

1. ENTRE ANTICUARIOS Y NAC & POP:  
ITINERARIOS DE LA MUSICOLOGÍA COLONIAL

LEONARDO J. WAISMAN  
CONICET / Universidad Nacional de Córdoba

**Resumen:** El presente trabajo incluye tres miradas a la musicología sobre la América hispana colonial. La primera es un enfoque estadístico, basado en una amplia recolección de la creciente bibliografía sobre el tema. Presenta tablas (con sus discusiones) sobre frecuencia de temáticas, distribución geográfica, cronológica y lingüística, objetos, metodologías y marcos disciplinares; los resultados difieren en algunos casos de la percepción común del campo (manifestada en quejas y *desiderata*). A continuación, encaro el tema del positivismo como rótulo negativo aplicado a los iniciadores de estos estudios, discuto los límites de aplicabilidad de esa etiqueta y resalto que la recopilación de datos en la que se basa el credo es condición necesaria, pero no suficiente. Por último, analizo una consecuencia de la entrada de este repertorio en el circuito de difusión de la música de concierto: la proliferación de propuestas, no asentadas en el rigor disciplinario, que suponen sin más la continuidad entre las músicas coloniales y las popular-tradicionales. Aunque algunas de ellas son inspiradoras, es necesario contrastarlas con la evidencia disponible.

**Palabras clave:** música colonial, musicología colonial, interpretación musical, positivismo en musicología.

BETWEEN ANTIQUARIANS AND NAC & POP: ITINERARIES OF  
COLONIAL MUSICOLOGY

**Abstract:** *The present essay looks at the musicological bibliography on Colonial Spanish America from three perspectives. The first one is a statistical view based on a wide prospection of the literature on the subject. It presents several tables (with discussions) reflecting the frequency of themes, geographic, chronological and linguistic distribution, objects, methodologies and disciplinary perspectives. The results challenge common perceptions of the field, as reflected in complaints, and desiderata. Next, I engage with the label “positivist musicology”, often foisted at the founders of this field; I discuss the limitations of the concept in these cases and point out that the gathering of data on which the positivistic method is grounded is a necessary but not sufficient condition. Last, I analyse one consequence of the incorporation of this repertoire into the production and distribution circuit of concert music: the proliferation of propositions (lacking disciplinary rigor) that assume the straightforward continuity between these musics and current popular-traditional practices. Although some of them are inspirational, it is necessary to confront them with the available evidence.*

**Keywords:** Latin American colonial music, Latin American musicology, performance practice, musicological positivism.

## INTRODUCCIÓN

Hace ya más de quince años, fui invitado por la revista *Resonancias*, de la Universidad Católica de Chile, a reflexionar sobre la acción de la musicología latinoamericana en la interpretación de nuestra música colonial. Para esa ocasión presenté un estado de la cuestión formateado como un balance de logros y carencias (Waisman 2004). Volviendo a enfrentar un tema similar hoy, no me atrevo a formularlo en términos evaluativos. He optado por abordarlo como una descripción del campo, señalando la complejidad de las interacciones, la multiplicidad de sus dimensiones y lo difuso de sus límites. Me he valido para esto, además de mis experiencias a lo largo de muchos años, de una base de datos Zotero que desarrollé para confeccionar la entrada correspondiente a Hispanoamérica colonial para las *Oxford Bibliographies Online* (Waisman 2022).

Mi primera constatación fue que la compilación de una bibliografía completa se había vuelto imposible. Antes de la irrupción del “Barroco latinoamericano” en el mundo de la *Early Music*, en los años noventa, la música colonial era, salvo mínimas excepciones, tema exclusivo de musicólogos. A medida que los conjuntos de música antigua establecidos comenzaron a introducirlo en sus repertorios y a medida que el deseo de poseer y mostrar raíces nacionales o regionales se filtró dentro de la ejecución del repertorio (tema que desarrollaremos más abajo), empezamos a encontrar noticias y comentarios relativos a ella en el medio que, coincidentemente, explotó en esa década, la Internet. Hoy hay decenas de páginas especializadas, en forma de blog o en otros formatos, que incluyen numerosos artículos sobre temas de música colonial. La mayoría no hacen sino copiar lo que han producido musicólogos en el circuito académico, pero también se encuentran textos cuya pertenencia al campo de la divulgación o al de la investigación es ambigua. Resulta imposible trazar una línea rigurosa que delimite lo que corresponde incluir en una bibliografía académica de lo que debería ser excluido. No se puede, entonces, hacer un listado comprehensivo de todo el campo. Mi elenco ha debido ser selectivo, a pesar de lo cual ronda los 1500 ítems.

## I. LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA COLONIAL: PANORAMA CUANTITATIVO

Pasaré ahora a discriminar subtemas y enfoques, con criterios cuantitativos. Teniendo siempre en mente que la inclusión/exclusión de publicaciones tiene su cuota de subjetividad, y que la adjudicación de *tags* a cada una (base de la discusión que sigue) es aún menos posible de sistematizar, comentaré a continuación las materias y perspectivas más frecuentes en estos estudios (tabla 1.1).

La tabla 1.1 sirve de presentación preliminar de los *tags* más frecuentes. Están simplemente escalonados de mayor a menor. El criterio de asignación de materia responde a la apreciación de que el texto en cuestión se enfoca —o contiene secciones importantes que se enfocan— en el tema del *tag*. Es necesario reconocer que un 16% de los ítems no estuvo a mi alcance para su

**Tabla 1.1:** Bibliografía sobre música colonial: ítems distribuidos por materias en orden descendente (países en negrita; compositores en versalitas; géneros en cursiva).

MATERIA	ÍTEMS
<b>México</b>	<b>343</b>
misiones	187
catedrales	169
partituras	158
indios/encuentro/ conversión	126
(indios)	94
instrumentos (órgano: 26)	115
liturgia, devociones, fiestas	84
<i>villancico</i>	83
análisis	82
<b>Perú</b>	<b>73</b>
panoramas general o nacional	71
instituciones religiosas	71
fuentes (MSS)	65
capilla (institucional)	57
historia sociocultural	53
<i>música instrumental</i>	53
negros	52
historiografía-la disciplina	46
encuentro-conversión	46
<i>música teatral</i>	40
<b>Guatemala</b>	<b>39</b>

