

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



Universidad Nacional Autónoma de México

8

Nueva época
marzo 2017

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 8, marzo de 2017**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella, Silvia Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5622-7250 y 5622-6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R.© Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

De las imágenes: Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5622-7250 y 5622-6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243; Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Impresos Herman, S.A., Av. San Jerónimo 2259, Col. Pueblo Nuevo Alto, Delegación Magdalena Contreras, C.P. 10640, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo del 2017, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impresa en México

Distribución gratuita

Contenido

Presentación

Marialba Pastor 2

El pasado es un país extranjero. La práctica cultural de imaginar la música antigua

Barbara Titus 6

“Convidando está la noche” y la grabación del *Latin Baroque*

Drew Edward Davies 16

Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Lucero Enríquez Rubio 32

Los “ofertorios” del Chiquitos jesuítico

Leonardo J. Waisman 47

La ciudad episcopal, una introducción al concepto

Montserrat Galí Boadella 66

Notas curriculares

79

Los “ofertorios” del Chiquitos jesuítico

Leonardo J. Waisman

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba

Los “cuadernos de ofertorios” del Archivo Musical de Chiquitos son un grupo de fuentes musicales de características peculiares que no se encuadran dentro de las tipologías usuales de los archivos y bibliotecas musicales. Además de preservar un repertorio único, constituyen, debido a su génesis y su evolución, un testimonio valiosísimo acerca de las prácticas litúrgico-musicales introducidas por los misioneros jesuíticos entre los indígenas chiquitanos en el siglo XVIII. Esta praxis fue negociada entre misioneros y feligreses y luego modificada y adaptada por la población de los pueblos misionales y sus gobernantes durante los sucesivos regímenes que regularon la vida en los doscientos años posteriores a la expulsión de los jesuitas (1767). Se trata de un grupo de libretos o *partbooks* en los cuales los misioneros y sus discípulos aborígenes anotaron un repertorio polivalente, centrado en la ornamentación paralitúrgica de la Misa. El presente texto, basado en parte en mi introducción a la edición crítica de los manuscritos,¹ intenta ofrecer una descripción general de las fuentes en su contexto histórico.

Los manuscritos se originaron en el corazón de América del Sur, donde se dividen las aguas entre la cuenca del Plata y la del Amazonas, y donde se encontraba en el siglo XVIII el difuso límite entre los imperios español y portugués. La mayoría de los pueblos indígenas de la zona

de Chiquitos habían sido “reducidos a la vida civil” en las primeras décadas de la centuria; es decir, habían aceptado, de grado o por la fuerza, abandonar sus hábitos semi-nómadas y muchas de sus costumbres ancestrales para congregarse en poblados permanentes y someterse a las normas culturales y religiosas europeas que les imponían los sacerdotes jesuitas.² A cambio, habían ganado el uso de implementos de hierro y tecnologías occidentales —pero, sobre todo, la seguridad de no ser esclavizados por los españoles y criollos de la vecina Santa Cruz de la Sierra. Si bien la amenaza de una esclavitud peor a manos de los *bandeirantes* portugueses no estaba totalmente conjurada, la organización militar de las nuevas reducciones resultó finalmente suficiente como para alejar de sus fronteras a esos temidos aventureros que habían devastado anteriores proyectos de los jesuitas en el Guayrá.

1 Leonardo J. Waisman et al., *Un ciclo musical para la misión jesuítica: Los cuadernos de ofertorios de San Rafael, Chiquitos*, 2 vols. (Córdoba: Brujas, 2015).

2 Una descripción general de las misiones de Chiquitos, junto con una amplia bibliografía, se encuentra en *Las misiones de Chiquitos*, editado por Pedro Querejazu (La Paz: Fundación BHN, 1994). Véase también Juan Patricio Fernández, *Relación Historial de las Misiones de indios Chiquitos que en el Paraguay tienen los padres de la Compañía de Jesús*, 2 vols. (Madrid: Victoriano Suárez, [1726] 1895), disponible en www.portalguarani.com; Rainald Fischer, *P. Martin Schmid SJ, 1694-1772. Seine Briefe und sein Wirken* (Zug: Verlag Kalt-Zehnder-Druck, [1988]); Julian Knogler, “Bericht von West-Indien” [1767-1772], *Archivum Historicum Societatis Jesu* (Roma), vol. 39, fasc. 78 (1970): 289-347, y Werner Hoffmann: *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos* (Buenos Aires: FECIC, 1979).

En la vida de las reducciones, la música tenía un papel destacado.³ Según la exitosa experiencia de las misiones de guaraníes en el Paraguay, aquella debía ayudar en la conversión y aculturación de los naturales a través de simples canciones catequísticas, danzas culturales de cuño occidental o nativo, representaciones dramático-musicales, y elaboradas piezas litúrgicas para solistas, coros y orquesta. El ordenamiento del día y del año a través de los diversos ciclos litúrgico-musicales era imprescindible para occidentalizar el sentido del tiempo de los indígenas; el esplendor y boato de las músicas de mayor envergadura cautivaba su imaginación y mostraba el poderío y la supremacía del dios cristiano y la civilización española.

Los primeros misioneros de Chiquitos, sin embargo, sólo estaban equipados para introducir algunas melodías simples. Recién a partir de 1730 la Compañía de Jesús contó con un operario capacitado para ir más allá. Martin Schmid llegó desde Suiza (vía Sevilla, Buenos Aires y Potosí) con el expreso encargo de poner a punto la música para hacerla comparable a la de las reducciones de guaraníes, cuyas loas cantaban todos los visitantes. Traía consigo algunas partituras (casi seguramente recogió en Córdoba del Tucumán el legado del famoso compositor jesuita Domenico Zipoli, fallecido allí cuatro años antes), y suplió lo faltante con obras de su propia cosecha y con lo que pudo obtener de otras fuentes. Trajo también algunos instrumentos, y enseñó a los

indígenas a construirlos y a tocarlos, así como a cantar y leer música. Estableció un sistema de escuelas a través del cual sus antiguos discípulos se convirtieron en maestros de música en todos los poblados.

Al decretarse en 1767 la expulsión de la orden de los dominios de España, cada una de las diez reducciones de Chiquitos contaba con una capilla musical de cerca de 40 integrantes, numerosos instrumentos, uno o dos órganos y una excelente colección de partituras musicales.

