

En un lenguaje que intenta evitar demasiada terminología técnica, el autor conduce al lector por caminos conceptuales viables, aún para aquel que posee conocimientos musicales solamente elementales. La invitación, por tanto, al aproximarse a esta obra, será a partir de la reflexión y a la elaboración de interrogantes más allá de lo puramente teórico. De este modo, el estudio complementario de tratados de época, aspectos de la semiótica de la música y de la retórica propia del barroco proporcionarán al lector un sólido panorama de la vida musical durante el periodo colonial.

En cinco capítulos y diez apéndices el libro abarca una amplia gama de temas que nos sitúan en la época. El primer capítulo plantea la organización, estructura y financiamiento de la vida musical de la Catedral de Santiago como centro neurálgico de la vida religiosa colonial. Los conventos femeninos y colegios masculinos son tratados en el segundo capítulo. En tanto, el tercer capítulo del libro nos hace transitar por variados temas en torno al rol de la música en el ámbito privado tanto en España como en sus colonias. Luego, en el cuarto capítulo, Vera trata acerca de la música y el espacio público, en fiestas y espectáculos coloniales. El quinto y último capítulo está dedicado a los músicos profesionales, individualizando a importantes maestros de capilla e instrumentistas y relevando el rol de músicos indígenas y afrodescendientes.

Finalmente, es importante mencionar que el autor conoce muy bien cuáles son sus contribuciones al escribir este libro, y establece además, muy honestamente, sus limitaciones. Asimismo, se agradece una perspectiva que abandona todo tipo de centralismos. En este sentido, Alejandro Vera no presume haber escrito un libro con la “última palabra sobre el tema”, ni mucho menos un libro acerca del Chile colonial, sino que deja claramente estipulado que es un estudio específico de la vida musical en la ciudad de Santiago en tiempos de la Colonia. Por tanto, queda extendida la invitación para toda persona que quiera adentrarse en el tema y se interese en la música y en la historia cultural de Santiago.

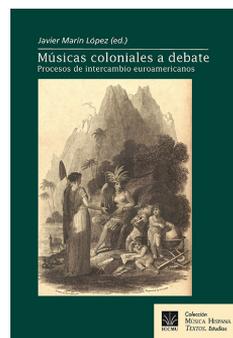
Enrique Vasconcelos Vargas

Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile

[evasconc@uahurtado.cl](mailto:evasconc@uahurtado.cl)

Javier Marín López (editor). *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2018, 715 pp.

*Músicas coloniales a debate* es una obra vasta, diversa, fecunda. En un primer acercamiento, impresionan sus dimensiones. Con un cuerpo de más de setecientas páginas densamente pobladas –papel de gran porte, letra pequeña, interlineado sencillo– el volumen suscita una imagen acorde con la vastedad del territorio que propone abordar: el de la mayoritaria porción del continente americano al sur del Río Bravo a lo largo de cuatro siglos (XVI-XIX). El origen mismo de los artículos es diverso: si bien la mayoría deriva de un Congreso Internacional<sup>1</sup>, completa el índice una docena de títulos “comisionados” especialmente por Javier Marín López<sup>2</sup>. Como hilo conductor, el eje del mentado congreso reúne los diversos escritos bajo un espíritu común, que piensa estos objetos de conocimiento bajo el prisma de los “procesos de intercambio euroamericanos”; procesos que el subtítulo del libro enuncia y cuya centralidad para los estudios sobre música colonial es resaltado por el editor, al conferirles el estatus de “paradigma en construcción” (p. 19). En lo que sigue, intentaré hacer un recuento conciso –y, por ello, inevitablemente fragmentario– de las fecundas y variadas pesquisas que este libro da a conocer.



<sup>1</sup> Intitulado *Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate (1492-1898)* y celebrado en 2013 en Jaén bajo la dirección científica del mismo editor.

<sup>2</sup> Es digna de mencionar la cuidada edición del libro por parte de Marín, que se manifiesta no solo en aspectos formales –un texto sumamente prolijo y múltiples índices que acuden a la ayuda del lector–, sino especialmente en su “curaduría” de los textos criteriosamente convidados a participar del volumen.

