

La música virreinal en el nuevo mundo *

por Samuel Claro

La música que se cultivó en las cantorías de catedrales, iglesias, cortes y salones durante la época virreinal en América ha recibido poca atención por parte del público debido, probablemente, al desconocimiento de su existencia y al olvido en que permaneció, como manifestación de cultura hispanoamericana, desde el siglo XIX. Por esta razón y por no haber aflorado con el vigor y trascendencia con que el pasado musical se ha dado a conocer en otros países, pareciera como que nuestros pueblos no tuvieron cultura con anterioridad a la independencia de España. En el panorama cultural, además, la música ha jugado siempre el papel del pariente pobre que no logra empinarse por encima de acontecimientos más nobles y gloriosos, como son las batallas, los héroes militares, los problemas de abastecimiento urbano, de comunicaciones, o, incluso, de otras artes hermanas.

Nuestra propia actitud hacia la valorización justa de nuestro pasado cultural y de la música no tiene parangón, por ejemplo, con el orgullo con que países europeos destacan y veneran sus propios valores y figuras nacionales; con los estudios y publicaciones que les dedican; con la propaganda con que los dan a conocer entre sus conciudadanos y el resto del mundo. Nosotros, en cambio, hemos adoptado una actitud un poco negativa y hemos partido desde una base falsa de inconsistencia y, a veces, de inexistencia de un pasado cultural que nos puede llenar de gloria y hemos ofrecido, quizá, una visión disminuida de nuestro propio valer, porque es posible que no hallamos apreciado realmente lo que tenemos.

América ofrece un riquísimo caudal de cultura, ahí: al alcance de la mano, que espera inquieto e impaciente que se le rescate de la acción del tiempo, del fuego, la ignorancia, del menosprecio. La recompensa es mucha y estimulante: el beneficio alcanza no sólo al investigador y al estudioso, sino a todos nuestros pueblos. Muchos ya lo han hecho o están ofreciendo continuamente el fruto de sus investigaciones: recordemos a Lauro Ayestarán, Gilbert Chase, Francisco Curt Lange, Carlos Lavín, Vicente Mendoza, Andrés Pardo Tovar, Eugenio Pereira Salas, Luis Felipe e Isabel Ramón y Rivera, Andrés Sas, Robert Stevenson y Carlos Vega, entre tantos otros. Esperamos que en el futuro el interés por el estudio y el conocimiento de nuestros

* El presente trabajo es el texto de una conferencia, ilustrada con ejemplos musicales y diapositivas, que ofreció el autor en el *Ateneo* de Caracas, Venezuela, el 24 de junio de 1969, invitado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes e *INTERMÚSICA*, de Caracas.

valores culturales sea aún mayor y, muy especialmente, ello sea abordado con un sentido global, sin que suceda, por ejemplo, que una historia social del hombre americano desconozca algunas expresiones vitales de su personalidad, manifestadas a través del arte. En el caso del arte musical, se pensó en el siglo XIX y aún se piensa, que la música que se interpretaba en las iglesias no tenía proyección cultural, ni mucho menos social. Probablemente por esta razón la música se ignoró casi por completo y simplemente no figura en la historia de América. Creo que los ejemplos que presentaremos en esta oportunidad, todos provenientes de música compuesta y ejecutada en este continente, servirá para despejar dudas al respecto.

* * *

El aporte musical español se manifestó desde un comienzo en América con la música que traían los conquistadores para marcar con sonos marciales sus evoluciones guerreras; con aquella que elevaba el espíritu en las ceremonias litúrgicas de la Iglesia Católica, y con la que el pueblo trajo dentro de lo más profundo de su alma. Ya en el siglo XII los monjes españoles de Santiago de Compostela —el santuario de peregrinación medioeval por excelencia— habían compuesto el célebre *Codex Calixtinus* que contiene ejemplos de música polifónica y el primer trozo de polifonía a tres voces. Este y el *Codex Huelgas*, del siglo XIII, prueban que la polifonía española se desarrolló en forma independiente desde muy temprano. Al estilo de los monjes medioevales, los religiosos que viajaron al Nuevo Mundo centraron alrededor de la Iglesia el saber y el hacer musical de América, a la cual hicieron llegar libros que almacenaron en grandes bibliotecas, permitiendo desarrollar el arte musical al mismo grado de perfección con que se cultivaba en las mejores cantorías europeas, seguramente estimulados por la tranquilidad y el recogimiento que se podía obtener, durante la época de la colonia, en la celda, en el claustro o en el retiro de un convento.

El siglo XVI, que abarca los reinados del emperador Carlos V —o Carlos I como Rey de España— y del austero Felipe II, coincide con la llamada época de oro de la música española. España, bajo cuyo dominio se encontraban los Países Bajos, mantiene en la corte dos capillas de música: una flamenca, cuyo estilo y técnica representaban la corriente europea predominante en la época, y una capilla española, donde los polifonistas castellanos, andaluces y catalanes nos presentan un mundo totalmente desconocido en el ambiente musical sagrado de aquellos días. La música describe un sentimiento místico, dramático y realista, paralelo al mundo de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, o un Greco y un Zurbarán.

Coincide también el siglo XVI con la época de crecimiento del imperio español —que bajo Felipe II se extiende hasta las Filipinas—, donde se establece una corriente de influencia de gran vitalidad musical hacia el Nuevo

Mundo, especialmente hacia México. Esa música de intimidad espiritual, que buscaba el recogimiento y la contemplación —cuyos teóricos como Bartolomé Ramos de Pareja, Juan Bermudo y Francisco de Salinas gozaban de prestigio europeo—, se hace escuchar en el nuevo ámbito americano con la misma fuerza y la misma grandeza que en su tierra de origen.

Las obras de los grandes polifonistas españoles como Cristóbal Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria llegaron a Nueva España casi al mismo tiempo que los impresores las daban a conocer al mundo europeo. Los repertorios de las catedrales de Sevilla y de Toledo se copiaban en su integridad para las catedrales americanas equivalentes de las ciudades de México y de Puebla y se difundieron ampliamente en el resto del continente. En 1553, por ejemplo, ya existía en la catedral del Cuzco el primer libro de 16 Misas de Morales publicado en Roma en 1544. Esta misma obra constituye el impreso de música polifónica más antigua que se conserva en Sud América, como cotizada rareza bibliográfica, en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. A Quito llegaron muy pronto los motetes de Francisco Guerrero, publicados en Venecia en 1570, que fueron interpretados en el Colegio de San Andrés por los hijos de jefes incas.

Actualmente se han perdido para siempre innumerables libros que contenían música de esa época. El encontrarlos es, a veces, gracias a la casualidad, como sucedió con el llamado Codex Valdés, en México, cuando el Padre Octaviano Valdés encontró un grupo de indios en la aldea de Cacalomacán, que poseía un libro manuscrito de música de 280 páginas, empastado en pergamino. Hojeando sus páginas el Padre Valdés se asombró al encontrar el nombre de Palestrina. Más adelante se dio cuenta que el libro contenía no menos de cinco misas de este compositor. Los indios creían que se trataba de papel sin valor y gustosamente se lo obsequiaron; uno de ellos, incluso contó al Padre que sólo un tiempo atrás habían poseído otro libro de música similar a ese, pero que se les había perdido. Otros códices de gran valor fueron encontrados por los Padres de Maryknoll en los pueblos de San Juan Ixcoi, San Mateo Ixtatán y Santa Eulalia, en Huehuetenango, Guatemala.

Lamentablemente no sólo entre los indios se ignora el valor de estos documentos. Personalmente he comprobado la existencia de decenas de archivos destruidos en el fuego o dispersados por la negligencia y el desconocimiento de lo que representan esos montones de papeles viejos, sucios, amarillentos y apolillados.

* * *

En México, ya en 1527 se tienen las primeras noticias de actividad musical propia del continente, cuando Fray Juan Caro enseñaba a los indios a cantar leyendo las *partes* de música. Tres años más tarde, la escuela de Fray Pedro de Gante —el primer maestro de música europea en nuestra tierra—

entrenó un coro de indios que cantaba todos los domingos en la Catedral de México. El mismo año en que publicó el primer libro de Misas de Morales, del que recién hemos hablado, llegó una copia manuscrita de éste a la Catedral de Puebla, en 1544, siendo el documento más antiguo de polifonía que existe en archivos mexicanos.

Nunca tanto como durante los primeros cien años de la colonia se favoreció el arte musical en México, por medio de una íntima conexión con la Madre Patria, que pasaba por un período de máximo esplendor cultural. En la Catedral de México se escuchaban las obras de maestros europeos y las de aquellos españoles que habían pasado al Nuevo Mundo, ya fuera contratados o atraídos por las enormes posibilidades que ofrecían metrópolis como México, Bogotá, Lima, La Plata o Cuzco, y también tentados por el deseo de aventura y el dorado resplandor de metales preciosos.

