

Fernández Calvo, Diana

Patrimonio musical del virreinato peruano de los siglos XVII y XVIII. Sistemas de la información y de la comunicación del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega de la UCA Argentina. Rescate, reconstrucción y transcripción del reservorio documental

Ponencia presentada en el II Foro Internacional de Patrimonio Cultural.
Bogotá, Colombia, 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. Patrimonio del virreinato peruano de los siglos XVII y XVIII. Sistemas de la información y de la comunicación del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la UCA Argentina. Rescate, reconstrucción y transcripción del reservorio documental [en línea]. Ponencia presentada en el II Foro Internacional de Patrimonio Cultural, 19 al 22 de septiembre, 2011. Bogotá, Colombia.[Fecha de consulta:]

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/patrimonio-musical-virreinato-peruano.pdf>>

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

Patrimonio musical del virreinato peruano de los siglos XVII y XVIII. Sistemas de la información y de la comunicación del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega de la UCA Argentina. Rescate, reconstrucción y transcripción del reservorio documental.

Dra. Diana Fernández Calvo¹ (UCA, Argentina)

1- Introducción

Dos estudios de caso: José de Orejón y Aparicio y Repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco

1.1 José de Orejón y Aparicio

El caso de la música de José de Orejón y Aparicio

José de Orejón y Victoria de Aparicio y Velasco (Huacho, 1706; Lima, 1765) es considerado uno de los más importantes compositores y organistas peruanos. Su enorme talento como compositor hizo que su obra se hiciera conocida en Sucre y permaneciera en la memoria del pueblo peruano hasta fines del siglo XIX. La Catedral de Lima custodió a lo largo de dos siglos la obra de este compositor y Maestro de Capilla de esta Catedral.

Andrés Sas fue el primer investigador que nos permitió conocer la obra de Orejón en su trabajo² *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato* al volcar en detalle el inventario realizado por el maestro de capilla Andrés Bolognesi³ “Nómina de los Papeles /de Música servibles que tiene /esta Santa Yglesia Metropolitana / de Lima”. En el catálogo de Bolognesi encontramos mencionadas las siguientes obras de José de Orejón y Aparicio:

1. <i>Misa de Quinto Tono</i>	21. <i>Ha del safir</i>
2. (Y reformada por Tapia)	22. <i>Aliéntese el fervor</i>
3. (<i>Misa</i>) de G “chiquita” ⁴	23. <i>Buela Paloma</i>
4. <i>Un terno de Psalmos de Santo</i>	24. <i>Contrapunto</i>
5. Otro para la <i>Virgen y para Santo</i> ⁵	25. <i>Ha del Agua</i>
6. <i>Oredidi</i> ⁶	26. <i>Por bezar</i>
7. <i>Defecit</i>	27. <i>Sol, Luna y Estrellas</i>
8. <i>Pasión del Domingo</i>	28. <i>Tres racionales</i>
9. (Y renovada por Tapia) ⁷	29. <i>Enimma divina</i>
10. <i>Et incarnatus</i>	30. <i>Ha del gozo</i>
11. <i>Pasión del Viernes</i>	31. <i>Al ver q. raya</i>

¹ Diana Fernández Calvo es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras y Doctora en Historia por la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la UCA. Magister en Gestión de proyectos educativos por la UCAECE) y Especialista en Educación Virtual Universitaria (UNQUI) es graduada en tres licenciaturas en: Musicología, en Composición y en Educación Musical en la FACM UCA y una licenciatura en Piano en el IUNA. Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” y Coordinadora del doctorado en Música de la UCA, es Miembro de número de la Academia Argentina de la Historia y ha sido galardonada con el Premio Konex 2009 en Musicología.

² SAS, A. 1971 p. 191, 192, 193, 195, 196. Reproducimos textualmente el listado citado por Sas.

³ Inventario realizado entre 1809 y 1810.

⁴ Versión de la Misa N° 1.

⁵ Salmos de Vísperas

⁶ Credidi

⁷ Versión de la Obra N° 8 realizada por el compositor Melchor Tapia a principios del siglo XIX.

12. <i>Albricias mortales</i>	32. <i>Ha de la Esfera</i>
13. <i>A la Messa</i>	33. <i>Ha del día</i>
14. <i>Zagales de estos bosques</i>	34. <i>Ha del mundo</i>
15. <i>De aquel globo</i>	35. <i>Duo, Gilgerillo</i>
16. <i>Despertad</i>	36. <i>A la arma</i>
17. <i>Sacris Solemnis</i>	37. <i>Al resien nacido</i>
18. <i>En el día festivo</i>	38. <i>Aria, Mariposa</i>
19. <i>A meser</i>	39. <i>Gozos de San José</i>
20. <i>Letania de Nuestra Señora</i>	

La Misa en G es una Versión de la Misa N° 1, Otro para la Virgen y para Santo son los Salmos de Vísperas , Oredidi es Credidi , (y renovada por Tapia) Versión de la pasión realizada por el compositor Melchor Tapia a principios del siglo XIX.

Posteriormente, en su *Diccionario Biográfico* (1972), Andrés Sas brindó en detalle los datos biográficos del compositor y transcribió las misivas que se encontraban en las Actas del Cabildo Catedralicio de Lima.

Unos años antes de los escritos de Sas, el Padre Rubén Vargas Ugarte, en sus “Notas sobre la Música en el Perú”, había publicado el catálogo —efectuado por César Arróspide de la Flor y Rodolfo Holzmann⁸— de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima. Esta circunstancia nos hace posible comparar qué obras de Orejón y Aparicio seguían siendo custodiadas en el Archivo de la Catedral en 1949. Con la indicación AH registramos el número de la catalogación correspondiente a Arróspide-Holzmann.

El listado de las obras identificadas como de autoría de Orejón y Aparicio (todas ellas mencionadas en el inventario de Bolognesi) dentro del catálogo publicado por Vargas y Ugarte es el siguiente:

1. <i>A mecer de un Dios la cuna</i> (AH 50) ⁹	11. <i>Dúo (Jilguerillo sonoro)</i> (AH 60)
2. <i>Dúo a Nuestra Señora (Ha de la esfera de Apolo)</i> (AH 51)	12. <i>Dúo a Nuestra Señora de Copacabana (A del día)</i> (AH 61)
3. <i>Tres a Nuestra Señora (Tres racionales)</i> (AH 52)	13. <i>Cuatro al Santísimo Despertad</i> (AH 62)
4. <i>Cantada Sola (Mariposa)</i> (AH 53)	14. <i>Cuatro al Santísimo Sacramento (De aquel globo)</i> (AH 63)
5. <i>Tres (Por besar de este fénix)</i> (AH 54)	15. <i>Cuatro a Nuestra Señora (Ha del safir del mundo)</i> (AH 64)
6. <i>Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora sobre el ut, re, mi, fa, sol, la</i> (AH 55)	16. <i>Cuatro a la Concepción de Nuestra Señora (En el día festivo)</i> (AH 65)
7. <i>Dúo al Santísimo Sacramento (Enigma divino)</i> (AH 56)	17. <i>Cuatro al Santísimo Sacramento (A la mesa zagalas)</i> (AH 66)
8. <i>Dolores y Gozos de Santísimo</i> (AH 57)	18. <i>Letanía de Nuestra Señora</i> (AH 67)
9. <i>Dúo al Santísimo Sacramento (Ha del mundo)</i> (AH 58)	19. <i>Pasión del Viernes Santo</i> (AH 68)

⁸ ARRÓSPIDE, C. - HOLZMANN, R. 1949.

⁹ Con la indicación AH registramos el número de la catalogación correspondiente a Arróspide-Holzmann.

10. <i>Dúo a Nuestra Señora (A del gozo)</i> (AH 59)	
--	--

Veinte años después que Arróspide-Holzmán, el investigador norteamericano Robert Stevenson¹⁰ confirma el mismo listado como obrante dentro del Archivo.

En 1982, José Quezada Machiavello verifica la existencia de estas diecinueve obras e indica el hallazgo de *Ha del Agua* (A- H 20), clasificada como anónima en el catálogo de la Catedral. En la carátula de este manuscrito se leía: 4/ a la Concepción de Nuestra Señora / Aparicio. Podemos comprobar que esta obra aparecía entre las de “Aparicio” en el inventario de Bolognesi. Asimismo, Quezada encontró el dúo con violines *Al arma al combate* (A- H 17) que, si bien no consigna compositor en la carátula, podría ser el que aparece con el mismo título en el inventario de Bolognesi, presentando coincidencias estilísticas significativas con las obras de Orejón.

Hacia 1987, la música del gran maestro barroco peruano desaparece del Archivo Arzobispal de Lima. Sólo se conservaron allí los *Salmos de Vísperas*, obra original de Orejón, orquestada por Melchor Tapia y Zegarra¹¹, que se encontraba precisamente en el legajo Tapia y que no aparecía tampoco en los listados de Arróspide-Holzmán, 1949, y Stevenson, 1970.

En 1999, se recibió en el “Archivo de Música Colonial Americana” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de Argentina una colección de negativos donados por la Dra. Carmen García Muñoz, quien los había fotografiado en los Archivos de Lima Catedral. Así ingresaron al Instituto copias de los manuscritos desaparecidos del destacado compositor peruano Orejón y Aparicio.

Nº de Cat. CGM - IIMCV	Autor	Título	Catálogos	Transcripciones	Soporte
1	Orejón y Aparicio	<i>A mecer de un Dios la Cuna</i> Ti-Ti-Ti (Al)-Te, VI-VII, Ac. <i>A mecer de un Dios</i> (CGM) / <i>A mecer de un Dios la cuna</i> (Cl.)	CGM 16 AAL (P) 4º / <i>Aparicio</i> (CGM)	Sas/ Fernández Calvo	Negativos

¹⁰ STEVENSON, R. 1970.

¹¹ Compositor peruano activo en la Catedral de Lima desde fines del siglo XVIII hasta su muerte en 1818.