MATERIA	ÍTEMS
relaciones trasatlánticas	37
<i>danza</i>	37
práctica de la ejecución	37
iconografía	31
<i>sones de la tierra</i>	28
<i>canto llano</i>	28
ZIPOLI	28
enseñanza musical	24
<i>música secular</i>	24
JERUSALEM	23
hermenéutica	22
<i>misas</i>	19
mujeres	18
<i>música fúnebre</i>	17
cofradías	17
GUTIÉRREZ DE PADILLA	15
periodización	12
FERNÁNDEZ	11
TORREJÓN	11
iglesia y estado	9
ARAUJO	8
<b>TOTAL</b>	<b>1391</b>

lectura: los *tags* de esos ítems fueron asignados por el resumen que en muchos casos estuvo disponible o, en su ausencia, por lo que sugiere el título. También es de tener en cuenta que el total incluye 158 partituras, entre las cuales solo se han recogido las series o colecciones, omitiéndose las obras sueltas impresas o disponibles en sitios como IMSLP.<sup>1</sup> Es posible que para

<sup>1</sup> *International Music Score Library Project (IMSLP) – Petrucci Music Library*, [https://imslp.org/wiki/P%C3%A1gina\\_principal](https://imslp.org/wiki/P%C3%A1gina_principal) [Consultado 20/08/2023].

los periodos más antiguos se me hayan escapado más ítems que para los más recientes, pero la conclusión general parece inevitable: a la luz de los datos reunidos, los estudios sobre músicas latinoamericanas coloniales han tenido un crecimiento cuantitativo sostenido, que se fue acelerando hasta la década del 2000, pero que quizás haya llegado a una meseta en los últimos diez años (tabla 1.2).

**Tabla 1.2:** Bibliografía sobre música colonial:  
cronología de producción.

DÉCADA	ÍTEMS
1800-1899	2
1900-1929	6
1930-1939	6
1940-1949	18
1950-1959	29
1960-1969	50
1970-1979	74
1980-1989	119
1990-1999	189
2000-2009	406
2010-2020	489

Una explicación para este último fenómeno parece ser la disminución de la popularidad del campo en las universidades norteamericanas: entre 1970 y 1990 cada cien trabajos en castellano había sesenta y dos en inglés; en cambio, en los años posteriores a 2010, estos eran solo veintiuno (tabla 1.3). Si descontamos los numerosos ítems de esta década publicados en inglés por autores residentes en España o Latinoamérica, la cifra baja a trece. Los estudios provenientes del ámbito hispanoamericano siguen creciendo, aunque a tasas mucho menores: 361 para la última década contra 292 de la precedente. En mis recientes experiencias en universidades del ámbito anglo recibí amargas quejas de los estudiantes de posgrado interesados en nuestro tema, con respecto a la soledad en que trabajan y a la falta de una comunidad intelectual para enriquecer sus pesquisas.

**Tabla 1.3:** Bibliografía sobre música colonial: idioma y procedencia.

CASTELLANO		INGLÉS		PROPORCIÓN CASTELLANO- INGLÉS	AUTORES HISPANO- AMERICANOS EN INGLÉS	PROPORCIÓN CASTELLANO- INGLÉS CORREGIDA
1970-1990	107	1970-1990	66	10/6,1	0	10/6,1
2000-2010	292	2000-2010	73	10/2,5	12	10/2,1
2010-2021	361	2010-2021	76	10/2,1	25	10/1,4

Una primera observación con respecto al corpus en general es la escasez de tratamientos comprensivos: solo siete ítems acometen una visión totalizadora del campo, extendiéndose desde las veintidós páginas de un resumen de Claro Valdés (1970) hasta las 722 páginas del voluminoso libro de Mendoza de Arce (2001). Otros sesenta y cuatro ítems son, sobre todo, historias limitadas dentro de las fronteras de las naciones actuales, y algunos panoramas de base geográfica más amplia, pero de límites cronológicos más estrechos.

Más allá de estas historias nacionales, la distribución geográfica de los temas tratados muestra una notable concentración de estudios sobre Nueva España, que sobrepasa con mucho el interés demostrado para otras áreas (tabla 1.4). Sin duda, las dimensiones del patrimonio conservado y la amplitud del cultivo de la música en las catedrales de ese virreinato son causas importantes de esa dominancia musicológica. Pero no debemos desdeñar otros factores: la proximidad con Estados Unidos ha hecho de México un campo asequible a los investigadores de ese país, que comenzaron a explorarlo hace muchos decenios. Además, en años recientes se ha producido un auge de actividad alrededor de instituciones mexicanas, como la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y el CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez), que continuamente generan y publican nuevos estudios. La digitalización en curso de documentos verbales y musicales de las grandes catedrales ha contribuido no poco a la accesibilidad de las fuentes para los investigadores. En cuanto a las instituciones, la reiterada queja sobre la concentración de los estudios musicológicos en las catedrales se ve, si no desmentida, al menos relativizada. Son 169 los textos que se enfocan en las

catedrales, y de ellos solo cincuenta y siete los que se centran en el funcionamiento de sus capillas musicales. El primer lugar en esa competencia lo ocupan las misiones (con su caballito de batalla, las misiones jesuíticas del Paraguay). Los conventos son un tercero en discordia, con un respetable acervo de setenta y un ítems. Es lamentable, sin embargo, la baja presencia de las cofradías, una institución fundamental de las sociedades hispanoamericanas. No figuran en este apartado las parroquias, ya que las de españoles prácticamente no han sido estudiadas, y las de indios figurarán en la próxima tabla.

**Tabla 1.4:** Bibliografía sobre música colonial: distribución por regiones e instituciones.

LUGARES		INSTITUCIONES	
		Misiones	187
México	343	Catedrales	169
Perú	73	Otras instituciones religiosas	71
Guatemala	39	Cofradías	17
		capilla, funcionamiento	57

Considerada la bibliografía desde el punto de vista de los grupos sociales (étnicos, de género), resulta significativo el peso de lo que podríamos llamar “la cuestión india”: constituye un bloque equivalente al 70% del de catedrales, aun separándolo de los estudios sobre misiones (tabla 1.5). Incluyo aquí dos focos distintos: el funcionamiento de las parroquias de indios urbanas y rurales, por una parte, y los estudios sobre la música como herramienta de conversión, desde el mismo momento del llamado “encuentro”. En los últimos años ha habido un fuerte repunte de esta temática: veintiocho ítems entre 1958 y 1999, treinta y cuatro entre 2000 y 2009, sesenta y cuatro desde 2010 a la fecha (recordemos que la producción total de bibliografía se mantuvo estable entre estas dos décadas). El considerable grupo de textos con *tag* “Negros” se enfoca tanto sobre las manifestaciones musicales de afroamericanos en las ciudades como sobre los itinerarios laborales de músicos afro y en los llamados “villancicos de negro”. Escasa representación tienen las mujeres en nuestro objeto de estudio; los conventos de monjas constituyen el núcleo más fuerte de esta temática.

