

Fernández Calvo, Diana

*Siglos XVII y XVIII en el virreinato del Perú.
Reconstrucción de la música del Seminario de
San Antonio Abad de Cusco a partir de los
documentos musicales existentes.*

Conferencia de admisión como miembro de número
Academia Argentina de la Historia, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernández Calvo, Diana. Siglos XVII y XVIII en el virreinato del Perú. Reconstrucción de la música del Seminario de San Antonio Abad de Cusco a partir de los documentos musicales existentes [en línea]. Conferencia de admisión como miembro de número en la Academia Argentina de la Historia, 2011. [Fecha de consulta:]
<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/siglos-xvii-xviii-virreinato-peru.pdf>>

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

**Siglos XVII y XVIII en el virreinato del Perú.
Reconstrucción de la música del Seminario de San Antonio Abad de Cusco a partir
de los documentos musicales existentes**

Introducción

Sr. Presidente de la Academia Argentina de la Historia Dr. Juan José Cresto, estimados académicos y público presente:

El tema que me ocupa en este espacio -que gentilmente me han otorgado- remite a un proceso de reconstrucción musical de un período histórico que corresponde al virreinato del Perú y, más concretamente, a la vida musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. En mi última investigación, correspondiente a mi segundo doctorado, esta vez en Historia, en la Universidad Católica Argentina, enfrenté la reconstrucción de la vida musical del Seminario San Antonio Abad de Cusco durante los siglos XVII y XVIII¹.

Hablar sobre “documentos musicales” me obliga a realizar una breve introducción sobre la evolución de la escritura de la música, en función de delimitar características y contexto, necesarios para el abordaje de estas fuentes de manera adecuada.

Desde los inicios de la historia de la humanidad, la representación de la música como sistema simbólico ha respondido a la necesidad de trasladar a la escritura los diversos comportamientos del sonido y sus atributos. Las sucesiones de altura en el espacio diastemático han sido representadas históricamente en sistemas notacionales: alfabéticos, quironímicos, diastemáticos, silábicos, numéricos, por medio de tablaturas, en notación mensural y en sistemas alternativos. Por otra parte, la etapa de transición entre la transmisión oral y el registro escrito tenía, en el caso de la notación, un objetivo muy concreto: la complementación memorística para el intérprete que ya había aprendido el repertorio a través de la tradición oral.

La notación de Oriente se plasmó en la Grecia clásica y se transmitió a Occidente a través de los tratados de teóricos musicales; por ejemplo, los de Alipio, Boecio, Casiodoro y San Isidoro de Sevilla. Occidente enfrenta posteriormente una crucial modificación en su registro escrito con la aparición de la polifonía. Entre los siglos IX y XII, se gesta una rotación de los signos alfabéticos que generarán por primera

¹ La tesis fue defendida el día 2 de junio de 2011, en el Doctorado del Departamento de Historia de la UCA y recibió la calificación unánime del jurado de 10 *summa cum laude* con recomendación de publicación.

vez en la historia de la escritura musical la aparición de un movimiento diastemático graficado en líneas y espacios de una pauta.

Dicho sistema no se instala de manera uniforme. Durante el siglo XI, pudieron verse en Europa occidental diferentes aproximaciones notacionales: en Italia, las innovaciones introducidas por Guido D' Arezzo (la quironomía y las sílabas de solmización); en Europa Oriental, los neumas de los manuscritos bizantinos y eslavos; y, en el Medio Oriente, el uso de las notas ekfonéticas en manuscritos armenios. Las letras no desaparecieron y posteriormente continuaron asociadas a la notación occidental, siempre siguiendo el criterio desarrollado en *Musica enchiriadis*, pero, esta vez, determinando la altura de los sonidos en la pauta bajo el nuevo nombre de *clave*.

A este panorama de modificación de la representación de las alturas se suma la necesidad de llegar a acuerdos tácitos en las superposiciones rítmicas de las voces. El siglo XVI asistió a la modificación del sistema mensural proporcional mientras se mantenía, al mismo tiempo, la notación cuadrada no mensurable para el canto llano. Las barras o líneas divisorias se hicieron comunes -gradualmente- durante los siglos XVI y XVII. Su primera función no era la actual sino que se trazaban como medida auxiliar de la lectura.²

En el siglo XVII, la pauta de cinco líneas se hizo universal pero aun sobrevivían los criterios de utilización de notación blanca renacentista en la escritura de las alturas, las reglas de mensuración de Franco de Colonia, el uso de claves altas o claves bajas (que determinaban para el cantante una altura real o una quinta inferior de lo escrito), la ausencia de barras divisorias, la permanencia de reglas de mutación en las escalas y el cifrado en el bajo continuo que reclama para su interpretación el conocimiento de los usos y costumbres de su “realización” por el ejecutante. Tampoco estaba uniformemente instalada la notación de las armaduras de clave, ya que en la práctica no se fijan hasta muy avanzado el siglo XVIII. Los otros parámetros musicales como el tempo, las articulaciones y la dinámica no se escribían, estaban aún librados a la transmisión oral y al conocimiento del estilo interpretativo que poseía el ejecutante o el maestro de capilla.