2	Orejón y Aparicio	<i>Ah de la esfera de Apolo</i> Ti-Ti, VI-VII, Ac <i>Ha de la esfera de Apolo</i> (dipl.-CGM) <i>Ha dela Esphera de Apolo</i> (Cl.)	CGM 7 AAL (P) <i>Duo a N^o. Señora / Ha de la esfera de Apolo / M^{ro}. Dⁿ. Joseph de Aparicio / [rúbrica de la primera obra] (CGM)</i> <i>Duo a N^o. Señora / Ha dela Esphera de Apolo / M^{ro}. Dⁿ. Joseph de Aparicio (Cl.)</i>	Fernández Calvo	Negativos Falta el bajo
3	Orejón y Aparicio	<i>Ah del Agua</i> Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ob, Ac	CGM 72 AAL (P)	Fernández Calvo	Negativos
4	Orejón y Aparicio	<i>Ah del Día</i> TI-TII- VI- VII Ac <i>A del día (CGM) / A del día a de la fiesta (LACMA)</i>	CGM 1 AAL (P) Duo con violines / A N. Sra. De Copacabana / A del día / M ^o . Dn. Joseph de Orejon y Aparisio / [rúbrica] (CGM) Duo con violines / A N ^a . Sra. De Copacabana / A del día / M ^o . Dn. Joseph de Orejon y Aparisio (Cl.)	Sas / Roldán/ St. /Fernández Calvo	Negativos
5	Orejón y Aparicio	<i>Ah del gozo</i> Ti-Ti, VI, VII, Ac <i>A del gozo (dipl.-CGM) / Ha del Gozo, ha del aplauso</i>	CGM 8 AAL (P) Duo / A Nra. Señora / A del gozo / Mro. Dn Joseph de Aparicio (CGM-Cl.)	Sas / Claro/ Fernández Calvo	Negativos

		(Cl.)	[rúbrica] (CGM)		
6	Orejón y Aparicio	<i>Ah del Mundo</i> <i>Ti-Ti, VI-VII, Ac</i> <i>Ha del mundo (dipl.-CGM)</i>	CGM 3 AAL (P) Duo al SS. Sacramento / Ha del mundo / Aparicio (CGM)	Fernández Calvo	Negativos
7	Orejón y Aparicio	<i>Ah del Safir del Mundo</i> <i>Ti-Te, VI- VII, Ac</i> <i>Ha del safir del mundo (dipl.-CGM)</i>	CGM 10 AAL (P) Quatro à nrâ Señora / Ha del safir del mundo / Aparicio (CGM)	Fernández Calvo	Negativos
8	Orejón y Aparicio	<i>Contrapunto a 4. "A la Concepción de Ntra. Sra</i> <i>Ti-Ti-Al-te, Ac</i> <i>Contrapunto (dipl.-CGM)</i>	CGM 9 AAL (P) Contrapunto á 4º / alá Consepccion de Nrâ S.a / Aparicio / Sobre el ut re mi fa. Sol la.	Sas/ García Muñoz/ Fernández Calvo	Positivos/ sin negativos
9	Orejón y Aparicio	<i>De aquel globo</i> <i>Ti-Ti-Al-Te, VI-VII, Ac.</i> <i>De aquel globo (dipl.-CGM)</i>	CGM 2 AAL (P) Quatro al SS. Sacramento / De aquel globo / Aparicio	Fernández Calvo	Negativos Falta el bajo
10	Orejón y Aparicio	<i>Despertad canoras avecillas</i> <i>Ti-Ti-Al-Te, VI-VII, Ac.</i> <i>Despertad (dipl.) / Despertad canoras avecillas (CGM)</i>	CGM 11 AAL (P) 4 Despertad / Al Ssmo. / Aparicio (CGM)	Fernández Calvo	Negativos

11	Orejón y Aparicio	<i>Dolores y Gozos de San José</i> <i>Ti-Ti, Ac.</i> <i>Dolores y gozos (dipl.-CGM)</i>	CGM 15 AAL (P) Dolores y gozos de S. S. / Joseph / Mro. Aparicio	Fernández Calvo	Negativos
12	Orejón y Aparicio	<i>En el día festivo Ti-Ti-Al-Te, VI- VII, Ac.</i> <i>En el día festivo (dipl.-CGM)</i>	CGM 18 AAL (P) 4º / A la concepcion de Nrà Sa. / En el Dya festivo / Aparicio (CGM)	Fernández Calvo	Negativos
13	Orejón y Aparicio	<i>Enigma Divino</i> <i>Ti-Ti, VI, VII, Ac.</i> <i>Enigma divino (dipl.-CGM)</i>	CGM 14 AAL (P) Duo al SS. Sacramento / Enigma divino / Aparicio (CGM)	Sas/ Fernández Calvo	Negativos
14	Orejón y Aparicio	<i>Gilguerillo Sonoro</i> <i>Ti-Ti, VI-VII, Ac</i> <i>Gilguerillo sonoro (CGM)</i>	CGM 5 AAL (P) Duo con violines / Gilguerillo sonoro / Mº. Dn. Joseph Orejon y Aparicio / [rúbrica de la 1a. obra] (CGM)	Fernández Calvo	Negativos
15	Orejón y Aparicio	<i>Letanía</i> <i>Ti.-Ti-Al- Te/ Te (Al 2º coro), VI- VII, Org, Ac.</i> <i>Letanía (dipl.-CGM)</i>	CGM 12 AAL (P) Baxo / Letanía à Na. Sa. / Aparicio (CGM)	Fernández Calvo	Negativos
16	Orejón y Aparicio	<i>Mariposa</i> <i>Ti, VI-VII, Ac</i> <i>Mariposa</i>	CGM 6 AAL (P) Cantada a solo /	Sas / Stevenson/ Illari/ Fernández	Positivos/ sin negativos

		<i>(CGM) / Ya que el sol misterioso (St.-LACMA)</i>	Mariposa / Aparicio	Calvo	
17	Orejón y Aparicio	<i>Pasión según San Juan</i> <i>Coro I: Ti-Ti-Al-Te (Solo Ti-Al)</i> <i>Coro II: Ti-Al-Te</i> <i>Fl I y II Cor I y II, VI-VII, Ac (org)</i> <i>Passion del Viernes Santo (dipl.) / Pasión (CGM)</i>	CGM 13 AAL (P) Nº 3 / Passion del Viernes / Santo / a Dos Coros con / Violines Flautas Trompas / y Bajo / por / Dn. José Aparicio Presbítero / Andrés Bolognesi (CGM)	Stevenson (parcial)/ Fernández Calvo (completa)	Negativos
18	Orejón y Aparicio	<i>Por besar de este Fénix</i> <i>Ti-Ti-Te, VI, VII, Ac</i> <i>Por besar de este fénix (CGM)</i>	CGM 4 AAL (P) 3. Por besar de este fenis / Aparicio	Fernández Calvo	Negativos
19	Orejón y Aparicio	<i>Salmos de Vísperas</i> <i>Coro I: Ti--Al-Te (Solo Ti-Al)</i> <i>Coro II: Ti-Al-Te-Ba</i> <i>Fl I y II Cor I y II, VI-VII, Ac (org).</i> <i>Salmos de Visper[as] d[e] Do[men]ica, ó [d]e Santos (dipl.) / Salmos de vísperas (CGM)</i>	CGM 19 AAL Salmos de Visper[as] d[e] Do[men]ica, ó [d]e Santos, puestos / en Música con [...] Violi, [...] Organo, y Quatro voces p.a / las Vísperas de Primera Clase, p.r el S.or D.n Joseph / Aparicio Presbytero, Organ[ista] y Ma[est]ro de Capilla de / la S.ta Iglesia	Transcripción parcial de Lola Márquez de una copia fascimular del original preservado aún en el Archivo Arzobispal de Lima/ Transcripción parcial de Carmen García Muñoz/ Transcripción completa de Diana Fernández Calvo	Positivos/ sin negativos Falta una hoja (reconstruida)

			Cath.l de Lima en el año de 1750 / los mismos q.e ha [...]istrado D.n Melchor Tapia, Presbyt.º / Organista de la referida Iglesia, añ[a]diendoles / flautas, tromp[as], un Segundo Coro y Organo obliga- / do al Salmo Laudâte Dòminum omnes gentes,, en el / año de 1810. / [en recuadro:] Laudâte eum in tympano, et / choro: Laudâte eum in chordis / et ôrgano. / Son palabras del Salmo 150 v. 4.		
20	Orejón y Aparicio	<i>Tres Racionales</i> <i>Ti-Al-Te,[VI]-VII, Ac.</i> <i>Tres racionales (dipl.-CGM)</i>	CGM 17 AAL (P) 3 à nrà Señora / Tres racionales / Aparicio (CGM)	Fernández Calvo	Negativos

1.2 Repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco

La primera diócesis que se erigió en el Perú fue la de Cusco, en 1536. Cusco fue cuna de muchos monasterios. Los franciscanos y los monjes dominicos estuvieron entre los primeros españoles que entraron a Cusco y fundaron allí sus primeras casas a partir de 1534¹².

El monasterio franciscano en Cusco no fue sólo el primero de la orden en Perú, sino también la institución cabecera de la provincia de San Antonio de Charcas. El 19 de agosto de 1603 se funda el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Desde sus inicios fue un centro de alta especialización que proveía de música y músicos a la catedral de Cusco a los conventos locales y probablemente a otros templos de la ciudad. La actividad seminarista era

¹² Cfr. QUEZADA MACHIAVELLO, J. , 2001.

verdaderamente peculiar y única en hispanoamérica, explicando además la abundancia de recursos y la dimensión de las agrupaciones musicales de la catedral.

Parte de los manuscritos que forman el repositorio del SSAAC contiene la música de maestros locales cusqueños de los siglos XVII y XVIII. Allí están también representados algunos compositores españoles de los siglos XVII y XVIII. 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.

El repositorio musical del Seminario San Antonio Abad de Cusco es uno de los más ricos de la época virreinal¹³. El material musical se presenta 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); en nuestro Archivo (IIMCV) existen sólo dos partituras instrumentales¹⁴. Las obras policorales suelen tener hasta 9 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.

El repositorio cuenta con 397 composiciones musicales de autores barrocos sudamericanos, maestros locales cusqueños y compositores españoles (3795 folios). Tiene por lo tanto proyección sudamericana. Este seminario 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 comprenden actuales países como Bolivia, Argentina y Paraguay. Este repositorio estuvo cerrado a la consulta de los investigadores durante los últimos 30 años.

2- Proyecto de Bases de Datos del Archivo de Música Colonial Americana

Al asumir la dirección del Instituto en el año 2005, inicié el proceso de instalación del Sistema de información del Instituto. En primer término, decidí cumplimentar la etapa de digitalización del Archivo de Música Colonial Americana (donación Carmen García Muñoz).

Aquí debo aclarar que el término “Música colonial americana” pertenece a las categorías de división de materiales documentales establecida por Carmen García Muñoz en los catálogos originales del material de la donación. La Directora del Instituto en 1999 (momento en que se recibió la donación) era la Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo, quien consideró adecuada la

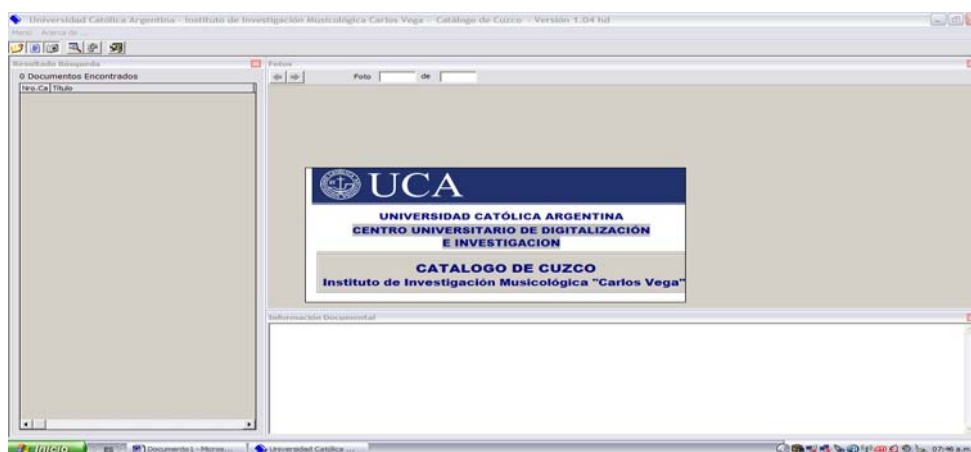
¹³ Cfr. QUEZADA MACCHIAVELLO, J., 2004: 12.