El marco histórico cubierto es amplio, desde la etapa fundacional de la catedral de México en el segundo cuarto del siglo XVI a la culminación de los procesos independentistas cubanos en 1898. Además, el libro se abre hacia la contemporaneidad en cinco artículos finales que discuten la recepción y patrimonialización de las músicas históricas a partir de prácticas museísticas (artículo de Paulo Castagna) e interpretativas (Bloque VII). El conjunto de los textos se organiza en bloques que siguen criterios de agrupamiento cronológico (siglos XVI-XVII, XVIII y XIX, bloques II-IV, respectivamente); geográfico-cultural (Cuba y el espacio luso-brasileño, bloques V-VI); y temático (canto llano, bloque I, e interpretación de músicas históricas, bloque VII).

\*\*\*

El bloque I, entonces, aborda el canto llano en la modernidad temprana –objeto relativamente esquivo al interés de la musicología tradicional–. En torno a este objeto, emerge como constante en las discusiones la relación entre una tradición litúrgico-musical heredada de la metrópoli y las posibilidades de que, a partir de ella, se planteen usos locales. El interés se centra, sucesivamente, en cómo se dio efectivamente la “implantación” del modelo litúrgico-musical hispano en el periodo fundacional de la catedral (Bárbara Pérez Ruiz); el modo en que las particularidades locales llegaron a canalizarse en la adaptación y composición de nuevos himnos monofónicos, incluidas sus posibles motivaciones religiosas, políticas y sociales (Dawn De Rycke); la forma en que el análisis codicológico de un cantoral como “contrafacto”<sup>3</sup> ofrece evidencia acerca de la dificultad de que se planteen respuestas originales en iglesias periféricas como las del Nuevo Mundo (Lucero Enríquez Rubio); por último, la flexibilidad con la que los jesuitas reformularon un repertorio de canto llano “oficial”, siempre en función de la efectividad de su proyecto evangelizador en Chiquitos (Gerardo Huseby, *post mortem*).

Por los periodos que abordan, los bloques II y III se presentan en el concierto del libro como los más tradicionales para el campo de los estudios de músicas coloniales. Entre las páginas dedicadas a los siglos XVI y XVII encontramos dos artículos con notable peso en las reconstrucciones biográficas (los de Egberto Bermúdez acerca de Gonzalo García Zorro y el de Alberto Álvarez Calero sobre fray Gerónimo González de Mendoza); un estudio acerca de los procedimientos de recomposición paródica y el cambio estilístico en el paso del siglo XVI al XVII, a partir del examen de una Lamentación de Pedro Bermúdez sobre otra de Cristóbal Morales (Omar Morales Abril); y una propuesta de revisión historiográfica para el uso del significativo “barroco” en relación con las músicas americanas del periodo (Irerí E. Chávez Bárcenas).

Entre la mayoría de los textos dedicados al siglo XVIII, por su parte, emerge un signo recurrente: aquel de la clásica querrela entre “antiguos y modernos”. Así es que en Córdoba del Tucumán se plantea una disputa entre polifonía latina y villancicos en conventos femeninos, atravesada por procesos identitarios signados por la Ilustración (Marisa Restiffo)<sup>4</sup>; en México la tensión se juega entre un currículum musical tradicional hispano con énfasis en canto llano y polifonía y una nueva pedagogía orientada al bajo continuo y la música para conjuntos de solistas, de la mano de maestros llegados del viejo continente –José Gavino Leal y Ricardo de la Main– que impactan profundamente en la educación musical de las señoritas locales (John Swadley); en Valladolid de Michoacán, al cabildo eclesialístico le preocupa la preservación de los fundamentos de la música española frente al imparable ímpetu de la ópera italiana, con notoria incidencia en la formación de las jóvenes generaciones de la mano de inmigrantes como Carlos Pera (Violeta Carvajal Ávila). Por su parte, la Lima finisecular plantea, no como querrela sino convivencia armoniosa, la coexistencia entre las más recientes músicas instrumentales llegadas al Callao desde la Europa central y la persistente importación de repertorio español del siglo anterior, desafiando la evolucionista y lineal historia de la música en la que los estilos se suceden sin solapamientos (Alejandro Vera)<sup>5</sup>. Solo en dos artículos del bloque –su apertura y su