El archivo y los ofertorios

El Archivo Musical de Chiquitos contiene los restos escritos del acervo musical de las antiguas reducciones jesuíticas y de la tradición posterior de los pueblos que las integraban. Actualmente está depositado en la sede del Vicariato Apostólico, Concepción, Provincia de Ñuflo de Chávez, Departamento Santa Cruz, Bolivia. Los manuscritos originales provienen de las vecinas misiones de Santa Ana y San Rafael; se han incluido reproducciones de algunos manuscritos que actualmente se encuentran en Santiago de Chiquitos. El núcleo principal de San Rafael⁴ está formado por una serie de volúmenes encuadernados (a los cuales nos referiremos como “cuadernillos”) que datan de la época jesuítica. Cada cuadernillo o librete contiene partes para una misma voz.⁵ El repertorio está organizado

3 Sobre la música en las reducciones de Chiquitos, véase Gerardo Huseby, Irma Ruiz y Leonardo J. Waisman, “Un panorama de la música en Chiquitos”, en Querejazu (ed.), *Las misiones de Chiquitos*, 659-76. Un ámbito más amplio (todo el Paraguay) abarca Johann Herczog, *Orfeo nelle Indie: I Gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)* (Lecce: Mario Congedo, 2000).

4 Por haber sido fundada Santa Ana en 1754, parece que su organización litúrgico musical no llegó a un punto de madurez y estabilidad comparable a la de San Rafael. Tomamos por consiguiente como punto de partida la documentación de este último pueblo, constatando que la organización de Santa Ana no se desvía de aquella en los puntos esenciales.

5 Hay excepciones para las voces menos usuales. Por ejemplo, las partes de segundo tenor y las de bajo a menudo

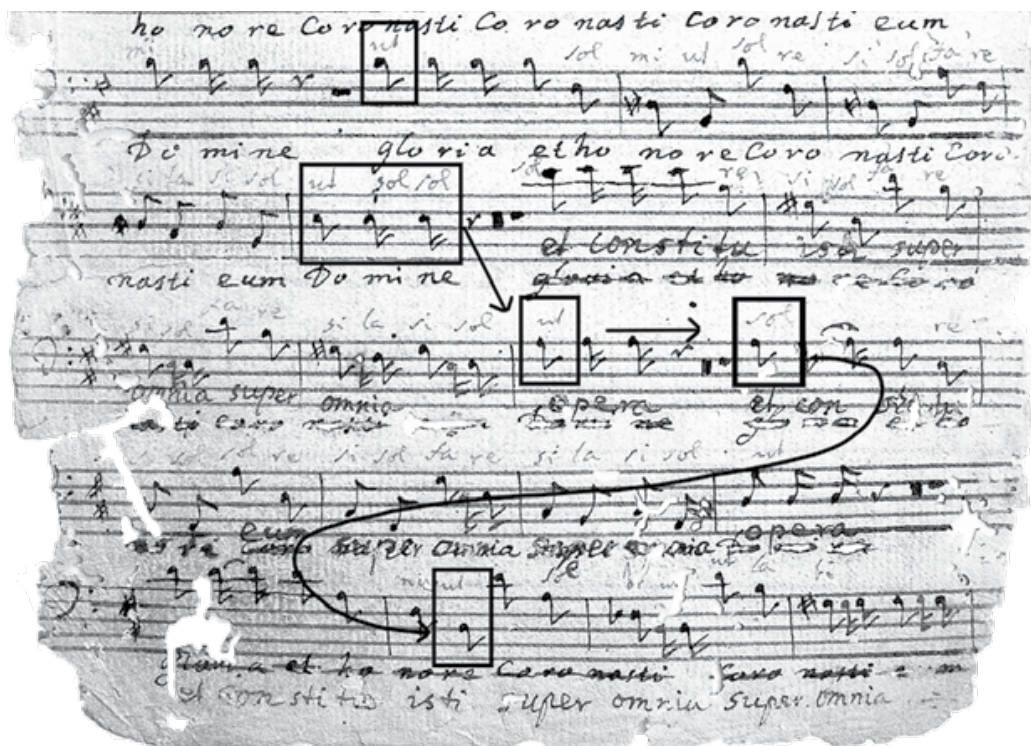


Fig. 1. Brentner, *Gloria et honore*. Archivo Musical de Chiquitos, R38, f. 12v.

en cinco secciones (resposos, misas, ofertorios, *vísperas*, música instrumental)⁶ cada una de las cuales tiene su propia serie de cuadernillos; uno o más para cada voz o instrumento.

Las secciones más antiguas de estos cuadernillos parecen haber sido escritas a principios de la década de 1740, como resultado de una primera sistematización de materiales acumulados durante los primeros diez años del padre Schmid.

aparecen juntas; las de segunda soprano está las más de las veces con las de contralto pero en ocasiones se encuentran con las de primera soprano.

6 Las pocas fechas anotadas por los copistas parecen indicar que los núcleos originales de cada categoría se copiaron en el siguiente orden: resposos (principios de los '40), ofertorios (mediados de la década), misas (segunda mitad de la década), conciertos (ca. 1760), y *vísperas* (no estabilizado en época jesuítica).

Posteriormente, en estos mismos cuadernillos se copiaron o insertaron otras obras, aumentando la cantidad y diversidad estilística del repertorio pero manteniendo los lineamientos generales del sistema. Las copias hechas durante la administración jesuítica se caracterizan por incluir recursos didácticos: los músicos aprendían a leer sobre estas mismas *particelle*.⁷ Así encontramos, en las partes vocales de muchas de las copias, sílabas musicales colocadas al lado de ciertas notas. Éstas han sido insertadas a veces *a posteriori* de la copia, como lo demuestra el distinto tono de la tinta; otras pueden haber sido copiadas simultá-

7 He desarrollado el tema con alguna amplitud en “Alcances y límites de la alfabetización musical en las misiones jesuíticas sudamericanas”, XV Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas, Santiago de Chile, 2014.

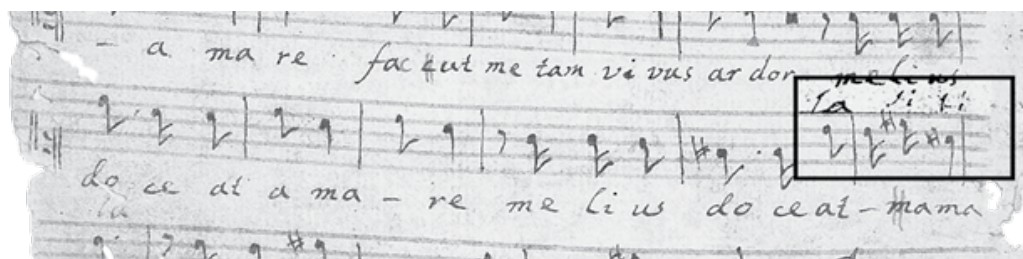


Fig. 2. Anónimo, *O dulcissime Jesu*. Archivo Musical de Chiquitos, R35, f. 46v.

neamente con la música (para el texto se utilizó una pluma más ancha). Sirvieron, sin duda, como ayuda para que los cantores supieran dónde entonar tonos y dónde semitonos. Al igual que en el antiguo sistema hexacordal que permitía “mutar” entre una escala natural y otra con *si bemol*, una misma nota puede ser cantada con diversas sílabas que definen la ubicación de tonos y semitonos en el entorno melódico. A comienzos del siglo XVIII, ese método aún imperaba en el ámbito hispánico pero los jesuitas que importaron la música europea a Chiquitos eran de cultura germánica (Martin Schmid del cantón suizo de Zug, Anton Messner de Ústí nad Labem [Aussig] en Bohemia, Julian Knogler de Gansheim, Bavaria). Utilizaron un sistema similar al “*do movable*” muy usado en el siglo XIX y revitalizado por Zoltán Kodály en el XX. Las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la* y *si* definen los intervallos, marcando como semitonos las segundas *mi-fa* y *si-ut*. *Ut* se aplica a lo que llamamos tónica, esté donde esté, posibilitando cantar en cualquier tonalidad; se puede modular transportando toda la estructura de manera que *ut* caiga sobre la nueva tónica temporal (véase fig. 1).

