

Mendoza de Arce, Daniel. *Music in Ibero-America to 1850. A Historical Survey*, Lanham (Maryland) and London, The Scarecrow Press, 2001, xviii, 723 pp., bibliografía e índices.

MARISA RESTIFFO

Música en Iberoamérica hasta 1850. Panorama Histórico, está destinado a especialistas y al público en general. El autor expresa en el prefacio que su objetivo primario ha sido "recolectar y distribuir el conocimiento, reuniendo y organizando información que está desperdigada más allá de toda esperanza e inspirar más investigación estimulando la curiosidad" (p. XI, *recte* X).

El libro está planteado en tres grandes partes. La primera se extiende desde el descubrimiento hasta el 1700, la segunda comprende el siglo XVIII y la tercera se ocupa de la primera mitad del siglo XIX. La primera parte, "Música desde la era del descubrimiento hasta 1700", se desarrolla en tres capítulos: "1. Actividad Misionera"; "2. Música catedralicia"; "3. Música secular". Para el tratamiento del siglo XVIII el autor ha dispuesto cuatro capítulos: "4. Música militar, ceremonial y escénica"; "5. Música de cámara y doméstica, conciertos públicos y música orquestal"; "6. Música religiosa en las catedrales"; "7. Música en las confraternidades y en las misiones". El período que va desde 1800 hasta 1850 se desarrolla en cinco capítulos: "8. Música al aire libre, patriótica y militar"; "9. Música de salón y de cámara"; "10. Música teatral"; "11. Música religiosa"; "12. Educación musical, el negocio de la música, edición musical".

El autor aclara en su prefacio que el libro ha sido dividido según pautas tanto cronológicas como geográfico-culturales, y que las tres grandes partes que conforman el libro han sido determinadas por criterios musicales y sociológicos. Ciertamente, los capítulos de la segunda y tercera parte responden a un agrupamiento de repertorios según su función social, pero evidentemente en la primera sección el autor no ha podido ser

consecuente con este propósito. En este orden de cosas cabe mencionar también que el corte realizado en 1700 obedece a un cambio estilístico que se comprueba en las obras a partir de entonces. La última parte del libro ha sido determinada, en cambio, en función de los “aires de cambio político, económico y cultural del siglo diecinueve” (p. VII), que repercuten en el cambio de preferencias musicales que se registran en los salones burgueses y en la proliferación de la música teatral. Por otra parte, la elección de 1850 como fecha límite de este *Panorama* se ha realizado en función de ser aproximadamente coincidente con el tiempo en que “los compositores nativos comienzan a producir trabajos a gran escala en idioma romántico” (p. VIII). Sin embargo, es necesario decir que estos límites, tan desparejos en su amplitud, tienden a solaparse y a desdibujarse permanentemente. La división resulta a veces muy forzada y el autor se ve obligado a contradecirla frecuentemente, lo que me lleva a preguntarme sobre la utilidad práctica de los criterios de segmentación elegidos.

El propósito, demasiado ambicioso quizá, de abarcar todas las expresiones musicales de la Ibero América colonial, adhiere, según declara el autor, a la “premisa de que el estudio comparativo del fenómeno musical del Nuevo Mundo a través de líneas étnicas, geográficas, socio-institucionales e históricas es especialmente útil” (p. VII), no sólo para trazar un panorama de su riqueza y diversidad sino también “para comprender mejor las razones que están detrás de las similitudes y diferencias” (p. VII). Sin embargo, tanto la comparación como las razones que la sostienen sólo aparecen en la expresión de intenciones del autor. En realidad, se observa a lo largo del libro que el autor sigue siempre un mismo recorrido, con pocas variantes: una introducción general a la parte o capítulo y luego una descripción sintética de los datos sobre música, ordenados geográficamente de norte a sur, teniendo en cuenta para ello sólo los centros urbanos latinoamericanos más importantes y algunos contextos rurales de misión, según corresponda al tema tratado. Brasil generalmente aparece en último lugar. Esta disposición permite evaluar rápidamente cuáles son las zonas más estudiadas y las más descuidadas en cuanto a la investigación o bien, en muchos casos, la falta de rigor con que se ha hecho la colecta de datos y el rastreo de bibliografía sobre determinado tema. Sin embargo, en ningún caso puede considerarse que esta disposición de los datos sea un estudio comparativo.