<sup>3</sup> La autora refiere al contrafacto, no en el sentido musicológicamente habitual de “sustitución de un texto por otro sin cambios sustanciales en la música” (*New Grove*), sino en el de la “contrehechura” de un objeto material –el código–; esto es, su remiendo sucesivo, opuesto a la generación de un objeto nuevo.

<sup>4</sup> En el texto de Restiffo se plantea una relación inversa entre estilos e ideas antiguas y modernas: será el *stile antico* aquel capaz de expresar una nueva espiritualidad Ilustrada, y por ello, moderna.

<sup>5</sup> Vale la pena mencionar que en los dos artículos de autorías más australes del conjunto (Vera y Restiffo) es donde más circulaciones se plantean a lo largo de todo el imperio para situar los objetos

cierre—no aparece la mencionada disputa. Por un lado, cobra relevancia el estudio de Bernardo Illari, el primero en abordar analíticamente la *opera omnia* del jesuita Martin Schmid. Dentro del género del estudio de corpus, este artículo resulta original tanto en su metodología cuanto en sus conclusiones, motivo por el que retornaremos luego hacia algunos de sus aspectos. Por otro lado, cierra el bloque un artículo también singular de la pluma de Gonzalo Camacho Díaz. En este escrito aparece prácticamente por vez primera dentro del volumen<sup>6</sup> la voz de los grupos subalternos, recuperada a partir de algunas rasgaduras, intersticios que se abren en obras de artes visuales producidas en el contexto de los discursos hegemónicos de la Nueva España. A partir de estas obras Camacho recupera expresiones musicales de los marginados y da cuenta de un diálogo entre culturas musicales insertas en un “sistema musical” correspondiente al contexto. Diálogo que se figura entre tres arpas: la de la música celeste, la de la danza de Montezumas y la del fandango en las casas de mancebía. Estas interpretaciones no solo se fundan en documentos históricos; también son refrendadas por la propia experiencia etnográfica del autor, en un cruce sumamente productivo entre musicología histórica y etnomusicología. Tras este artículo, se plantea un delicado eslabonamiento con el primer escrito del bloque dedicado al siglo XIX, de José Miguel Hernández Jaramillo y Leticia Reyes Zúñiga. No solamente persiste en este escrito el interés por las prácticas musicales de las clases subalternas; también se da una afinidad entre marcos teóricos —en donde la obra del mismo Camacho resulta central—. El objeto es aquí un “sonecito de país” cuyas peripecias sincrónicas y diacrónicas trazan una cartografía entre Nueva España, Madrid y el País Vasco, desde albores del 1800 hasta nuestros días.

El viraje hacia el siglo XIX que plantea el Bloque IV persistirá por gran parte del volumen: con excepción de algunas incursiones por el siglo XVIII en los bloques cubano y luso-brasileño, esta gran segunda parte discute las vivencias musicales iberoamericanas de un siglo hegemónicamente construido como “europeo”. Tiene sentido, ante esta tensión, que nada más y nada menos que cuatro textos en este conjunto adquieran un cariz marcadamente historiográfico, preguntándose por cómo se constituye el objeto de nuestras historias de la música y cuáles son los senderos metodológicos apropiados para esta tarea. Dos cuestiones atraviesan buena parte de las discusiones: el modo en que las retóricas nacionalistas y secularizadoras han impregnado los discursos musicológicos tradicionales acerca del siglo XIX, buscando definir los objetos tanto por su afinidad con la cultura europea cuanto por un número de singularidades funcionales al trazado de artificiales fronteras nacionales en el terreno musical (Drew Davies, José Manuel Izquierdo König, Victoria Eli Rodríguez); asimismo, el hecho de que la frontera cronológica e “imaginaria” (palabras de Izquierdo König) de las independencias haya llevado a ignorar las fuertes pervivencias de la vida colonial en buena parte del siglo. Desarticular los ideales nacionalistas y abrazar la posibilidad de las continuidades permite que ingresen a las historias de la música latinoamericanas repertorios y prácticas musicales hasta ahora negados o, al decir de Davies, “desechados”: música catedralicia “sencilla” y prácticas musicales fundadas en la adaptación, como el *contrafactum*, que revelan otra faz de la creatividad de los músicos en el entorno sacro (Davies); prácticas profesionales aún ligadas al ámbito religioso en la primera mitad de la centuria (por más cosmopolitas que sean los ideales de quienes en ellas se involucran) las que permanecen ausentes si se las mira con el prisma de los rasgos predominantes en la segunda mitad: imperio de los repertorios de la ópera y el salón, recepción de virtuosos viajeros (Izquierdo König).