**Tabla 1.5:** Bibliografía sobre música colonial: grupos étnicos y temas de género.

GRUPOS ÉTNICOS Y DE GÉNERO	ÍTEMS
Indios + encuentro/conversión	126
Indios (solamente)	94
Negros	52
Mujeres	18

En cuanto a géneros (ahora entendidos como tradición musical, tabla 1.6), se puede observar una paridad entre la polifonía en latín y los villancicos, pese a que los últimos tienen más visibilidad y audibilidad en las redes y en la cultura general. Sorprende la alta cifra consagrada a la música instrumental, tradicionalmente considerada como materia pendiente en los estudios coloniales. La falta de partituras conservadas y los ámbitos privados en que se desarrolló la música secular son, seguramente, los responsables de la escasa cantidad de estudios dedicados a ella.

**Tabla 1.6:** Bibliografía sobre música colonial: funciones y géneros.

FUNCIONES Y GÉNEROS	ÍTEMS
Liturgia, devociones, fiestas	84
Música en latín	89
(incluye canto llano)	28
Villancico	83
Música instrumental	53
Música teatral	40
Música secular	24

Si ahora analizamos las perspectivas y métodos utilizados en la bibliografía (tabla 1.7), vemos que la mirada analítica, aunque ocupe el tope de las posiciones, es fundamental para menos de un 6% de los estudios. Personalmente, considero que esta es una carencia preocupante, ya que el análisis, aunque no agote el estudio de la música como práctica social, es el único enfoque que se dirige a lo que singulariza nuestro objeto de estudio entre todas las manifestaciones culturales. Sin análisis, nuestros artículos y libros podrían referirse a literatura, a hábitos sociales, a modas en el vestir: lo úni-

co que habría que cambiar son los nombres de los objetos estudiados. Por supuesto, a esta altura no es necesario destacar que el análisis por sí mismo no es suficiente, pero la falta de análisis nos aporta un discurso al que le falta un núcleo distintivo. Las demás filas en esta tabla muestran que nos ocupamos de temas tradicionales de la musicología, con una dosis importante de reflexión crítica sobre nuestro quehacer. Aunque no todos los cuarenta y seis trabajos asignados a la etiqueta “Historiografía y Musicología” están íntegramente dedicados a esa crítica, todos contienen secciones en las que se examina, se reflexiona y se hacen recomendaciones sobre la práctica musicológica en nuestra área.

**Tabla 1.7:** Bibliografía sobre música colonial: métodos y contexto socio-histórico.

MÉTODOS Y CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO	ÍTEMS
Análisis	82
Historia sociocultural	53
Historiografía-Musicología	46
Hermenéutica	22
Periodización	12
Iglesia y Estado	9

Los *tags* representados en la siguiente tabla han sido seleccionados sin mucho sistema, pero me parecen significativos (tabla 1.8). Los temas organológicos están allí simplemente porque representan un núcleo importante de estudios que siempre ha atravesado la disciplina. Incluyen la descripción física, su difusión social y geográfica, sus repertorios específicos y sus significados y funciones sociales. El *tag* “Fuentes”, por el contrario, me llama la atención por su relativa escasez, en relación con la imagen exterior de la disciplina: menos de un 5% del total de los ítems se dedican a estudios codicológicos, de repertorio, de copistas, etc., que son tradicionales en la musicología del Renacimiento y del Barroco. La iconografía está resaltada porque se trata de un campo y una metodología que han adquirido gran impulso en años recientes: veintiuno de los treinta y un ítems han sido publicados en los últimos diez años, y existe una revista específicamente dedicada a esa especialidad: los *Cuadernos de Iconografía Musical*

editados por la UNAM desde 2014, con nueve números aparecidos hasta la fecha.<sup>2</sup> Otros temas que habían sido descuidados en décadas anteriores y han tomado vuelo en los últimos años son la práctica de la ejecución y la circulación de música y músicos, especialmente en trayectos trasatlánticos. Se destaca en este último aspecto la actividad de musicólogos españoles. Con la etiqueta “Sones de la tierra” he querido identificar una creciente ola de investigaciones, algunas serias, otras fantosias, sobre la continuidad entre las formas de música popular de la época colonial y las tradiciones folklóricas conservadas hasta hoy en muchas zonas de Latinoamérica. El nombre del rótulo deriva de la designación de danzas y canciones locales que comienzan a emerger en Nueva España en las últimas décadas del dominio español. Me he tomado la libertad de aplicarlo a otros fenómenos parecidos y paralelos.

**Tabla 1.8:** Bibliografía sobre música colonial: otras materias de interés.

OTRAS MATERIAS DE INTERÉS	ÍTEMS
Instrumentos (órgano: 26)	115
Fuentes (MSS)	65
Iconografía	31
Práctica de la ejecución	37
Relaciones transatlánticas	37
Danza	37
“Sones de la tierra”	28
Enseñanza musical	24

Por último, los compositores (tabla 1.9). Las críticas hacia la musicología tradicional han hecho hincapié en la centralidad de la figura del compositor en sus relatos. Aunque las cifras que presento no llegan a desmentir totalmente esa acusación, la relativizan. A diferencia de la literatura sobre la música europea, en la que las biografías de los grandes héroes configuran un núcleo fundamental, encontramos en nuestro corpus un número bastante reducido de tratamientos en los que un compositor es el foco único

---

<sup>2</sup> *Cuadernos de Iconografía Musical*, <http://www.cuadernos-iconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM> [Consultado 20/08/2023].

o principal: quizás no alcancen los cien ítems en total. Y el ganador del certamen de popularidad, Domenico Zipoli, vio favorecida su victoria por el sensacional descubrimiento de su defeción de la carrera de compositor para exiliarse en uno de los últimos rincones del Imperio, Córdoba del Tucumán, y dedicarse a misionar indios (que finalmente nunca conoció). El hallazgo fue tan espectacular que provocó una encendida y dilatada polémica, con títulos como el de Víctor de Rubertis en 1954: “Ignorancia y presuntuosidad en una conferencia sobre Zipoli” (De Rubertis 1954: 74). Puede tener alguna significación (o quizás no) que la carrera de popularidad musicológica la haya ganado el equipo italiano: en el puesto detrás de Zipoli aparece Ignacio Jerusalem, a quien Stevenson llegó a calificar como “un italiano de segunda que, promovido desde el foso orquestal del Coliseo de México, llevó a la catedral las banales trivialidades de la peor ópera italiana” (Stevenson 1952: 155). Relegados bastante más atrás están tres españoles y un criollo, Fernández, al cual la mayoría de los escritores aún creían portugués.