El libro incluye además una sección introductoria en la que se describen “las características de la música Iberoamericana colonial y poscolonial temprana cara a cara con su contrapartida europea” (p. IX), en

la que el autor declara centrar el análisis en las similitudes y diferencias y en los aspectos de cambio y desarrollo. En esta sección Mendoza de Arce peca constantemente de excesiva generalización. Pinta un panorama de gran riqueza en la actividad musical, sin discriminación de tiempo ni de lugar. Por los elementos que describe, pareciera estar siempre hablando de la segunda mitad del siglo XVIII y de la situación de la música en los grandes centros urbanos, como si eso fuera la realidad válida para todo el territorio y durante todo el período estudiado. Sostiene que las ciudades virreinales de México y Perú y ciudades portuarias tales como La Habana, Caracas, Río de Janeiro y Buenos Aires, se convirtieron centros culturales cosmopolitas, acercándose a las capitales europeas en el esplendor de su vida musical. La experiencia me lleva a dudar de semejante afirmación o, al menos, a requerir una mayor discriminación. La realidad iberoamericana no es homogénea y este tipo de generalizaciones promueven una concepción que tiende a acentuar esa equivocada mirada unitaria.

Hay toda una serie de párrafos contruidos en base a opiniones personales, sin citar fuentes ni ninguna clase de datos, los cuales cabe suponer que aparecerán al desarrollar cada uno de los temas en los capítulos correspondientes. Por ejemplo, sobre el tema influencias – hibridación - sincretismo musicales, afirma que hubo compositores indígenas muy pronto, que la música de los negros fue más aceptada por los españoles porque ya había un contacto con la cultura africana (el argumento se apoya en el hecho de que había negros en España antes del descubrimiento) y que en cambio la música indígena fue expresamente extirpada por estar en relación directa con las idolatrías. Las afirmaciones que aparecen el capítulo 1 van a contradecir, sin embargo, estas ideas.

Comenzado ya el Capítulo 1, “Actividad Misionera”, uno espera encontrar todos los detalles de los temas anunciados para esta sección en la introducción. Sin embargo, lo que encontramos es una nueva enumeración generalizada de elementos, en los que nunca se precisan datos, ni se profundiza en análisis, ni se discuten otras opiniones. Básicamente, como información, el nivel de generalización la hace inútil. Terminamos de leer el capítulo sin enterarnos mucho de nada. Todo queda en un listado de nombres de misioneros franciscanos, dominicos y jesuitas. El grado de detalle de la “actividad misionera” se reduce a indicar en qué fecha llegó cada uno, a dónde, si enseñó “Ave Marías” o “alabados”, si alguno de ellos compuso o no, qué instrumentos tenían en la misión, si fundaron escuelas de música o escuelas de letras donde se enseñaba música. No hay ejemplos musicales, no hay ni siquiera descripciones de cómo suena nada.

La falta de rigor metodológico se percibe en la mezcla de datos que realiza el autor. Aunque el acápite anuncia que hablará de la actividad misionera, realiza una especie de comparación entre los logros musicales de los indios, los negros y los mulatos, sin discriminar si actuaron en contextos misionales rurales o urbanos. Opina que los compositores mestizos y mulatos no pudieron lograr “una buena copia de los originales europeos” (p.28) porque su “identidad cultural dividida” se los impedía, haciendo gala de un injustificado determinismo racial. En cambio, afirma que los indios compusieron música “que podría compararse con la que fue escrita por los que fueron educados por maestros españoles” (p. 35), opinión sin fundamentar y en contradicción con fuentes documentales que citará luego en el capítulo 7 de la IIª Parte. “Indios puros” y negros forman una especie de bloque unitario enfrentado a los también uniformes blancos. A pesar de todo, a diferencia de la música y tradiciones de los indios, la música de los negros, según el autor, “penetró la cultura española” (p. 27). Más allá de la validez de estas opiniones, proporcionan ejemplos de las incongruencias e inconsistencias que muestra permanentemente. El argumento propuesto para ampliar la idea de lo que él llama penetración cultural no tiene contundencia, no convence. Parece ser que para Mendoza de Arce el uso de la imitación de “formas características de hablar y cantar de los negros” en el temprano teatro español del siglo XVI y el hecho de que “danzas negras en las calles han sido documentadas en Portugal desde 1451” (p.27) constituyen una penetración de la cultura negra en la ibérica.