No obstante, la cara más “canónica” de la historia de la música también se expresa en este bloque. Por un lado, Ricardo Miranda aborda, por medio del análisis musical, la obra de dos figuras consagradas por la historiografía musical mexicana, como Elízaga y Corral, y la hace dialogar con la obra de figuras de la tradición central europea como Haydn, Beethoven y Rossini. Por otro lado, se hace presente otra línea conceptual predominante: la configuración de una esfera pública (concepto habermasiano que trae a la escena Yael Bitrán Goren) en los distintos espacios nacionales hacia mediados de siglo y el ímpetu que a este fenómeno da el desarrollo de la prensa periódica. En estas esferas, asimismo, el cosmopolitismo de los sectores acomodados es una constante. A la luz de este fenómeno, el bloque IV se completa con dos escenas musicales que transparentan los conflictos y posiciones político-sociales en las sociedades que las protagonizan: un enfrentamiento entre divas de ópera en el México de 1836

---

abordados, quizá como un síntoma de los largos caminos recorridos por estos objetos culturales hasta su destino y, a la inversa, por los investigadores hasta el otrora “centro” del imperio.

<sup>6</sup> La excepción es el tratamiento de las tensiones raciales en la Santa Fe del siglo XVI por Egberto Bermúdez.

(Bitrán Goren) y diversos recibimientos para el trashumante virtuoso belga Sigmund Thalberg en la Península Ibérica y el Cono Sur en las décadas de 1840 y 1850 (Francesco Esposito).

De los dos bloques regionales, el referido a Cuba abre con la reflexión historiográfica de Eli Rodríguez antes mencionada. Este artículo rescata, allende las preocupaciones por los efectos del nacionalismo en la historiografía tradicional, la importancia de observar procesos de hibridación de las prácticas culturales al tiempo que se mantiene un horizonte transnacional y transcontinental. Los siguientes artículos dan prueba de que esta preocupación es sumamente pertinente para el caso cubano. Tanto el artículo de Indira Marrero Guerra (en el que vuelve a hacerse presente la centralidad de la prensa en la esfera pública, con el caso del diario *El Figaro*) como los de Verónica Fernández Díaz y Enrique Encabo Fernández evidencian hibridaciones concretas a nivel del repertorio. El bloque cubano también muestra una tendencia mayor que los anteriores a recuperar la música de los sectores subalternos: desde un linaje de negros libertos milicianos-chirimiteros en el Santiago de Cuba de los siglos XVIII-XIX (Franchesca Perdigón Milá), a una comunidad diversa de grupos subalternos cuyas prácticas musicales son contrastadas con las de las élites en dos cartografías para la ciudad de Santa María del Puerto del Príncipe (hoy Camagüey) en el periodo 1800-1868 (Fernández Díaz). El artículo de Encabo Fernández viene a realizar un aporte en torno a la relevancia de las músicas “populares” en los procesos de ida y vuelta enunciados por el eje temático del volumen, que retomaremos luego.