**Tabla 1.9:** Bibliografía sobre música colonial:  
compositores más representados.

COMPOSITOR	ÍTEMS
Domenico Zipoli	28
Ignacio Jerusalem	23
Juan Gutiérrez de Padilla	15
Gaspar Fernández	11
Tomás de Torrejón	11
Juan de Araujo	8

## 2. EL DEBATE SOBRE LOS HECHOS EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA COLONIAL: EL POSITIVISMO FUNDACIONAL

Más allá de esta rápida visión cuantitativa de la historiografía de la música colonial, me gustaría revisar algunas cuestiones referentes a las ideas subyacentes a nuestras prácticas. En 2004, Juliana Pérez González hizo una revisión de la historiografía colonial, basada en su tesis de licenciatura (publicada

como libro en 2010) (Pérez González 2004). Creo que los años transcurridos desde entonces ameritan un nuevo intento; considero, además, que el texto de la investigadora está encuadrado en una visión de oposición binaria entre las disciplinas de musicología e historia que distorsiona su presentación.

Para Pérez González, la primera mitad del siglo xx estuvo marcada por el positivismo historiográfico de cuño francés, una escuela que se prolongó con la influencia del norteamericano Robert Stevenson y musicólogos locales como Samuel Claro hasta la década de 1980. A partir de entonces, la autora postula un giro hacia la historia social, en parte por la actividad de historiadores no musicólogos. Ahora bien, la calificación de “positivista” se ha hecho común en la disciplina en general, con claras connotaciones peyorativas, desde la explosión de la gentil diatriba de Joseph Kerman, expuesta en un difundido libro de 1985, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Kerman 1985). Como explicó unos años después Kofi Agawu (1997: 299): “Su libro [...] permitió una cristalización de las categorías ofensivas como ‘positivismo’ y ‘formalismo’. Aunque estos términos acarrear un bagaje semántico e ideológico considerable, sus complejas historias fueron en lo subsiguiente suprimidas”.

Antes de proseguir, es necesario puntualizar que la demonización del formalismo a la que se refiere Agawu (y que es el interés central de su crítica) no tuvo gran eco en Latinoamérica, por el simple hecho de que (como he señalado en lo cuantitativo) el análisis formal de la música colonial no se había afincado en estas tierras. Sigo, entonces, con el positivismo. La venerable escuela positivista en historia, fundamentada por Leopold von Ranke y magistralmente formulada por Hippolyte Taine (1866), se originó en el deseo de otorgar credenciales científicas a la disciplina, rescatándola del ámbito de la narración literaria, del idealismo y de la anécdota pintoresca. Para esto, proponían dos momentos: 1) obtención de datos fidedignos sobre los hechos; y 2) determinación de las causas que unen a los hechos entre sí (en algunos autores, formuladas como leyes análogas a las de la física). La primera de estas fases es la que ha hecho que “positivismo” sea un vocablo de uso universal entre los investigadores de ciencias sociales y humanidades.

Es indiscutible hoy que el rastreo de datos en los documentos del pasado debe ser llevado a cabo con la máxima persistencia y la mayor objetividad posible. En este sentido, el legado del positivismo sigue vigente y constituye

un *sine qua non* para cualquier estudio histórico. Sí se cuestiona la manera de determinar qué constituye un hecho histórico, que el positivismo daba por obvia, equiparando casi los datos a los hechos. Entre muchas consideraciones, se hace hoy hincapié en la intervención del historiador para agrupar los datos según le dictan su experiencia, su formación, su ideología y constituir así el hecho. Desde la influyente formulación de Collingwood (1952) publicada en inglés en 1946, se discute si la historia estudia hechos o los pensamientos que informan las mentes de los actores de esos hechos. Pero la máxima objeción a los positivistas es que en general no cumplen con su propio programa: es más cómodo seguir juntando datos hasta el infinito en los archivos que esforzarse en desentrañar causas o leyes que los encadenen entre sí. En suma, producen una acumulación de datos que saturan el campo con información no interpretada, no conceptualizada, no transformada en conocimiento histórico.

En musicología, el debate sobre los hechos es aún más complicado: ¿es un hecho histórico-musical la conformación de la capilla musical de una catedral en un determinado año? Según la tesis de Carl Dahlhaus (2014 [1977]), los hechos histórico-musicales en ese espacio serían las obras. ¿Cómo compaginar estas dos clases tan diferentes de objetos como “hechos”? Y la queja sobre la falta de la segunda etapa del programa positivista forma el núcleo del ataque de Kerman: los musicólogos están abocados a establecer textos musicales “auténticos” (la partitura crítica como un hecho) mucho más que a interpretarlos.

Volvamos al escenario colonial hispanoamericano. La labor de los grandes exploradores del campo se centró en dos corrientes: la más caudalosa contenía el espigado de documentos de archivos y se vertía en artículos que, a veces, eran poco más que listados de datos en series cronológicas. La segunda aportaba transcripciones y ediciones de partituras hasta entonces desconocidas. Ambas estaban motivadas por el deseo de dar a conocer y enaltecer las prácticas y, sobre todo, los productos de la actividad musical en la América colonial. Por solo citar un ejemplo, Stevenson auguraba que “un nuevo capítulo de la historia de la música en las Américas coloniales se escribirá cuando se reúnan otras series de datos de las actas capitulares [...] [y] hará mucho para destruir la leyenda de que la cultura musical era desconocida en el hemisferio occidental antes de la llegada de alemanes inmigrantes en

los siglos XVIII y XIX”.<sup>3</sup> En ese párrafo podemos entender tanto la confianza sobre la agencia de los datos por sí mismos como el entusiasta impulso por dar a conocer al mundo (europeo y norteamericano) los hallazgos de una resplandeciente e ignota civilización musical. Campos Fonseca (2013) define como “memoria y legitimación” estos móviles de la actividad del musicólogo estadounidense. El segundo patriarca extranjero de la musicología colonial, Francisco Curt Lange, concuerda con Stevenson. A pesar de pronosticar, en base a lo ya investigado, que en el territorio argentino no se encontrarían rastro de ningún pasado musical esplendoroso, señala que “al menos en el área de la Argentina de hoy, se hace menester *juntar los documentos por fragmentos para poder llegar a conclusiones* [...] esta cohesión se ha conseguido más bien por medio de una sistemática búsqueda en muchos templos del país” (Curt Lange 1956: 11). La confianza en los documentos es formidable, y también lo es la fe en que la reunión de muchos documentos mostrará una cohesión que automáticamente generará conclusiones.

Regresemos a Stevenson, cuya influencia sobre los estudios en este campo durante el tercer cuarto del siglo XX fue abrumadora. Por medirla de alguna manera, en mi *Historia de la música colonial*, cuento noventa y una páginas en las que es mencionado dentro de un total de 452 páginas (Waisman 2019). Por eso es relevante hablar sobre su metodología, aunque sea en forma muy esquemática. Tomaré dos extremos de su producción. El único libro en el que Stevenson intenta una narración histórica abarcadora es el temprano *Music in Mexico. A Historical Survey*, de 1952 (Stevenson 1952). Quizás siendo injusto con el admirado prócer de la disciplina, es necesario advertir que, cuando pasa de la etapa de la recolección de datos a la de formulación de relaciones y generalidades, abandona por completo los ideales científicos del positivismo y cae en las más fáciles trampas del idealismo en su versión nacionalista.