La práctica de los sacerdotes de las misiones sigue las convenciones más modernas en uso a mediados del siglo XVIII en tierras germánicas pero agrega una sílaba, “*bi*”, para indicar semi-

tonos pasajeros, adoptando un significante antiguo⁸ para un significado nuevo que permite cantar pequeñas modulaciones internas. No he podido encontrar en la literatura una fuente teórica para este sistema modificado (véase fig. 2).

El agregado de sílabas a las partes vocales sin duda servía de ayuda a los cantores para entonar correctamente los intervallos propuestos; el sistema podía incluso adaptarse a pasajes en *do* sostenido mayor.

Los instrumentistas evidentemente no necesitaban ese apoyo ya que sólo debían ajustar la posición de sus dedos sobre el instrumento a lo que prescribía la notación musical; por consiguiente, las partes de violín no incluyen agregados de esta especie. Los organistas y arpistas, sin embargo, precisaban de guías para la realización del acompañamiento. Las partes correspondientes brindan una densidad de cifrado verdaderamente inusual para la época: el escriba (véase fig. 3) ha indicado una simple progresión de terceras paralelas, excluyendo explícitamente

8 Pietro Cerone había sugerido el uso de “*bi*” para el moderno “*si*” (7º grado natural) ya en 1612, “para cantar sin mutanzas”, pero su propuesta no fue en general acogida. Andrés Lorente la cita en 1672 diciendo que “no está puesto en uso”. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro. Tratado de música theórica y práctica* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), 514; Andrés Lorente, *El porqué de la música* (Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1679), 49.



Fig. 3. Anónimo, *Ascendit Deus*. Archivo Musical de Chiquitos, R41, f. 4.

las sextas también paralelas que usualmente deberían acompañarlas. Es decir, el cifrado sirve no sólo para explicitar las armonías sino también para simplificar la realización del continuo e indicar al continuista una forma técnicamente fácil de sortear el pasaje.

Después de la expulsión de los jesuitas (1767), se incorporan obras nuevas, generalmente en forma asistemática, ya sea intercalándolas en los intersticios dejados por los anteriores copistas o copiándolas en hojas sueltas (a menudo cosidas a los cuadernillos en época posterior, sin respetar las pautas originales de ordenamiento). Pero la actividad más significativa fue la preservación del patrimonio antiguo a través de la re-copia de secciones enteras de cuadernillos jesuíticos, presumiblemente para reemplazar originales deteriorados. En esta última modalidad se destacan los nombres de varios copistas indígenas, a quienes podemos considerar los primeros restauradores del archivo y a quienes debemos la preservación de muchas de las obras.

Los maestros de capilla que fungieron como copistas en los últimos años del siglo XVIII, como Tomás Poñés, seguramente educado bajo los jesuitas, producen partituras hermosas y revelan un buen entendimiento, no sólo de la lectoescritura sino también de la técnica de composición

ya que los errores ocasionales suelen ser enmendados para que suenen correctamente. Sin embargo, ya escasean las sílabas que ayudan a los cantores a entonar correctamente. Los manuscritos de comienzos del siglo XIX, como los de Pablo Surubis, son aún bastante confiables (véase fig. 4), pero los de las décadas siguientes contienen numerosos errores y delatan el empleo de instrumentos de escritura muy rústicos.

Para la década de 1880 (cuando estuvo activo Seledonio Tosubés, más de un siglo después del cese de la enseñanza), las copias son ya tan inexactas que es imposible leerlas, mucho menos usarlas como base de una transcripción moderna; es inconcebible que hayan sido utilizadas como fuentes para las ejecuciones musicales. En la década de 1930, Javier Cuyatí apenas si hace un remedo de notación musical (véase fig. 5).

La decadencia de la lectoescritura musical en Chiquitos contrasta con la persistencia de esa capacidad en los vecinos pueblos de Mojos, donde aun copias del siglo XXI son perfectamente legibles.⁹

Las primeras noticias que el mundo tuvo acerca de la existencia de este archivo —preservado

9 Véase Piotr Nawrot, *Misiones de Moxos: Catálogos*, 3 vols. (Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial APAC, 2011), 1, 15-19.



Fig. 4. Anónimo, *Confitebor tibi*. Archivo Musical de Chiquitos, R69, f. 3.

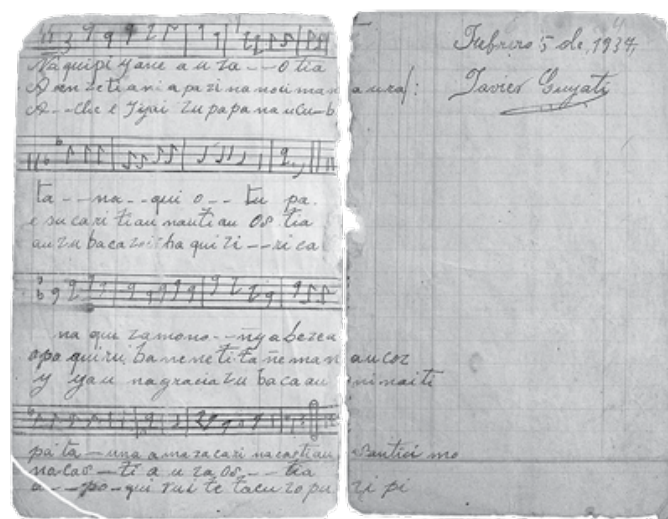


Fig. 5. Anónimo, *Naquipi yane*. Archivo Musical de Chiquitos, R76, ff. 3v-4

por los indígenas durante casi dos siglos de una destrucción segura por obra del clima, los insectos y la acción de los europeos—, fueron dadas por un intelectual cruceño, don Plácido Molina Barbery, en 1958: “[En San Rafael se conservan] todas las partituras correspondientes a todas las voces del canto y a todos los instrumentos de la orquesta que, copiadas y usadas entonces por maestros de capilla y músicos indígenas, todavía las utilizan hogaño sus descendientes con imperfección que entenece, por lo que tiene de irremediable en la amorosa conservación de tradiciones otrora florecientes”¹⁰.