A continuación transcribimos un ejemplo de la manera uniforme en que Mendoza habla de los indios y del nivel de generalización y simplificación con que trata el tema. Sobre los resultados de los misioneros en este primer capítulo dice: “En general los misioneros tuvieron mucho éxito. En todas partes de las Américas las capacidades musicales de los indios, sin importar cuán primitiva era su cultura, eran alabadas. Los indios pronto entonaban himnos a Dios y a la Virgen a menudo acompañándolos con sus propias danzas” (p.64)¹. Pasando por alto, por el momento, el cuestionable evolucionismo implícito en estas palabras, la lectura de algún que otro relato de los misioneros, por ejemplo entre los indios del Chaco, bastaría para echar por tierra esta amplia generalización.

¹ “In general, the missionaries were very successful. Everywhere in the Americas the Indians’ musical abilities, no matter how primitive their background, were lauded. The Indians soon intoned hymns to God and the Virgin, often accompanying them with their own dances. (Todas las traducciones son de la autora, con el asesoramiento de Leonardo Waisman).

La información es escasa sobre las misiones del cono sur y también es escueta sobre “Brasil” (¿una ciudad más?). No usa fuentes primarias, todas las referencias son de segunda o tercera mano (poco confiables para la época en que fueron realizadas las investigaciones por el estado de la disciplina musicológica en Latinoamérica).

Moxos y Chiquitos no se mencionan siquiera. Sólo se hace referencia a ellos en el acápite “La formación de la música popular religiosa de Ibero-América” (p. 82), donde erróneamente se informa que los chiquitanos usaban bajones. Este dato incorrecto sirve una vez más para demostrar la poca consistencia de los ejemplos propuestos por el autor para explicar o ampliar alguna idea, en este caso, el uso de instrumentos indígenas en las misiones a pesar de la prohibición existente. Por otra parte, la cita a la que nos remite para corroborar el dato es imposible de hallar.²

Una iniciativa positiva del autor es la inclusión de una breve sección sobre la música religiosa española (sobre Portugal es poco lo que se dice en el ya sintético apartado) bajo el título “Música religiosa en Ibero-América. Desarrollo de la música católica en la Península durante el Renacimiento” (p.37 a 42). Poco es lo que solemos conocer sobre la práctica y el estilo musical de la metrópoli, estudio que nos aportaría muchos datos acerca del concepto de “colonial” que tenemos sobre la música en América durante el período de dominación hispánica. Aunque el autor ha considerado necesaria una introducción sobre la música en la metrópoli española, no ha seguido el mismo criterio para con las prácticas lusitanas, aún más desconocidas para nosotros. Debemos reconocer, sin embargo, que la bibliografía citada es un tanto anticuada y padece de la consecuente desactualización. Por otra parte, se percibe un cierto sesgo evolucionista que se trasluce permanentemente en las palabras del autor.