La metáfora orgánica del siguiente párrafo, referida a lo que él consideró una decadencia de la música catedralicia a fines del siglo XVIII, deja ver claramente cuán alejados del científicismo positivista estaban los métodos de

---

<sup>3</sup> “Will do much to destroy the legend that musical culture was unknown in the Western Hemisphere until the advent of emigrant Germans in the eighteenth and nineteenth centuries” (Stevenson 1955: 372-373).

Stevenson: “La colonia [Nueva España] se desarrolló siempre como una rama que se desprendía del tronco español. Cuando la savia ascendía por el tronco, aparecían hojas en la rama novohispánica. Pero cuando se secó la savia en el tronco generador, la vida musical de la colonia, que no tenía raíces propias, necesariamente también se agotó”.<sup>4</sup> Un párrafo vecino nos aclara otro de los aspectos que intervenían en la generación de relaciones y leyes en los pensamientos de Stevenson: “Las debilidades que acosaron a la música española durante el siglo dieciocho son precisamente aquellas que acosaron a México; la influencia más nociva fue ejercida por el influjo de músicos italianos de segunda”.<sup>5</sup> Y, para redondear los factores no objetivos que condicionaban esas formulaciones, agregamos otra breve cita, que habla de la selección de maestros de capilla: “Con los maestrizgos de capilla en el México colonial sucedía lo mismo que hoy en Estados Unidos: los premios usualmente se los llevaban los [candidatos] europeos”.<sup>6</sup> Es decir, las condiciones del mundo en las que vive el investigador y sus opiniones sobre la realidad social en su medio de actuación intervienen activamente apenas pasa de la exposición de datos a la formulación de generalizaciones. Una verdadera negación del sistema del positivismo, en el que la separación entre el investigador y su objeto es dogma.

Si nos apartamos por un momento de nuestro campo de estudio, podemos observar que esta mezcla de búsqueda de objetividad en la reunión de datos y condicionamiento ideológico en la formulación de relaciones ha sido una característica de la musicología que algunos gustan de caracterizar como positivista. Citaré solo un conocido ejemplo, centrado en la ideología evolucionista del estilo de un compositor, que en una visión teleológica presupone una evolución gradual y lineal en el pensamiento y técnica de cada artista. Se trata de la cronología de las cantatas de Bach. La imponente labor de Phi-

---

<sup>4</sup> “The colony developed always as a branch growing out of the Spanish trunk. When sap rose in the trunk, leaves appeared in the Neo-Hispanic branch. But when the sap in the home trunk dried up, the musical life of the colony lacking any rootage of its own necessarily withered also” (Stevenson 1952: 158).

<sup>5</sup> “The weaknesses that beset Spanish music during the eighteenth century were precisely those which beset Mexico the influx of second-rate Italian musicians exercising the most deleterious influence” (Stevenson 1952: 155).

<sup>6</sup> “With chapelmasterships in colonial Mexico, as with conductorships in present-day America, the prizes were usually bestowed upon Europeans” (Stevenson 1952: 159).

lip Spitta (1873-1880) a fines del siglo XIX había sentado un ordenamiento temporal que colocaba al ciclo de cantatas corales como el punto de llegada de una vida dedicada al ensalzamiento de la divinidad según la devoción luterana: la síntesis del coral con los múltiples elementos musicales que el compositor había descubierto y elaborado a lo largo de décadas. En la década de 1950, la ingente y minuciosa faena de la musicología alemana destrozó ese modelo, demostrando con argumentos positivos que ese ciclo databa de veinticinco años antes que lo postulado por Spitta (Dadelsen 1958, Dürr 1977 [1951]). La incapacidad del positivismo para producir generalizaciones se hizo entonces evidente: la escuela germana que condujo esa revolución no pudo sacar nuevas conclusiones convincentes sobre lo que significaba la nueva cronología para nuestra comprensión de los procesos creativos del músico.

Veamos ahora la segunda muestra prometida, de la parte final de la carrera de Robert Stevenson. La revista *Inter-American Music Review*, fundada por él en 1978, publicaba mayoritariamente sus propios artículos, aunque la mayoría figuraban sin firma. Esta ineficaz modestia, en sí, parece resaltar la presunta objetividad de los textos musicológicos, a la manera de las partituras copiadas como anónimas por los jesuitas en las reducciones. Muchos de los textos eran mínimas revisiones o traducciones de escritos ya publicados. No es el caso de “Guatemala Cathedral to 1803” (Stevenson 1980), que puede ser considerado como muestra de la forma de trabajar de un Stevenson sesentón. El título, mínimo, se condice con el contenido: una serie de datos cronicados, que arrancan en 1524 y terminan en 1803, a los que preceden, sin justificación expresa alguna, un inventario de obras del manuscrito de San Juan Ixcoi y una apología de la primera historia de la música de Guatemala, escrita en 1877 por José Sáenz Poggio. Ya que las informaciones están simplemente anotadas una después de otra, sin valoraciones ni interconexiones, el texto sería un paradigma de la recolección objetiva de datos, si no fuera porque, hablando del libro de Sáenz, Stevenson elogia “la excelencia de los maestros locales de Guatemala en el siglo XVIII, que contrasta con la importación descontrolada de extranjeros, en la misma época, para las catedrales de Perú y México [...] Ceruti, y [...] Jerusalem”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “[...] the excellence of the locally born eighteenth-century maestros in Guatemala-contrasted with the foreign-born imports simultaneously rampant in Peruvian and Mexican

De este mínimo y selectivo muestreo podemos deducir que el epíteto “positivista” calza mal a la época fundadora de la musicología colonial. La base de la investigación es la pesca de datos, es cierto, pero esa es la base de cualquier indagación histórica. El segundo momento del programa positivista está totalmente ausente: o no se buscan causas, leyes, generalizaciones, o se las formula en base a preconceptos nada científicos y cargados de valores discutibles. Incluso cuando, en “Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana” (1976), Stevenson plantea como prioridades la biografía de los compositores y el establecimiento de un canon auténtico de las obras de cada uno, no incluye —ni nunca él escribió— el corolario que debería ser automático: la escritura de biografías musicales, en las que el trayecto como compositor sea puesto en relación con la trayectoria vital.