Entre 1972 y 1975, el arquitecto Hans Roth, un suizo que se hallaba en Chiquitos realizando trabajos de restauración en las antiguas iglesias de las

misiones, recogió en diversos lugares los papeles que actualmente integran el archivo, depositándolos para su seguridad en el Vicariato de Ñuflo de Chávez, donde tenía su base de trabajo. Si bien algunos cuadernillos habían mantenido muy bien su integridad física a través de los años, muchos otros estaban desmembrados, acribillados por los insectos, manchados o corroídos por la humedad, con su orden interno alterado por sucesivas reencuadernaciones, las últimas hechas sin ninguna comprensión de las pautas de ordenamiento originales. Se encontraban también miles de hojas sueltas, muchas de ellas provenientes del desmembramiento de cuadernillos.

En 1983 se invitó al músico alemán Jungcurt Burkhardt para realizar un ordenamiento del material. Burkhardt trabajó en el archivo entre julio y noviembre de 1983. Realizó una fotocopia completa del material y comenzó un inventario de obras, recortando las fotocopias y distribuyendo, por obra, los recortes en carpetas.

10 Plácido Molina Barbery, *En torno a las fuentes auxiliares de la historia eclesiástica de Bolivia* (La Paz, 1958). Citado por Samuel Claro, “La música en las misiones jesuíticas de Mojos”, *Revista Musical Chilena* 108 (jul-sept. 1969): 7-31; 26.

Llegó así a inventariar unas 200 obras, clasificando quizás un tercio de las fotocopias.¹¹

Este enfoque condicionó todo el trabajo de los investigadores que llegaron al archivo con posterioridad: primero Bernardo Illari (enero y agosto de 1988), quien continuó el inventariado hasta cubrir 400 obras; luego Waldemar Axel Roldán y Carlos Seoane Urioste (agosto-septiembre de 1988), quienes se ocuparon de la música para teclado; y finalmente un equipo integrado por Gerardo Huseby, Bernardo Illari y Leonardo Waisman (1989-1992). Todos trabajaron con las pautas y convenciones establecidas por Burkhardt para confeccionar un inventario provisional.¹² Posteriormente, Illari y Waisman hicieron un nuevo ordenamiento más sistemático. Se optó por dos vías simultáneas: una categorización por géneros de las obras que contenían las carpetas de fotocopias, y una recomposición, con criterios históricos, de los cuadernillos originales, paso previo a la debida restauración de los mismos. Para facilitar el acceso a la información, explicitar la interrelación entre fotocopias y cuadernillos, y controlar el archivo, se diseñó un catálogo con diversos índices, que aún está inédito.

11 La visita de Burkhardt fue financiada por la Missionsprokur de la Provincia Jesuítica de Alemania Superior. Varios investigadores que visitaron posteriormente el archivo, como Luis Szarán, Clemente McNaspy o Frank Kennedy, se interesaron por obtener copias de las obras inéditas de Domenico Zipoli que este acervo contiene. Los anteriores contactos entablados por Hans Roth —con la Universidad de Bonn— y con Francisco Curt Lange para que alguien se ocupara del estudio del archivo finalmente no fructificaron.

12 El inventario publicado por Waldemar A. Roldán como “Catálogo de los Archivos de Moxos y Chiquitos”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* (Buenos Aires), 1992, es un producto de esa etapa de trabajo y del período en que Roldán visitó el Archivo (1988).

Los cuadernos de “ofertorios”

Una de las principales divisiones del repertorio, según se ha podido constatar al reconstruir los cuadernillos manuscritos, consistía en una serie heterogénea de piezas sobre textos latinos, castellanos y chiquitanos. Salmos, himnos, antífonas y motetes paralitúrgicos alternan con canciones generalmente estróficas. Los distintos cuadernillos difieren entre sí en su contenido y ordenamiento, pero un examen detenido revela la existencia de núcleos de composiciones con asignación litúrgica a determinadas festividades, compartidos por casi todos los volúmenes.

La mayoría de estas obras aparece listada, en un orden relacionado con el año litúrgico, en un pequeño volumen que se conservó junto con el archivo, al que asignamos una fecha de compilación alrededor de 1750, y que denominamos “Índice de música paralitúrgica para la Misa de San Rafael”,¹³ en adelante “Índice”. Se trata de un manuscrito primorosamente copiado en el que aparecen todas las fiestas principales celebradas en las reducciones, con el texto del introito para la misa correspondiente, seguido del título de una o más de estas composiciones polifónicas. Por ejemplo, para la fiesta de Navidad, la primera entrada (referida sin duda a la “misa de gallo”) es:

[FIESTA]	In Nativitate Domini AD Primam Miss.
[INTROITO]	{ Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego h[o]die genui te. Psalm. Quare [fr] emuerunt gentes, & populi meditati sunt inania V. Gloria Patri

13 Identificado como RT LL en el catálogo Illari-Waisman.

[“OFERTORIOS”]	Gloria In excelsis Deo
	Zoiyai Jesu[s]
	L[a]eti Betlehem properemus
	Tierno Infante

Parecería, por consiguiente, que el contenido de estos cuadernos se conectaba de alguna manera con las misas festivas. Los siguientes datos nos proporcionan indicios más claros acerca de esta relación:

1. Sabemos por varios cronistas que durante estas misas, aparte de la música correspondiente al ordinario, coro y orquesta interpretaban un salmo o motete.¹⁴
2. Es costumbre dentro de varias tradiciones occidentales, al menos desde el Renacimiento, el reemplazo del ofertorio en canto gregoriano por un motete polifónico, o la ejecución

de música polifónica vocal o instrumental entre la elevación y el ofertorio.¹⁵

3. Entre los materiales recogidos con las partituras en San Rafael, una cubierta de cuero, ligeramente más grande que el formato de la mayoría de los cuadernillos, lleva grabada la palabra “Ofertorios”. Parece indudable que se trata del juego de tapas de uno de los cuadernillos que se ha desprendido. (Otros cuadernillos se encontraron aún cosidos a tapas de similares materiales y dimensiones.)