¹⁴ Quezada Macchiavello da cuenta en su trabajo de cuatro manuscritos instrumentales.

nomenclatura para la creación de este nuevo Archivo perteneciente al IIMCV de la UCA. A esta donación se incorporaron los documentos fotografiados por Carlos Vega de sus 'Códices coloniales' (asociados a la base de datos del Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV). El término 'colonial' es utilizado así para englobar a toda la música existente durante la colonización hispánica, sin pretender abarcar con este término a ningún tipo de forma de dominación según las corrientes teóricas del post-colonialismo. En el caso del presente archivo de 'música colonial' entran en el reservorio de materiales documentales las copias de los manuscritos de los Archivos de la Catedral de Lima, del Seminario de San Antonio Abad de Cusco, de la Catedral de Sucre (Bolivia) y del Fondo Elena Fortún. A ellos se han sumado posteriormente copias de Archivos de Brasil, México y Conventos de monjas del Perú. El Archivo está en continuo crecimiento a través de convenios institucionales (el último de los cuales se ha firmado con el Arzobispado de Cusco en función de cotejar la documentación existente en el Seminario con la fotografiada por Carmen García Muñoz).

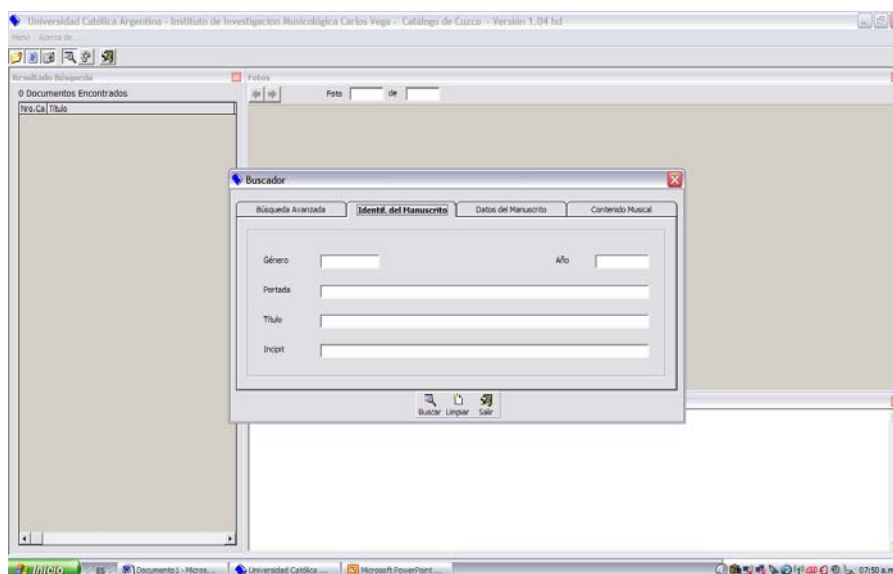
Desde esta óptica del término se agrupan históricamente todas las producciones musicales de las capillas catedralicias, seminarios, conventos e iglesias de los países americanos que estuvieron bajo la dominación española del virreinato del Perú desde 1542. Se consideran también dentro de este archivo los intercambios musicales y de teoría producidos durante este período entre este virreinato, el Virreinato de la Nueva España y España.

En los años anteriores a este emprendimiento, como encargada de este Archivo, había catalogado los fondos con la ayuda de dos miembros auxiliares. En 2005, inicié la digitalización total de los Archivos de Sucre Catedral y del Seminario de San Antonio Abad de Cusco asociados a la base del catálogo. Posteriormente, durante los años 2006 a 2007, completé el proceso con el Archivo de Lima Catedral. El programa fue diseñado entre el IIMCV y el Centro de Digitalización de la UCA, teniendo como base de diseño 'hipertextual' la determinación de campos de la catalogación existentes.



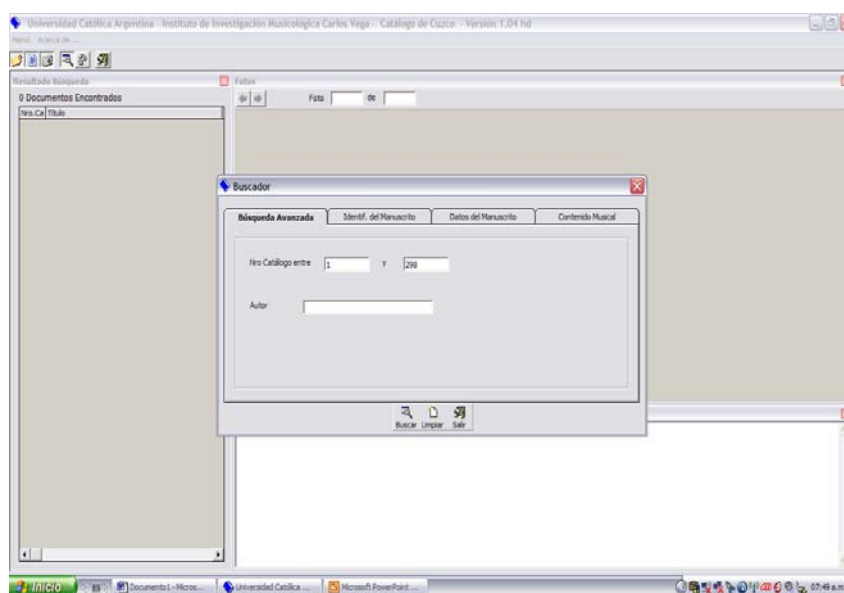
Ingreso a la base de datos del catálogo del Seminario de San Antonio Abad de Cusco

Este programa permite la búsqueda por campos y el recurso de accesorios de zoom. En la imagen 2 pueden observarse los campos ofrecidos en la 'Búsqueda avanzada'. Esta pantalla emergente posibilita buscar una obra por género, año, datos de la portada, título o texto del *incipit*.



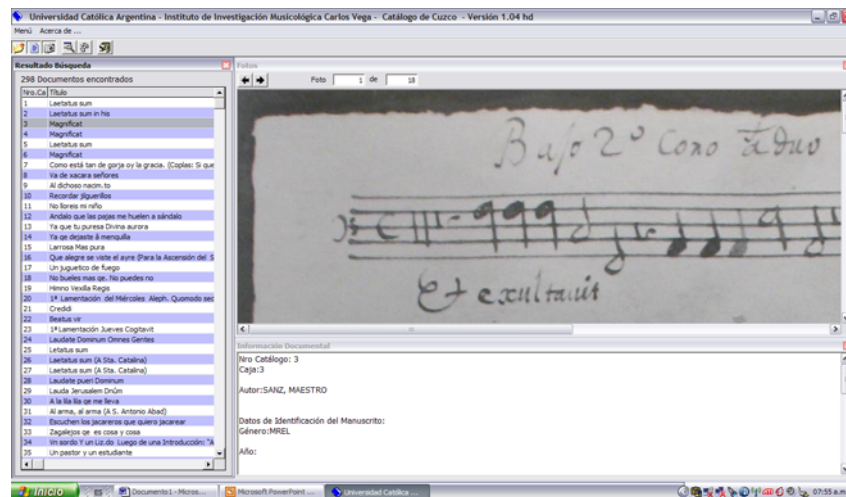
Pantalla de 'Búsqueda avanzada'

La pantalla de 'Identificación del manuscrito' (imagen 3) permite realizar búsquedas por número de catálogo o autor. El número de catálogo es el que identifica a estos documentos en nuestro Instituto (asociado a los números de catalogación del Archivo original y de otros catálogos previos).



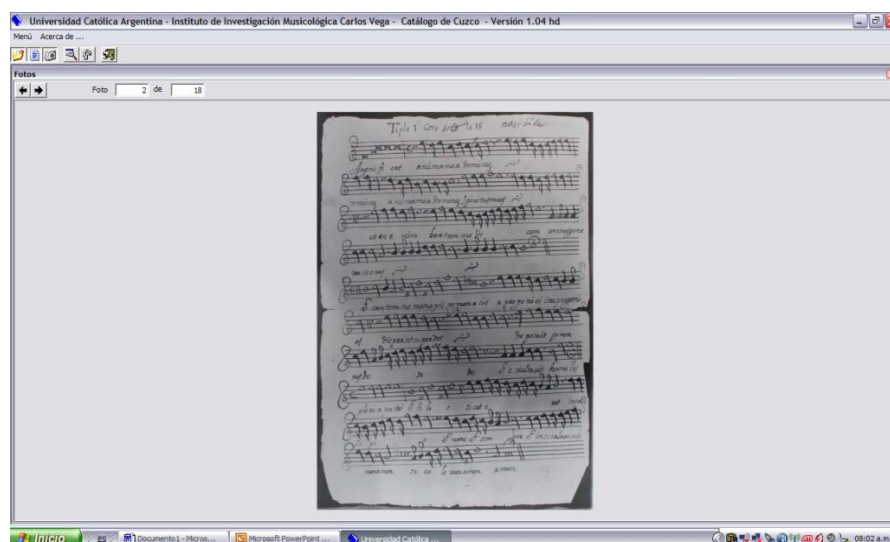
Pantalla de 'Identificación del manuscrito'

Al solicitar la acción de ‘búsqueda’ la pantalla informa, en su sector izquierdo, el nombre de los manuscritos seleccionados. Un clic sobre esta información admite visualizar -en la parte superior derecha del visor- cada uno de los folios del manuscrito seleccionado. En el ejemplo, que se ofrece en la imagen 4, hay dieciocho folios, los cuales pueden recorrerse accionando las flechas de navegación. En la parte inferior del visor de manuscritos está la referencia completa del catálogo de este Archivo; en este caso, asociado a la obra o sección musical buscada.