El primer Maestro de Capilla de la Catedral de México fue el español Hernando Franco, nacido en 1532 en Garrovillas, cerca de la frontera con Portugal. Franco se trasladó al Nuevo Mundo hacia 1554, donde se le encuentra, en 1573, como Maestro de Capilla en Guatemala. Problemas económicos lo hacen emigrar aceptando el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de México que ocupó desde 1575 hasta su muerte, diez años más tarde. Tampoco cesaron los problemas económicos para Franco, a quien vemos participando en una huelga, junto a los demás músicos de la capilla catedralicia, para solicitar mayores salarios, huelga que tuvo relativo éxito. A pesar de los problemas de Franco con las autoridades, su excelencia como compositor le deparó el honor de haber sido enterrado detrás del asiento del Virrey, en la Catedral.

Las obras más importantes de Hernando Franco son sus siete *Magnificats*, cuya elaboración y maestría se comparan sólo con los *Magnificats* de Palestrina, compuestos en la misma época. Normalmente las catedrales de España y América alternaron el canto gregoriano con la polifonía para cantar los versos sucesivos de sus *Magnificats*, *Salves*, *Lamentaciones* y *Salmos*, técnica que utilizan Franco y sus sucesores. En el *Magnificat* se reservaban los recursos polifónicos más elaborados para la sección final, "Gloria Patri", como se observa en el ejemplo 1 proveniente del *Magnificat* en el VII tono de Franco.

Hernando Franco escribió, además, dos himnos a la Virgen en idioma Nahuatl, que constituyen un importante documento en la historia mexicana por ser las composiciones más antiguas que utilizaron textos en idioma indígena en el continente.

Aparte de la Ciudad de México, se desarrolló una importante escuela de música polifónica en torno a la Catedral de Puebla, construida hacia 1540 y elevada al rango de catedral por Carlos V diez años más tarde, con igual dignidad que la Catedral de Toledo. En el siglo XVII la actividad musical de

EJ 1

HERNANDO FRANCO
Magnificat VIII Tono (Gloria Patri)
Catedral de México
Transcr. R. Stevenson

Glo - - - ri - a Pa - - - tri

Glo - - - ri - a

et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

- i San - cto, et Spi - ri - tu -

- i San cto, et Spi - ri - tui San - cto.

Puebla alcanzó su cumbre durante el gobierno del Obispo Juan de Palafox y Mendoza, más tarde Virrey del Perú.

Entre los compositores que sobresalen en Puebla, se cuenta Juan Gutiérrez de Padilla, Maestro de Capilla de la Catedral entre 1629 y 1664, sin duda el compositor más importante de México durante el siglo XVII, autor de misas, villancicos y motetes que se conservan en la Catedral de Puebla en grandes libros manuscritos, en perfecto estado y custodiados como verdaderos tesoros artísticos. Hacia 1640 Gutiérrez de Padilla había alcanzado des-

tacada posición, lo que le permitió el lujo de mantener un esclavo negro y de correr con una tienda de instrumentos musicales.

La construcción de instrumentos musicales se había regulado desde hacía mucho tiempo en México: el 30 de agosto de 1568 el Cabildo Municipal de Ciudad de México dictó la siguiente ordenanza:

“Ningún carpintero, ni grabador, ni fabricante de instrumentos musicales puede establecer su negocio en esta ciudad o sus alrededores sin pasar por el examen oficial prescrito... Un fabricante de instrumentos debe demostrar en el examen cómo construir un órgano (sin pedales), la espineta, el monocordio, el laúd, diferentes tipos de violas y el arpa; y debe saber no sólo cómo hacer estos instrumentos sino también ser capaz de demostrar el método correcto de tocarlos”.

Una lista de instrumentos de fines de siglo (1691) indica 15 diferentes instrumentos en la Catedral de México: violín, viola soprano, viola tenor, rebec; bandora, cítara, trompeta marina, arpa; clarion, trompeta, trombón; chirimía, fagot; órgano. Esta lista permite formarnos una idea cabal de la riqueza sonora que acompañaba en esa época las obras de los compositores virreinales.

Tres causas básicas se han dado para la decadencia que se produjo en la música de Nueva España desde el siglo XVIII: la primera de ellas se refiere a la falta de escuelas profesionales de instrucción musical (existían solamente en México, Puebla y Morelia), lo que impidió la renovación y perfeccionamiento oportuno de los que tenían a su cargo la interpretación de la música; en segundo término, la situación de desventaja en que los músicos nacidos en el Nuevo Mundo, o los mestizos, estaban con relación a los maestros europeos, quienes tenían aseguradas altas posiciones tales como las maestrías de capilla; por último, la falta de valorización de la música autóctona americana y la imposición de un estilo europeo riguroso, como sucede, por ejemplo, en los himnos nahuatl de Hernando Franco que mencionamos hace un momento.

* * *

En la región del Caribe sin duda se destaca el aporte musical de Cuba, si bien un poco más tarde que en otros países. Los siglos XVI y XVII ofrecen una actividad musical esporádica en la isla, circunscrita más que nada a la Catedral de Santiago de Cuba. La segunda mitad del siglo XVIII, en cambio, muestra una actividad muy intensa en la interpretación y creación musical, al fundarse en La Habana la Catedral y la Real Pontificia Universidad de San Cristóbal, y al establecerse el Seminario de San Basilio el Magno y la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba. La historia musical

cubana comienza, realmente, con la llegada a Santiago del primer gran compositor cubano Esteban Salas, nacido en La Habana en 1725 y fallecido en Santiago de Cuba en 1803. Más de cien obras se conservan de este compositor, en las que se evidencia una transición del barroco al clasicismo, este último llegado a la isla con la emigración de colonos franceses provenientes de Haití, con motivo de la revolución haitiana de 1791. La música cubana se configura de los aportes español, francés y africano, este último de básica influencia en la música popular cubana.

* * *

En América del Sur la música se cultivó con similar importancia a la que hemos reseñado con respecto a México. Ya hemos visto cómo llegaron libros publicados a ciudades de difícil acceso, después de atravesar el istmo de Panamá y seguir viaje a Lima, desde donde se distribuían a regiones tan dispares como Quito, Cuzco o Buenos Aires. El primer músico que arribó a Nueva Granada fue Juan Pérez Materano, en 1537. Pocos años más tarde la Catedral Santa Fe de Bogotá, Colombia, acogía a Maestros de Capilla de gran alcurnia, como el mestizo Gonzalo García Zorro, en 1575, y Gutierre Fernández Hidalgo (c. 1553-1620), en 1584. Este último es, sin duda, el más importante de los compositores del siglo xvi en Sud América. Nombreado Rector del Seminario, se vio obligado a renunciar debido a una huelga estudiantil en su contra, la primera huelga estudiantil que se registra en la historia de América, dirigiéndose a Quito, Perú y La Plata (hoy Sucre), donde finalizó sus días en 1620.

En la Catedral de Bogotá se conserva, entre otros, el único ejemplar existente en el Nuevo Mundo del segundo libro de Misas de Francisco Guerrero, editado en Roma, en 1582, que denota mucho uso; también se encuentra un Libro de Coro manuscrito donde están todas las obras de Fernández Hidalgo, entre ellas una Salve, que había sido atribuida a Francisco Guerrero. Una mano anónima hizo justicia al compositor escribiendo en el margen superior izquierdo de la página:

“Esta Salve vido Gutierre Fernandez En esta Iglesia Cathedral de S^{ta} fe Intitulada por de Fran^{co} Guerrero. Y dixo quera suya y no de Guerrero. En Mayo de 1584 años que començo a seruir esta cathedral y en Henero de 1586 se fue al Píru, y auiendo seruido dos años la de Quito, passo a la de los Charcas, que seruio mas de 30 años. fallecio alli demas digo”.

Con dos Obispos ilustres contó Santa Fe de Bogotá, el primero de los cuales fue don Bartolomé Lobo Guerrero, trasladado de México en 1599, quien restableció el resplandor de la capilla de música y encargó a Francisco

de Páramo la confección de 32 grandes libros de canto gregoriano, en pergamino, lujosamente ilustrados. Estos libros todavía se conservan en la Catedral como reliquias de un pasado glorioso. Francisco de Páramo siguió al Obispo Lobo Guerrero a Lima para crear una biblioteca similar a la de

Ej. 2

GUTIERRE FERNANDEZ HIDALGO

Laudate pueri
Catedral de Bogotá
Transcr. S. Claro

Musical score for the first system. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini". The vocal line begins with a rest, followed by the words "Sit no - men Do -".

Musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics: "mi - ni be - nedic - tum ex hoc nunc et usque in se - cu -". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for the third system. The vocal line continues with the lyrics: "lum Ex - cel sus su - per - omnes gen - tes Do - mi - nus". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

Musical score for the fourth system. The vocal line concludes with the lyrics: "et su - per cae - los et su - per cae los gloria e - jus". The piano accompaniment ends with a final chord.

Bogotá, pero falleció en su intento al año siguiente de llegar al Perú, en 1616. Otro Obispo ilustre que contribuyó al auge musical de Bogotá fue Baltazar Martínez Compañón, célebre autor de una colección de escenas de la vida provincial de Trujillo, en el Norte del Perú, que incluye 17 can-

ciones y tres danzas instrumentales provenientes de Lambayeque, Chachapoyas, Cajamarca, Huamachuco y Otusco. En la sacristía de la Catedral de Bogotá se conserva un cuadro de Martínez de Compañón que tiene la siguiente leyenda:

“El Yllmo S. D. Balthazar Martfís Compañon natural de Cabredo, Diocesis de Cala / horra Colegial mayor del de S. Barth^{me}. de Salam^{ca}. obtubo diversos cargos, y siendo / canonigo Doct^r de Santander, passò á Chantre de Lima, donde fue primer secret^o. del Con / cilio Prov^l. celebrado el año de 772, despues promovido al Obpdo de Truxillo, y ultimamen^{te} a este Arzo / bispado, en cuya posesion entrò el dia 12 de Marzo de 1791, y falleció a 17 de Agosto de 97. Resplandeci / eron en este Prelado entre otras virtudes, una prodigiosa literatura, un perfecto desinterès y un / insigne amor de la paz”.

Durante el siglo XVIII el compositor más importante de Bogotá y, a la vez, el más prolífico de todos los compositores coloniales de Nueva Granada, fue Juan de Herrera (c. 1665-1738), cuyas obras muestran una calidad uniformemente elevada.

* * *

Sabemos que las primeras noticias sobre música en Venezuela datan de 1591, cuando Melchor Quintela tocaba el órgano de la Catedral de Caracas. Años más tarde, en 1640, se fundó la Escuela de canto llano y en 1671 se creó el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, servido por el Padre Gonzalo Cordero. Poco tiempo antes, el capuchino Fray Diego de los Ríos (†1670, Caracas) enseñaba música a los indios de la misión de Píritu y componía motetes y villancicos con textos en lengua caribe que, lamentablemente, no se conservan. Uno de los primeros nombres importantes que resuenan en la música colonial de Venezuela, es el de Francisco Pérez Camacho, nacido en 1659, Maestro de Capilla de la Catedral de Caracas desde 1687 y maestro de música del Seminario, desde donde formó numerosos discípulos. En el siglo XVIII se fundó en la capital la primera orquesta, La Filarmónica, donde destacaron los hermanos Ambrosio y Alejandro Carreño y hacia fines de siglo, un grupo de compositores unidos en torno a Juan Manuel Olivares (1760-1797), formaron nuevas generaciones de músicos en la Escuela de Chacao, o Escuela del Padre Sojo, fundada en Caracas por el Padre Pedro Palacio y Sojo (1739-1799).

Es importante destacar que durante el siglo XVIII la actividad creadora venezolana se concentró casi exclusivamente en el campo de la música, arte que recibió mayor atención que la pintura e, incluso, la literatura. Gracias a la diligencia de investigadores venezolanos, hoy es posible consultar un

valioso archivo de manuscritos y publicaciones de música de la época colonial compuesta en Venezuela.

La figura más sobresaliente de la historia musical de ese país hasta los albores de la Independencia fue, sin duda, José Angel Lamas (1775-1814), autor de una Misa en Re y de un expresivo *Popule Meus*, el cual cada año, en Semana Santa, es cantado en todas las iglesias y tocado por las bandas populares de Venezuela, como un auténtico monumento nacional.

* * *

Se debe a la Orden de los franciscanos la primera organización musical del Ecuador cuando, en 1534, llegaron a Quito los monjes franciscanos flamencos Josse de Rycke de Malina y Pierre Gosseal de Louvain. El famoso Colegio de San Andrés, fundado por la Orden en 1555 para atender a los hijos de los caciques incas, alcanzó tal grado de perfección que, como lo mencionamos anteriormente, ya en 1570 se cantaban los difíciles motetes a 4 y 5 voces de Francisco Guerrero.

El primer Maestro de Capilla de la Catedral de Quito fue el mestizo Diego Lobato (c. 1538-c. 1610), a quien sucedió Gutierre Fernández Hidalgo, que venía de Bogotá después de renunciar a su cargo. Pero Fernández Hidalgo, en permanentes conflictos económicos, abandonó la ciudad de Quito a fines de 1589, para dirigirse rumbo al Sur. En el siglo xvii destaca en Quito el compositor Manuel Blasco que provenía, igualmente, de Bogotá, pero enormes dificultades financieras, diferencias entre los mismos músicos y terremotos, hacen que ya a mediados del siglo xviii no quedara prácticamente nada del precioso archivo de música polifónica que una vez existió entre los siglos xvi y xvii. Sólo quedan en Quito, como mudos testigos de una riqueza artística sin par en el continente, los maravillosos monumentos arquitectónicos, como el Convento de La Merced, desde donde salió, en dos oportunidades, una imagen de la Virgen, que había sido donada a los mercedarios quiteños por Carlos v, que recorrió todo el continente para solicitar dádivas que le permitieron construir el actual convento, destruido por un terremoto en 1703. Esta imagen, conocida como "La Peregrina de Quito", recogió, entre otras dádivas, ofrendas musicales compuestas en su honor por maestros de las localidades que visitó. Una de esas ofrendas fue un hermoso *juguete* que descubrimos en el archivo de la Catedral de Sucre, Bolivia, compuesto por Andrés Flores: *Peregrina Agraciada*.

El aporte artístico de la Compañía de Jesús en Quito, si bien no se ha conservado en su expresión musical, se puede apreciar en su extraordinaria ornamentación churrigueresca y en la ingenuidad de la talla policromada salida de hábiles manos indígenas.



LÁMINA I.



LÁMINA II. Gutierre Fernández Hidalgo: "Vita dulcedo", Catedral de Bogotá. La inscripción al margen superior izquierdo se transcribe en el texto. (Fotografía de S. C.).



LÁMINA III. Catedral de Sucre, fachada lateral. (Fotografía de S. C.).



LÁMINA IV. Catedral de Potosí desde la Casa de Moneda. (Fotografía de S. C.).