En la edición de partituras, Stevenson se aparta notoriamente de lo que Kerman consideraba el objetivo casi excluyente de la musicología positivista: el establecimiento de textos auténticos. Nunca incluyó aparatos críticos, no acostumbraba a comentar el formato y características de las partes originales, y se divertía (me imagino) realizando los bajos continuos en versiones con contrapuntos creativos; en algún caso llegó a inventar frases enteras inexistentes, como el bajo en estos compases de la famosa negrilla de Fernández (ejemplo 1.1).<sup>8</sup>

Los intereses y métodos de Lange, Stevenson y sus seguidores se alinean más bien con las prácticas de los anticuarios y de las historias locales. Tienen en común con ellos el fetichismo de los datos, el móvil de exaltar los valores de una tradición local y la exhibición de las muestras obtenidas (publicación de partituras), en la empresa de creación de un canon regional. También comparten la falta de crítica en la lectura de documentos: lo que está escrito en las fuentes es *prima facie* la verdad histórica. Y, como se ha dicho, una manifiesta falta de rigor crítico en las pocas ocasiones en que se aventuran a formular generalizaciones o discernir causas. Otros defectos o limitaciones

---

cathedral music (Roque Ceruti at Lima 1728-1760, Ignacio Jerusalem at Mexico City 1750-1769)” (Stevenson 1980: 30).

<sup>8</sup> La ausencia en la fuente del pasaje recuadrado ha sido señalada por Omar Morales Abril.

65

gra - na - te ye - ga - mo a lo si - qui - ti - yo man - t ey ya re - bo - ci - co con - fi -  
 te fa - xu e la guan - te ca - mi - sa ca - pi - say - ta de fri - sa ca - nu -  
 gra - na - te ye - ga - mo a lo si - qui - ti - yo man - t ey ya re - bo - ci - co con - fi -  
 te fa - xu e la guan - te ca - mi - sa ca - pi - say - ta de fri - sa ca - nu -  
 gra - na - te ye - ga - mo a lo si - qui - ti - yo man - t ey ya re - bo - ci - co con - fi -  
 te fa - xu e la guan - te ca - mi - sa ca - pi - say - ta de fri - sa ca - nu -

70

To - ca pre - so pe - ro be - ya - co gui - ta - rri - a ale - gre - men - te.  
 te cu - ru - ba - ca - te. To - ca pa - ren - te  
 ti - yo de ta - ba - co.  
 te cu - ru - ba - ca - te.  
 ti - yo de ta - ba - co.  
 te cu - ru - ba - ca - te.  
 ti - yo de ta - ba - co.  
 To - ca pre - so pe - ro be - ya - co gui - ta - rri - a ale - gre - men - te. D.S. al Fine  
 13

**Ejemplo 1.1:** Gaspar Fernández, *Eso rigo re repente*, ed. Stevenson  
 (Stevenson 1975, vol. 2: 13).

que les endilgan las nuevas generaciones, como la concentración en la música escrita o el foco puesto en los compositores, no son adjuntos del positivismo, sino del carácter de la musicología histórica desde su nacimiento: una disciplina que discernía, iluminaba y engrandecía la gran tradición de la música de arte occidental.

### 3. BALANCE DE LOS ÚLTIMOS DECENIOS: *NAC* & *POP* Y EL TRIUNFO DEL MESTIZAJE

Hasta aquí he hablado de la etapa fundacional de los estudios sobre música colonial. De la producción de los últimos decenios resulta imposible hacer un diagnóstico generalizado, ya que si algo los caracteriza es la diversidad de enfoques y recortes del objeto de estudio. En lo que me queda de espacio, prefiero caracterizar a un sector de los discursos sobre el tema que abarca

tanto los estudios desde la musicología como los escritos de divulgación y, quizás lo más notorio, las prácticas de ejecución. Lo he designado como *nac & pop* quizás de manera algo irreflexiva porque es una expresión que puede no ser tan corriente en espacios hispanohablantes fuera de Argentina. Se suele usar como referencia a los pensamientos políticos de cuño nacionalista e izquierdista en diversos grados de radicalización que utilizan medios, símbolos y conductas propios del mundo comercial globalizado, con sus etiquetas en inglés. Una alternativa posible para mi título hubiese incluido el concepto de mestizaje, más usual en tierras de México o Perú para aludir a las culturas nacionales. De hecho, un texto clave dentro de la corriente que estoy comentando hace hincapié en el mestizaje musical como clave de la génesis de las músicas latinoamericanas: *Genèse des musiques d'Amérique Latine: Passion, subversion et déraison*, escrito por la respetada antropóloga e historiadora Carmen Bernard es un libro cuya publicación en 2013 tuvo mayor resonancia en ámbitos no musicológicos que en nuestra disciplina.<sup>9</sup> Bernard, una franco-argentina, muestra la música colonial como un hervidero en el cual bullían los ingredientes que constituirían las posteriores músicas populares. El volumen tiene grandes méritos: pone de relieve cómo el régimen colonial buscaba representar, hacer patente y resaltar la diversidad de su composición social; más en general, señala la agencia de las prácticas musicales populares y étnicas (y en particular, de la América Latina) en la historia de la música en general, culminando con el triunfo de la música popular en el siglo xx.

El plan del libro resume la concepción ideal del *nac & pop*: la primera parte presenta en sendos capítulos la música indígena precolombina, algunas generalidades sobre la música africana y la música renacentista española. La segunda pinta una bulliciosa y movediza imagen de los encuentros e hibridaciones iniciales, con temas como los romances y danzas de la conquista, la acción de los primeros franciscanos en México, y la participación y el retrato de negros e indios en las capillas catedralicias. En la tercera parte, el mestizaje parece haber triunfado: las fiestas barrocas oficiales y las de los negros, las cofradías mulatas de Minas Gerais, la música de las misiones jesuíticas, los fandangos y tonadillas representan un mundo criollo ya encauzado como una mixtura de características propias. La cuarta parte discurre sobre los siglos xix

---

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, Saumade (2014).

y xx y los géneros ya en vías de definición, además de lúcidas reflexiones sobre las relaciones e interferencias entre autenticidad, tradición e innovación.

Pero, así como la obra de Bernand exhibe lo atractivo de la postura *nac & pop*, también revela sus falencias. La primera es la falta de rigor crítico en el tratamiento de los datos. La autora se cuida bien de aclarar que no es musicóloga (y esto se refleja claramente en lo confuso, desactualizado y a menudo incorrecto de sus pocas descripciones técnicas), pero su laxitud se extiende a otras áreas, como cuando cita a Anton Sepp a partir de una floja traducción portuguesa o cuando hace a Zipoli, que nunca pisó las misiones del Paraguay, “responsable de la escuela de música de Yapeyú”.<sup>10</sup> En otras ocasiones, la información correcta es proporcionada, pero se ve desbordada por abundantes citas más imaginativas y atractivas que la contradicen, apoyando la tesis central de la contribución de las razas oprimidas a la música de nuestro continente. Tal es el caso de los orígenes de la pavana, zarabanda o la chacona, donde el reconocimiento del probable origen europeo es sepultado por un aluvión de datos sobre sus escandalosas costumbres reputadas como americanas y sobre su sabor africano.<sup>11</sup>

La fuerza de tracción de la ideología se manifiesta en pasajes como el que afirma que las tradicionales plegarias en quechua, transmitidas oralmente y aún hoy cantadas en parroquias indígenas de Cuzco, son las mismas que les compusieron los frailes allá por el 1600.<sup>12</sup> No habiéndose conservado registros de época, esto es pura especulación inspirada por el deseo. En una situación comparable, yo mismo he verificado la variabilidad de la transmisión oral: en los pueblos de Chiquitos, la tradición oral ha reemplazado casi todas las melodías legadas por los jesuitas en el siglo XVIII por otras, seguramente introducidas por franciscanos y diocesanos en época más reciente. Solo una melodía jesuítica, muy modificada, puede oírse hoy (Waisman 1997).