El bloque concerniente al espacio luso-brasileño viene a completar un panorama propiamente iberoamericano. Es quizá el más diverso del libro, con artículos que abordan temáticas muy singulares; entre ellos, el único que se dedica específicamente a la lutería, a partir del caso de los constructores cariocas de guitarras en el s. XIX (Marcia Taborda). También resultan especiales las reflexiones de Paulo Castagna acerca del modo en que la musicología puede involucrarse en el desarrollo social, articulando su producción académica con proyectos de significación humana y social más amplia, desde la experiencia del Museo de la Música de Mariana. Dentro de los estudios más afines al resto del volumen, resulta central el periodo alrededor del reinado de María I, abordado desde dos objetos/perspectivas: un estudio organológico y de circulación de músicos y repertorio relativo a la música de flauta vigente en su reinado (Alexandre Andrade); y una caracterización sonora de los rituales funerarios de la monarca que atiende al carácter constitutivo central de las prácticas musicales y de otros elementos sonoros –como el toque de campanas– para la memoria de estos acontecimientos (Rodrigo Teodoro de Paula). Completa el bloque un estudio relativo a transformaciones musicales, influencias recíprocas e identidad sonora en torno a los repertorios de Semana Santa de São João del-Rei (Brasil) y Braga (Portugal) a lo largo de un marco temporal amplio de tres siglos, partiendo desde el XVIII. Es de notar que en los estudios históricos de este bloque predomina la opción por el abordaje sincrónico de las músicas a uno y otro lado del Atlántico, en lugar de la focalización en casos americanos característica de los bloques anteriores.

Cierra el volumen un bloque acerca de otro campo relativamente emergente en el terreno de los estudios sobre música colonial: el de la interpretación de músicas históricas a partir de diversas experiencias. Javier Marín López aborda tres proyectos discográficos<sup>7</sup> en torno a polifonía de facistol de los siglos XVI y XVII conocida tanto en la metrópoli como en los reinos de Indias; Juan Francisco Sans realiza una propuesta plausible para la inserción de villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla en los maitines angelopolitanos de la Navidad de 1655, prestando atención al entramado contextual, aquí litúrgico-funcional, que la interpretación histórica suele postergar; Javier José Mendoza emprende un viaje por la interpretación históricamente informada de músicas de Santiago Billoni e Ignacio Jerusalem con la *Chicago Arts Orchestra*; finalmente, Miriam Escudero comenta, a partir de su recorrido junto a *Ars Longa*, el modo en que una “performance inculturada” de la música colonial resulta compatible con una apuesta históricamente informada y puede obrar en pos de la reanimación del patrimonio musical colonial.

Este bloque contribuye a seguir cubriendo las grandes vacancias relativas a las condiciones históricas de interpretación del repertorio del pasado colonial, terreno en el que datos como los aportados por Marín López y Sans siguen siendo muy bienvenidos. Asimismo, frente aquella quimera de la “autenticidad” en la interpretación de la música antigua, con su carga hegemónica y su falsa apariencia

<sup>7</sup> Fonogramas producidos respectivamente por *La Grande Chapelle* (dos misas parodia de Alonso Lobo), *La Danserye* (obras de autores varios extraídas del libro de ministriles Ms. 19, conservado en la catedral de Puebla) y *Capella Prolationum* en colaboración con *La Danserye* (misas y motetes de Francisco López Capillas).

de neutralidad y atemporalidad, intensamente discutida hacia fines de los años ochenta, Marín López opone una manera alternativa de entender la labor de interpretar la música antigua, condensada bajo el concepto de “verosimilitud”; concepto amable y flexible, cuyas implicancias quedan de manifiesto en los casos analizados: sus divergentes propuestas para músicas similares derivan en todos los casos de decisiones críticas e informadas dentro de un marco de opciones posibles e igualmente válidas a la luz de la evidencia histórica; evidencia puesta al servicio de una “máxima comprensión de las obras y de sus múltiples situaciones y contextos de interpretación” (p. 571). Como apuesta singular dentro de este margen de interpretaciones posibles, Escudero propone, desde el caso de *Ars Longa*, el ejercicio de una “*performance* inculturada” como modo de hacer entrar en estas músicas a la cultura de aquellos otros que, en un marco histórico posible, convivieron con ellas y, al mismo tiempo, como forma de dar lugar a una interpretación situada en la que es posible “expresarse como cubano [...] asumiendo una postura político-cultural” (p. 608).