Este es el panorama que rige los documentos musicales que se encuentran en la Biblioteca del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Este Seminario, desde su fundación en 1598, se constituyó en un centro de alta especialización musical que

² Cfr. FERNÁNDEZ CALVO, D. Constantes Gráficas. *La representación de la altura del sonido en el sistema rotacional de Occidente*. Buenos Aires, EDUCA, 2011.

proveía de música y músicos a la catedral de Cusco, a los conventos locales y, con seguridad, a otros templos de la ciudad. La actividad de los seminaristas era verdaderamente peculiar y única en hispanoamérica y explica la abundancia de recursos y la dimensión de las agrupaciones musicales de la Catedral, que estaba nutrida desde el Seminario. Inserto su nacimiento en el siglo XVII, su vida comunitaria se contextualiza dentro de un periodo decisivo para el Cusco virreinal ya que, durante la segunda mitad de este siglo, la ciudad se consolida como centro cultural, administrativo y religioso de gran importancia.

Los 3.525 folios documentales del repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco se presentan en partes sueltas, vocales e instrumentales, en general en formato apaisado aunque suele haber folios verticales. Hay obras vocales con acompañamiento instrumental (solos, dúos, tríos, cuartetos y obras policorales), y cuatro partituras instrumentales, dos de las cuales corresponden a ejercicios de contrapunto realizados por los seminaristas en su proceso de formación musical. Las obras policorales suelen tener hasta nueve coros. Se trata de obras complejas, religiosas y profanas, entre las que se encuentran villancicos corales y policorales, pasiones, lamentaciones, *magnificat*, *laudas*, salmos, misas y tonadas escénicas. En general, las obras tienen acompañamiento de continuo y poseen textura contrapuntística y policoralidad imitativa.

Las obras compuestas en latín corresponden a distintos tipos y especies de música asociada a los rituales, y son piezas que se ejecutaban de manera alterna e interpolada con el canto llano, o lo sustituían.

Dentro del citado repertorio, el villancico admite mayores licencias y la relación entre música y texto resulta más imaginativa. Los villancicos de Cusco poseen una mayor carga dramática, siendo frecuentes los ‘juguetes’ con diálogos o los ‘sainetes’ presentados sin el aparato escénico aunque puede deducirse su uso en representaciones dramáticas o en las fiestas del Corpus Christi. En estas obras, el bajo continuo funciona como un contrapunto con la voz principal. Los recursos técnicos de la música están al servicio de la palabra tal como indicaban los preceptos compositivos de la retórica barroca.

El texto de las partes vocales presenta a veces correcciones de difícil lectura. El acompañamiento registra en general el *incipit* del texto del fragmento vocal correspondiente.

En algunos Ms faltan una o más partes; las mismas se han reconstruido teniendo en cuenta las pautas compositivas de la época. En todos los casos, las modificaciones o

adiciones están indicadas en la partitura actualizada de las transcripciones, que he realizado.

El nombre del autor suele aparecer en el folio que oficia de portada o carátula, aunque a veces no figura.

La mayoría de las obras están concebidas dentro de la estructura coplas-estribillo, a excepción de aquellas que poseen una estructura más elaborada.

Con respecto al ritmo, cabe destacar la frecuente alternancia del pie binario y ternario. Textualmente, presentan un lenguaje imitativo, contrapuntístico, que se alterna con pasajes homorrítmicos.

En lo que se refiere a la relación texto-música es de destacar la presencia de frecuentes alusiones musicales a situaciones o estados de ánimo sugeridos por el texto.

Los manuscritos se hallan escritos, en su mayoría, en notación mensural blanca o renacentista. Algunos, de datación posterior, se encuentran en notación moderna o de transición. También puede apreciarse la presencia de barras de compás en manuscritos en notación mensural, trazadas seguramente por intérpretes de épocas tardías.

La labor de transcripción ha consistido en la traducción de dichas notaciones a los usos actuales, y la unificación a las claves de Sol y Fa en todos los casos, con el fin de facilitar el acceso a las obras.

Los manuscritos utilizan tanto el sistema de claves altas (o *chiavettas*) como el de claves bajas.

En las claves bajas la lectura no suponía transposición alguna para los intérpretes³. Estas eran:

- Para la Tiple: clave de Do en primera.
- Para el Alto: clave de Do en tercera.
- Para el Tenor: Clave de Do en cuarta.
- Para el Bajo o Acompañamiento: Clave de Fa en cuarta.

Las claves altas, en cambio, exigían la lectura de la música una cuarta abajo de lo escrito. Son claves altas:

- Para la Tiple: clave de Sol en segunda.
- Para el Alto: clave de Do en segunda.