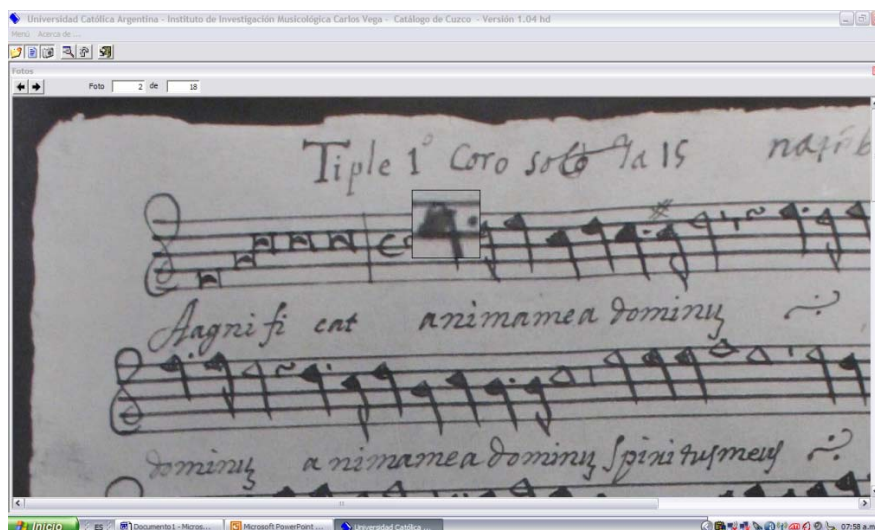


Pantalla ‘Resultado de la búsqueda’

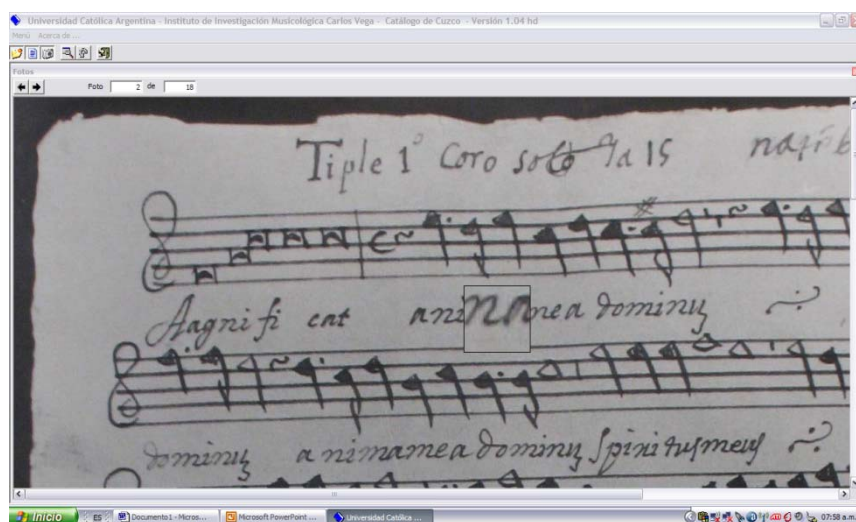
El visor del manuscrito puede ampliarse para ver la hoja completa del documento y, aplicando el botón derecho del ‘mouse’ sobre el manuscrito, surge el recurso de la lupa que permite aumentar música y texto, tal como se aprecia en las imágenes siguientes.



Visión total de la hoja



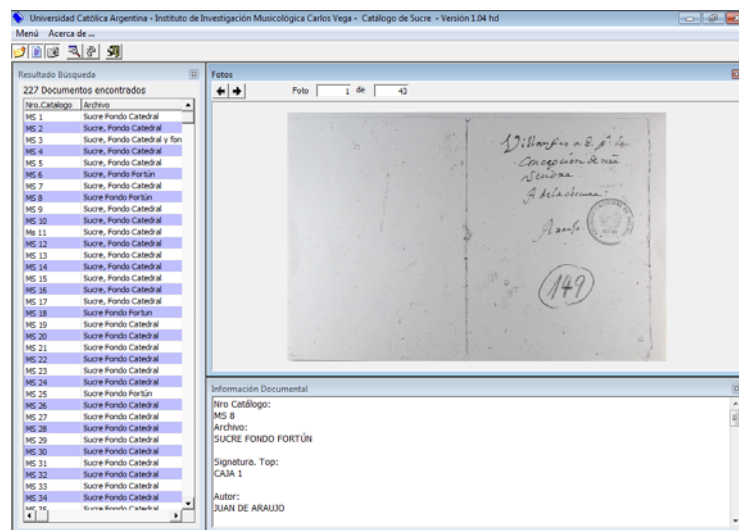
Lupa sobre la información musical



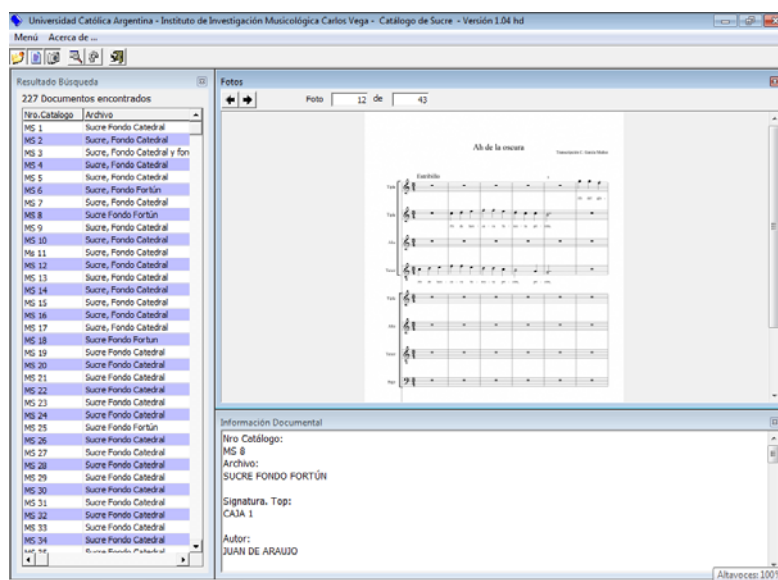
Lupa sobre el texto

El archivo de Sucre Catedral y Fondo Fortún posee a su vez la asociación de los manuscritos de Juan De Araujo con las transcripciones de Carmen García Muñoz¹⁵. En las imágenes 8 y 9 podemos comprobar la asociación entre el folio 1 del manuscrito con la transcripción correspondiente.

¹⁵ Los manuscritos que Carmen García Muñoz utilizó para su tesis doctoral están asociados a las transcripciones. Las partituras fueron volcadas en el editor de partituras 'Finale' por los alumnos de la cátedra Computación Aplicada I y están disponibles en formato TIFF en esta base de datos. Estos trabajos están incorporados a una base de datos 'interuca' en formato rtf. Esta base de datos, a su vez, está disponible para la realización de búsquedas del programa Boecio (en formato etf.). La aplicación de este programa se desarrollará más adelante en este artículo. El texto de la tesis doctoral de Carmen García Muñoz está digitalizado y asociado a esta base de datos.



Carátula del Manuscrito de Juan de Araujo (Archivo de Sucre Catedral)



Transcripción de Carmen García Muñoz

El sistema de la información desarrollado debía necesariamente asociarse no sólo a un buscador de “datos” (ya fueran ellos textuales, de imágenes o de audio) sino que era también de interés para el trabajo de los equipos de investigación interna del IIMCV el diseño, desarrollo y aplicación de un “buscador musical” que permitiera realizar búsquedas melódicas, armónicas y estilísticas dentro de una base de datos asociada.

Teniendo en cuenta el trabajo de David Cope¹⁶, quien había experimentado con programas de música de Inteligencia (EMI) que permitían identificar rasgos recurrentes

¹⁶ Compositor de la Universidad de California en Santa Cruz.
<<http://artsites.ucsc.edu/faculty/cope/bibliography.htm>>.

melódicos, armónicos y rítmicos (llamados "firmas")¹⁷ y la experiencia de 1980 del etnomusicólogo James Kippen y el especialista en computación Bernard Bel¹⁸ en el análisis del repertorio de los 'tabla' en el norte de la India, basándose en los principios de la lingüística generativa, me aboqué a la tarea de desarrollar un buscador que permitiera ampliar fácilmente una base de datos de partituras editadas digitalmente y, a su vez, que simplificara la búsqueda melódica o armónica a través de un editor de partituras. Para concretar este objetivo opté por una extensión común a varios editores, el formato .etf (enigma transportable file). En la terminología de 'Enigma', una 'entrada' es una nota, un acorde, o un silencio. Las entradas son escuchadas juntas en una lista doblemente enlazada que corresponde a una voz en un pentagrama. Cada entrada puede tener hasta doce notas.

A partir de esta elección, inicié el desarrollo del *software* buscador musical de partituras al que llamé: Boecio. Desde la 'interface' gráfica el programa posee las herramientas de búsqueda, ayuda, indexación, configuración, análisis, correo-impresión y salida, distribuidas en el teclado derecho de la pantalla y ubicadas en las notas fa, sol, la, si, do, re y mi, respectivamente. El cuadrado central de la pantalla de inicio permite dividir la carilla de cada hoja de la partitura a través de la selección de grupos de compases.

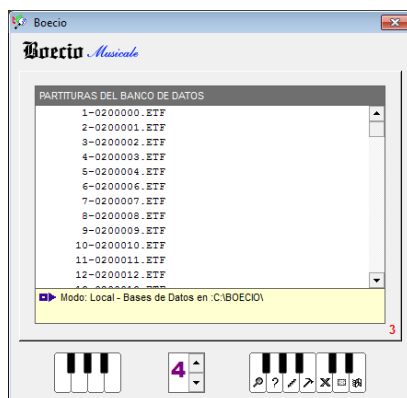


Pantalla de inicio del buscador 'Boecio'

El teclado de la izquierda permite acceder al listado de partituras existentes en el banco de datos:

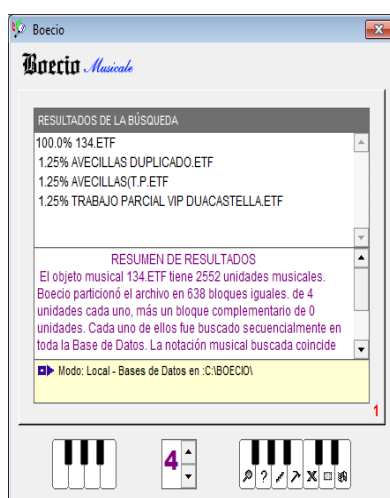
¹⁷ Cfr. <<http://artsites.ucsc.edu/faculty/cope>>.

¹⁸ Véase el detalle del proyecto en <<http://bolprocessor.sourceforge.net/bp2intro.htm>>.



Detalle de las partituras del banco de datos

También permite comprobar las secuencias musicales encontradas:



Pantalla de resultados

Seleccionado el ejemplo que se desea cotejar, pueden analizarse los resultados desde la óptica del análisis matemático de la extensión en una planilla Excel que el programa genera con cada búsqueda.

También se puede abrir cada resultado obtenido desde el programa Finale con la extensión .mus .

3- La recuperación de los manuscritos de José de Orejón y Aparicio, y el trabajo de transcripción y análisis sostenido por el sistema de información desarrollado.