\*\*\*

Hasta aquí la síntesis de los contenidos de este amplio volumen. En lo que sigue, propondré algunas reflexiones mínimas en torno a una selección de las numerosas discusiones que plantea el texto. Lo haré tomando como eje a dos de los significantes del título: el “debate” y los “intercambios euroamericanos”.

Vale resaltar que la confluencia por senderos independientes de diversos artículos convidados especialmente para el volumen no ha obstaculizado el desarrollo del debate al que invita el título. Se plantean interpelaciones entre los discursos de las autoras y autores que, aunque no explicitadas en los textos, emergen contrapuntísticamente en una lectura que también realiza “idas y vueltas”. Los debates historiográficos ocupan un lugar importante en las discusiones, como mencionábamos, alrededor de cuestiones tales como qué modelos epistemológicos e historiográficos debe adoptar una historia de la música en Iberoamérica, qué repertorios entran en estas historias de la música y en qué condiciones, o cuál es el principal tipo de tarea que debe asumir la musicología latinoamericana. Todos los escritos con un marcado cariz historiográfico (Chávez Bárcenas, Izquierdo König, Eli Rodríguez, así como secciones de Vera y Davies) coinciden en señalar la necesidad de recurrir a epistemologías situadas, que partan de las condiciones mismas de los casos americanos y que no trasladen los modelos de las historias de la música europeas sin mayores consideraciones, partiendo de operaciones tan “naturales”, y a la vez con tanto impacto, como las periodizaciones.

Un punto álgido del virtual debate<sup>8</sup> se plantea al respecto de cuál debería ser la tarea de la musicología latinoamericana en nuestros tiempos, en función de la tensión entre una musicología concentrada en la recopilación de datos, con cierta impronta “positivista”, y una musicología interpretativa y crítica, deudora de los postulados de la *New Musicology*. Encontramos opiniones a este respecto especialmente en los artículos de Izquierdo, Eli y también de Miranda. Izquierdo llama la atención en torno a “la poca afinidad de muchas ideas de la Nueva Musicología con la situación real en América Latina” (p. 365)<sup>9</sup>, señalando que, ante grandes vacancias de datos en torno a múltiples repertorios, se plantea como necesidad imperiosa para la musicología el realizar actividades que podrían calificarse de positivistas, tales como la periodización, la construcción de biografías o la caracterización de

<sup>8</sup> Otro aspecto que hubiese valido la pena rescatar y por cuestiones de espacio no será posible es el de la problemática de la búsqueda de la diferencia por parte del investigador, sea como novedad u originalidad (Enríquez Rubio), sea como manera de (auto)exotización del repertorio estudiado (Chávez Bárcenas e Izquierdo). Esta búsqueda de la diferencia lleva al investigador a pasar por alto el grueso de los repertorios y prácticas caracterizadas por la similitud con repertorios y prácticas sincrónicas o antecesoras. En este punto, el tratamiento que Izquierdo König da a la cuestión del autoexotismo bien puede complementarse con el contenido de un texto publicado por el mismo autor: “Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)”, *Resonancias*, XX/38 (enero-junio, 2016), pp. 95-116. DOI: 10.7764/res.2016.38.6.

<sup>9</sup> Aquí el autor sigue algunas reflexiones de Juan Francisco Sans a propósito de una reseña del libro *The Discourse of Musicology* de Giles Hooper (p. 365).

generaciones de compositores<sup>10</sup>. Disonando, Ricardo Miranda alza su voz contra la persistencia en la recolección de datos y reivindica la labor interpretativa de la musicología, especialmente en relación con el análisis musical del repertorio mismo. La visión de Eli concilia ambas posturas:

...los investigadores han de hacer frente a la ya aludida escasez, dispersión y poca actualidad de los datos disponibles, y abordar vías y procedimientos que dejen atrás los inventarios de géneros y compositores. [...] Sin embargo, la crítica a los postulados positivistas ha de tomarse con cierta precaución si consideramos lo vasto del terreno que queda aún por investigar (p. 428).