³ Estas reglas están consideradas en el libro *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y harpa*, del teórico y compositor español Don Joseph de Torres Martínez Bravo (1665-1738).

- Para el Tenor: clave de Do en tercera.
- Para el Bajo o Acompañamiento: clave de Do en cuarta o de Fa en tercera.

En los casos en que las obras se encontraran en el manuscrito en clave alta, se ha realizado la transposición correspondiente. En aquellas obras en las que el registro vocal se vería afectado o exigido por este transporte, se ha dejado la notación en la altura original.

Este tipo de contexto musical, inserto en la teatralidad de la práctica barroca, está sostenido por las condiciones acústicas de los templos. La dimensión de los coros y los espacios destinados a la música generaron una estética propia y distintiva.

Estas obras polifónicas se interpretaban en primeras y segundas Vísperas, Tercia, Misa y *Maitines* durante Navidad y Pascua, asimismo en todos los domingos del año; en todas las fiestas de primera clase en cualquier día de la semana y en Corpus Christi. La Salve Regina se cantaba polifónicamente cada sábado. Las Procesiones de Semana Santa, rogativas y letanías, entierros y aniversarios de prelados y prebendados llevaban música similar⁴.

Una aproximación certera al carácter y sentido del repertorio hallado me ha obligado a analizar los contextos rituales litúrgicos más importantes en la vida eclesiástica cusqueña del barroco. Entre ellos, podemos destacar las siguientes celebraciones: *Navidad; Epifanía Domini ; San Antonio Abad ; Pascua ; Ascensión ; Pentecostés; Sagrado Corazón; Corpus Christi; San Juan Bautista; San Pedro y San Pablo ; Nuestra Señora del Carmen; San Ignacio de Loyola ; Santo Domingo de Guzmán ; Santa Clara ; Asunción de la Virgen María; Natividad de la Virgen María; San Agustín; Santa Rosa de Lima; San Francisco de Asís; Día de Todos los Santos; Día los Santos Difuntos; e Inmaculada Concepción de la Virgen*. Deben agregarse a éstas, las fiestas de *San Sebastián; San Blas y San Cristóbal*, santos a los cuales están dedicados importantes templos cusqueños de parroquias de indios, ubicados en zonas aledañas al centro de la ciudad. Cabe añadir, según se observa, que existían ocasiones suficientes y frecuentes para que la música se escuchara en los oficios propios de cada festividad.

Siendo la santa misa la liturgia por excelencia, en el Cusco se habría preferido para su celebración la utilización del canto llano antes que la polifonía. Ello adquiere

⁴ STEVENSON, Robert. *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union, 1959: 71.

fundamento si se aprecia que en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco sólo se encuentran partes de dos misas polifónicas y, al parecer, muy pocas de compositores europeos en los libros de coro de la Catedral. Por lo contrario -y esto no parece ser un hecho fortuito- quedan decenas de salmos corales puestos en polifonía o en solos acompañados, que seguían los conceptos de la nueva música, los cuales constituyen la mayor parte de la música sacra del repositorio. Desde la perspectiva de la composición musical, el contexto cultural más importante en el Cusco barroco fue entonces el ‘Oficio Divino’.

Constituye un dato significativo la enorme cantidad de ‘Lamentaciones’ - compuestas sobre los textos atribuidos al profeta Jeremías- que se encuentran en el repositorio cusqueño. También existen dos ‘pasionarios’, que contienen fragmentos propios de cada uno de los días correspondientes de la semana (domingo, martes, miércoles y viernes).

Complementariamente, considero que la música hallada en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco, comprendida en un contexto más amplio, contribuye a una comprensión mayor de la música hispana extendida por los dominios españoles de América.

Para enfrentar la contextualidad interpretativa de la música compuesta para celebraciones religiosas y litúrgicas, debí abordar el perfil de los seminarios conciliares en el que se inscribe el Seminario de San Antonio Abad de Cusco.

El tercer Concilio Limense, de 1583, influye en la constitución de las celebraciones y de los repertorios musicales de los seminarios y de las Catedrales. Durante la segunda década del siglo XVII, surgen las “Constituciones musicales” que establecen cuerpos normativos que se ciñen a los modelos españoles. A mediados del siglo XVII, se produce un nuevo ajuste en el lenguaje musical litúrgico cristalizado a través de la reinterpretación que aporta el mundo andino al culto católico. Es allí donde se estructuran las fiestas patronales.

La representación de las Pasiones, las comedias a lo divino y las Danzas del Corpus Christi fueron características. En 1553, se comienza a celebrar en Lima la fiesta del “Corpus Christi” incluyendo música y danza. Cuando llega la Compañía de Jesús al virreinato estas representaciones religiosas toman un nuevo impulso.