En 2008, la *Asociación Hanacpachap* se contactó conmigo a fin de recuperar y editar la obra integral de José Orejón y Aparicio. Surgió así un convenio de trabajo conjunto con el IIMCV que contó con el respaldo del *Arzobispado de Lima*, situación que hizo posible que apareciera en 2009 la primera edición internacional del Instituto con la Universidad Católica Sedes Sapientiae, de Lima. Este libro, *José de Orejón y Aparicio, la música y su contexto* (2009) fue el resultado del trabajo de un equipo de investigación del IIMCV y contó con la edición de las transcripciones efectuadas por la Doctora Diana Fernández Calvo, y la grabación de las

obras por la agrupación *Lima Triumphante*. Más allá de la labor puramente musicológica, el equipo asumió la reconstrucción de partes faltantes, a través del uso de la transparencia digital de la tinta en el dorso del papel. Es sabido que era práctica frecuente en la música virreinal que en el reverso de las carátulas estuvieran escritas las partes de bajo. Fue por ello que la parte de bajo faltante de *De aquel Globo* se reconstruyó utilizando la transparencia del reverso de la carátula. El mismo procedimiento hizo posible reconstruir partes faltantes en los *Salmos de Vísperas*. La Universidad Católica *Sedes Sapientiae* de Lima Norte decidió sumarse a la gesta de rescate de la música perdida a partir del estreno de la *Pasión según San Juan* de José de Orejón y Aparicio, realizado en la Basílica de Santa Rosa de Lima en la Semana Santa de 2008 (18 de marzo) y del gesto de entrega de la directora del IIMCV de copias del material fotográfico de Carmen García Muñoz a Monseñor Adriano Tomassi, Obispo auxiliar de Lima. Al contar el Archivo Arzobispal de Lima de nuevo con la música de Orejón y Aparicio -al menos en copias fotográficas de los originales-, se ha podido reparar en alguna medida la lamentable pérdida de los manuscritos, que hasta el presente no han sido hallados.

El trabajo implicó tres etapas y estuvo a cargo de un equipo de investigadores, que he dirigido. En primer lugar, se realizó un rescate digital de los manuscritos, lo que permitió reconstruir partes musicales faltantes en los registros microfilmados, que poseía el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de la UCA.

La segunda etapa consistió en la transcripción a notación actual de las partes originales. Este proceso incluyó el traspaso a un software de notación la revisión puntual de la transcripción cotejada paso a paso desde el manuscrito original, el recorte digital del *incipit* de cada voz o instrumento del manuscrito y la reproducción facsimilar del documento completo para la edición.

En la tercera etapa, se realizó un análisis de fuentes musicales y literarias a la luz de la práctica de la retórica barroca. Para ello se trabajó sobre los facsimilares digitales de los manuscritos, analizando el texto y la música. Se abordó con posterioridad el estudio musical desde una perspectiva de análisis composicional remitida a las prácticas de la música latinoamericana del período.

En este libro se rescataron digitalmente, se transcribieron y analizaron las siguientes obras de Orejón y Aparicio:

1- <i>A mecer de un Dios la cuna</i> (pp. 108 – 131).	11- <i>Dolores y Gozos de San José</i> (pp. 248 – 251)
2- <i>Ah de la esfera de Apolo</i> (pp. 132 – 143).	12- <i>En el día festivo</i> (pp. 252 – 264)
3- <i>Ah del agua y del aire</i> (pp. 144 – 164)	13- <i>Enigma divino</i> (pp. 265 – 274)
4- <i>Ah del día</i> (pp. 165 – 178)	14- <i>Jilguerillo sonoro</i> (pp. 275 – 287)
5- <i>Ah del gozo</i> (pp. 179- 199)	15- <i>Letanía</i> (pp. 288 – 326)
6- <i>Ah del mundo</i> (pp. 200 – 207)	16- <i>Mariposa, Cantada a solo</i> (pp. 327 – 337)

7- <i>Ah del safir del mundo</i> (pp. 208 – 218)	17- <i>Pasión del Viernes Santo</i> (pp. 338 – 390)
8- <i>Contrapunto a cuatro a la Concepción de Nuestra Señora</i> (pp.219 – 225)	18- <i>Por besar de este fénix las plantas</i> (pp. 391 – 401)
9- <i>De aquel globo</i> (pp. 226 – 232)	19- <i>Salmos de vísperas</i> (pp. 402 – 481)
10- <i>Despertad canoras avecillas</i> (pp. 233- 247)	20- <i>Tres racionales zítaras</i> (pp. 482 – 499)

El rescate digital de los negativos de los manuscritos fue complejo y la precariedad visual de algunas fotos hizo que no incluyera en esta publicación la obra “A la mesa Zagalas” pese a que su negativo figuraba en la donación de la Dra. García Muñoz. La reconstrucción de esta obra fue publicada (transcripción y estudio) en la Revista N° 25 del IIMCV del presente año.

3.1 - El rescate digital

La primera urgencia de reconstrucción estuvo dirigida a recuperar la información de las cintas de negativos que se encontraban sin revelar. La caducidad de este tipo de soporte ponía en riesgo la recuperación de la obra resguardada en el Archivo del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”. El rollo de negativos fotográficos que contenía la obra de Orejón y Aparicio no había sido revelado y fue donado al IIMCV en un tubito metálico. La probable fecha de obtención de ese material era de seis años de antigüedad, al momento de la donación de CGM. Antes de proceder a la conversión digital fue necesario conocer el comportamiento físico y químico del material.

Los materiales fotográficos de tecnología tradicional, basados en el haluro de plata como elemento fotosensible, poseen características que los hacen aptos para distintos fines. Los materiales de cámara, en concreto, poseen el soporte transparente. Esto permite volver a copiarlos haciendo pasar la luz a través del soporte; la imagen negativa obtenida en cámara se convierte, de este modo, en positiva. Sin embargo, debido a la antigüedad del soporte físico que se manejaba, el posible riesgo de pérdida de las copias de materiales musicales —cuyos originales no existían— y la necesidad de conservación a futuro, decidí realizar directamente el proceso de digitalización, previa evaluación del material de los negativos.

Siguiendo protocolos ceñidos a parámetros internacionales enfrenté el proceso de limpieza del material del negativo, la recuperación de imágenes y la restauración digital final. Este proceso fue asesorado por profesionales del medio, conocedores de las diferencias físico-químicas del material a digitalizar y capaces de prever las posibles reacciones que las herramientas de digitalización podían provocar en el material del negativo original. Por otra parte, debí decidir la calidad de la captura y la resolución¹⁹ adecuada para poder enfrentar

¹⁹ El término resolución, en puntos por pulgada, se refiere, como es sabido, al número de elementos de imagen (pixels) en que está dividida una pulgada del icono. La capacidad para capturar el detalle fino (acutancia) depende lógicamente de la resolución, mientras que la exactitud del color depende de la profundidad de color, medida en bits por pixel y por canal de color. En la exploración de materiales

debidamente la restauración del manuscrito y su transcripción. Por ello resolví emplear un formato que admitiera capas, de manera que en un mismo fichero se pudiera tener formatos piramidales que contuvieran la imagen digitalizada en varias resoluciones diferentes.

Esta decisión fue tomada a fin de permitir la codificación del material en un formato que diera lugar a un archivo bastante reducido y muy flexible en su uso y, por último, permitiera la grabación en un CD-ROM de la documentación completa. Los datos fueron volcados en cinco formatos diferentes de resolución, lo cual cubría las necesidades más variadas, incluida su difusión en formatos virtuales.

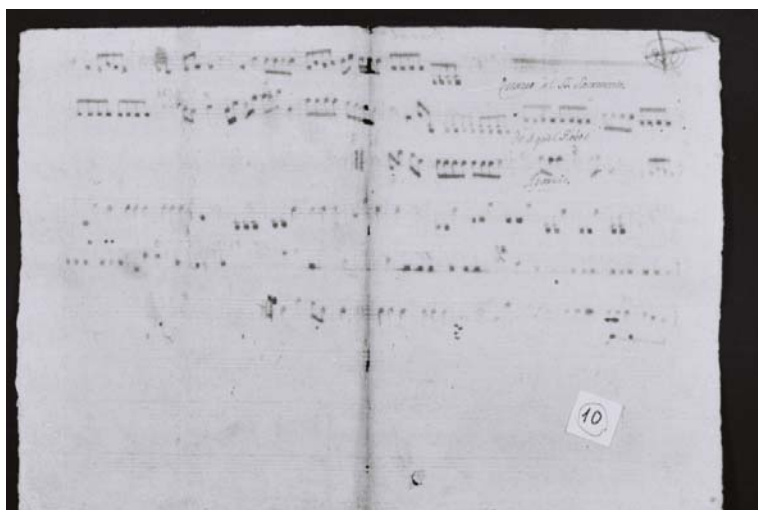
Estas características del soporte elegido permitían a su vez el pasaje a positivo de la fotografía tradicional, en el momento que así se lo requiriera, y el manejo de los datos musicales en un formato adecuado para la realización de las transcripciones, el análisis detallado de los textos, la reconstrucción de las partes faltantes y la publicación de los *incipits* musicales y los facsimilares.

El manejo de los datos digitalizados me permitió cumplir con el resguardo físico de los materiales originales ingresando los negativos y los positivos de foto al Archivo de conservación del Instituto con sede en un Anexo de la Universidad. Allí están dadas las condiciones necesarias de temperatura ambiente y procesos de limpieza y protección de los materiales con los cuidados adecuados.

El segundo paso en el proceso de rescate implicó la reconstrucción de las partes faltantes en los manuscritos, a través del uso de la transparencia digital de la tinta en el dorso del papel. Este fue el caso del bajo de *De aquel Globo* que se pudo reconstruir utilizando la transparencia del reverso de la carátula.

Como era común en la época de Orejón y Aparicio, las partes de cada uno de los instrumentos o voces se copiaban independientemente en papeles separados. También era frecuente la utilización de la parte del bajo doblada en forma de carpeta que contenía las hojas del resto de las voces e instrumentos. Analizando el documento digitalizado de la obra, pude comprobar que el papel fotografiado por García Muñoz como carátula del documento era el reverso de la parte del bajo y el pasaje de la tinta permitía reconstruir la parte faltante.

históricos, frecuentemente afectados por deterioros que modifican la densidad de la imagen o la transparencia del soporte, son necesarias complejas operaciones de corrección de color que, en muchos casos, suponen pérdidas en la información “cruda” que se ha capturado.



Ejemplo de digitalización del negativo 10 del manuscrito

El proceso de extracción del material musical pasó por la etapa de preparación en el programa de edición de imagen *Photoshop* para garantizar la definición requerida y posteriormente se utilizó el programa *Irfanview* (versión 4.00).

Desde el menú "Imagen", se trabajó con la opción "Rotación horizontal", para que el sentido de la imagen se invirtiera en espejo (a fin de poder leer de izquierda a derecha las notas traslucidas en el papel).