A diferencia del anterior, el segundo capítulo, “Música catedralicia”, constituye un buen resumen de lo que hasta el momento se conoce acerca de los compositores, maestros de capilla, organistas, repertorios y reservorios conservados en los centros urbanos coloniales americanos. La bibliografía es abundante y la selección de datos realizada es correcta. Brinda información sobre la organización y regulación de las capillas musicales de las iglesias catedrales americanas y su relación con la herencia española. No hay novedades ni aportes en cuanto a enfoques u otro tipo de

² CLARO VALDÉS, S., 1970: 7-31. La nota 304 al final del capítulo indica las páginas 23 a 25, donde no figura ninguna mención a los bajones ni a las misiones jesuíticas en actual territorio boliviano.

ideas propias, pero al menos está incluida toda la información imprescindible acerca de cada uno de los centros musicales de alguna importancia durante el período. Tampoco se incluyen ejemplos ni se analizan obras. Se habla de una asimilación del estilo europeo nuevamente haciendo uso de la ya mencionada idea unitaria y uniforme del estado de la música americana. Finalmente, el balance de este capítulo arroja también una abundancia de nombres y fechas que poco nos dicen al momento de tratar de componernos una imagen más musical de lo tratado.

Al pasar al capítulo 3, sobre música secular, encontramos nuevos problemas. Según los datos recogidos por Robert Stevenson en *The Music of Peru*, son 21 los músicos activos en Perú antes de 1553. Sin embargo nuestro autor cita 22 (p. 158). Tal vez la cita no haya sido comprobada sino consignada de memoria. Sumemos a ésta las imprecisiones mencionadas ya en el capítulo 1 (de las que hemos podido corroborar porque teníamos los libros a mano) y nuestra desconfianza aumenta a medida que leemos el trabajo.

El capítulo que inicia la IIª Parte, “La música militar, ceremonial y escénica” en el 1700, contiene una introducción en la que plantea los cambios generales que se dieron con el advenimiento de los Borbones a la corona española y las influencias que la Ilustración ejerció en América. Sin embargo no contempla las vicisitudes de comienzos del siglo XVIII sino que habla principalmente de las novedades llegadas con Carlos III, es decir, a partir de 1759 (aunque el autor en p. 215 consigna 1761 [¡!] como fecha de advenimiento de este monarca a la corona española). Se aprecian otras desprolijidades metodológicas en el apartado sobre “Educación musical”, donde la referencia a la Provincia Jesuítica del Paraguay pasa en un párrafo de tres renglones, con una breve alusión a Yapeyú como centro de enseñanza de la música. En todo el acápite no aparece ninguna referencia a Moxos ni a Chiquitos, ni al trabajo que los misioneros jesuitas y franciscanos llevaron a cabo en esta zona, famosa por sus logros musicales. Esto refleja una visión miope en la selección de datos realizada y falta de rigor en la búsqueda de bibliografía. Si bien es cierto que los trabajos especializados en el tema circulan en revistas científicas que a veces son de difícil acceso, también es cierto que muchos de los artículos esenciales figuran en publicaciones tales como la *Revista Musical Chilena* y *Latin American Music Review*, de amplia difusión en el ámbito universitario norteamericano.

Muy interesante resulta la sección sobre “Música militar y para el ceremonial público” (p. 215 a 221), que se centra en los datos conocidos

sobre las celebraciones realizadas en las ciudades virreinales con motivo de las festividades de las familias reales y personas principales de la sociedad colonial: funerales, coronaciones, nacimientos, bodas, bienvenidas a virreyes, carnaval, festejos en honor de nuevos arzobispos y obispos, entre otras ocasiones. Describe las instituciones que patrocinaban la música en estas fechas y provoca nuestra imaginación, describiendo un colorido paisaje urbano con sonido de bandas militares, fuegos artificiales, campanas, cañonazos, salvas, danzantes y toda clase de agrupaciones instrumentales. En cuanto a la “Música en el teatro” (p.221 a 238), ofrece una somera reseña de las óperas representadas, de la transformación del villancico en cantata y la nueva moda italianizante, y de los primeros teatros de ópera en ciudades americanas.

