004-2008). *Neulateinische Wortliste. Ein Wörterbuch des Lateinischen von Petrarca bis 1700*. Munich: Johann Ramminger.
- Rasulova, G. (2020). "The notion of realia in contemporary linguistics", *The scientific heritage*, 55, 32-34.
- Waisman, L. (2004). "La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia)". *Memoria Americana*, 12, 17-38.
- Walther, J. F. (1732). *Musikalisches Lexicon*. Leipzig: Wolfgang Deer.
- Yuco, A. (9 de setiembre de 2017). Danzas de San Ignacio de Mojos [Mensaje en un blog]. Moxost@r. Recuperado de <https://moxostar.blogspot.com/2017/09/danzas-de-san-ignacio-de-moxos.html>.
- Zierer, E. (1979). "La crítica de la traducción", en *Algunos conceptos básicos de la ciencia de la traducción*, Trujillo, UNT, pp. 163-180.

Apéndice 1: Léxico analizado en el trabajo

Para cada palabra se dan los equivalentes de la traducción y los respectivos números de pasaje. Se señalan las discrepancias más importantes con la traducción.

Allisio *-onis*: choque (20).

Animo *-aui -atum*: ponerse a tocar [un instrumento de viento] (30).

Campana *-ae*: campana (5, 6, 17), las [pronombre] (6).

Canna *-ae*: flauta (23).

Cano *cecini cantum*: cantar (26).

Cantio *-onis*: Canto (16, variante de lectura por *contio -onis* ‘predica’).

Canto *-aui -atum*: cantar (15, 17), hacer sonar (30).

Cantor *-oris* (19): cantor.

Cantus *-us*: canto (17, 25), canción (18), tocar los instrumentos (30).

Chorea *-ae*: conjunto [de bailarines] (25).

Chorus *-i* (19, 20): grupo [de bailarines] (20), \emptyset (19).

Clamo *-aui -atum*: gritar (9, 30), *omnibus clamantibus* todos contribuyen a la gritería (10).

Concentus *-us*: concierto [función de música] (4).

Concerto: concierto (15).

Concinne: afinadamente (25).

Consonus *-a -um*: del mismo tono (30).

Cornu *-us*: cuerno (10, 33).

C(r)ocod[r]il[l]ianus *-i*: [bailarines] del caimán (31), *c(r)ocod[r]il[l]iani* bailarines caimanescos (31).

C(r)ocod[r]il[l]us *-i*: caimán (29).

Decanto *-aui -atum*: entonar (16, 17), cantar (17).

Demissus *-a -um*: bajo (30).

Discrepo *-aui -atum*: apartarse (20), disonancia (21).

Epuquiraseco: *epuquiraseco* (35).

Ereoni *-orum*: *Ereone* (28).

Executio *-onis*: *executioni do* ejecutar (15).

Fagot(t)o: fagot (15).

Fictus *-a -um*: fingido (19).

Fides *-ium*: violín (15).

Fistula *-ae*: flauta (8, 9, 35).

Flauta *-ae*: flauta (15, 19, 21, 22, 23, 25, 30, 35), cañón [tubo de órgano] (30).

Flaut(o)travers(o): flauta travesera (15).

Gremium *-ii*: gremio (19).

[H]oboe: oboe (15).

Inflatilis *-e*: [instrumento] de viento (15, 33).

Inflator *-oris*: el que toca [un instrumento de viento] (30).

Inflo *-aui -atum*: soplar (10, 21, 22, 24, 30), tocar [un instrumento de viento] (19, 23, 25, 30), hacer sonar [un instrumento de viento] (33), \emptyset (30).

Instrumentum *-i*: instrumento (5, 15, 20, 21, 22, 23, 33, 35).

Ludo *lusi lusum*: tocar [un instrumento] (15, 21, 23, 24).

Lugubris *-e*: lúgubre (19, 30), triste (16).

Lux *lucis: in lucem datus* compuesto (15).

Modulor *-atus sum: modulandi genus* tonada (19).

Mora *-ae*: \emptyset (30).

Musica *-ae*, **musice** *-es*: música (1, 3, 15, 16, 17, 21, 35), musical (2, 15).

Musicus *-a -um*: de música (4), musical (5, 20, 21, 35). En 35 se interpreta *musicus -a-um* donde Barnadas interpreta *musicus -i* / músico.

Musicus *-i*: músico (15, 21, 22, 33).

Nolula *-ae*: campanilla (20, 23, 30, 31, 33, preferimos ‘cascabel’).

Nota *-ae*: nota (21, se discrepa), \emptyset (21). En 35 se interpreta *nota* donde Barnadas interpreta *notus -a -um* / conocido.

Organum *-i*: órgano (21, 30, 35), instrumento (21, se discrepa), instrumento musical (34, se discrepa).

Pastorella: pastorela (35).

Pausa *-ae*: pausa (23).

Percutio *-cusi -cussum*: golpear (22).

Peritia *-ae*: talento (2, se discrepa), pericia (15).

Profundus *-a -um*: profundo (30).

Pulso *-aui -atum*: tocar [un instrumento] (9, 15), hacer retumbar (10).

Saltantes *-ium*: bailarines (20, 22, 23, 30).

Saltator *-oris*: bailarín. (23, 31).

Salto *-aui -atum*: bailar (11, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 30), al son de sus danzas (12).

Saltus *-us*: baile (13, 14, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35), paso (30), danza (31), \emptyset (21, 28).

Signum *-i*: son [de campana] (17), toque [de campana] (17), llamado [de campana] (17), tiempo [del compás] (22).

Socio *-aui -atum*: acompañar [musicalmente] (25), asociar (35).

Sonitus *-us*: son (28).

Sono *-ui -itum*: hacer sonar (21), tocar [un instrumento] (33).

Sonus *-i*: tañido (6), son (7), sonido (30), \emptyset (20). *Sonum edo* hacer sonar (22).

Streperus *-a -um*: atronador (10), ruidoso (20).

Stropha *-ae*: estrofa (26).

Tactus *-us*: melodía (20, se discrepa), compás (22, 23).

Tonus *-i*: *tonus integer* tono (21), *verus tonus* \emptyset (21).

Tremulus *-a -um*: trémulo (19).

Tripudio *-aui -atum*: saltar (23).

Tripudium *-ii*: celebración (32).

Tuba *-ae*: trompeta (9, 22, 30, 33).

Tubicen *-inis*: trompetero (9).

Turma *-ae*: conjunto [de bailarines] (20).

Tympanotriba *-ae*: tamborilero (9), tambor (22).

Tympanum *-i*: tambor (7, 9, 10, 22, 28, 33).

Violinum (o *-us*) *-i*: violín (15).

Vox uocis: voz (15, 17, 19, 30).

Apéndice 2: imágenes de danzas e instrumentos de Mojos



Figura 1. Danza. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ms. 2, 45x28,8 cm, fig. 10 (Gembero-Ustároz 2012: 243, ilustración 5).



Figura 2. Macheteros en la Marcha frente al atrio de la iglesia (Mújica Angulo 2013: 98).



Figura 3. Bajones, detalle de las peinetas con los nombres de cada nota musical (Mújica Angulo 2013: 107).



Figura 4. Chonono (Mújica Angulo 2013: 104).