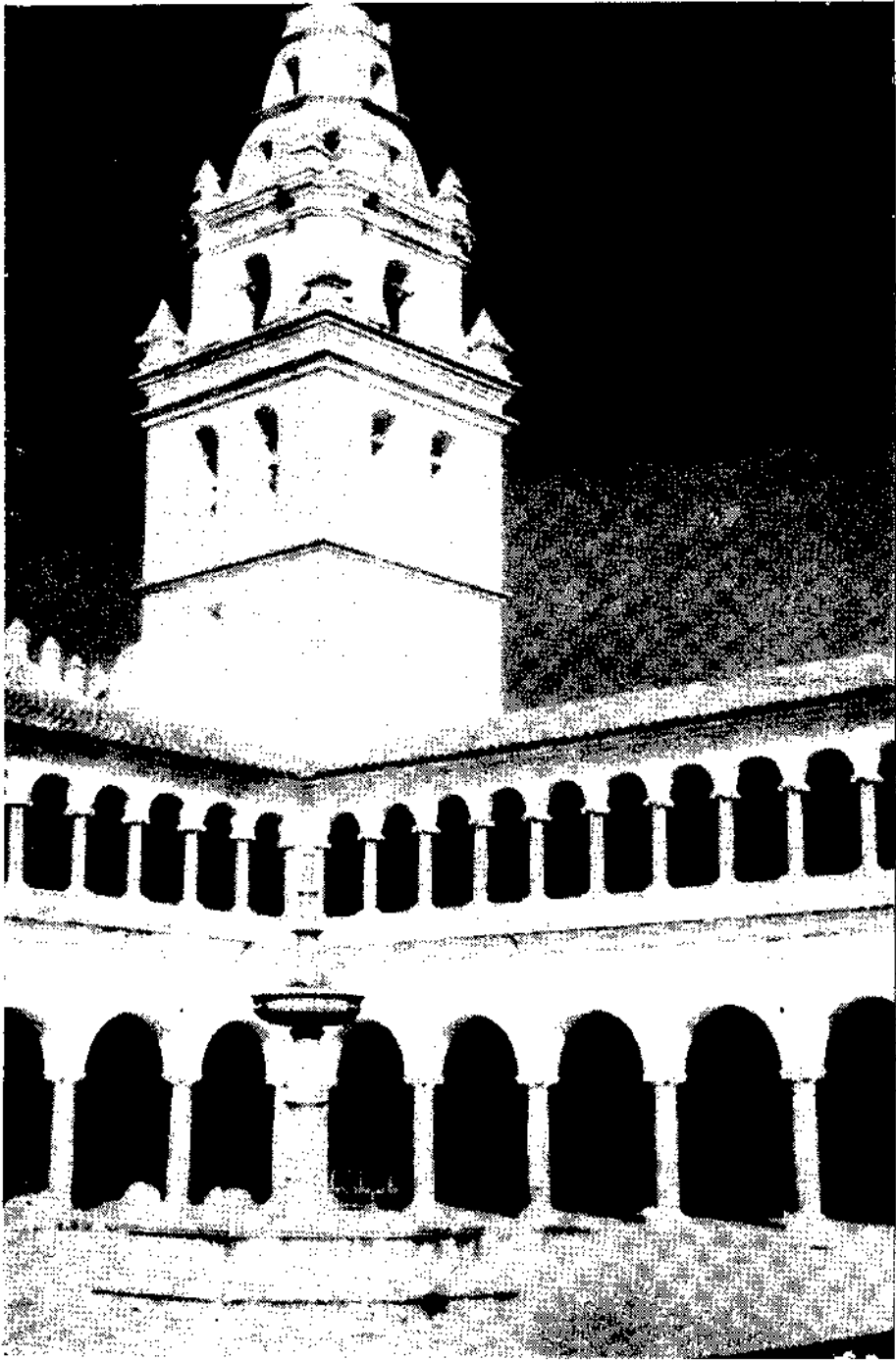


LÁMINA V. Universidad Mayor de San Francisco Xavier, Sucre. (Fotografía de S. C.).

panem thauri dolo... Cum pederit de caelis... filij... Beatus... non confundetur... Sicut erat in principio... nunc exurges

LÁMINA VI. Tomás de Torrejón y Velasco: parte vocal del salmo "Nissi Dominus", Cuzco.
(Fotografía de S. C.).

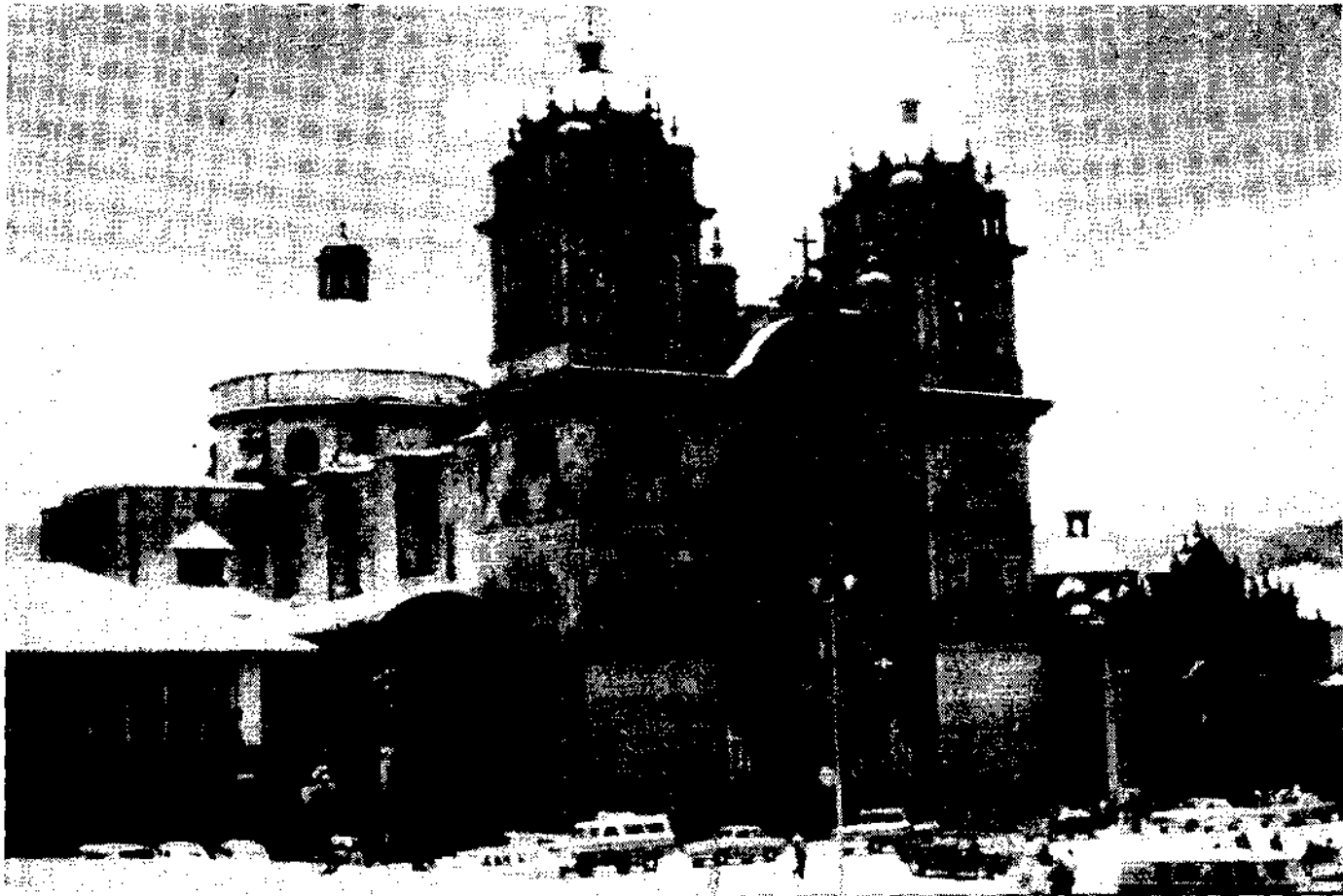


LÁMINA VII. Iglesia de la Compañía, Cuzco. (Fotografía de S. C.).