Finalizando el capítulo, me topo con una referencia a la música misional, uno de mis temas predilectos, y comienza otra vez la sensación de desconfianza. En la página 229 de esta sección, en relación a la música escénica en contexto misional, Mendoza de Arce escribe: “Según el Padre Cardiel en su *Compendio de la Historia del Paraguay*, danzas dramáticas y dos óperas en estilo italiano, *El Rey Orontes de Egipto* y *Felipe V*, fueron interpretadas por jóvenes de entre doce y dieciséis años acompañados de espinetas y arpa” (p. 229)³. La nota al pie que sigue, (número 146) cita las páginas 28-29 de la *Música colonial* de Roldán. Sin embargo, no se encuentra allí mención de Cardiel sino de un artículo de Antonio Monzón⁴. Revisando el *Compendio* de Cardiel, encontré referencia a los chicos de doce a dieciséis años, pero no los títulos de las óperas. Por las dudas revisé también otra obra de Cardiel, la *Breve relación*. Aquí encontré la espineta y el argumento sobre Felipe V⁵, pero no los jovencitos. No he podido acceder

³ “According to Father Cardiel in his *Compendio de Historia del Paraguay*, dramatic dances and two operas in the Italian style, *El Rey Orontes de Egipto*, and *Felipe V*, were performed by youngsters twelve to sixteen years old accompanied by spinet and harp”.

⁴ ROLDÁN, W., 1987: 28-29; MONZÓN, A. 1948: 35-39.

⁵ “En las fiestas Reales de la coronación de don Carlos III [...] hubo danzantes y músicos que vinieron de cuatro pueblos. [...]. Hubo también dos óperas con música al modo italiano [...]. Los oficiales españoles no se hartaban de agasajar aquellos muchachos [...]. Había grandes y chicos. Los más eran de 12 a 16 años.” CARDIEL, J., 1984: 96. “Van al tablado, y en algunos pueblos a esta hora, o la noche antes, hacen una ópera al modo italiano, con su vistoso teatro, cantada toda al son de la espineta [...]. Son devotas las que saben; y hay una de la renuncia que hizo de su reinado Felipe V [...]” CARDIEL, J., 1989: 144.

al artículo de Antonio Monzón, pero a estas alturas ya desconfío de que el dato ofrecido sea fidedigno. Estas imprecisiones dan cuenta de la falta de oficio en el manejo de las fuentes y contradicen uno de los principales propósitos de la obra enunciados en el prefacio: estimular la curiosidad. Cuando nuestra curiosidad nos lleva a profundizar sobre algún dato proporcionado por el autor, es casi imposible seguir la pista a través de las notas por él citadas o tratar de adivinar qué es lo que en realidad quiso citar y confundió con otro dato.

En el capítulo 5, “Música de cámara y doméstica, conciertos públicos y música orquestal”, Mendoza de Arce resalta el papel de las mujeres y de los esclavos en el cultivo de la música de cámara en el ámbito doméstico. Hace un breve comentario sobre el salón y la *soirée*, que comienzan a generalizarse a fin de siglo por el cambio de casa reinante. Distingue entre academia, tertulia, *soirée*, salón, coloquio y círculo o cenáculo, baile y sarao como las nuevas instancias donde la música instrumental, la canción y la danza tenían lugar. Es en esta sección donde se hace más evidente lo poco útil que resulta el criterio elegido para fijar los límites entre la segunda y la tercera parte del libro, puesto que el autor se ve obligado a ejemplificar sobre el tema recurriendo a datos tan tardíos como 1829 (ver pp. 247, 251 y 253). “Una buena proporción del público general e incluso algunos de los ricos o de las elites cultivadas, se abstendrían de concurrir [a conciertos públicos de música instrumental] o de quedarse hasta el final del acto; aún más improbable es que pudieran apreciar completamente la música” (p. 265)⁶. La mirada etnocéntrica y clasista que se desprende de este aserto, además de los prejuicios sobre cómo deben ser las cosas, llevan al autor a transformarse en un *médium*, capaz de transmitirnos esta visión casi espiritista de la sociedad dieciochesca americana (que además, siempre es homogénea y unitaria) y su comportamiento en las ocasiones en que podía oírse música orquestal.