Utilicé la opción "Efectos" y luego el color "Sepia". Esto le da a la foto un nivel de definición que permite resaltar mejor los datos de la notación musical. Este efecto se logra también volcando la imagen a negativo

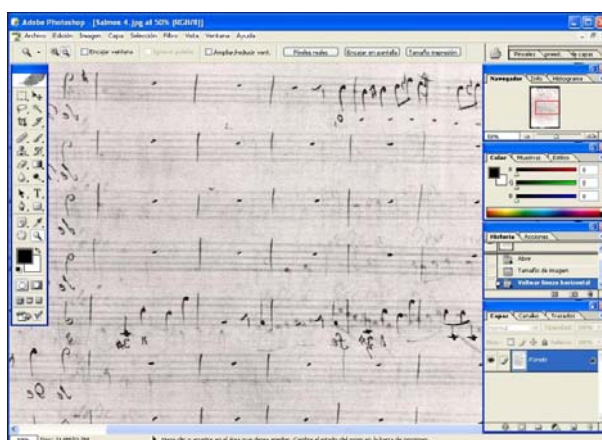


Reverso del original con el rescate de la parte del bajo

En la siguiente imagen podemos observar la parte del Acompañamiento reconstruido a partir de un ejemplo de la transparencia del reverso.

Reconstrucción del Acompañamiento

Con la utilización de los programas de imagen descriptos, si se quiere trabajar una zona especial de la foto, se puede seleccionar el área para luego modificar los valores de color y así destacarla con mayor definición. Utilizando el mismo procedimiento se reconstruyeron partes faltantes en otros documentos, como es el caso de las hojas faltantes en los *Salmos de Vísperas* y el bajo de *De aquel globo*, tal como puede apreciarse en las siguientes imágenes.



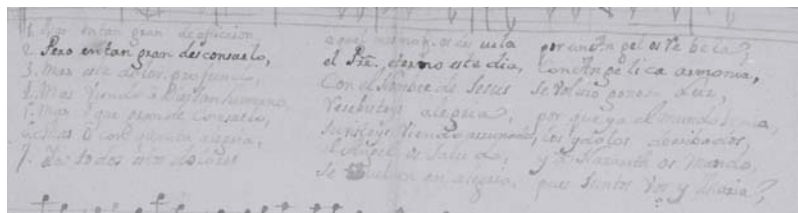
Trabajo en PhotoShop

La transcripción se realizó en el programa Finale, dado que permite colocar las imágenes de los *incipit* en el comienzo de cada frase, tal como puede observarse en el siguiente ejemplo. Los *incipit* se recortaron de los manuscritos digitalizados utilizando el programa *PhotoShop*.



Fragmento de la partitura de Salmos de Vísperas en el programa Finale con los *incipit* del manuscrito incorporados en la transcripción.

La digitalización también permitió la reconstrucción y el análisis detallado de los textos según puede observarse en la imagen siguiente:



Fragmento del texto del manuscrito *Dolores y gozos de San José*

El material digitalizado fue entregado al Archivo a través del Señor Arzobispo de Lima. La publicación “José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto” fue presentado públicamente en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Cancillería (Lima, Perú) en noviembre de 2009. La obra fue grabada en su totalidad y está siendo difundida a nivel mundial. **PASAR AUDIO EN EL DÍA FESTIVO**

4- Recuperación, catalogación y difusión del repertorio musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco

Etapas 1, música dramática

Continuando el trabajo de recuperación patrimonial, enfrenté con mi equipo la recuperación de veinte obras de los siglos XVII y XVIII, asociadas al teatro, pertenecientes al reservorio musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Esta segunda publicación contribuyó al rescate del patrimonio musical barroco y continuó las investigaciones realizadas y editadas desde mediados del siglo XX por monseñor Rubén Vargas Ugarte, las del destacado musicólogo chileno Samuel Claro (1969) y las del norteamericano Robert Stevenson (1970). Paralelamente llevaba a cabo la investigación de mi segundo doctorado en Historia en la que realizaba un trabajo de catalogación analítica exhaustiva y la reconstrucción de la vida litúrgica musical dentro del Seminario en los siglos XVII y XVIII.

En 1953, Rubén Vargas Ugarte S.J. publicó el primer catálogo del Archivo de obras musicales existentes en la Biblioteca del Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco²⁰. Estas obras pertenecían a los siglos XVII y XVIII. En 1966, Samuel Claro accedió a este Archivo y trabajó con las obras catalogadas por Vargas y Ugarte realizando una segunda catalogación de este repositorio y la transcripción de algunas piezas.

En el año 2001, se inició en Lima el *Proyecto Laudate*, destinado a la recuperación del patrimonio cultural del Perú. Este proyecto fue declarado de interés cultural por el Instituto Nacional de Cultura y patrocinado por la Iglesia Católica peruana. Dentro de este proyecto se realizó la catalogación del reservorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco; catálogo y estudio publicado en el año 2004, fondo Editorial del Congreso del Perú.

Las representaciones teatrales, en el siglo XVII, no implicaban sólo el desarrollo del drama sobre el escenario, se componían de un conjunto de piezas teatrales que se sucedían en el espectáculo²¹.

“El espectador que acude a los lugares de representación siente [...] una especie de horror vacui que le lleva a buscar y exigir un espectáculo totalizador, compuesto de perspectivas distintas”²².

Estas sesiones teatrales disponían de una estructuración fija en la que entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas se intercalaban entre los actos del drama del siglo XVII,

²⁰ Rubén Vargas Ugarte, 1953. Al respecto señala Samuel Claro en “música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú): “La labor realizada por el padre Vargas Ugarte en favor de la preservación de la música virreinal merecerá la admiración y reconocimiento de generaciones de investigadores labor tanto más certera con que manipuló pentagramas y notaciones extrañas a su propio oficio. Sus contribuciones anteriores al arte musical son: *Folklore Musical del Siglo XVIII* (Lima, 1946) y “Notas sobre la música en el Perú”, *Cuaderno de Estudio*, III/7 (Lima, 1949)”.

²¹ Cfr. BERGMAN, H. E., 2005.

²² Cfr. DIEZ BORQUE, J. 2002, p. 148.

normalmente una comedia o auto sacramental²³. Pese a que los creadores del teatro menor poseían una conciencia clara de los diferentes géneros, se produce en este período una miscelánea genérica, comprobable en la flexibilidad que surge en torno a la terminología, dando lugar a variantes híbridas como “loa entremesada”, “entremés cantado”, “jácara entremesada”, etc.

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 (Cusipata), de acuerdo al boato e importancia de la puesta, eran los lugares donde se representaban estas comedias musicales²⁴.

En 1713, ya encontramos antecedentes de las representaciones teatrales asociadas a las actuaciones de los seminaristas del Seminario de San Antonio Abad de Cusco.

“[...] Los temporales regocijos ciudadanos, que en dos comedias representaron los Collegiales de la R i Universidad Seminario de San Antonio Abad, que consta de mas de cientoquarenta, siendo en ellas en su primera salida musica a las tablas mas de cincuenta con instrumentos vistosos y vesturarios” (sic)²⁵.

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 aleccionadores²⁶.

La música dramática conservada en el repositorio del Seminario, pese a haber sido mencionada por los autores de catalogaciones²⁷ de este Archivo, no habían sido transcritas, estudiadas ni contextualizadas. El único caso transcrito y grabado, perteneciente a este repositorio, es el de la Ópera serenata *Venid deidades* del Maestro de Capilla Esteban Ponce de León, que fue transcrita por Samuel Claro.

Se planteaban así diversos problemas de abordaje:

- 1- El rescate de los manuscritos del repertorio.
- 2- Su restauración y estudio notacional y estilístico.
- 3- Su datación, digitalización y transcripción.
- 4-El estudio de las fuentes referenciales del contexto de las representaciones.
- 5- El hallazgo del texto dramático de referencia.
- 6- El estudio de la música y el texto.

²³ Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, , 1904; COTARELO Y MORI, Emilio, 1911; SUBIRÁ, José, 1945, ARELLANO, Ignacio, 1993, pp. 497-505; DIEZ BORQUE, José María, 1976, HUERTA CALVO, Javier, 1983, pp. 23-62; LOBATO, M. L., 1999.

²⁴ Cfr. QUEZADA MACCHIAVELLO, 2004.

²⁵ Archivo General de Indias (Sevilla), Lima, 526.

²⁶ *Op. cit*, Samuel Claro.

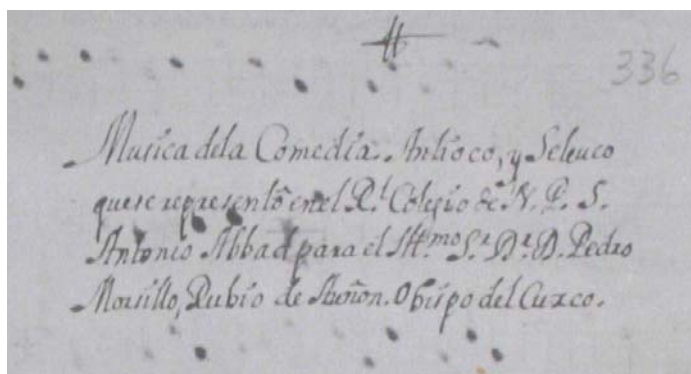
²⁷ Samuel Claro, Samuel Vargas Ugarte, José Quezada Machiavello y Robert Stevenson.

De esta manera el equipo bajo mi dirección transcribió diecinueve comedias del repositorio, ubiqué los textos teatrales originales en los archivos y reconstruí la función de la música dentro del contexto dramático. **A modo de ejemplo mencionaré el trabajo realizado con la Comedia dramática “Antíoco y Seleuco”.**

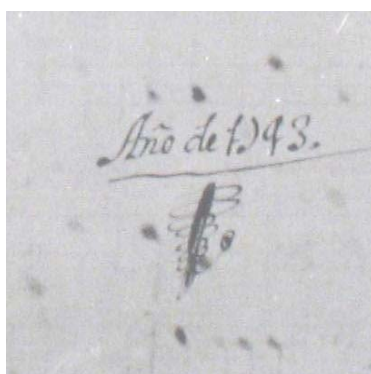
Antíoco y Seleuco y Rendirse a la obligación. La música como personaje