Considero que la discusión puede leerse a la luz de los propósitos de las distintas autorías. La visión de Miranda resulta comprensible si se piensa que figuras consagradas por la historiografía musical mexicana como Elízaga y Corral no hayan sido abordados hasta este estudio desde el análisis sistemático de su música, sino desde la recopilación de datos biográficos. No obstante, ¿qué labor interpretativa podría ponerse en juego para grandes porciones de los repertorios y las prácticas musicales para los cuales no se cuenta siquiera con esos datos? Es hacia esos repertorios y esas prácticas a donde apunta el llamado de Izquierdo y la advertencia de Eli. Trascendiendo estas tomas de posición explícitas, la contrastación de las opiniones de estos autores con el grueso del contenido de *Músicas coloniales a debate* muestra que la necesaria labor de la aportación de nuevos datos no tiene por qué excluir la interpretación: Foucault y Derrida no pueden dialogar con un relato vacío de datos fácticos, pero un conjunto de datos definido puede leerse a partir de estos enfoques para arrojar nuevas perspectivas en torno a temas emergentes o ya frecuentados. Un ejemplo relevante de ello es el escrito de Bernardo Illari acerca de Martín Schmid. El mismo constituye el primer estudio integral de la *opera omnia* del jesuita y, como tal, contribuye con numerosas informaciones al estado del arte sobre Schmid; al mismo tiempo, Illari lee estas aportaciones desde una adaptación musicológica del concepto de genealogía de Foucault que, por medio del análisis de múltiples factores imbricados en “complejos discursivos de poder y conocimiento” (p. 211), contribuye a una caracterización multidimensional del objeto que revela, entre otros aspectos, la *raison d'être* de un estilo enunciado informalmente en la bibliografía como “*amateur* chiquitano”, o la agencia de un músico como Schmid que, aunque *amateur*, dirige originalmente sus capacidades creativas hacia un repertorio que honra eficientemente la función que se le asigna. Este no es el único caso en el que interpretación y nuevos datos confluyen. La situación parece ser más la norma que la excepción en el concierto del volumen.

\*\*\*

En una última sección quisiera detenerme en lo que, considero, es la aparente distancia entre los *intercambios* que el subtítulo enuncia y una realidad histórica que se inclina más hacia la “asimetría” en esos diálogos transatlánticos (idea de Izquierdo, p. 376). Creo que son diversas las propuestas que, ante esta tensión, ofrecen quienes suscriben los artículos. Por un lado, en el terreno de la música de tradición escrita, música asociada a los sectores dominantes, el vector de circulación predominante parece ir de Europa a América y no viceversa. Enríquez Rubio lo expresa con notable concisión:

Cantorales, música manuscrita e impresa, maestros de capilla, cantores y ministriles vinieron a la Nueva España a lo largo de los tres siglos que duró la colonia, aunque no fue ni en grandes cantidades ni en forma regular. A la inversa, es decir, enviar cantorales, obras de música o músicos de aquí para allá durante ese mismo periodo, no sucedió, salvo alguna excepción... (p. 75)

Puede que venga al recuerdo del lector una de dichas excepciones, así como un ejemplo que expresa la tendencia general. Como ejemplo, figura el destino desafortunado de la, quizá, más conocida iniciativa de publicación en la metrópoli de músicas de un compositor activo en Hispanoamérica durante la Colonia (Gutiérrez Fernández Hidalgo por medio de Diego de Torres en 1607). Como caso verdaderamente excepcional que confirma la regla, aparece también el destino madrileño del libro de

<sup>10</sup> Es importante aclarar que, más allá de enfatizar la necesidad de este tipo de trabajo, Izquierdo no posterga la labor interpretativa, que se ve claramente desplegada en su escritura ensayística.