De gran interés me resultó la sección dedicada a la música en las confraternidades del capítulo 7, especialmente por la cantidad de datos que el autor cita sobre estas asociaciones religiosas en la América portuguesa. Nos informa que “La prohibición contra las órdenes religiosas en el área [de Minas Gerais] hizo que el rol de las hermandades, ya importante en Brasil, lo fuera aún más. [...] Las hermandades estaban fuera de la

⁶ “Many among the general population and even some of the wealthy or the cultured elites, were not likely to attend or stick around for the durations of the event and were even less likely to appreciate the music fully”.

jurisdicción del obispo o del vicario, entonces construyeron sus propias iglesias y contrataron sacerdotes para los servicios religiosos, lo cual resultó en un extraordinario nivel de actividad religiosa” (p. 345)⁷, en el que la música tuvo un destacado lugar, sobre todo por el grado de profesionalismo que alcanzaron sus actores. Para la parte española, en cambio, casi no hay datos. Este tema está siendo objeto de estudio reciente en el área, especialmente por parte de los historiadores y algunos pocos musicólogos. Al igual que el estudio de los archivos musicales conservados en los conventos y monasterios, la profundización en el conocimiento de las actividades de las asociaciones religiosas laicas de este tipo y sus alcances en el campo de la música puede contribuir a completar las lagunas que ha dejado la falta de fuentes de música catedralicia en gran parte del territorio latinoamericano, particularmente en nuestro país.

De la segunda mitad del capítulo, referida a la actividad misionera en el siglo XVIII, citamos otros dos ejemplos de la falta de rigor académico y musical con que ha sido escrito este extenso libro. El primero está en conexión con el aria dedicada a María Luisa de Borbón atribuida a los tres maestros mojeños Francisco Semo, Marcelino Ycho y Juan José Nosa. “Según Hugo Patiño Torres, el tratamiento de los violines y el bajo figurado refleja la escuela de violín veneciana en general y Vivaldi en particular.” (p. 359)⁸. La nota 133 remite a Stevenson y a Roldán. Sin embargo, una vez más, debemos comprobar que no hay coincidencia entre la cita y la referencia ofrecida al lector. Ni Stevenson ni Roldán incluyen este juicio; en realidad le sirvieron a Mendoza de Arce para remitirlo a un artículo de Humberto Vázquez Machicado y Hugo Patiño Torres, del cual proviene la cita⁹. Pero más allá de la omisión de la verdadera fuente, el confiar en semejante opinión es imperdonable, pues o bien demuestra claramente un absoluto desconocimiento del estilo veneciano y de la obra de la que se está hablando, o bien pone en evidencia la falta de interés genuino y de compromiso con el quehacer musicológico de Daniel Mendoza de Arce al basarse en la palabra de un músico ajeno a la profesión

⁷ “The prohibition against religious orders in the area made the role of the brotherhoods, already important in Brazil, even more so. [...] The brotherhoods were outside the jurisdiction of the bishop or the vicar, so they built their own churches and contracted with priests for religious services, which resulted in an extraordinary level of religious activity.

⁸ “According to Hugo Patiño Torres, the treatment of the violins and the figured bass reflects the Venetian violin school in general, and Vivaldi in particular”.

⁹ VÁZQUEZ-MACHICADO, H. y PATIÑO TORREZ, H., 1958: 65-109.

en lugar de emitir su propio juicio sobre el tema tratado. Como agravante, cabe aclarar que Patiño Torres, el especialista a quien recurrió Vázquez Machicado y de quien fue imposible conseguir ninguna referencia, muestra una comprensión apenas elemental de los estilos musicales del siglo XVIII.