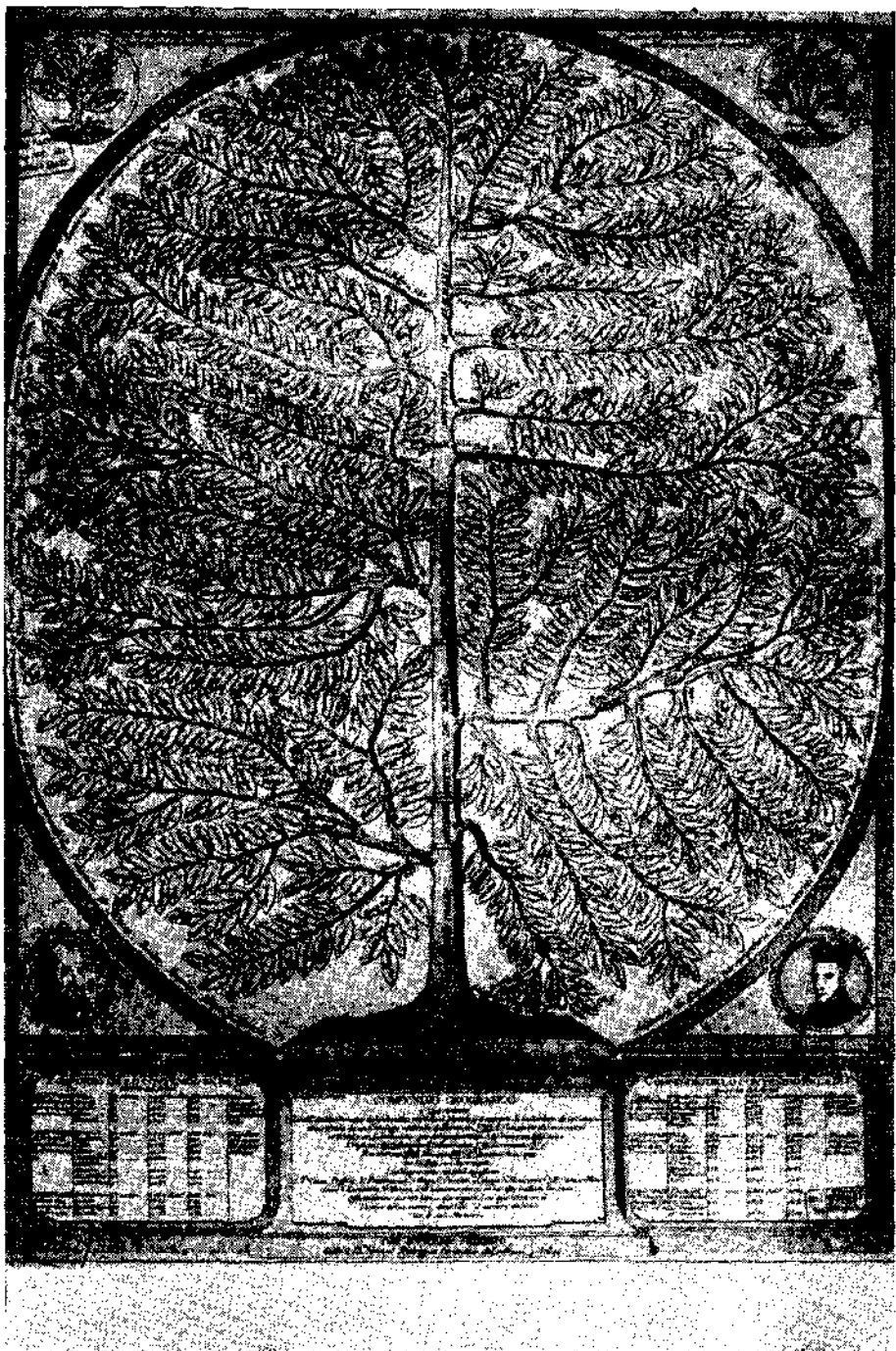


LÁMINA VIII. Cuadro esquemático de las misiones jesuitas en todo el mundo, durante el siglo XVIII. Las ramas tronchadas corresponden a las misiones expulsadas de Francia, España, Portugal e Italia.

Ej. 3

ANDRES FLORES
 Peregrina Agraciada (1732)
 Catedral de Sucre
 Transcr. S. Claro

Musical score for the first system of 'Peregrina Agraciada'. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are: 'Pere-grina Agracia-da Dios te ben-di-ga'.

Musical score for the second system of 'Peregrina Agraciada'. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are: 'que res-cauti-va he-mo-sa y me cau-ti-vas'.

* * *

Quito, Cuzco y Potosí son tres ciudades que albergan el esplendor de un pasado artístico excepcional. En Potosí se conservan ricos archivos documentales que hablan con elocuencia de la actividad musical que se desarrollaba en la Villa Imperial, la que, en el siglo xvii alcanzó una población mayor que la que existía en Londres en la misma época. Lamentablemente los documentos hablan sobre música, pero ésta no se ha conservado.

En Potosí se escuchaba música especialmente en las representaciones teatrales. Durante el siglo xvii las compañías de actores salían casi cada año desde Los Reyes, la actual Lima, y recorrían todo el Alto Perú, desde el Cuzco hasta La Plata, pasando por Potosí que era una de las etapas más importantes de estas giras artísticas. Algunos de los actores debían bailar, cantar y tocar la música que servía de aderezo indispensable en las representaciones. En las plazas y los atrios de los templos nació una intensa actividad teatral como elemento eficaz de diversión popular. Muchas veces los

títulos de los espectáculos eran llamativos, sensacionalistas o aleccionadores. Entre la lista de 31 obras que recibió en Potosí, en agosto de 1619, el célebre empresario Gabriel del Río, figuran títulos tales como *Viaje prodigioso a las Islas Galápagos*, *El mancebo y la rica hembra*, *Las verdades en los pobres e mentiras en los ricos*, *La voluntad mal pagada* y *La santa de mala fama*. Si bien la farsa se desarrollaba al aire libre, su conexión con el templo tuvo lugar por medio de la música que “como más espiritual, sí penetró en su recinto y dejó escuchar bajo sus bóvedas las notas alegres que entretenían al pueblo en las plazas y calles”.

La fama del jesuita italiano Domenico Zipoli (1688-1726), avecinado en Argentina y fallecido en la ciudad de Córdoba en 1726, era tanta que más de 50 años después de su muerte todavía se interpretaba su música. En Potosí se copió, en 1784, su Misa en Fa mayor, cuyo manuscrito fue descubierto por Robert Stevenson hace 10 años en el archivo de la Catedral de Sucre.

La ciudad residencial de los ricos mineros de Potosí fue la ciudad de La Plata, también conocida como Charcas, Chuquisaca y Sucre, actual capital de Bolivia. Fundada en 1538, fue ascendida a Obispado en 1552 y a Real Audiencia en 1559. Pocos años más tarde, en 1568, se fundó la primera escuela de música de La Plata, a cargo de Juan de Peña Madrid y Hernán García. La Catedral de La Plata, que así como la de Ciudad de México dependía litúrgicamente de la Catedral de Sevilla, pronto adquirió enorme magnificencia musical, de la cual da fe el riquísimo archivo que ahí se conserva hasta hoy. Las obras de maestros europeos y locales del archivo de La Plata hacen que consideremos a esta ciudad como el centro musical más importante de la región andina de América del Sur, entre 1600 y 1800, que pudo utilizar una orquesta de más de cincuenta músicos a comienzos del siglo xviii y que contó, incluso, con un castrato —Francisco de Otal— que pronto se convirtió en la sensación de La Plata.

Entre 1597 y 1620 la Catedral de Sucre tuvo como Maestro de Capilla al célebre Gutierre Fernández Hidalgo, quien después de sus penosas experiencias de Bogotá y Quito, luego de pasar por Cuzco, encontró por fin el lugar indicado para desarrollar su arte. No se conservan indicios en Sucre de su obra musical, sólo sabemos que intentó hacerlas editar sin que ello se lograra materializar.

El compositor más importante del ámbito chuquisaqueño fue Juan de Araujo (1646-1714) nacido en Villafranca, España, en 1646, trasladado a Lima a temprana edad con su padre, funcionario del Virrey del Perú, Conde de Lemos. Estudió en Lima, en la Universidad de San Marcos, con Tomás de Torrejón y Velasco; fue Maestro de Capilla de la Catedral de Lima (c. 1670-1676), luego viajó a Panamá, para regresar al Perú, donde fue contratado como Maestro de Capilla de la Catedral del Cuzco y, finalmente, en 1680, de la Catedral de La Plata, donde permaneció hasta su muerte en 1714. El archivo de Sucre posee más de un centenar de obras de Juan

de Araujo, religiosas y profanas, todas ellas de gran calidad, entre las que sobresalen sus villancicos para varios coros y continuo.

Los villancicos son composiciones para una o más voces y acompañamiento instrumental que se cantaban en la iglesia, para Navidad u otras festividades, de carácter alegre y con intención las más de las veces moralizante;

Ej. 4

JUAN DE ARAUJO
Recordar jilguerillos
Seminario de San Antonio Abad, Cuzco
Transcr. S. Claro

Musical score for the first system, featuring three staves: TIPLE 1°, TIPLE 2°, and CONTINUO. The lyrics are: "Re-cor-dar jil-gue-ri - ños que no duermen las a - - Desper-tad ruise-ño - - res que no".

Musical score for the second system, featuring three staves. The lyrics are: "- ves cuando ve-lan dos so - - les re-cor-dar rui-se-ño - - duermen las a - ves cuando bri-lan dos so-les. Desper-tad ruise-ño - -".

Musical score for the third system, featuring three staves. The lyrics are: "- res que no duermen las a - ves cuando ve-lan dos so - - les - res que no duermen las a - ves cuando bri-lan dos so - - les so - - les".

se caracterizan por la alternancia entre un estribillo y varias coplas. Famosa fue la célebre poetisa mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, monja jeronimita, que escribió 15 colecciones de villancicos entre 1677 y 1691, los que recibieron música de compositores como Antonio de Salazar y Manuel Zu-

maya, autor de la segunda ópera, *Partenope* (1711), compuesta en el Nuevo Mundo.

Un género de villancicos que recibió especial atención de los compositores de la época, fue el de los "villancicos de negros", que imitaban el len-

Ej. 5

ANONIMO
Pasacualillo, Villancico de Negros
Seminario de San Antonio Abad, Cuzco
Transcr. S. Claro

TIPLE I
 Pasacual-li - llo Pasacual - li - llo
 Anto-ni - llo

TIPLE II
 TIPLE III
 ALTO
 TENOR
 Juzquele pli - mo
 quequele

CONTINUO

Fla-ci-qui - llo
 Manueli - llo

pli - mo
 quequele pli - mo
 quequele

vengatur lo negli - llo lne - gli - llo

pli - mo
 que man - da el señor al ca - de

guaje deformado de los esclavos negros, su práctica de canto responsorial —donde una voz lleva el papel principal, secundada por el coro— y la alegría de sus danzas que acompañaban con tambor, flautas nasales e idiófonos tales como quijadas de caballo, palos frotados y marimbas, como lo describe el *Mercurio Peruano* en junio de 1791. Muchos villancicos de negros se conservan en los archivos del continente con características muy similares unos de otros, pero siempre concebidos de acuerdo al estilo armónico imperante en la época.