coro con misas y magníficos de Francisco López Capillas que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de España y que Marín López aborda en su escrito dentro de este volumen.<sup>11</sup>

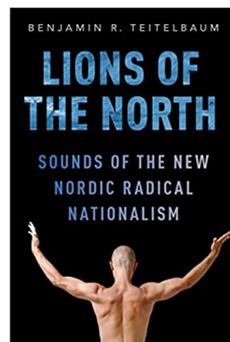
Más allá de esta condición concreta e histórica de las trayectorias en la música escrita, aparecen a lo largo del volumen algunas experiencias alternativas a las del discurso historiográfico central que permiten “cerrar” el círculo, haciendo de la vida musical en Iberoamérica y la Península un auténtico terreno de “sones de ida y vuelta”. Un primer retorno es el que plantea el contenido del eje VII: músicas americanas que, por vía de la interpretación históricamente informada por americanos y por europeos de repertorio colonial, contribuyen a modificar la fisonomía de la vida musical del Viejo Mundo. Otro nivel es, claramente, el de las músicas “populares” más afines a la tradición oral. Resultan elocuentes, en este sentido, los casos de notable sincronidad en los derroteros americanos y peninsulares de músicas populares como el soncito del Churripampli (Hernández Jaramillo y Reyes Zúñiga), o los modos en los que guajiras o habaneras se presentan, con filtros de exotismo y estilización, en *hits* de zarzuela como los de Fernández Caballero (Encabo Fernández). Por último, creo que las discusiones dan cuenta de que el círculo también se cierra por la propia actividad de una musicología dispuesta a situar a sus objetos en un marco de diálogo de iguales con los supuestos modelos europeos, a construir una historia transoceánica de la música para estos periodos, volviendo a las propuestas de Izquierdo König (p. 362)<sup>12</sup>. Puede que en este gesto se enriquezca el canon de la “Historia de la Música” (con mayúsculas), como cuando la *opera omnia* de Guerrero se completa desde archivos guatemaltecos (Morales Abril). Pero, y más importante, la escritura de una historia transoceánica mirada desde América puede contribuir a revisar este canon y a mostrar una visión más “verosímil” del pasado. Desde las parodias de Pedro Bermúdez a la incansable labor de los maestros de capilla del siglo XIX, el estudio de la música americana permite que se “oiga distinta” la Europa del canto llano, de la polifonía de facistol y el villancico, del estilo galante y de las seculares músicas decimonónicas. Los discursos de *Músicas coloniales a debate* plantean esta opción y se embarcan en ella. Desde su vastedad, el libro ofrece un claro panorama del estado del arte en el campo de los estudios sobre músicas coloniales, tanto en términos de los nuevos y variados aportes como de las vacancias; pero también de las potencialidades que sus discusiones auguran y que, esperemos, sigan capitalizándose en *debates* como el que nos convoca.

Lucas Reccitelli

Instituto de Humanidades, CONICET  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
lreccitelli@unc.edu.ar

Benjamin R. Teitelbaum. *Lions of the North. Sounds of the new nordic radical nationalism*. Nueva York: Oxford University Press, 2017, 210 pp.

No es común encontrarse con textos que aborden la música desde el enfoque que lo hace el etnomusicólogo norteamericano de ascendencia sueca, Benjamin R. Teitelbaum. La tendencia es observar a la música como una forma artística que saca a relucir los más bellos sentimientos y virtudes del ser humano, o por lo menos, que puede romper con las barreras que dividen y jerarquizan a determinados grupos humanos respecto de otros. Desde esta perspectiva, es poco frecuente la vinculación de la música con aspectos negativos como la violencia; pero, como afirma el etnomusicólogo peruano Julio Mendivil, “que la música sea parte del ejercicio de la violencia puede sorprender a muchos. Se trata, sin embargo, de una tradición de



<sup>11</sup> Marín apoya la plausibilidad de la hipótesis de Stevenson respecto de que este envió a Europa se habría debido a una iniciativa del mismo compositor (p. 559).

<sup>12</sup> Véase la nota 8 al respecto de los autoexotismos.