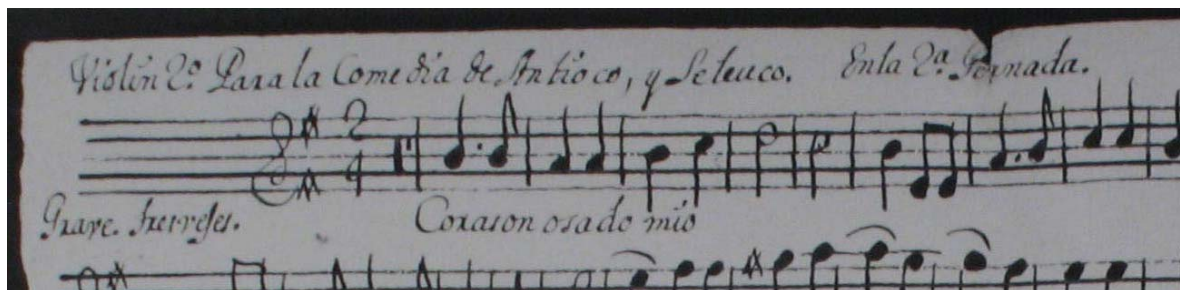
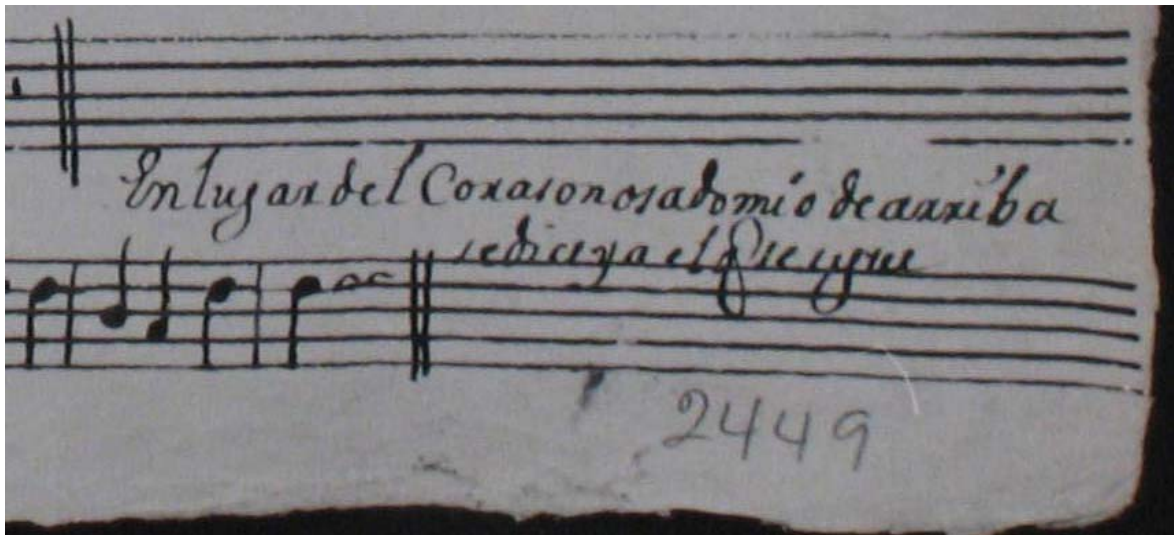
El 30 de noviembre de 1743, se montó en Cusco la "Música de la Comedia Antíoco y Seleuco /, que se representó en el RI Colegio de N.P.S. / Antonio Abbad para el Ilmo Sr. Dr. D. Pedro / Morcillo, Rubio de Auñon, Obispo del Cusco /". Se festejó así la designación del decimonoveno prelado de la diócesis (atribuida por Samuel Claro a Esteban Ponce de León).

La partitura de *Antíoco y Seleuco* se encuentra copiada en folios separados como era el estilo de la época. Para su transcripción resulta imprescindible la reconstrucción de las partes faltantes y de los textos borrados en el original.



Carátula del manuscrito





La segunda jornada se inicia en la habitación de Antíoco. En la tercera escena, Antíoco viene apoyado en criados y músicos. En la trama la música se hace presente.

ANTÍOCO	No cantéis; todo me aflige. ¡Ay corazón! ¿dónde vas?
ERASISTRATO	Pues variarlos, Señor, hasta que gustéis de alguno.
LUQUETE	Eso en la elección consiste; si le queréis alegrar, cantad...
MÚSICO	¿Qué hemos de cantar?
LUQUETE	Un zarambeque muy triste.
ERASISTRATO	Entre una y otra canción el Príncipe escogerá la que más gusto le da. Vaya algo de devoción.
MÚSICA	<i>Venid, pastores de Nares,</i>

*a mirar de Francelisa
dos soles, que con sus luces
amanece con el día.*²⁸ **PASAR AUDIO**

ANTÍOCO

No es bueno eso, no prosigas.

LUQUETE

Y tiene razón, señores,
¿qué han de venir los Pastores,
que están allá haciendo migas?
Tanto pastor, ya es cansado.

ANTÍOCO

Ni yo con ellos me alegro.

LUQUETE

Suelten un tonillo negro,
que aquesse tono es bragado.

ERASISTRATO

¿Qué es lo que mejor os suena?

ANTÍOCO

Ninguna letra han cantado
de un amor desesperado.

LUQUETE

Entre los dos la diremos.

MÚSICA

*Corazón osado mío,
ya no sé qué hacer con vos,
que vos queréis que yo quiera,
y no quiero querer yo.* **PASAR AUDIO**

En la escena IX, la música reaparece como parte de la trama.

MÚSICA

*Al empeño de amor más lucido
sus flechas apresta la aljaba de amor,
y por verse en su esfera, le envían
sus luces el alba, sus rayos el sol.*



En la tercera y última jornada, en la escena XI, reaparecen los músicos.

MÚSICA

*En sus apacibles nudos
enlace amor esta vez*

²⁸ La autora destaca otra versión musical del texto “Venid pastores de Henares” (Mn. M. 1262 ff 137 v. - 138 r [143 v-144 r] que obra en el libro de *Tonos humanos* (allí la música figura como de autor Anónimo) que se encuentra transcripto por Mariano Lambea (música) y Lola Josa (texto).

las hermosas majestades
de la rosa y el clavel.



Parte de tiple

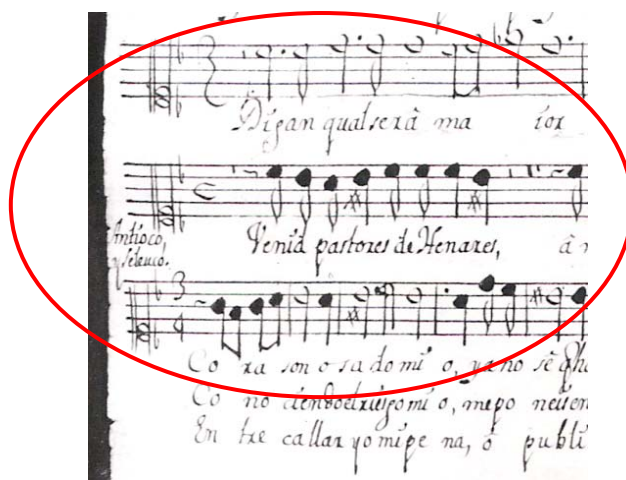
Durante la segunda representación de esta comedia en Cusco, el 23 de septiembre de 1747, la ciudad inició un festejo de catorce días para ensalzar al Rey Don Fernando VI. En los *Anales del Cuzco* el cronista detalla el evento del miércoles 18 de octubre, en la plaza llamada del Regocijo. La comedia que no logró participar en el fin de las fiestas reales fue *Rendirse a la obligación* de los hermanos Diego y José Figueroa y Córdoba, pero "el tiempo atropelló tan ligero el curso de su fugitiva estacion, que fue preciso hacerle plaza á su veloz carrera" (sic)²⁹; tampoco pudo dejarse para el día siguiente, porque los jesuitas debían iniciar las misiones anuales a partir del 20 de octubre. De esta manera se comenta que se fusionó el último acto de Antíoco y Seleuco con la comedia *Rendirse a la obligación*. La autora de este trabajo ha encontrado la versión utilizada en esta representación del texto de *Rendirse a la obligación*³⁰. Esta obra pertenece a los hermanos Figueroa y Córdoba, quienes escribieron también *Mentir y mudarse a tiempo* y *Pobreza, amor y fortuna*³¹. La versión musical que se conserva en los archivos del Instituto es la que contempla dicha fusión.

Puede comprobarse la fusión en el siguiente recorte de la comedia *Antíoco y Seleuco*.

²⁹ *Anales del Cuzco Festiva, Alegre Demostracion*, fol. A3v.

³⁰ *Rendirse a la obligación* DE DON DIEGO Y DON JOSEPH DE CORDOBA Y FIGUEROA, Caballeros de la Orden de Alcántara y Calatrava. Versión editorial original: *Con licencia. Barcelona* : Por Francisco Suriá y Burgada, Impresor, calle de La Paja. *A costas de la Compania*. Impresión de la Cátedra Feijoo, Oviedo, España.

³¹ Esta última publicada por Ochoa, quien afirma que en esta comedia "campea un mérito de primer orden".



En el anterior recorte podemos comprobar cómo en el manuscrito figura el enlace con la sección “Venid Pastores de Henares” de *Antíoco y Seleuco*. Esta anotación nos permite demostrar el nexo que enlaza ambas comedias en la interpretación que anteriormente relatamos, la cual tuvo lugar en Cusco.

Las secciones intercaladas en la representación de *Antíoco y Seleuco* fueron las que corresponden a la Primera Jornada con la intervención musical en: “A las Bodas felices y alegres” y a la Tercera Jornada con la música: “Digan qual será mayor gloria”.

En el libro “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” hemos rescatado las siguientes comedias:

Antíoco y Seleuco, *Rendirse a la Obligación*, *La comedia de San Eustaquio*, *Venid Deydades*, *Música de la Loa*, *Borda de perlas y aljófar* (todas ellas de Esteban Ponce de León) , *Al parto de la Reina*. (Mojiganga, anónimo), *Como está tan de gorja oy la gracia* (*Quatro Jocosos/ para Navidad*/anónimo), *Un colérico y un sordo* (Juguete, anónimo),

Un estudiante gorrón y un soldado de tramoya. *Hoy a Belén han venido* (juguete, anónimo), *Un Monsiur y un Estudiante*. *Tono del francés* (juguete, anónimo), *Un pastor y un estudiante* (cantada, anónimo), *Vn sordo Y un Liz.do.* (jocoso, anónimo),

Zagales los qe me oyen (romance, anónimo), *Yo señores soy un ciego* (juguete, anónimo) , *Ya qe dejaste a Menquilla* (Tono humano, Patiño), *Un juguetito de fuego* (juguete, Torres y Portugal), *Fénix de Arabia feliz* (Cantada humana, anónimo),

Enigma soy viviente (Cantada, Torrejón y Velasco), *Cuatro plumajes airosos* (Cantada, Torrejón y Velasco) y *Si al alva sonora* (Cantada, Torrejón y Velasco).

En la tesis de mi segundo doctorado, reconstruí la función de la música dentro del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. En esta investigación, defendida en junio de este

año, transcribí, analicé y catalogué el repositorio completo de este seminario enfrentando un catálogo analítico, catálogo por fechas de los manuscritos, catálogo por autores, catálogo por cantantes y músicos intervinientes y catálogo por géneros.

5- Algunas reflexiones finales

Cabría detenerse en esta sección en dos reflexiones sobre los abordajes planteados. Por una parte, en la importancia del rescate documental que aporta la digitalización de las fuentes originales y su apertura en redes internacionales abiertas a la comunidad científica. Por otra parte, en la función que cumple la difusión de las fuentes, de su transcripción y de su estudio analítico.