Más en general, lo que sobresale de la lectura del libro de Bernand es el *pop de nac & pop*: lo que daba y da vida a las músicas de la élite es el elemento popular; sin él, ellas serían insípidas. Lo vulgar es la ingenuidad, la gracia, la expresión directa de las emociones, la improvisación; lo aristocrático es

---

<sup>10</sup> Bernand (2013) [Kindle]: posiciones 5119 y 5170.

<sup>11</sup> Bernand (2013) [Kindle]: posiciones 4092 y ss.

<sup>12</sup> Bernand (2013) [Kindle]: posición 4910.

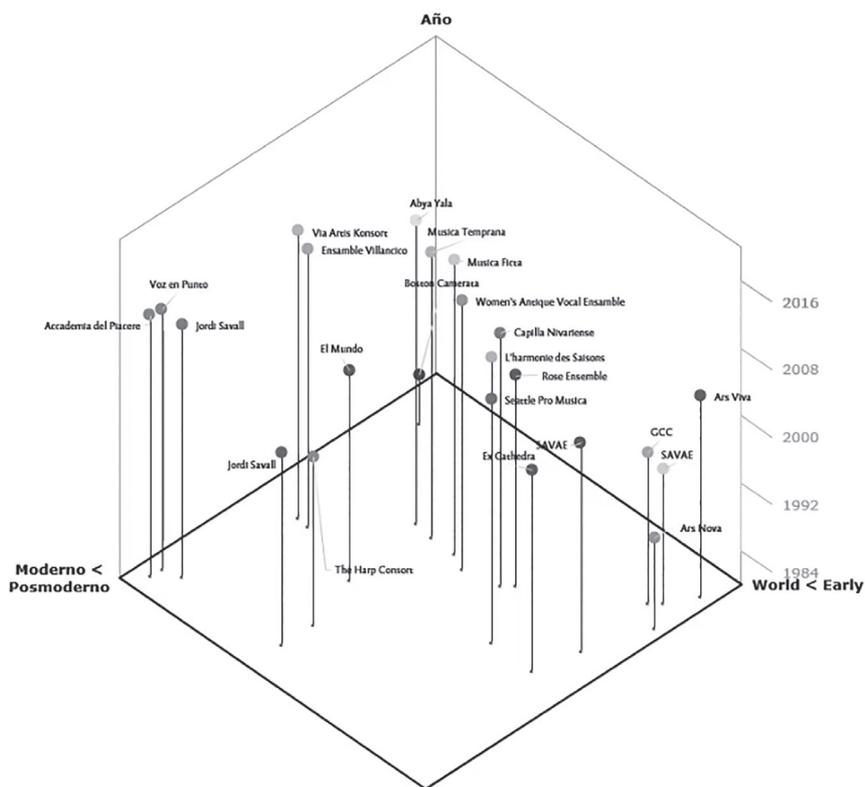
el refinamiento de las reglas, la escritura musical, la sobriedad de los gestos. Me resulta importante destacar también que lo que Bernand concibe como “músicas populares latinoamericanas”, está muy fuertemente concentrado en los géneros de ritmo binario y sobre todo los de origen caribeño o brasileño. La poca representación de la tradición colonial hispánica en ternario con hemiola me sugiere que es una imagen condicionada, en gran parte, por el invento norteamericano de la “Latin Music”, altamente selectivo y deformado para satisfacer al mercado de medios sonoros internacional. A la “Latin Music” aludiré en la última parte de este texto; aquí solo me resta agregar que este reduccionismo es compensado en el estudio, mucho más técnico, de Michel Plisson (2001) sobre sistemas rítmicos y mestizaje.

Con respecto a la óptica del mestizaje, solo quiero agregar que sus enunciados se encuentran, sobre todo, en los márgenes de la musicología: estudios académicos de antropólogos, sociólogos e historiadores y documentos en canales de carácter más divulgativo. En medio de estas dos situaciones se encuentra el blog del antropólogo Carlos Reynoso, “Raíces afro-latinoamericanas del barroco, del *jazz* y del flamenco”, que

pone el foco en la raíz y en el carácter afroamericano de las principales influencias circulantes en la música barroca de Europa y de América, desmintiendo (entre otras cosas) la pura europeidad de la chacona, la sarabanda, la folía, la pasacalle y otros ritmos canónicos y explorando con cierto detenimiento, en el otro extremo, la música de los entremeses del siglo xvii, su africanía clandestina, sus raigambres heteróclitas y sus contaminaciones inconfesas y acaso inconfesables (Reynoso 2019).

Pero el espacio favorito del *nac & pop* es el de la interpretación musical. Numerosos discos de diversos solistas y conjuntos adaptan, con mayor o menor sustento intelectual explícito, las formas de cantar y tocar usuales en los géneros tradicionales corrientes en Hispanoamérica. Sobre este fenómeno hay dos excelentes artículos, uno de Javier Marín-López (2016), que denomina a la práctica “performatividades folklorizadas”, y otro de Drew Davies (2017), que acuña para ellas la expresión “Latin Baroque”. Remito a las informadas discusiones en ambos textos a los que deseen adentrarse en procedimientos sonoros, estrategias de comunicación, soportes intelectuales y consideraciones de mercado. Aquí solo me gustaría sugerir tres ideas: 1) que

estas prácticas se insertan dentro de la corriente académica y para-académica que vengo comentando; 2) que los productos objeto de ambos artículos son producidos en el mundo euro-norteamericano. Planteo la inevitable y reiterada queja de la invisibilidad de los productos culturales surgidos de Latinoamérica, el espacio que todos estos discos dicen representar. Los latinoamericanos que contribuyen a esos CD, dentro de conjuntos del Norte global, han sido cooptados por el sistema de la industria cultural del que se solía llamar “primer mundo”, y son un aditamento pintoresco a ese sistema. Los CD producidos en Latinoamérica están conspicuamente ausentes; y 3) que la idea del “Latin Baroque” refleja una visión de las tradiciones musicales latinoame-



**Figura 1.1:** Tendencias en las grabaciones discográficas de la guaracha *Convitando está la noche*, según cuatro polos.

ricanas impuesta por ese sistema, y basada en las percepciones de lo “latino” del ciudadano promedio de Estados Unidos. Es selectiva y deformante.