Con estas informaciones en mente, parece más que probable que el repertorio en cuestión se ejecutara durante el ofertorio de la Misa o en su proximidad. Sin embargo, la profusión de himnos y salmos parece indicar que, al menos durante un tiempo, servía también para otras funciones. No sabemos gran cosa sobre la celebración de *vísperas* en las reducciones pero lo cierto es que los cuadernillos destinados a ese oficio son posteriores a los de las demás categorías.¹⁶ Bernardo Illari ha localizado dos juegos de *vísperas* dentro de los cuadernillos de ofertorios y ha concluido atinadamente que sus usos deben haber abarcado tanto el oficio vespertino como la solemnización de la Misa. Según Illari:

durante la época jesuítica, la música de *vísperas* del archivo de Chiquitos puede entenderse, en suma, como una combinación de juegos más o menos fijos, con una cantidad de *Ersatz* más

14 Véase José Manuel Peramás, “Martinus Schmid, sacerdos”, en su *De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum* (Faenza: ex Typographia Archii, 1793), 405-460; 430. También Julian Knogler, “Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos”, según la traducción de Werner Hoffmann: *Las misiones jesuíticas*, 175. Más específicas son las indicaciones sobre las reducciones de guaraníes, cuyas prácticas parecen haber sido similares. Sobre esta práctica en los “30 pueblos” coincide José Cardiel, “Costumbres de los guaraníes”, en Domingo Muriel, S.J., *Historia del Paraguay desde 1747 hasta 1767*, traducción de Pablo Hernández, S. J. (Madrid: Victoriano Suárez, 1918), 463-544, y “Breve relación de las Misiones del Paraguay”, en Pablo Hernández, S. J., *Organización Social de las Doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*, 2 vols. (Barcelona: G. Gili, 1913), II, 558-559; también Juan de Escandón, en Guillermo Furlong, *Juan de Escandón S.J. y su carta a Burriel (1760)* (Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1965), 90. Este último menciona la sustitución optativa del salmo o motete por uno o más movimientos de una misa polifónica (lo que coincide con indicaciones del “Índice” que prescriben “Gloria in excelsis Deo” para alguna fiesta).

15 El estudio clásico de Anthony M. Cummings, “Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet”, *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981): 43-59, establece la vigencia de esa tradición en la Capilla Papal ya en el siglo xvi.

16 Bernardo Illari, “Los juegos de salmos en el Archivo Musical de Chiquitos”. Inédito, Córdoba, 1993.

o menos móviles, y un grado que pudo haber sido considerable de flexibilidad y variedad en la programación.¹⁷

Por otra parte, la sección inicial de los cuadernillos incluye un núcleo de cinco piezas con-
tiguas en el servicio de Sábado Santo que configuran, al finalizar la Misa, una especie de oficio de *vísperas* resumido:

- antífona *Alleluia* en canto llano,
- salmo *Laudate Dominum* para coro y orquesta,
- antífona *Vespere autem sabbati* en canto llano,
- *Magnificat* para coro y orquesta (seguido por la indicación “Cunau Vespere autem Ytô” = ahora de nuevo *Vespere autem*),
- *Ite missa est* o *Benedicamus Domino* en canto llano.

De esta manera, el comienzo del ciclo sobrepasa la función de meramente proveer ofertorios para insertarse en las misas: pretende proveer a los músicos indígenas que los utilizaban un equivalente del *Liber Gradualis*, a través del cual interactuarían musicalmente con el oficiante en las misas cantadas para las fiestas. Haciendo un paralelismo con la música de las ciudades del imperio español, intervendrían no sólo como “capilla de música” sino también como “coro”. No deja de ser interesante, a este respecto, que tanto el estilo del *Laudate* como el del *Magnificat* apuntan a la autoría del padre Schmid: parecería que el encargado de “establecer la música” hubiera planeado pautar un ciclo anual exhaustivo, componiendo él mismo todas las piezas que le faltaran. De todas maneras, el proyecto se reveló como irrealizable —una ambición quizás desmedida para las posibilidades locales—: se interrumpió en las pá-

ginas siguientes de los cuadernillos. Apuntemos, por último, que la sección dedicada a *Corpus Christi* incluye música para la procesión (himnos simples para la marcha, motetes para cada una de las cuatro acciones litúrgicas que se realizaban en las capillas posas).¹⁸

Podemos, pues, comprender estos libretes como un repertorio compilado fundamentalmente para ser ejecutado durante la Misa pero que también era utilizado durante oficios de *vísperas* y en otras ocasiones. No debemos sobredimensionar la rigidez de la práctica litúrgico-musical en las “reducciones” ya que la característica más notable de la orden jesuítica en su trato con los indígenas fue la flexibilidad.

Contenido y ordenamiento de los cuadernillos

El cuadro 1 presenta en forma resumida las fuentes de los “ofertorios”. Las copias efectuadas bajo la tutela de los jesuitas, y probablemente por sus propias manos, se conservan hoy en ocho cuadernillos rotulados R35 a R42 y en una cantidad de fragmentos agrupados en la colección R50. Los volúmenes R35-R38 contienen las partes vocales y los volúmenes R39-R41 las instrumentales. Las partes vocales fueron escritas en su mayor parte por un copista principal a quien llamaremos j01 (el primer copista de época jesuítica). Las diferencias entre la escritura vocal con texto y la escritura instrumental —en general, en notación con valores más pequeños— hacen difícil afirmar o negar la identidad entre j01 y

17 Illari, “Los juegos de salmos”.

18 Véase Leonardo J. Waisman, “Urban music in the wilderness: Ideology and Power in the Jesuit *Reducciones*, 1609-1767”, en Geoffrey Baker y Tess Knighton, eds., *The Resounding City: Music and Urban Society in Colonial Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 208-229.

Cuadernillos jesuíticos			Cuadernillos posjesuíticos		
Sigla	Voz	Copista principal	Sigla	Voz	Copista principal
R35	Soprano	j01	R43	Contralto	Pablo Surubis
R36	Contralto	j01	R44	Tenor	Pablo Surubis
R37	Tenor	j01	R45	violín 1	Pablo Surubis
R38	Bajo	j01	R46	violín 2	Pablo Surubis/ Ignacio Yaibona
R39	violín 1	j01	R47	bajo continuo	Ignacio Yaibona
R40	violín 2	j01	R48	Tenor	p04
R41	bajo continuo	j01	R49	Soprano	Celedonio Tosubes
R42	Soprano	j02			
Varios jesuíticos					
R50	varios	varios (fragmentos de cuadernillos reunidos aquí)			
RAp	varios	varios (<i>particelle</i> no incluidas en cuadernillos)			

Cuadro 1. Fuentes y copistas

el copista principal de los cuadernillos R39-R41 (violines 1 y 2, bajo continuo), pero en ausencia de evidencia en contra, provisoriamente los asignaremos a este mismo copista. No podemos, sin embargo, considerar cada volumen como una obra planificada y llevada a cabo por un solo copista: abundan las inserciones de folios sueltos o fascículos copiados por otros individuos, algunos quizás fuera de las misiones de Chiquitos. En algún caso, cambia la mano del copista sin mediar la inserción de papeles.

El cuadernillo R42 es una copia posterior de las partes de soprano; llamaremos a su escriba j02. Sus rasgos, tanto para la música como para el texto, siguen pautas muy similares a j01 pero su escritura es más inclinada, de mayor tamaño y

menos prolija; su clave de *do* difiere de la muy característica que emplea j01. El ordenamiento de las primeras 50 obras también sigue a R35; hacia el final, la copia se distanció del original.