* * *

Los viajes entre La Plata y Cuzco eran tan frecuentes como provistos de belleza y peligros. Luego de enfrentar las soledades del altiplano y atravesar el legendario lago Titicaca, debían remontarse hasta alturas agrestes para llegar a la capital del antiguo imperio inca, Cuzco, en el corazón de América del Sur.

Desde que Cuzco fue fundada como ciudad española, se hizo presente la actividad artística y, especialmente, el cultivo de la música. No sólo en la Catedral de Cuzco se escuchaban los sonidos armoniosos de voces e instrumentos, sino también contribuyeron al esplendor musical órdenes religiosas tales como la Compañía de Jesús, que mantuvo el Colegio de San Bernardo.

En el Seminario de San Antonio Abad, fundado en 1598, se estableció la primera escuela del Nuevo Mundo donde se enseñaba sistemáticamente la música polifónica e instrumentos. El Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco, alberga actualmente un riquísimo archivo de manuscritos de música virreinal, donde figuran obras de célebres maestros peninsulares y de compositores locales: Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco, Sebastián Durón, Fray Esteban Ponce de León, Roque Ceruti y muchos otros. Las composiciones se conservan en *partes* separadas que forman un fajo de papeles doblados por la mitad que contiene todas las *partes* de la obra, las que, a su vez, llevan escrita la música que debe interpretar cada voz o instrumento.

La Catedral de Cuzco, una de las más hermosas de América, se distingue, así como la de Ciudad de México, por su gran coro situado en la nave central de la iglesia, por sus tallas y retablos de rica ornamentación y por su construcción sólida que permite sostener en sus torres un sistema de grandes campanas, que interpretan una impresionante polirritmia a la hora del Ángelus. Maestros de Capilla de la Catedral de la importancia de Gutierre Fernández Hidalgo, Juan de Araujo o Fray Esteban Ponce de León, realizaron la actividad musical del Cuzco que nada tuvo que envidiar a Lima o a las capitales europeas.

El idioma quechua implantado por los conquistadores incas en el Perú, recibió especial atención de parte de los religiosos misioneros como medio

de adoctrinamiento. En 1598, el franciscano Gerónimo de Oré (1554-1629) insistía que debía enseñarse a los indios oraciones en quechua, cantadas con melodías nativas o europeas. En su *Symbolo Catholico Indiano* (Lima: Antonio Ricardo, 1598) Oré considera que los indios deben aprender canto llano y polifonía con buenos maestros, porque "el estudio de la música conduce a su conversión". En Cuzco, en 1631, el terciario franciscano Juan Pérez Bocanegra escribió su *Ritual Formulario, e institución de curas* (Lima: Gerónimo de Contreras, 1631), que finaliza con la primera pieza de polifonía vocal impresa en el Nuevo Mundo: una oración en quechua para cuatro voces, *Hanacpachap*, compuesta probablemente por un indio "para que la canten los cantores, en las processiones, al entrar en la Iglesia". Llama la atención que haya sido Lima, en el siglo xvii, y no México, la primera ciudad en el continente donde se imprime música polifónica. Desde 1556 México ya contaba con imprenta musical a cargo del italiano Juan Pablos —y posteriormente de Pedro Ocharte—, pero los grandes libros que allí se imprimieron contenían sólo canto eclesiástico a una voz.

La capital del virreinato del Perú contó con un equipo musical acorde con el rango y boato de la ciudad de Los Reyes. La Catedral de Lima albergó en su seno a músicos de fama internacional y su capilla de música tomaba parte en las principales ceremonias limeñas. El sucesor de Juan de Araujo como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima fue don Tomás de Torrejón y Velasco, nacido en Villarrobledo, España, en 1644, y llegado a América del Sur al servicio del Virrey Pedro Fernández de Castro y Andrade, Conde Lemos. La fama de Torrejón y Velasco fue muy grande y sus obras se interpretaron en casi todo el continente; conocemos la existencia de obras de él hasta en Guatemala, pero la mayoría de sus manuscritos se conservan actualmente en el Cuzco. Sin duda esta fama influyó para su nombramiento como el séptimo Maestro de Capilla, el 1º de julio de 1676, siendo el primer seglar que ocupaba el cargo sin tener órdenes sacerdotales; en este puesto permaneció hasta su muerte en 1728. Anteriormente Torrejón fue Corregidor y Justicia Mayor en la provincia de Chachapoyas, al nororiente del Perú, un lugar que el *Mercurio Peruano* del 2 de agosto de 1791 describía como de clima benigno "en donde parece derramó el Criador todos sus tesoros".

Aparte de la obra religiosa y secular de Tomás de Torrejón y Velasco, entre las que sobresalen su *Magnificat*, *Dixit Dominus* y varios villancicos que han sobrevivido a la acción del tiempo, se destaca especialmente su ópera *La Púrpura de la Rosa*, la primera ópera escrita y representada en el continente, estrenada en Lima el 19 de octubre de 1701. *La Púrpura de la Rosa* fue encargada a Torrejón por el Virrey del Perú don Antonio Portocarrero de la Vega (1636-1705), Conde de la Monclova, para conmemorar el primer año de reinado y décimo octavo natalicio de Felipe v. El texto de la ópera fue adaptado, con pocas modificaciones, del libreto escrito por Pedro

Calderón de la Barca —el autor dramático más popular en la colonia—, cuya *Púrpura de la Rosa* fue, asimismo, la primera ópera española que se presentó en Madrid, el 17 de enero de 1660, con música del célebre compositor Juan Hidalgo. Hidalgo fue, probablemente, el profesor de Torrejón y Velasco en Madrid, antes de que este último viajara a América en 1667.

La Púrpura de la Rosa de Torrejón es una obra de gran calidad musical y efectivo mérito dramático. Consta de una loa, que viene a ser una especie

Ej. 6

TOMAS DE TORREJON Y VELASCO

La Púrpura de la Rosa

Biblioteca Nacional, Lima

Transcr. C. Araya - L. M. Osés.

Ya del mon-te en que ha-bi - ta de - jan —

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a common time signature. The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef. The lyrics 'Ya del mon-te en que ha-bi - ta de - jan —' are written below the vocal staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are some markings in the bass staff, including '4 3' and a sharp sign.

do el es - plendor del — templo a los um - bra -

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a common time signature. The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef. The lyrics 'do el es - plendor del — templo a los um - bra -' are written below the vocal staff. The music continues with similar rhythmic patterns. There are some markings in the bass staff, including '(4 3)' and a sharp sign.

- les Ca - lío - pe su in - flu - jo des — ti - no

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a common time signature. The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef. The lyrics '- les Ca - lío - pe su in - flu - jo des — ti - no' are written below the vocal staff. The music concludes with some sustained notes in the piano accompaniment. There are some markings in the bass staff, including '6' and a sharp sign.

de introducción a la obra, cuyo texto se aparta del de Calderón pues fue compuesto especialmente para la oportunidad, como era costumbre de la época; le siguen arias, recitativos, coros y participaciones instrumentales, dentro y fuera de la escena, utilizando tres escenarios, trucos teatrales y efectos de realismo escénico, donde la unidad y coherencia arquitectónica se obtienen por medio de una sólida estructura musical, producto de la maestría y talento del compositor.

El teatro musical en el Nuevo Mundo tuvo gran repercusión y fue cultivado intensamente. Famosas fueron las representaciones teatrales con música que se hacían en la ciudad del Cuzco. En Lima la primera ópera se estrenó, como hemos visto, en 1701; en México, Manuel Zumaya compuso su *Partenope* en 1711, usando el libreto de Stampiglia, el mismo que utilizaría G. F. Handel en 1730 para su ópera del mismo nombre. Sin embargo, entre ambas obras media una diferencia básica. *La Púrpura de la Rosa* de Torrejón pertenece, por su estilo y concepción, a la escuela española de ópera, la cual, pese a su breve existencia, había alcanzado características de individualidad e independencia de otros estilos bastante señaladas. En América la existencia de una escuela española de ópera fue aún más efímera y podríamos decir que ella está representada, precisamente, por esta obra. Con el advenimiento del siglo XVIII y de los Borbones al trono de España, el favor real se inclinó decididamente hacia Italia y el drama español fue prácticamente desterrado de los entretenimientos cortesanos de Madrid. El propio Felipe V, el primer soberano Borbón que reinó sobre las colonias de ultramar, favoreció la ópera italiana, decidiendo, por lo tanto, el fin de la hegemonía del estilo español en el drama musical. Pronto se hizo sentir en América la influencia italiana: en Perú, el primer vasallo español de los Borbones fue el Virrey Don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell dos Ríos, quien hizo su entrada pública en el gobierno el 7 de julio de 1707, es decir, seis años después del estreno de *La Púrpura de la Rosa*. El Marqués de Castell dos Ríos —entusiasta admirador de las bellas artes y la música, que congregaba a los mejores ingenios de su tiempo todos los lunes en el palacio real— traía como director de su capilla de música al compositor milanés Roque Ceruti († 1760), quien más tarde, luego de haber estado siete años en Trujillo (1721-1728), iba a suceder a Torrejón y Velasco como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima. La influencia de Roque Ceruti fue decisiva para desterrar el estilo español del Perú colonial e implantar, con enorme vitalidad, el estilo de ópera italiana que imperaba prácticamente en toda Europa y que ahora inundaba el continente americano.