El segundo ejemplo concierne a una cita de Francisco J. Miranda y pone de manifiesto la poca confiabilidad de este libro, porque la utilización de fuentes de segunda o tercera mano, sin corroborar los datos que en ellas aparecen, lleva a Mendoza a cometer frecuentes errores de interpretación. (Por otra parte, la calidad de la bibliografía citada es muy despareja y sin embargo el autor deposita en todas las fuentes el mismo grado de confianza). En lugar de usar para su trabajo la publicación de Furlong sobre la *Sinopsis* de Miranda, utiliza una cita realizada por un estudiante de un seminario bautista¹⁰, en inglés, y que, para colmo de males, entiende el texto de Miranda de manera exactamente opuesta a lo que el jesuita quiso decir. Dice Mendoza:

Parece ser necesaria una evaluación de los logros del esfuerzo jesuítico para desarrollar la cultura musical occidental entre los indios. Una visión retrospectiva escrita por el general jesuita Padre Francisco Javier Miranda llega a la conclusión de que los jesuitas no lograron “propagar su entusiasmo artístico” por la música vocal e instrumental a los habitantes de la misión. Haya sido esto debido al “poco gusto y desafección por la música (occidental)” de los indios, o “a su inercia y desaplicación” para aprenderla, el hecho de que “la música en nuestros colegios estaba estancada” subsiste y también en las misiones” (pp. 359-360)¹¹.

El texto de Miranda, según la edición de Furlong, dice:

“[...] los Jesuitas no han podido pegar (por decirlo así) o propagar este contagio artista a los habitantes de las Ciudades, y es en la Música tanto instrumental, como vocal. O fuese por poco gusto y afición a la Música, o fuese por la inercia y desaplicación de los

¹⁰ MCGLUCKIN, J. 1979: 263.

¹¹ “An assessment of the accomplishments of the Jesuits’ effort to advance Western musical culture among the Indians seems to be in order. A retrospective look taken by the Jesuit General Father Francisco Javier Miranda concludes that the Jesuits failed to ‘propagate their artistic enthusiasm’ for vocal and instrumental music to the mission’s inhabitants. Whether this was because of the Indians’ ‘little liking and affection for (Western) music’, or their lack of “drive and determination to master it”, the fact remains that ‘music was at a standstill in our colleges’ and in the missions, as well”.

Seculares a ella, fuese por la dificultad en aprenderla y que no tenían pecho y constancia para superarla; el hecho es que la Música estaba como estancada en nuestros Colegios y en los Pueblos de Misiones de nuestros Indios. [...] Del mismo modo hubieran podido las Ciudades, las Catedrales y otros Cuerpos introducir y mantener la Música; y aun les hubiera sido mas fácil y menos costoso, valiéndose de nuestras escuelas, que tenían a la puerta de casa, que nosotros ciertamente, siguiendo nuestra máxima constante de servir al Público en cuanto podíamos, no nos hubiéramos negado a servirles en ello. El hecho es que, o por desidia, o por ahorrar gastos, no lo hacían, y en sus funciones eclesiásticas ordinarias se contentaban con cantar lo que ocurría a capricho, o de fantasía, con el acompañamiento de un orgullo [¿organillo?] mal o bien aporreado, y de un arpa mal arañada, y de alguna guitarrilla de mala muerte, coronando la fiesta con entonar algunas coplas, motetes o villancicos; [...].¹²

Es decir, la música prosperaba en las misiones y en los colegios, pero estaba aislada allí porque los españoles de las ciudades no quisieron cultivarla.

La tercera parte, dedicada a la primera mitad de siglo XIX, está basada en bibliografía básica pero que ha sido superada en la actualidad, sobre todo a nivel de datos sobre ciudades más periféricas, de las que directamente el autor no se ocupa. La metodología que viene utilizando hasta el momento (una introducción general y luego un recorrido de norte a sur, brindando una síntesis de los datos con que cuenta sobre la música en los principales centros urbanos y/o lugares de misión) no resulta adecuada. En este período sería deseable una mayor contextualización de los datos en el marco de las independencias nacionales, puesto que no ocurrieron simultáneamente y hubo países, como Cuba por ejemplo, que obtuvieron el reconocimiento de su autonomía por parte de España mucho más tarde (1898). Por la debilidad del criterio fijado como división entre la segunda y la tercera parte, en esta sección se superponen y repiten muchos datos ya consignados en la anterior y la lectura se torna muy poco interesante.