Sólo un estudio codicológico y papirográfico completo de cada volumen podrá ocuparse de estos detalles, fundamentales a la hora de determinar la historia de la constitución del repertorio. Para el presente estudio, me he limitado a identificar los copistas principales con el fin de mostrar la existencia de por lo menos dos momentos en la constitución del repertorio. La tabulación de las manos de copistas que intervinieron en los cuadernillos vocales muestra que ciertas obras consistentemente aparecen copiadas por escribas distintos a j01, en folios insertados en-

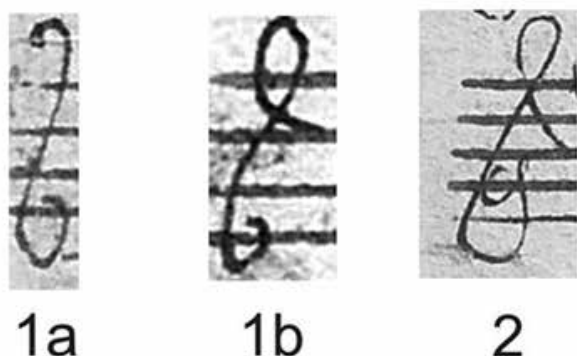


Fig. 6. Tipos de claves de *sol* en cuadernillos R39-40

tre las hojas de la colección original. En muchos casos, la mano parece ser la de j02 (el copista que hizo la segunda copia del cuadernillo de soprano). Dentro de este grupo de obras, que aparecen en distintos ordenamientos en los distintos cuadernillos, están, notablemente, el *Confitebor tibi*, de Zipoli, el salmo *Lauda Jerusalem*, el motete *In hoc mundo* (que lleva el nombre de Zipoli en una fuente concordante de Mojos), los motejes castellanos (villancicos) *Viva María* y *Estos los favores*. Los dos cuadernillos de violín (aparte de las inserciones posjesuíticas) comparten casi todos los rasgos caligráficos, pero utilizan tres modelos distintos de clave de *sol* (véase fig. 6).

La primera de éstas es la más empleada; la tercera (y en ocasiones la segunda) aparece, en general, en aquellas obras que son las mismas que aparecen como inserciones posteriores de j02 en los cuadernillos vocales. Es por esto que identificamos provisionalmente al copista principal de los violines con j01 y al que emplea la tercera de las claves de *sol* con j02. En los cuadernillos instrumentales no se efectuaron inserciones; se copiaron estas obras a continuación

de la colección original, con lo cual se produjo un desfase importante en el ordenamiento de algunas obras. Así, el *Confitebor* zipoliano aparece cerca del final de los cuadernillos instrumentales mientras que en los vocales tiene una posición central, cerca de las demás obras atribuidas a Zipoli.

La identificación de copistas en estos manuscritos es extremadamente difícil: las herramientas desarrolladas al efecto para identificar los copistas de Bach o Mozart¹⁹ a menudo fracasan por la inclinación de los indígenas, tantas veces comentada por sus misioneros, a copiar con exactitud lo que ven. Por consiguiente, si un mismo copista indio reproduce dos originales con distintas claves de *do*, reflejará esa diferencia en sus copias: no podemos confiar en las características personales de escritura de los copistas para identificarlos (véase fig. 7).

Entre los libretes de ofertorios no hay dos que tengan exactamente las mismas obras en el mismo orden. Si bien, como se ha dicho, los núcleos fundamentales del repertorio son claros, encontrándose agrupados en torno a fiestas o épocas del año litúrgico, ni siquiera el juego más antiguo y coherente de cuadernillos, copiado aparentemente antes de 1750 con el fin de definir y ordenar la práctica litúrgica de San Rafael, presenta una imagen clara y coherente. Por de pronto, los copistas no respetaron en los siete volúmenes (designados en la catalogación como R35 a R41) el mismo orden; además, cada uno fue objeto de diversas modificaciones y agregados en épocas posteriores, de manera que sus índices respectivos difieren notablemente. Es necesario acla-

19 Véase por ejemplo, Dexter Edge, “Mozart’s Viennese copyists”, tesis doctoral, University of Southern California, 2001.

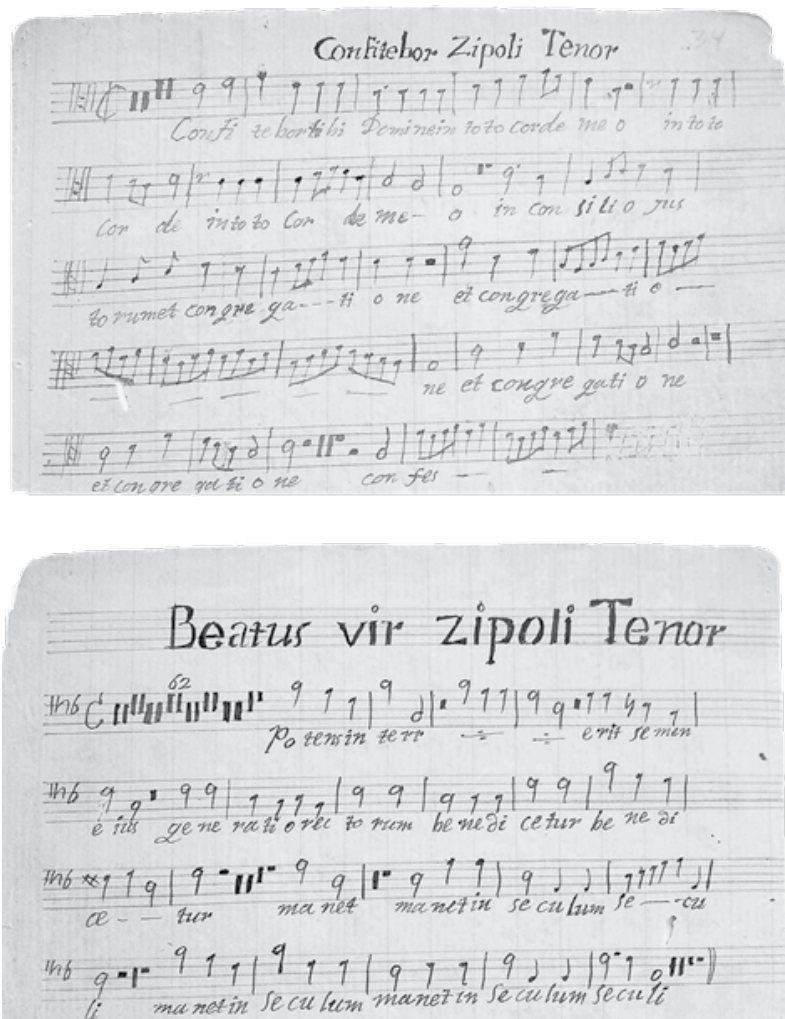


Fig. 7. Archivo Musical de Chiquitos, A 19, ff. 34r y 35v (copias de la década de 1880).