Los autos sacramentales se montan en Lima desde 1563. Las danzas y las canciones populares reciben la influencia andina. Es allí donde intervienen los controles de los Obispos. Tanto el arzobispo Gerónimo de Loayza como Santo Toribio de Mogrovejo y más tarde el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero insistieron en dichas

vigilancias. No obstante, las manifestaciones religiosas continuaron el proceso de mestizaje y fervor popular.

Las órdenes religiosas fueron las más tolerantes a la hora de permitir estas manifestaciones de gran impacto en la comunidad.

A continuación citaremos fuentes de la época en donde se exteriorizan descripciones de la participación de la música en las fiestas.

De 1697 “[...] a las doce del día comenzaron los repiques de todas las iglesias, las chirimías, clarines, cajas y voladores a clamorear, convidando con estruendo deleitable sonoro a una tarde de cielo”⁵.

De 1743 “Se iluminó la ciudad toda, como en las antecedentes y en los Balcones de Palacio resonaron con dulce consonancia hasta muy tarde, muchas y sonoras voces, chirimías e instrumentos”⁶.

De 1759 “[...] En el principio de la Procesión, la Cruz del Convento, luego el Estandarte de la Santa Cruz, antecediendo a estos dos lugares de una a dos Trompetas, Caja y Pifano: inmediatamente el paso del Santo Cristo y en medio de los dos un cuerpo de Musica”⁷.

De 1748 “La que dispuso en la Plaza Mayor, frente al Palacio del Ilustrísimo Señor Arzobispo, una elevada Orquesta tan célebre por su composición como grata al Público, que se pudo percibir aun en lo más distante”⁸.

Y, finalmente de 1806 “[...] dos orquestas de música, una en cada uno de los extremos de las galerías, con grande copia de instrumentos en continuo ejercicio, desde antes de las siete hasta después de las diez de la noche”⁹.

Al mismo tiempo, el teatro, asociado a la música dramática, fue un género ampliamente cultivado en el virreinato del Perú y encontró su lugar en las fiestas populares de Cusco.

⁵ Casasola 1697: 18.

⁶ *Breve relación* 1743 s/p.

⁷ *Recapitulación*, 1759: 44

⁸ Gaceta de Lima, tI, p.249.

⁹ Orue, 1806, p. 5.

Se encuentran ejemplos de obras teatrales con una manifiesta presencia musical circunscripta al ámbito religioso¹⁰. Esta vinculación con la liturgia posibilita la introducción del teatro musical en las principales iglesias, ya que ellas disponían de capillas de músicos profesionales encargados de la realización de las intervenciones musicales. Estas obras se hallan normalmente ligadas a momentos litúrgicos concretos; especialmente se desarrollan en torno a la Navidad. En realidad, estas manifestaciones músico-teatrales no son sino la continuidad del drama litúrgico medieval. Lejos de desarrollar una función puramente ornamental, la música es un elemento estructural y esencial en el drama musical religioso.

La puesta teatral comenzaba generalmente con un “tono”, llamado en algunas ocasiones “quatro de empezar”. Este “tono preliminar de toda buena representación”¹¹ generalmente era una pieza de concierto ajena a la obra y era cantada a cuatro voces por las mujeres de la compañía “en traje de corte” (no caracterizadas)¹². Este inicio se cantaba con acompañamiento de instrumentos de cuerda, en particular la guitarra, el arpa y las vihuelas de arco. A continuación, seguía la “loa” (dedicatoria), después de la cual se iniciaba el primer acto o jornada de la comedia. Esta loa era la justificación del espectáculo cuando éste representaba un homenaje y, estaba presente, sólo en la función de estreno. En las siguientes representaciones era sustituida por una “jácara”¹³. Luego de la “Primera Jornada”, y sin interrupción, continuaban un entremés, seguidamente la Segunda jornada y después un baile o un sainete (de espíritu jocosos). La jornada teatral incluía entremeses, jácaras, romances y villancicos, no necesariamente compuestos para la ocasión del montaje de la obra, ni pertenecientes a un mismo compositor.

Proseguía la tercera jornada con un fin de fiesta o mojiganga de carácter burlesco, aunque la pieza principal representada hubiese sido de carácter grave. Esta “Mojiganga” incluía cantos y bailes bulliciosos. Las representaciones se verificaban con luz diurna en verano y en invierno y su duración no rebasaba dos horas y media. En esos 180 minutos -además de la comedia con sus tres jornadas o actos- se le ofrecían al público

¹⁰ Para referencia de la música en teatro durante el Renacimiento español, resulta indispensable la consulta de: José Subira, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945; Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

¹¹ - LOHMANN, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Lima, Estades, 1945.144.

¹² ARRÓSPIDE DE LA FLOR, César. “La música de teatro en el virreinato de Lima”. *Revista Musical Chilena*, año 23, N° 115-116, julio - diciembre, 1971: 42.

¹³ Cfr. QUEZADA MACCHIAVELLO, José. *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad del Cusco*. Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú, 2004: 163.

otras diversiones accesorias con sujeción a un orden estable. Como no había entreactos entonces todas aquellas adiciones al ritual se empalmaban obligadamente.