La Partenope de Manuel Zumaya, cuya música no ha llegado hasta nosotros, respondía al estilo italiano recientemente implantado y fue escrita sobre un libreto en italiano, en lugar de usar un texto español como el que escogió Torrejón. Zumaya —el primer Maestro de Capilla mestizo que tuvo la Catedral de México hasta 1732— continuó escribiendo villancicos, siguiendo

el estilo italiano, pero transformados en una especie de cantata en miniatura, como coro inicial y final y sucesiones de recitativos y arias.

El compositor peruano más importante del siglo XVIII fue don José de Orejón y Aparicio († 1765), sucesor de Roque Ceruti como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima en 1760. Nacido en Huacho, Perú, fue "clérigo de menores ordenes Musico contralte desta Santa Iglesia, y actual organista interinario de ella", como reza su solicitud para optar al cargo de organista mayor de la Catedral, en 1725, cuyo manuscrito se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. Su discípulo Toribio del Campo lo recordaba en el *Mercurio Peruano*, en febrero de 1792, comparándolo con su contemporáneo madrileño José de Nebra: "En el Huachano Nebra —dice—, trasladado en el Licenciado D. Joseph Orejón de Aparicio baxo de cuyos dedos era animado el órgano; al que prestaba articulacion en el séquito de salmodia, y en el que con la variacion de sus *Registros* hacia por sus *órdenes* la imitacion de instrumentos, animales y elementos". Más adelante Toribio del Campo destaca la superioridad de Aparicio con respecto a Roque Ceruti y dice que Aparicio "reparó los descaminos de Ceruti en algún modo, y aprovechó tal qual rasgo de *melodia* que á este se deslizaba".

En el Archivo Arzobispal de Lima se custodian tres obras de música religiosa de Orejón y Aparicio y 17 villancicos para voz sola, dúos, tríos y coro de cuatro voces, dedicados a la Virgen, al Santísimo Sacramento y a San José. A ello debemos agregar su cantata para voz solista, violines y continuo, *Mariposa*. En todas estas obras Orejón y Aparicio muestra una calidad extraordinariamente alta y uniforme, y su legado musical, especialmente porque se trata de un compositor nacido y educado en América, enorgullece a nuestro continente y, en especial, al Perú.

Lima es una ciudad de contrastes que conserva, cual museo vivo, los monumentos que albergaron la magnificencia artística del pasado. La Catedral fue escenario obligado de festividades reales y episcopales, donde se estrenaron las obras musicales de mayor importancia del virreinato. Las órdenes religiosas contribuyeron, igualmente, con conventos y claustros embellecidos por pinturas dedicadas a relatar la vida y milagros de tal o cual santo. Las calles de Lima, con esos hermosos balcones de los que van quedando tan pocos, son tan características como sus procesiones, que congregan a miles de fieles para honrar una imagen sagrada y dedicarle cánticos de alabanza, siguiendo una costumbre introducida en América desde los primeros pasos de los conquistadores, en el siglo XVI.

* * *

Siendo sólo una Capitanía General, el Reino de Chile no estuvo ausente del proceso artístico de la colonia, si bien con más modestia que sus hermanas situadas a la vera de Los Reyes o de ricos filones auríferos. Los pocos

Ej. 7

JOSE DE OREJON Y APARICIO
 Villancico "Ah del Gozo"
 Archivo Arzobispal de Lima
 Transcr. S. Claro

ARIA ALLEGRETTO

Tiple I
Vis. I y II
Continuo

Que para ti el lau-rel flo-recer ya se vió pues el
 mis-mo bus-có la frente tu do-cel la frente tu do-cel a tu do-
 cel - - - e - e - e - la frente tu do-cel

monumentos coloniales que se conservan son los testimonios presenciales de la música de ocasión que "se improvisaba para celebrar los regocijos públicos de la Colonia. Cuando un nuevo Presidente arribaba a nuestras tierras, cada vez que era consagrado un Obispo, con motivo de una profesión religiosa o de la recepción de una priora", como dice el historiador don Eugenio Pereira Salas, aparte de villancicos y música religiosa. La actividad musical se centró en la Catedral, a partir de 1652, la que recibía el repertorio musical de la Catedral de Lima. El siglo XVIII, como en el resto de América, "representa la soberanía del espíritu francés" en Chile que se manifiesta en la vida de las tertulias, que congregaron en torno al pianoforte y al clavecín a la sociedad de la época, la que cultivaba con pasión el arte musical al estilo italiano. Los músicos peninsulares que ejercen influencia son, especialmente, el P. Antonio Soler (1729-1783), discípulo de Domenico Scarlatti, y Antonio Ripa, cuyas numerosas obras gozaron de gran acogida entre el público americano. Desde el Perú viajaron a Chile, para hacerse cargo de la capilla de música de la Catedral de Santiago, José Bernardo Alzedo, autor del himno nacional del Perú, Bartolomé Filomeno y, especialmente, José de Campderrós, quien llegó de Lima en 1793. Nacido en Barcelona, Campderrós dejó una herencia musical bastante considerable, especialmente en su repertorio de villancicos y música religiosa, que se conserva en su mayoría en el archivo de la Catedral de Santiago, luego que su esposa legara sus partituras a la Catedral un año después de su muerte, en 1803.

* * *

Antes de la creación del Virreinato del Río de La Plata en 1776, la hegemonía cultural del hemisferio sur en América estaba centrada, prácticamente, en Lima. Desde Lima se distribuían las mercaderías y los libros llegados de España a las demás ciudades del virreinato, y desde Lima se proveía de repertorio musical a la ciudad de Buenos Aires, pasando antes por Santiago del Nuevo Extremo. En los siglos XVII y XVIII la ciudad de Córdoba fue el centro cultural por excelencia de Argentina, desplazada posteriormente por Buenos Aires cuando ésta, como capital del nuevo virreinato, progresó hasta competir en importancia con Lima. En Córdoba destacan algunos misioneros jesuitas, entre ellos Domenico Zipoli; pero la expulsión de los jesuitas, en 1767, paralizó el desarrollo musical de la zona. Los misioneros, sin embargo, habían sembrado la simiente que permitiría un futuro esplendor musical. En Buenos Aires el siglo XVIII se caracteriza por las tertulias donde "el clave, la flauta y el violín dieron intensa vida a los salones porteños". En 1757 se inauguró un efímero teatro de ópera que congregó a algunos compositores italianos. Por la misma época destacaron los músicos de la Catedral de Buenos Aires, especialmente José Antonio Picasarri (1769-1843), figura señera de la cultura musical argentina y Maestro de Capilla de la Catedral desde 1807.

* * *

Antes del siglo XVIII Brasil no puede competir con las capillas musicales de México, Bogotá, Lima o Cuzco; en cambio, a partir de la segunda década del mismo siglo se desarrolló una extraordinaria actividad musical en la región de Minas Gerais: Villa Rica, Tijuco, Sao Joao, Ouro Preto y otras "villas" que atraieron a miles de habitantes en pos del oro y los diamantes de esa rica región y que dejaron monumentos excepcionales de la expresión del barroco arquitectónico, marco adecuado a una actividad musical intensa. Esta se expresa también en la música dramática que permitió establecer "Casas da Opera" en Villa Rica, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Bahía, Recife, Belem, etc. Ahí se estrenaron óperas bufas, especialmente de Antonio José da Silva (1705-1739), "el Judío", y otros géneros operáticos y se destacaron las célebres modinhas brasileñas, canciones de carácter a la vez tierno y gracioso, que simbolizan el espíritu y la sensibilidad del siglo XVIII en Portugal y Brasil, a las que se agregaron los fados, o bailes.

Aparte del P. José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), el más célebre compositor carioca, destaca entre los músicos de Minas Gerais el organista y compositor mulato José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (c. 1740/50-1805), activo especialmente en Arraial do Tejuco y Villa Rica, quien falleció en Rio de Janeiro en 1805. Autor de más de cincuenta obras, de las cuales se conservan muy pocas, Lobo de Mesquita se distingue por la alta calidad de su producción que está muy cercana al clasicismo europeo de fines del siglo XVIII.