Desde el primer enfoque, resulta válido el comentar que el primer estudio descrito le permitió al el Archivo Arzobispal de Lima la recuperación de un corpus musical que, en sus manuscritos originales, se encuentra aún hoy perdido. EL segundo abordaje abrió la comunicación con el Arzobispado de Cusco y, bajo la gestión de Monseñor Ugarte Pérez, hemos emprendido con los responsables del Archivo del Seminario, un trabajo de catalogación y digitalización conjunta, sostenido en un sistema de la información, que estará abierto a la consulta de los investigadores que así lo requieran.

Desde el segundo enfoque, cabe que nos planteemos que la música presenta un problema, inherente a la misma naturaleza de su materia: no es un objeto tangible y medible. Por ello es necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura, o al menos la representación sonora que ésta proyecta, la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición, una interpretación, o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente. No existe ninguna convención entre analistas según la cual uno de estos sujetos sea más "correcto" que los otros. A esta pluralidad de sujetos del análisis habría que añadir hoy alguno más, como el significado externo de una obra musical o su contexto, cultivados por diversas orientaciones de la semiótica, la musicología cognitiva o la hermenéutica. Desde estas miradas, la obra musical puede ser concebida como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la *performance* 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. En esta línea se encuadrarían la teoría y análisis de la recepción, así como el análisis practicado por otras corrientes de tipo hermenéutico -como la *new musicology*- o los diversos análisis de la interpretación. El

significado de la obra derivaría, de esta manera, de la materialización histórica de su devenir, que la "construye"³². Mientras la obra esté viva, a través de la interpretación y la recepción, no está totalmente completa, y el trabajo analítico consistiría en develar su significado, que es una suma de los significados sucesivos de su devenir, o simplemente una "práctica cultural".

Las posturas actuales tienden a coincidir en la utilización de métodos y procedimientos diversificados para abordar el estudio de una obra o un corpus musical con vistas a comprenderlo desde distintos ángulos, con la certeza de que "cada interpretación ilumina un aspecto particular [...] pero ninguno tiene el monopolio de la verdad" (Cook 1987). Una de las últimas consecuencias de la extensión y diversificación del objeto del análisis musical es el 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 música³³.

Desde el enfoque que abordé en los dos estudios de caso presentados, debí recurrir en un primer momento a la reconstrucción estructural del objeto musical a través de la partitura y a su contextualización desde las fuentes archivísticas del contexto. El siguiente abordaje fue la 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.

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, ya que el análisis de la estructura divorciado de los contextos estilístico, histórico y sociológico falsifica la música que intenta describir. Ya en el terreno práctico, siguiendo la postura de Leonard B. Meyer, 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 el corpus musical de los dos estudios nunca había sido considerado en su totalidad, fue necesario abordar, en primer lugar, la reconstrucción a través de la descripción de los manuscritos, su inmersión en la teoría musical de la época, su transcripción, para luego

³² Roman Ingarden define la "obra musical" como un objeto "puramente intencional", cuya existencia depende del acto creativo del compositor y se basa en la partitura. En este sentido, no es ni un objeto real ni una entidad puramente subjetiva. La obra es actualizada por medio de la interpretación y sujeta, por lo tanto, a un proceso histórico en el que se convierte en un correlato intencional de la opinión no de uno solo, sino de una comunidad de oyentes en un país determinado y en un tiempo determinado.

³³ 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

abordar la aproximación necesaria entre historia y análisis, entendido como construcción y representación de los datos musicales estudiados.

Consideramos, por lo tanto, que 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 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.

Fuentes primarias

- 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.
- 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.
- 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.
- *Anales del Cuzco. Festiva, Alegre Demostración*, fol. A3v.
- *Anales del Cuzco*: 322.
- *Archivo General de Indias* (Sevilla), Lima, 526.
- *Archivo Arzobispal de Cusco*, XIV, 5, 85.
- Aclamación y Pendones ... por ... el Católico ... Rey D. Carlos II. Lima; Juan de Quevedo y Zarate, 1666, fol. 8v-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.

Referencias bibliográficas

- ALMELA, J. A. de, “Descripción de la Octava Maravilla del Mundo”, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. VI, ed. por Gregorio de Andrés, Imprenta del Real Monasterio, San Lorenzo del Escorial, 1962.

- ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988.
- ARELLANO, Ignacio. *La risa en la Comedias jesuíticas sobre San Francisco Javier*. Universidad de Navarra.
- ARELLANO, Ignacio, "Los géneros breves del llamado teatro menor", en J. Menéndez Peláez (coord.), *Historia de la literatura española*, Vol. II, Madrid, Everest, 1993, pp. 497-505.
- ARRÓSPIDE DE LA FLOR, César. "La música de teatro en el virreynato de Lima". *Revista Musical Chilena*, año 23, N° 115-116, julio - diciembre, 1971: 42.
- ARRÓSPIDE, C. y HOLZMANN, R. "Catálogo de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima". En Cuadernos de Estudios III N° 7, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú. Lima, 1949.
- BAKER, Geoffrey. *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press, 2008.
- BECKER, Danièle. "El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII". *Actas IX Universidad de Paris IV Sorbonne*, 1986.
- BERGMAN, H. E., *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España*, Madrid, Castalia, 1970. Cfr. MOLINA JIMÉNEZ, 2005.
- BOMBI, A. y otros editores. *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Baker, Cap. 1, "La ciudad americana", PUV, España, 2000.
- BUKZOFER, Manfred. *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. Nueva York, 1947.
- CABALLERO, Carmelo. "Miscent sacra profanis: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII"; en María Antonia Virgili, Germán Vega, y Carmelo Caballero (eds.), *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750. Actas del congreso 20-22 de febrero de 1995*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997), pp. 49-64.
- CAZAL, Françoise. *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sanchez de Badajoz*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- CÓRDOBA Y FIGUEROA, Don Joseph de y Don DIEGO T. Caballeros de la Orden de Alcántara y Calatrava. *Rendirse a la obligación*. Versión editorial original: *Con licencia. Barcelona*, por Francisco Suriá y Burgada, impresor, calle de La Paja. *A costas de la Compañía*. Impresión de la Cátedra Feijoo, Oviedo, España.
- COTARELO Y MORI. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, Vol. I. Madrid, 1911.
- COTARELO Y MORI. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*. Madrid, 1896.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904;
- CHASE, Gilbert. *La música en España*. Versión castellana de Jaime Pahissa, Buenos Aires 1943.
- DE CASTRO, Ignacio. *Relación de la Fundación de la Real Audiencia del Cuzco en 1788*. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1795.
- DELEITO, J. *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- DE OCHOA, Eugenio. *Tesoro del Teatro Español, desde su origen (Año de 1356) hasta nuestros días*, 5 vol. Paris, Gamier Hermanos, 1838.
- DIEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DÍEZ BORQUE, J. M. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Ediciones del Laberinto, 2002.
- DÍEZ BORQUE, J. M. *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (dir.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

- ESTENSORO, Juan Carlos. *Música y sociedad coloniales. Lima, 1680-1830*. Miraflores, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1989.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana. *Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema rotacional de Occidente*. Publicación internacional de Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA con la Universidad Peruana de Arte Orval. Buenos Aires, EDUCA, 2011. .
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana. "A la mesa zagalas. Un nuevo rescate de la obra de José de Orejón y Aparicio. En: *Revista N° 25* del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA. Buenos Aires, EDUCA, 2011 pp: 383-466.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana. *La música en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Análisis del Corpus documental del reservorio: textos musicales dentro del contexto histórico*. Serie Tesis del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA. EDUCA 2011, en prensa.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana. Música dramática en el seminario de San Antonio Abad de Cusco. *Estudio crítico y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojigangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII*. Publicación internacional de Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA con la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima, Perú. EDUCA, 2011.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana. "Pietro Cerone: El Melopeo 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.
- HUERTA CALVO, J. *Teatro breve de los siglos XVII y XVIII*, Taurus, 1985.
- HUERTA CALVO, Javier, "Los géneros teatrales menores en el siglo de oro: status y prospectiva de la investigación", en TME, 1983, pp. 23-62.
- LOBATO, M. L., *Bibliografía descriptiva del teatro breve español*, (siglos XV-XX), Madrid-Frankfurt-Pamplona, Universidad-Vervuert- Iberoamericana, 1999.
- LOHMANN, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Lima, Estados, 1945.
- LÓPEZ CANO, Rubén. "Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente". En: *La ópera en España e hispanoamérica: una creación propia*. Madrid, Coord. Por Alvaro Torrente, Emilio Casares Rodicio, Vol 1, 200, pp. 193-204.
- LÓPEZ CANO, Rubén "Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII"; en *Actas del V Congreso de la SIBE, Rentería 1999*, Rentería: SIBE, 2000.
- LÓPEZ CANO, Rubén *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM, 1997.
- LÓPEZ CANO, Rubén "Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica", *Actas del congreso El horizonte interdisciplinario de la retórica*; México: UNAM, 1998.
- LORENTE, Sebastián. *Historia del Perú bajo los Borbones, 1700-1821*. Lima, 1871.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús. *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995
- MESONERO ROMANOS, Ramón de. *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Vol. I. Madrid, M. Rivadaneira, 1858.
- MOLINA JIMÉNEZ, M^a Belén. *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, diciembre de 2005.

- MORETO, Agustín (1618-1669). "Antíoco y Seleuco". En: *Comedias escogidas*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1911: 39-55
- PALOMINO, Juan Francisco. *Manual del Sacerdote*. Cuzco, Tip. Mercantil, 1932.
- PALMA, Ricardo ed. *Anales del Cuzco 1600 a 1750*. Lima: Imprenta de El Estado, 1901.
- PEDRELL, Felipe. *Teatro Lírico Español Anterior al Siglo XIX*. La Coruña, 1897-98.
- PERALTA, Pedro de. *Jubilos de Lima*. Lima, Imprenta de los niños Huérfanos, 1723.
- PRIETO, Juan Sixto. "El Perú en la Música Escénica". En: *Fénix N° 9*, Lima, 1953: 278-351.
- PRIETO, Juan Sixto. *Operas y ballets en Lima colonial*. Serie IV N° 53. Estudios de Teatro peruano. Universidad Nacional de San Marcos, Lima, Perú, 1968.
- QUEROL, Miguel. *La música en la obra de Cervantes*. Editorial: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- QUEZADA MACHIAVELLO, J. "Los compositores de la Catedral de Lima". Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro de Estudios de investigación y difusión de la música latinoamericana. Lima, Perú, Proyecto Laudate, 2001.
- 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.
- RODRÍGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio, "Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca" en Javier Aparicio Maydeu (ed.) *Estudios sobre Calderón*, II, 2000.
- SAS, Andrés. "La Púrpura de la Rosa". *Boletín de la Biblioteca Nacional*, II/5. Lima; Octubre, 1914: 9.
- STEVENSON, Robert. *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*. Washington, OEA, 1970.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la Música Teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.
- VARGAS UGARTE, Rubén. "Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco," *Mar del Sur*, V/26 (Marzo-Abril, 1953), pp. 1-10.