En el Cusco, los encargados de montar comedias líricas eran los colegiales de San Antonio Abad. Los patios del seminario, la plaza donde se ubicaba el colegio (hoy, Las Nazarenas) o la Plaza del Regocijo - de acuerdo al boato e importancia de la puesta- eran los lugares donde se representaban estas comedias musicales.

En 1713, ya encontramos antecedentes de las representaciones teatrales asociadas a las actuaciones de los seminaristas del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. En el folio Lima, 256, del Archivo General de Indias (Sevilla), podemos comprobarlo: “Los temporales regocijos ciudadanos, que en dos comedias representaron los Collegiales de la Real Universidad Seminario de San Antonio Abad, que consta de mas de ciento cuarenta, siendo en ellas en su primera salida musical a las tablas mas de cincuenta con instrumentos vistosos y vestuarios”.

En las plazas y los atrios de los templos nació así una intensa actividad teatral como elemento eficaz de diversión popular. Muchas veces los títulos de los espectáculos eran llamativos, sensacionalistas o en muchos casos aleccionadores.¹⁴

Las “Comedias dramáticas” y “Loas” pertenecientes al Archivo son:

- 1- La Comedia de Antíoco y Seleuco. Atribuida a Esteban Ponce de León y representada en el Real Colegio de San Antonio Abad en el Año de 1743. El manuscrito incluye dos fragmentos de la comedia *Rendirse a la obligación* (texto de Diego y José Figueroa), que fueron agregados en 1747.
- 2- La comedia de San Eustaquio. De Esteban Ponce de León, representada en el Real Colegio y Seminario de San Antonio Abad.
- 3- Venid Deydades. De Esteban Ponce de León. Opera serenata a cuatro voces y dos violines, con variedad/ musica de Arias y recitados representada en el Real Colegio y Seminario de San Antonio Abad.
- 4- Música de la Loa. Borda de perlas y aljófara. Autor: Esteban Ponce de León. A 3. choros. y con Violines, representada en el Real Colegio, y Seminario de San Antonio Abad en el Año de 1750.

Entre los Jocosos, Romances, Juguetes, Cantadas, Mojigangas y Tonos humanos podemos destacar:

¹⁴ Cfr. FERNÁNDEZ CALVO, D. *La música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio crítico, análisis y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojigangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII*. Buenos Aires, EDUCA, 2010.

- 5 Al parto de la Reina. (Anónimo) que Vargas Ugarte titula como “Villancico de chanza a la Navidad de Cristo. A 3 voces. De esta obra se encuentra un antecedente dramático en la Tragicomedia de Gil Vicente Portugal, Lisboa, 1562) titulada: *Al parto de la reina*.
- 6 Como está tan de gorja oy la gracia (Anónimo). Cuatro Jocosos/ para Navidad.
- 7- Un colérico y un sordo. Villancico Jocosos/ a San Agustín/ (Anónimo). “Juguete”.
- 8- Un estudiante gorrón y un soldado de tramoya. Dúo. (Anónimo). “Juguete”.
- 9- Tono del francés a 5. (Anónimo). Este villancico alude a la fiesta del Corpus: "Un francés y un Estudiante vienen por curiosidad a ver el Corpus del Cuzco para ver que hay que admirar." El francés admite que “ni en Paris se puede mejorar."
- 10- Un pastor y un estudiante. A 3/ De Navidad (Anónimo). “Juguete”.
- 11- Un sordo y un licenciado (Anónimo). Juguete.
- 12- Zagales los que me oyen (Anónimo). “Juguete”.
- 13- Yo señores soy un ciego. Duo de un ciego para el año venidero. Atribuido a Fray Gerónimo Gonzalez, “Juguete”.
- 14- Ya que dejaste a Menquilla (Hermosa Zagala) de Patiño. “Tono Humano”. La partitura original de Hermosa Zagala de Carlos Patiño se encuentra en Biblioteca Nacional de Madrid. En Cusco existe un manuscrito que presenta una versión diferente.
- 15- Un juguetito de fuego. Atribuido por Stevenson a Torres y Portugal. Samuel Esta obra se ejecutó el 8 de enero de 1702, con motivo de la celebración en el Cusco - con fuegos artificiales- del juramento de Felipe V. Este dato se encuentra en la “Relación de la cabalgata Real y Solemne Aclamación que el día 8 de enero de 1702 hizo la Muy Noble y Leal Ciudad del Cuzco, celebrando la jura del Católico Rey D. Felipe V, de este nombre Nuestro Señor” (Lima 1702).
- 16- Fénix de Arabia feliz. (Anónimo). *Dúo/ Cantada Humana*.
- 17- Enigma soy viviente de Torrejón y Velasco. “Cantada”.
- 18- Cuatro plumajes airosos de Torrejón y Velasco. “Cantada”.
- 19- Si al alva sonora de Torrejón y Velasco. “Cantada a duo/ para la Navidad”.