* * *

Esta apretada síntesis en que hemos presentado la música creada e interpretada en el continente americano, entre los siglos XVI al XVIII, constituye, a nuestro juicio, una prueba inequívoca de la grandeza y el esplendor con que se cultivó la música virreinal en el Nuevo Mundo. Esperamos haber contribuido a una valorización más exacta de nuestro pasado cultural, contribución que ha sido posible, en gran medida, gracias a un Convenio de Cooperación celebrado entre las Universidades de Chile y de California, que patrocinó nuestras dos giras por el continente.

B I B L I O G R A F I A

Ofrecemos a continuación la bibliografía que ha servido para la preparación de este trabajo, entre la que destacamos el aporte capital del distinguido musicólogo norteamericano Dr. Robert Stevenson.

ARRÓSPIDE, César y HOLZMANN, Rodolfo. "Catálogo de los Manuscritos [de Música] existentes en el Archivo Arzobispal de Lima", *Cuaderno de Estudio*, III/7, Instituto de Investigaciones Históricas (Lima, 1949), pp. 36-49.

- AVESTARÁN, Lauro. "El Barroco Musical Hispano-Americano: los Manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay", *Anuario*, Vol. I (1965), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1965), pp. 55-93.
- Domenico Zipoli. Vida y Obra*, Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Lecturas Musicológicas Nº 1 (Buenos Aires, 1962), 39 p.
- "Domenico Zipoli y el barroco sudamericano", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 94-124.
- "La Misa para Día de Difuntos de Fray Manuel Ubeda (Montevideo, 1802)", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Nº 9 (Montevideo, 1952), pp. 75-93.
- BALAGUER, Pablo Hernández. "La capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba", *Revista Musical Chilena*, XVIII/90 (octubre-diciembre, 1964), pp. 14-61.
- "Panorama de la Música Colonial Cubana", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 201-208.
- BARBACCI, Rodolfo. "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fenix. Revista de la Biblioteca Nacional*, Nº 6 (Lima, 1949), pp. 413-510.
- BARWICK, Steven. *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico*. (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965), 117 p.
- CALCAÑO, José Antonio. "Música Colonial Venezolana", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 195-200.
- CATALYNE, Alice Ray. "Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico", *Anuario*, Vol. II (1966), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1966), pp. 75-90.
- CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*, 2nd. ed. (New York: Dover, 1959), 383 p.
- CLARO, Samuel. "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana", *Revista Musical Chilena*, XXI/101 (julio-septiembre, 1967), pp. 8-25.
- "La Música en las Colonias Españolas", Editorial, *Revista Musical Chilena*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 6-7.
- "La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos", *Revista Musical Chilena*, XXIII/108 (julio-septiembre, 1969), pp. 7-31.
- "La Investigación Musical en Hispanoamérica", en prensa: *Revista Musical*, Conservatorio Nacional de Música (México, 1969).
- "La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Características de su estilo y notación musical", en prensa: *Parámetros*, Nº 2 (Caracas, 1969).
- "La Virgen Peregrina", *Heterofonía*, I/4 (México, enero, 1969), pp. 29-35.
- "Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII. Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco-Perú", en prensa: *Anuario* (1969), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1969).
- "Un jugueteo de fuego", *Heterofonía*, II/7 (México, julio, 1969), pp. 15-18 y 24-25.
- "Un órgano barroco boliviano", *Revista Musical Chilena*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 31-38.
- CORREA DE AZEVEDO, Luis Heitor. "Música y cultura en el Brasil en el siglo XVIII", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 135-152.
- CURT LANGE, Francisco. *A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro* (Coimbra, 1966), 106 p.
- "La música en Minas Gerais durante el siglo XVIII", S.O.D.R.E., Nº 5 (Montevideo, 1957), pp. 47-74.
- "La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)", *Revista Musical Chilena*, Nos. 102-103 (1967-1968), 129 p.
- Os Compositores na Capitania Geral das Minas Gerais* (Marília, 1965), 111 p.

- FURLONG, Guillermo S. I. *Músicos Argentinos durante la Dominación Hispánica* (Buenos Aires: Ed. Huarpes, 1945), 203 p.
- GARCÍA QUINTANILLA, Mons. Julio. *Historia de la Iglesia en La Plata*, Vols. I y III (Sucre, Bolivia, 1964).
- GESUALDO, Vicente. "La Música en la Argentina durante el Período Colonial", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 125-134.
- HELMER, Marie. "Apuntes sobre teatro en la Villa Imperial de Potosí. Documentos del Archivo de Potosí (1572-1636)", *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas*, I/2 (Potosí: Universidad Tomás Frías, 1962), pp. 215-223.
- LIRA ESPEJO, Eduardo. "Clásicos musicales venezolanos de la Colonia", *Romances* (México, 15-IX-1940), p. 13. Citado en FURLONG, *Músicos Argentinos*.
- LOHMANN VILLENAS, Guillermo. *El Arte Dramático en Lima durante el Virreynato* (Madrid: Estades, 1945).
- MERCURIO PERUANO. "Carta sobre la Música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el Rasgo sobre los Yaravies impreso en el *Mercurio* num. 101", por J. T. C. y P., IV/117-118 (16 y 19-II-1792), fols. 108-115 y 116-118.
 "Descripción corográfica de la Provincia de *Chachapoyas*, V/165 (2-VIII-1792), pp. 214-226.
 "Idea de las Congregaciones Públicas de los Negros Bozales", II/48-49 (16 y 19-VI-1791), fols. 112-117 y 120-125.
 "Nuevos Establecimientos de Buen Gusto", por Hesperióphylo (pseud.), II/42 (26-V-1791), pp. 64-67.
- MITJANA, Rafael. "La Musique en Espagne", *Encyclopedie de la Musique Lavignac*, Parte I, Vol. IV, pp. 1913 ss.
- PALMA, Ricardo (ed.). *Anales del Cuzco. 1600 á 1750* (Lima: Impr. del Estado, 1901), 483 p.
- PARDO TOVAR, Andrés. "Los problemas de la cultura musical en Colombia", *Revista Musical Chilena*, XIII/64-66 (1959).
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1941), 373 p.
- SALAZAR, Adolfo. *La Música de España. La Música en la Cultura Española* (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1953), 310 p.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la Música en México (Epocas Precortesiana y Colonial)* (México: Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934), 324 p.
- SAS, Andrés. "La Púrpura de la Rosa", *Boletín de la Biblioteca Nacional*, II/5 (Lima, octubre, 1944), p. 9.
 "La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 8-53.
- SPELL, Lota M. "Los primeros libros de música impresos en América", *Boletín Latinoamericano de Música*, Tomo V (Montevideo, octubre, 1941), pp. 195-201.
- STEVENSON, Robert. "El Archivo Musical de Bogotá". Incluido en *La Música Colonial en Colombia*, pp. 28-62.
 "The Afro-American Legacy (to 1800)", *The Musical Quarterly*, LIV/4 (October, 1968), pp. 475-502.
 "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, N° 68 (Washington: Pan American Union, September, 1968), pp. 1-18.
 "European Music in 16th Century Guatemala", *The Musical Quarterly*, L/3 (July, 1964), pp. 341-352.
Music in Aztec & Inca Territory (Berkeley: University of California Press, 1968), 378 p.

- Music in Mexico. A Historical Survey* (New York: Thomas Y. Crowell C., 1952), 300 p.
- The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1959), 331 p.
- "Music Research in South American Libraries", *Inter-American Music Bulletin*, Nº 18 (Washington: Pan American Union, July, 1960), pp. 1-4.
- La Música Colonial en Colombia*, trad. Andrés Pardo Tovar, Publicaciones del Instituto Popular de Cali. Departamento de Investigaciones Folclóricas, Nº 1 (Cali, Colombia, 1964), 62 p.
- "La música colonial en Colombia", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 153-171.
- "Música en Quito", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 172-194.
- Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), 523 p.
- "Torrejón y Velasco, Tomás de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII (1966), col. 570.
- SUBIRA, José. *Historia de la Música* (Barcelona: Salvat, Editores S.A., 1947), Vol. I.
- Historia de la Música Teatral en España* (Barcelona: Ed. Labor, 1945), 214 p.
- VARGAS UOARTE, Rubén S. I. "Notas sobre la Música en el Perú", *Cuaderno de Estudio*, III/7, Instituto de Investigaciones Históricas (Lima, 1949), pp. 25-35.
- "Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco", *Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura*, V/26 (marzo-abril, 1953), pp. 1-10.
- VEGA, Carlos. "Un códice peruano colonial del siglo XVII", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 54-93.