rar, además, que parte del ordenamiento actual es debido a la reconstitución de Illari-Waisman (1991-95). Para realizarla, recurrimos a diversos indicios —caligrafía, marcas de agua, continuidad de las piezas, marcas de humedad, orificios perforados por insectos durante el almacenamiento, etc.— pero no en todos los casos pudimos justificar nuestras decisiones más allá de una hipótesis razonable. La intención, en el caso de los

cuadernillos de ofertorios, fue la de devolver los originales al orden que probablemente tenían en las primeras décadas del siglo XIX, es decir, después de la intervención de la segunda generación de copistas chiquitanos.²⁰

20 El catálogo Illari-Waisman registra detalladamente la ubicación original de cada *particella* y cada folio de manera que, con la ayuda de los índices provistos, se puede reconstituir el orden en que estaba el archivo cuando

El cuadro 2 presenta el comienzo de la colección, ordenado según R40 por ser el librete que mejor conserva la encuadernación original. Allí se puede ver la ubicación (número de orden) de cada pieza en los distintos manuscritos jesuíticos y posjesuíticos, con las asignaciones litúrgicas disponibles en el “Índice de la música paralitúrgica”, en el *Liber Usualis*, o discernibles en el propio texto. La sección representa el fragmento del año litúrgico que comienza con el Sábado de Gloria (los cuadernillos de responsos para los días anteriores de Semana Santa habían sido copiados con anterioridad).

Con lo dicho, quizás sea innecesario acotar que hay otros ordenamientos posibles y con alguna justificación histórica: por ejemplo, el cuadernillo de v11, R45, en excelente copia de Pablo Surubis, trae una verdadera “sección Zipoli” (cuadro 3). Secciones similares se encuentran en R47 (ff. 17-23v), e incluso en manuscritos jesuíticos como R35 (ff. 23-32v).

Queda aún mucho por estudiarse y muchos enigmas sin resolver con respecto a esta colección manuscrita. Un prolijo y detallado examen de caligrafías y marcas de agua sin duda brindará una noción más clara del proceso de constitución del repertorio. La búsqueda de concordancias en archivos europeos y americanos sin duda develará autorías y proveniencias que, a su vez, ayudarán a comprender el perfil estilístico y el contexto cultural del repertorio. El examen de las variantes con respecto a fuentes concordantes

arrojará luz sobre los procesos de adaptación de la música europea al contexto indoamericano.²¹ Las adscripciones litúrgicas, en combinación con los recursos musicales empleados para cada una, nos hablarán sobre los matices y énfasis del trabajo catequético de los misioneros: cómo usaban los diversos elementos y objetos de la devoción en la empresa de convertir y mantener fieles a los indígenas.²² Pero ya hoy, con el estudio recién iniciado, se ve a las claras que se trata de una fuente única y preciosa, por el formato poco común, por la función para la que fue diseñada, por la larga historia de su conformación y modificaciones y, *last but not least*, por su contenido musical. La publicación del ciclo completo en edición crítica que hemos sacado a la luz intenta, además de proveer un repertorio interesante para coros y conjuntos que deseen abordarlo, constituirse en una herramienta útil para los investigadores que quieran seguir indagando en el encantador mundo de la música misional sudamericana.

comenzamos a trabajar. De todas maneras, los restauradores que intervinieron posteriormente desencuadernaron todo lo que estaba cosido y lo dejaron como hojas sueltas, ordenadas pero no encuadernadas. Por lo que sé, no dejaron notas sobre la estructura de las encuadernaciones descartadas (tapas, hilos, anidado de folios, etc.)

21 Para un segmento del repertorio instrumental de Chiquitos desde esta óptica, véase mi artículo “Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia”, *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, ed. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), 227-254 y 377-388.

22 Un inicio al respecto es mi trabajo “Music for an Endless Conversion: A Cycle of Offertories from Jesuit Paraguay”, de próxima publicación en Iain Fenlon y Matthew Laube, eds., *Sound in the Early Modern City* (Turnhout: Brepols).

CAT	TÍTULO	R35 (S)	R36 (A)	R37 (T)	R38 (B)	R39 (vl1)	R40 (vl2)	R41 (bc)
SÁBADO DE GLORIA								
VL 09	<i>Cantemus Domino</i>	1	1	2, 47·	44·	69·	1	1·
ML 01	<i>Alleluia (antífona)</i>	2	2					
SA 30	<i>Laudate Dominum</i>	3	3	3			2	
ML 15	<i>Vespere autem sabbati</i>	†	4	†				
MA 01	<i>Magnificat</i>	4	5	4	1		3	3
ML 02	<i>Benedicamus Domino/ Ite</i>	5	6					
DOMINGO DE PASCUA								
AM 03	<i>Regina caeli laetare</i>	6	7	5	2	1	4	4
VE 06	<i>Gaude et laetare</i>	7	8					
VL 07	<i>Canite plaudite</i>	8		6	3	2	5	
VL 31a	<i>Surrexit Dominus+</i>	9		7·	4·	3·		7
ASCENSIÓN								
VL 16	<i>Exaltate regem</i>	10		8	6	4	6	6
VL 31b	<i>Ascendit Deus+</i>	11	9					
PENTECOSTÉS Y TRINIDAD								
AN 11	<i>Veni Sancte Spiritus (antífona)</i>	12	10	9	5	5	7	8
HI 34	<i>Te Deum laudamus</i>	13	11	10	7		8	9

Cuadro 2. Primeras secciones del ciclo de ofertorios*

* [] Las asignaciones litúrgicas entre corchetes se han obtenido del *Liber Usualis* para las obras latinas y del texto cantado para las vernáculos.

· Inserciones posjesuíticas dentro de cuaderillos jesuíticos.

† Especificado por incipit pero no copiada la música

+ *Ascendit Deus* es contrafacto de *Surrexit Dominus*; estas partes instrumentales sirven para ambos.

ASIGNACIÓN EN ÍNDICE	R43 (A)	R44 (T)	R45 (vl1)	R46 (vl2)	R47 (bc)	R48 (bc)
Sabbato Sancto, Sabbato in Albis	1	1	1	1		20
[Sábado Santo]	2					
[Sábado Santo]	3	2		2		1
[Sábado Santo]	4					
[Sábado Santo]	5	3		3		2
[Vísperas tiempo pascual]						
Dominica Resurrectionis, otras tiempo pascual	6	4	1	4		3
[Sigue a <i>Regina caeli</i>]	7					
Dominica Resurrectionis	8	5	2	5	1	4
Dominica Resurrectionis	9	6		6	2	6
In Die Ascensionis Domini, infra Octavam	10	7	3	7	3	7
[Ascensión]	11			(6)	(2)	(6)
Dominica Pentecostes, días subsiguientes.	12	8	4	8	4	8
In Festo SS. Trinitatis, y otras	13	9	5	9	5	9