A la hora de abordar la transcripción de esta música debí contextualizar su concepción técnica desde la teoría existente al momento de la creación de las obras. Por ello me remití al tratado musical de Pietro Cerone, destinado a la enseñanza y formación de cantantes y Maestros de Capilla, el cual tuvo enorme influencia en la práctica

musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. En este Seminario se han encontrado dos copias de este tratado que lleva por título *El Melopeo y maestro* (1613). También se tiene registro de que en la biblioteca personal de Matías de Livisaca, ‘maestro compositor’ de la parroquia de Santa Ana, en Cusco, se encontraron dos ejemplares de este libro que luego fueron derivados, por donación testamentaria al Maestro de capilla de Potosí, Durán de la Mota. Por su parte, Sor Juana Inés de la Cruz estudió minuciosamente el tratado de Cerone e incorporó en su obra literaria numerosas referencias tomadas directamente de sus escritos¹⁵. La copia personal que realizó Sor Juana de este tratado, a la cual agregó anotaciones al margen, nos da suficiente prueba de la influencia que ejerció esta propuesta teórica en la reflexión literaria musical de su obra posterior¹⁶. En una época en la que los libros constituían una riqueza excepcional, la presencia de tantos ejemplares en América hace evidente la vigencia de los enfoques teóricos de Cerone en la formación de los músicos que cumplían funciones religiosas y educativas en las Catedrales y Seminarios del virreinato peruano.

En la biblioteca antigua del Seminario San Antonio Abad del Cusco se encuentra el más importante repositorio musical de América del Sur, conservado directamente por la Iglesia Católica. Parte de los manuscritos que forman el repositorio del Seminario San Antonio Abad del Cusco contienen la música de maestros locales cusqueños de los siglos XVII y XVIII. Allí están también representados algunos compositores españoles. El repositorio está formado por piezas compuestas a lo largo de un extenso periodo histórico: desde las primeras décadas del siglo XVII hasta las últimas del siglo XVIII”. Por lo tanto, posee una proyección sudamericana, ya que el Seminario San Antonio Abad era un centro de irradiación cultural que cubría la gran región sur de los Andes -con estudiantes y clérigos que acudían a sus aulas desde territorios lejanos-, que comprendían actuales países como Bolivia, Argentina y Paraguay. El hecho de que las obras de los compositores que actuaron en Lima, Charcas o Potosí, junto a las de españoles y cusqueños, estén presentes en muchos de los documentos y partituras conservadas en el Seminario me permitió abordar en este trabajo la reconstrucción parcial de un pasado musical de gran importancia.

¹⁵ Sor Juana disiente con Cerone en aspectos referentes a la práctica musical de las mujeres. Cerone afirmaba: “[...] de ninguna manera se ha de sufrir que las mugeres hagan esta profession. [...] Ejercer la musica es aun mas pernicioso que aprender a leer y escribir”. También Cerone recomienda a los padres que prohíban a sus hijas el estudio de la música.

¹⁶ La copia de Sor Juana se conserva en la Biblioteca del Congreso de la Unión en México. Las anotaciones existen solamente en las páginas 284-85 del tratado. Abreu Gómez reproduce estas páginas al final de su libro *Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliografía y Biblioteca* (en la sección “Fotografados”, sin numeración).

El análisis de los manuscritos desde las ópticas descriptas me llevó a concretar una catalogación exhaustiva del repositorio que fue vertida en un catálogo analítico que elaboré teniendo en cuenta las fuentes primarias de la presente investigación. Por ello, privilegié la numeración perteneciente a los manuscritos del “Fondo documental del Seminario de San Antonio Abad de Cusco” perteneciente al “Archivo de música Colonial Americana” (donación Carmen García Muñoz) obrante en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina.

La primera columna de la tabla indica este orden que está precedido por la sigla IIMCV. Al mismo tiempo, en mi investigación, la consulta de las fuentes primarias manuscritas fue completada con la información obrante en el fondo documental del Proyecto Laudate (Perú) a través de un convenio de investigación con el Maestro Quezada Machiavello, la autorización de los Arzobispados de Lima y de Cusco y la consulta a los fondos de la *Asociación Hanacpachap*.