Al observar las dimensiones de este grueso volumen y los propósitos enunciados en su prefacio, muchos interesados en el área pensarán que finalmente tienen en sus manos un texto largamente esperado que organiza los conocimientos actuales sobre el tema. No, no ha llegado el Gustave

¹² Furlong, G., 1963: 71.

Reese de la musicología colonial latinoamericana.¹³ Aunque la obra es geográfica y políticamente muy abarcativa, el tratamiento termina siendo, quizá por esto mismo, superficial. Aunque es el resultado de una amplia recolección bibliográfica, ésta no es completa ni actualizada y su tratamiento está viciado por la carencia de una visión crítica para la evaluación, comparación e interpretación de las fuentes. Aunque el aparato crítico es abundante, su seguimiento se ve dificultado por un sistema de notas y abreviaturas al final de cada capítulo y un ordenamiento poco práctico de la bibliografía en el índice de fuentes. Aunque presume de objetividad, incluye opiniones valorativas que se pueden tachar como mínimo de anticuadas y fantasiosas.¹⁴ Y anticuado es el término que se podría emplear para caracterizar el enfoque general del libro, que nos retrotrae a una musicología de recopilación de datos en fuentes secundarias, sin incluir análisis ni del aspecto sonoro ni de las facetas socioculturales de la música.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

CARDIEL, José

1984 *Compendio de la Historia del Paraguay*, Buenos Aires, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

1989 *Las Misiones del Paraguay*, Héctor Sáinz Ollero ed., Madrid, Historia 16, col. Crónicas de América 49.

CLARO VALDÉS, Samuel

¹³ Paráfrasis de una célebre frase del Dr. Héctor Rubio pronunciada durante la XVIª Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, Mendoza, 2004.

¹⁴ Un ejemplo tomado del capítulo 3, hablando sobre “Música secular”: “Por otra parte, a muchos Ibero-Americanos ricos, incluyendo los encomenderos, comerciantes y burócratas, no les interesaba la música cultivada. Esto no era inesperado en una clase que incluía personas sin títulos de nobleza, por mucho que ellos puedan haber deseado la vida de la aristocracia”. [“On the other hand, many wealthy Ibero-Americans, including *encomenderos*, merchants, and bureaucrats, were not interested in cultivated music. This was not unexpected in a class that included persons without nobility titles, however much they may have coveted the life of the aristocracy”]. (p.159).

- 1969 “La música en las misiones jesuíticas de Moxos”,
Revista Musical Chilena, Año XXIII, n° 108, pp. 7-31.
- 1970 “La música virreinal en el Nuevo Mundo”, *Revista Musical Chilena*, Año XXIV, n° 110, pp. 7-31.
- 1981 “Música teatral en América”, *Revista Musical Chilena*, Año XXXV, n° 156, pp. 3-20.
- FURLONG, Guillermo
1963. *Francisco J. Miranda y su Sinopsis (1772)*. Buenos Aires, Ediciones Theoría.
- MCGLUCKIN, John
1979 “Music and Missions among the Jesuits in Argentina, 1585-1767”. D.M.A. dissertation, Southwestern Baptist Theological Seminary.
- MONZÓN, Antonio
1984 “Introducción a la Ópera en la Argentina”, *Boletín de Estudios de Teatro*, T VI, n° 20-21, Buenos Aires, pp. 35-39.
- ROLDÁN, Waldemar
1987 *Música colonial en la Argentina. La enseñanza musical*, Buenos Aires, El Ateneo.
- STEVENSON, Robert
1960 *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epoch*, Washington, Pan American Union.
1968 *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley y Los Angeles, University of California.
- VÁZQUEZ-MACHICADO, Humberto y Hugo PATIÑO TORREZ
1958 “Un código cultural del siglo XVIII”, en *Revista Historia*, Buenos Aires, t. IV, pp. 65-109.

* * *

Marisa Restiffo es profesora en Educación Musical por la UNC, doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid (Musicología) en etapa de elaboración de tesis sobre el código musical del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba. Es profesora Adjunta de la cátedra Introducción a la Historia de las Artes de la Escuela de la Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