CAT	TÍTULO	R35 (S)	R36 (A)	R37 (T)	R38 (B)	R39 (vl1)	R40 (vl2)	R41 (bc)
CORPUS Y SU ENTORNO								
VE 14	<i>Panem angelorum</i>			35· 46·	8·			
SE 01	<i>Lauda Sion</i>				12			
HI 23	<i>Pange Lingua</i>				13			
HI 30	<i>Tantum ergo</i>	14		11	14	10	9	10
VE 15	<i>Panem de caelo</i>	15·		1				
HI 22b	<i>Pange lingua</i>	16		12	9	6	10	11
HI 22a	<i>Pange lingua</i>	17		13	10	14	19	
VL 34	<i>Venite exsultemus</i>	19	12		15	15	11	12
RL 11	<i>Oh admira-ble/ El cordero</i>	20	13		16	17		13
CH 06	<i>Anaustia Santísimo</i>	21	15		17		12	15
CH 14	<i>Aquitanaqui apatai- taña</i>						13	16
VL 19	<i>Hic est panis</i>	22			19	8	14	18
HI 28	<i>Sacris solemnis</i>	24				7	16	20
RE 08	<i>Si bona suscepimus</i>	25		17	21	11	18	21
RL 14	<i>Serafines amantes</i>	26		18	20	12	20	22

Cuadro 2. Primeras secciones del ciclo de ofertorios (continúa)

ASIGNACIÓN EN ÍNDICE	R43 (A)	R44 (T)	R45 (vl1)	R46 (vl2)	R47 (bc)	R48 (bc)
[Corpus]	18					
[Corpus]	20	12				13
[Corpus]	19	10		11		11
[Corpus]		16	10	10	6	10
[Corpus]						
In Solemnitati Corporis Christi, jueves santo	21	17	6	18		12
[Corpus]			13			
In Solemnitati Corporis Christi y su octava	14	13	8	12	10	14
[Corpus]	15	18	11	13	11	15
[Corpus]	16	15	12	14	12 (7)	16
¿?						
In Solemnitati Corporis Christi	17	14	9	15	8	17
In Solemnitati Corporis Christi	24	11	7	16	9	
Dominica post Pentecostes			14	17	13	
24. Junii. In nativitate S. Ioannis Baptistae		19	15	19		18
29. Augusti. In Decollatione S. Ioannis Bap.tae						

Folio	Obra	Cat.	Autor
15v-16	<i>Ave maris Stella</i>	HI 01	Zipoli
16-16v	<i>Gaudens gaudebo</i>	VL 17	Anónimo
17-19	<i>Laudate pueri</i> <i>Dominum</i>	SA 33	Zipoli (atribución falsa)
19-21	<i>Confitebor tibi</i> <i>Domine</i>	SA 09	Zipoli
21-23	<i>Beatus vir</i>	SA 04a	Zipoli
23-23v	<i>Domine quinque</i> <i>talenta</i>	AN 04a	atribuible a Zipoli
23v-24	<i>Euge serve bone</i>	AN 05a	atribuible a Zipoli
24	<i>Fidelis servus</i>	AN 07a	atribuible a Zipoli
24v	<i>Beatus ille servus</i>	AN 02a	atribuible a Zipoli
24v-25	<i>Serve bone</i>	AN 10a	atribuible a Zipoli

Cuadro 3. “Sección Zipoli” en R45

Fuentes impresas

Cardiel, José. “Costumbres de los guaraníes”. En Domingo Muriel, *Historia del Paraguay desde 1747 hasta 1767*, traducción de Pablo Hernández, 463-544. Madrid: Victoriano Suárez, 1918.

———. “Breve relación de las Misiones del Paraguay”. En Pablo Hernández, *Organización Social de las Doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*. 2 vols. Barcelona: G. Gili, 1913.

Cerone, Pedro. *El melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

Claro, Samuel. “La música en las misiones jesuíticas de Moxos”, *Revista Musical Chilena* 108 (jul-sept. 1969): 7-31.

Cummings, Anthony M. “Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet”, *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981): 43-59.

Edge, Dexter. “Mozart’s Viennese copyists”. Tesis doctoral, University of Southern California, 2001.

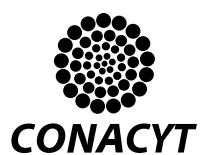
Fernández, Juan Patricio. *Relación Historial de las Misiones de indios Chiquitos que en el Paraguay tienen los padres de la Compañía de Jesús*. 2 vols. Madrid: Victoriano Suárez, [1726] 1895. Online en www.portalguarani.com.

Fischer, Rainald. *P. Martin Schmid SJ, 1694-1772. Seine Briefe und sein Wirken*. Zug: Verlag Kalt-Zehnder-Druck, 1988.

- Furlong, Guillermo. *Juan de Escandón S.J. y su carta a Burriel (1760)*. Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1965.
- Herczog, Johann. *Orfeo nelle Indie: I Gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*. Lecce: Mario Congedo, 2000.
- Hoffmann, Werner. *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*. Buenos Aires: FECIC, 1979.
- Huseby, Gerardo, Irma Ruiz y Leonardo J. Waisman. “Un panorama de la música en Chiquitos”. En Querejazu (ed.): *Las misiones de Chiquitos*, 659-76.
- Illari, Bernardo. “Los juegos de salmos en el Archivo Musical de Chiquitos”. Inédito: Córdoba, 1993.
- José Manuel Peramás. *De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum*. Faenza: ex Typographia Archii, 1793.
- Knogler, Julian. “Bericht von West-Indien” [1767-1772]. *Archivum Historicum Societatis Jesu* (Roma), vol. 39, fasc. 78 (1970): 289-347.
- Lorente, Andrés. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1679.
- Molina Barbery, Plácido. *En torno a las fuentes auxiliares de la historia eclesiástica de Bolivia*. La Paz: 1958.
- Nawrot, Piotr. *Misiones de Moxos: Catálogos*. 3 vols. Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial APAC, 2011.
- Querejazu, Pedro (ed.). *Las misiones de Chiquitos*. La Paz: Fundación BHN, 1994.
- Roldán, Waldemar A. “Catálogo de los Archivos de Moxos y Chiquitos”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 11 (1990)
- Waisman, Leonardo J. “Alcances y límites de la alfabetización musical en las misiones jesuíticas sudamericanas” XV Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas, Santiago de Chile, 2014.
- . “Corelli entre los indios, o Utopía de-construye Arcadia”. En *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, ed. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, 227-254 y 377-388. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004.
- . “Music for an Endless Conversion: A Cycle of Offertories from Jesuit Paraguay”. En Iain Fenlon y Matthew Laube, eds., *Sound in the Early Modern City*. Turnhout: Brepols, en prensa.
- . “Urban music in the wilderness: Ideology and Power in the Jesuit Reductions, 1609-1767”. En Geoffrey Baker y Tess Knighton, eds., *The Resounding City: Music and Urban Society in Colonial Latin America*, 208-229. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Waisman, Leonardo J. et al. *Un ciclo musical para la misión jesuítica: Los cuadernos de Ofertorios de San Rafael, Chiquitos*. 2 vols. Córdoba: Brujas, 2015.



dgapa - PAPIIT



ISSN 2395-8243