Es por ello que, en la sección “Otros catálogos”, la sigla LCS (con numeración correlativa 001-440) corresponde a los nombres LAUDATE-CUSCO-SEMINARIO y remite a la adoptada por el investigador Quesada Machiavello en su catálogo. Asimismo, la sigla CV consigna el número de catalogación de Samuel Claro (1969), la sigla VU indica la numeración del catálogo de Vargas Ugarte y la sigla AAS contempla la ubicación del inventario por géneros musicales dentro del Seminario. En el desarrollo de los capítulos 4 y 5 de mi tesis, al efectuar el análisis del corpus representativo, se pormenorizan y detallan las diferencias o situaciones contrastantes entre las diferentes catalogaciones. La sigla SD indica que no existen datos de esta obra en las otras catalogaciones consultadas. En la sección “Autor” consigné los datos de autoría que figuran en las portadas de los manuscritos, entre paréntesis señalé aquellos que fueron autorías atribuidas por otros investigadores que han trabajado con el material o por mi y, finalmente, figuran como “anónimos” aquellos manuscritos de los cuales aún no se ha identificado al compositor. Asimismo, tomé como título el dato de la portada y confronté el íncipit textual correspondiente, la cantidad de folios existente y el tipo de orgánico de la obra. En las “Observaciones” se registran los datos relevantes de cada manuscrito y se computa la existencia de transcripciones del material. Las siglas corresponden a las siguientes indicaciones: Ti: Tiple, A: Alto, Te: Tenor, B: Bajo, Bn: Bajón, Ac: Acompañamiento y Bc: Bajo continuo, Vl.: Violin, Cor.: corno y Ar.: Arpa.

Este exhaustivo reporte me ha permitido reconstruir las fiestas dentro del seminario. A modo de ejemplo cito como cierre los datos obtenidos sobre los Oficios de Vísperas y sus programas. En el reverso de las partes musicales de dos manuscritos del repositorio podemos constatar cómo se llevaban a cabo dos programas completos del oficio de Vísperas de los Confesores. En esta documentación es posible observar que se alterna la inclusión de Villancicos sin que por ello se omitan los salmos de rigor.

Asimismo, este abordaje detallado de los materiales me permitió confeccionar catálogos de compositores del repositorio, catálogo de obras por fechas, catálogo de intérpretes y, además, determinar autores y fechas de las composiciones –de aquellas obras que no poseen estos datos- a través de la verificación de los intérpretes que figuran en los papeles.

En la investigación desarrollada, he considerado de manera especial el enfoque analítico del corpus documental musical del Seminario dentro de su contexto histórico. El criterio analítico abordado ha estado sustentado en una postura interpretativa. De este modo, se abre el concepto de obra musical a las dimensiones semántica, psicológica y perceptiva, y el objeto del análisis se asume no como algo estático sino, por el contrario, como cambiante y fluido¹⁷. El investigador Bent reconocía que la música presenta un problema, inherente a la misma naturaleza de su materia: no es un objeto tangible y medible. Es necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura, o al menos la representación sonora que ésta proyecta, existentes en el espíritu del compositor en el momento de la composición. Desde este ángulo, la obra musical puede ser concebida como objeto dinámico, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la interpretación que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo.

La obra no es, desde esta perspectiva (o no es únicamente) "artefacto" o "texto", sino "proceso" y "ente histórico". El análisis se abre así a los aspectos cambiantes de la obra musical: interpretación, recepción y entorno contextual. Una de las últimas consecuencias de la extensión y diversificación del objeto del análisis musical es el

¹⁷ He tomado para esta explicación las conclusiones brindadas por María Nagore (Universidad Complutense de Madrid) en su artículo "El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica", publicado en *Músicas del Sur*, N° 1: 2004.

creciente interés por el contexto, pero no en tanto algo presente en la obra como condición de su existencia, sino como lo que explica o constituye la propia música¹⁸.

Desde el enfoque que asumí en mi tesis debí recurrir en las dos primeras etapas a la reconstrucción estructural del objeto musical a través de la partitura y a su contextualización desde las fuentes archivísticas. La tercera etapa fue la de catalogación exhaustiva, la comprobación de los datos de cada carilla musical, el análisis de las fuentes contextuales y la interpretación, análisis y determinación de los procesos intertextuales de creación y repertorio en la vida del Seminario.

He tenido en cuenta el hecho de que los historiadores de la música no pueden prescindir del análisis de la partitura, de los tratados teóricos o del comentario de textos, así como los teóricos o analistas cada vez abogan más por la necesidad de no olvidar la historia en su disciplina, en su búsqueda de claves contextuales y estilísticas.

La teoría musical no puede dar la espalda a las consideraciones históricas, ya que el análisis de la estructura divorciado de los contextos estilístico, histórico y sociológico falsifica la música que intenta describir. Sólo un abordaje multidimensional y plural del objeto musical puede revelar su verdadera naturaleza. Existe pues una mutua dependencia entre la historia y el análisis musical, ya que ambas disciplinas comparten una total comunidad de objetivos y sus métodos de trabajo son absolutamente complementarios.

Ya en el terreno práctico he asumido un "análisis crítico" -dirigido a descubrir los principios que rigen los estilos y las estructuras musicales según las ideas de "expectativa" e "implicación"- elaborando una interpretación más amplia en la que se conjugan historia, teoría y análisis.