Pero esa es una sola corriente dentro de un campo multidimensional y heterogéneo. Miembros de nuestro equipo en el Grupo de Musicología Histórica de la Universidad Nacional de Córdoba, en particular Rodrigo Balaguer, luego de hacer el análisis de más de treinta interpretaciones de la conocida guaracha *Convidando está la noche*, idearon un gráfico de distribución giratorio que visualiza las diversas tendencias representadas según cuatro polos: modernismo, posmodernismo, autenticidad de *early music* y *world music* (Balaguer y Kitroser 2021). Aunque en esta ocasión no lo puedo mostrar girando y mostrando sus tres dimensiones, lo incluyo como ilustración (figura 1.1). Espero que sea efectivo en mostrar la riqueza y la sutileza de las distinciones entre las interpretaciones de esta encantadora canción, que señalan diferentes concepciones y no se pueden encasillar con un solo rótulo.

## CIERRE

Al momento de intentar conclusiones para este desherrapado trabajo, no puedo concebir grandes formulaciones; lo deshilachado del objeto me lo impide. Sí puedo decir que la musicología colonial está sana y estable después de un periodo de crecimiento acelerado. Aunque mi texto no se haya concentrado en ellas, es evidente y positiva la apertura hacia nuevos enfoques y hacia una mayor comunicación con otras disciplinas. Pero me resulta preocupante la debilidad relativa de las facetas más tradicionalmente musicológicas: el análisis, el estudio de fuentes, la figura del compositor. Lejos de lo que dicen las críticas al paso, los aspectos que nos singularizan entre las ciencias sociales y humanas han sido descuidados. Por supuesto que los sonidos no se desarrollan en un vacío sociocultural pero, al fin y al cabo, no son naranjas, no son automóviles, no son pelotas de fútbol: son sonidos. Estudiémoslos como tales.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAWU, Kofi (1997): “Analysing Music Under the New Musicological Regime”, en *The Journal of Musicology*, 15/3: pp. 297-307.

- BALAGUER, Rodrigo y KITROSER, Miriam (2021): “‘Convidando’ entre dos mundos” [ponencia], en *Congreso Argentino de Musicología 2020-21. Universidad Nacional de Córdoba, 9-13 de agosto de 2021*. Programa disponible en [https://artes.unc.edu.ar/wp-content/blogs.dir/2/files/sites/2/Congreso-Musicologi%CC%81a-2021\\_Resumenes.pdf](https://artes.unc.edu.ar/wp-content/blogs.dir/2/files/sites/2/Congreso-Musicologi%CC%81a-2021_Resumenes.pdf) [Consultado 01/08/2023].
- BERNAND, Carmen (2013): *Genèse des musiques d'Amérique Latine. Passion, subversion et déraison*. Paris: Fayard/Kindle.
- CAMPOS FONSECA, Susan (2013): “Robert Murrell Stevenson’s Music(Ethno)Logical Enquiry: In Memoriam (1916-2012)”, en *Ethnomusicology Review*, 17. <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/robert-murrell-stevensons-musicethnological-enquiry-memoriam-1916-2012> [Consultado 01/08/2023].
- CLARO VALDÉS, Samuel (1970): “La música virreinal en el Nuevo Mundo”, en *Revista Musical Chilena*, 24/110: pp. 7-31.
- COLLINGWOOD, Robin G. (1952): *Idea de la historia*. Ciudad de México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CURT LANGE, Francisco (1956): *La música eclesiástica en Córdoba durante la dominación hispánica*. Córdoba [Argentina]: Universidad Nacional de Córdoba.
- DAELENSEN, Georg von (1958): *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*. Trossingen: Hohner-Verlag.
- DAHLHAUS, Carl (2014): *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa (ed. original alemán 1977).
- DAVIES, Drew Edward (2017): “‘Convidando está la noche’ y la grabación del Latin Baroque”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 8: pp. 16-31.
- DE RUBERTIS, Víctor (1954): “Ignorancia y presuntuosidad en una conferencia sobre Zipoli”, en *La silurante musicale*, 22: p. 74.
- DÜRR, ALFRED (1977 [1951]): *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*. [Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- KERMAN, Joseph (1985): *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier (2016): “Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales”, en *Revista de Musicología*, 39/1: pp. 291-310.
- MENDOZA DE ARCE, Daniel (2001): *Music in Ibero-America to 1850. A Historical Survey*. Lanham/London: The Scarecrow Press.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana (2004): “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”, en *Fronteras de la Historia*, 9: pp. 281-321.

- PLISSON, Michel (2001): “Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d’Amérique latine”, en *Cahiers d’ethnomusicologie*, 13: pp. 23-54.
- REYNOSO, Carlos (2019): “Raíces afro-latinoamericanas del barroco, del jazz y del flamenco”, en *Carlos Reynoso. Investigación, Publicaciones y Cursos de Antropología, Ciencia Cognitiva y Complejidad*, 16 de octubre. <https://www.academia.edu/60316935> [Consultado 01/08/2023].
- SAUMADE, Frédéric (2014): “Marginalités, folklore musical et civilisation. Diversité et unité d’une Amérique métisse”, en *L’homme*, 210: pp. 111-131.
- SPITTA, Philip (1873-1880): *Johann Sebastian Bach* (2 vols.). Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- STEVENSON, Robert Murrell (1952): *Music in Mexico: A Historical Survey*. New York: Thomas Y. Crowley.
- (1955): “The Distinguished Maestro of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”, en *Hispanic American Historical Review*, 35/3: pp. 363-373.
- (ed.) (1975): *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington D.C.: General Secretariat, Organization of American States.
- (1980): “Guatemala Cathedral to 1803”, en *Inter-American Music Review*, 2/2: pp. 27-71.
- TAINÉ, Hippolyte (1866): “Introduction”, en *Histoire de la littérature anglaise*, vol. 1. Paris: Hacchette, pp. i-xlvi.
- WAISMAN, Leonardo J. (1997): “Transformaciones y resemantización de la música europea en América: dos ejemplos”, en *DATA. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7 [dossier “Música en la Colonia y en la República”]: pp. 197-218.
- (2004): “¿Existe una musicología latinoamericana?”, en *Resonancias*, 8/15: pp. 47-52.
- (2019): *Una historia de la música colonial latinoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- (2022): “Music in Colonial Hispanic America”, en *Oxford Bibliographies Online*. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0316.xml> [Consultado 01/08/2023].