Dado que este corpus musical nunca había sido considerado en su totalidad, fue necesario abordar en primer lugar la reconstrucción de las obras musicales a través de la descripción de los manuscritos, su inmersión en la teoría musical de la época, su transcripción, para luego abordar la aproximación necesaria entre historia y análisis, entendida como construcción y representación de los datos musicales estudiados.

El develar fuentes musicales pertenecientes al virreinato peruano, describir sus datos, transcribir las obras representativas de cada género, reinterpretar la información obrante en los manuscritos, a fin de delimitar las fechas de creación de las obras y

¹⁸ Lawrence Kramer, uno de los representantes de la New Musicology, afirma que "desde una perspectiva postmodernista, la música tal como la musicología la ha concebido, simplemente no existe". Kramer (1995).

enunciar los datos analíticos del corpus, aportará a la aparición de nuevos nodos vinculares en la reconstrucción de las obras que formaban parte de esta red intertextual sacra y profana del virreinato del Perú de los siglos XVII y XVIII.

En mi estudio he seguido en detalle la función de la música dentro del Seminario, las prácticas de enseñanza musical y las funciones de las obras dentro de la liturgia, las ceremonias procesionales y los actos civiles.

Resta aún el entrecruzamiento de muchas piezas consideradas como anónimas con las obras de otros reservorios latinoamericanos y españoles, para poder conocer autorías y revisar las prácticas de reinterpretación de las obras traídas de España. Para conseguir esta reconstrucción resulta necesario el trabajoso proceso de develar las fuentes, decodificarlas y darlas a conocer y ese fue el objetivo de esta investigación.

Es mi anhelo que mi tesis, aporte a la comunidad científica, un nuevo avance en la decodificación de la información sobre la vida musical del virreinato del Perú.

Fuentes primarias

- 1- Microfilms de los Manuscritos de la Comedia *Antíoco y Seleuco* obrantes en el Fondo Documental del Seminario de San Antonio Abad de Cusco, del Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.
- 2- Microfilms de los Manuscritos de la Comedia *Rendirse a la obligación* obrantes en el Fondo Documental del Seminario de San Antonio Abad de Cusco, del Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.
- 3- Microfilms de Juguetes, Cantadas, Tonos Humanos, Mojigangas y Jocosos del Fondo Documental del Seminario de San Antonio Abad de Cusco, del Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.
- 4- *Anales del Cuzco. Festiva, Alegre Demostracion*, fol. A3v.
- 5- *Anales del Cuzco: 322*.
- 6- *Archivo General de Indias* (Sevilla), Lima, 526.
- 7- *Archivo Arzobispal de Cusco*, XIV, 5, 85.
- 8- *Aclamacion y Pendones ... por ... el Catolico ...Rey D. Carlos II* .Lima; Juan de

Quevedo y Zarate, 1666, fol. 8v-9.

9- *Noticias cronológicas del Cuzco* número MsCS76. Biblioteca Nacional de Lima.

Referencias hemerográficas

- *Día de Lima*, 1747.

- *El Mercurio Peruano*, ¼, del 13 de enero de 1791.

- *Relaciones de la Cavalgata Real y Solemne Aclamación*, Lima, 1702, publicada en *Cuzco Histórico*, Órgano de la Comisión Histórico Eclesiástica, Cusco; Diciembre, 1920.

Bibliografía

- ARRÓSPIDE DE LA FLOR, C. “La música de teatro en el virreynato de Lima”. *Revista Musical Chilena*, año 23, N° 115-116, julio - diciembre, 1971: 42.

-FERNÁNDEZ CALVO, D. Constantes Gráficas. *La representación de la altura del sonido en el sistema rotacional de Occidente*. Buenos Aires, EDUCA, 2011.

-FERNÁNDEZ CALVO, D. *La música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio crítico, análisis y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojigangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII*. Buenos Aires, EDUCA, 2010.

- FERNÁNDEZ CALVO, Diana. “Pietro Cerone: El Mellopeo y maestro “tractado de la música theorica y pratica”, libro 22. Los enigmas musicales”. En: *Revista 24 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA (Argentina)*, EDUCA, 2010.

- FERNÁNDEZ CALVO, Diana. *José de Orejón y Aparicio: la música y su contexto*. Editorial Sedes Sapientiae, Perú, 2009.

- FERNÁNDEZ CALVO, Diana. “Dos curiosos manuscritos de notación vocal en el repositorio musical de San Antonio Abad de Cusco. Estudio notacional, transcripción y contexto”. En: *Revista 23 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA*, 2009.

- GARCIA-BERMEJO, M. *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

- LOHMANN, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Lima, Estades, 1945.144.
- NAGORE, M. “El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica”, publicado en *Músicas del Sur*, N° 1: 2004.
- QUESADA MACHIAVELLO, J. *El legado Musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario de San Antonio Abad del Cusco*. Fondo editorial del Congreso del Perú, Lima, 2004.
- STEVENSON, Robert. *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epoque*. Washington: Pan American Union, 1959: 71.
- SUBIRA, J *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.