

La contribución de Samuel Claro Valdés a la investigación de la música colonial hispanoamericana: una valoración crítica a cuarenta años de su Antología*

Alejandro Vera

Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile

averaa@uc.cl

La publicación del número 35 de *Resonancias* coincide con dos efemérides importantes relacionadas con el musicólogo Samuel Claro Valdés: por un lado, se cumplen veinte años desde su prematuro fallecimiento ocurrido el 10 de octubre de 1994; por otro, han transcurrido ya cuarenta desde la publicación de dos de sus más importantes trabajos: el *Catálogo del archivo musical de la catedral de Santiago* y, sobre todo, la *Antología de la música colonial en América del Sur* (Claro Valdés 1974a; Claro Valdés 1974b). Además, estas conmemoraciones coinciden con la novena edición del Premio Latinoamericano de Musicología que otorga nuestro Instituto de Música como reconocimiento a su figura. La ocasión resulta, pues, propicia para emprender una valoración crítica de su importante contribución a la musicología latinoamericana y, particularmente, al conocimiento de la música del período colonial, que, como se verá, constituyó durante varios años su objeto de estudio predilecto. No es mi objetivo, sin embargo, dar cuenta de todas sus publicaciones sobre el tema, tarea que ya han llevado a cabo de manera prolija Luis Merino (1994) y Carmen Peña (1994); más bien, me interesa sopesar críticamente los textos que considero más relevantes y de mayor proyección. Tampoco es mi intención quedarme en el mero tributo encomiástico al que suelen dar lugar efemérides como la presente: una reflexión crítica implica señalar tanto las indudables virtudes del trabajo revisado como sus posibles vacíos, sin que esto deba interpretarse como un deseo implícito de restarle mérito; muy por el contrario, son justamente la seriedad y la importancia de las publicaciones que comentaremos las que hacen posible una reflexión de este tipo.

Aunque con frecuencia sea difícil señalar el momento exacto en el que un investigador decidió optar por una línea específica, en el caso de Samuel Claro Valdés puede afirmarse que el año 1966 fue determinante para su dedicación preferente a la música colonial durante los diez u once años siguientes. Ya un tiempo antes había estudiado musicología en la Universidad de Columbia con Paul Henry Lang, Edward Lippman y Ernest Sanders, lo que le permitió obtener el grado de *Master of Arts* (Merino 1994, 105). Pero en dicho año el connotado musicólogo estadounidense Robert Stevenson dictó en la Universidad de Chile un seminario sobre la investigación de la música colonial hispanoamericana. Esta actividad debió tener un profundo impacto en Claro Valdés, ya que al poco tiempo, gracias a un convenio firmado entre dicha universidad y la de California en Los Ángeles (UCLA), obtuvo una beca para acompañar a Stevenson en un viaje de investigación por todo Sudamérica, visitando los archivos coloniales

*Partes de este texto fueron incluidas en las notas que escribí para el segundo CD dedicado a la Antología de la música colonial en América del Sur por el Estudio MusicAntigua (Candia 2011).

en busca de partituras de la época. Este primer viaje tuvo lugar entre octubre de 1966 y enero de 1967, pero al poco tiempo Claro Valdés iba a proseguir su aventura con un segundo viaje, ésta vez en solitario (Claro Valdés 1974a, IX).

El material recopilado durante ambas estadias constituyó la base para sus trabajos posteriores y dio origen a dos acervos de partituras que se conservan en las universidades de Chile y Católica (una breve descripción del segundo puede verse en Peña 1998). A pesar de tratarse de reproducciones fotográficas, su importancia mayor consiste en incluir algunas obras que se han extraviado en sus archivos de origen, como, por ejemplo, una decena de villancicos del compositor José de Orejón y Aparicio que figuran como "perdidos" en el catálogo inédito del Archivo Arzobispal de Lima.

Pero sin duda los productos más relevantes de dichos viajes fueron las publicaciones que Claro Valdés llevó a cabo apenas hubo retornado al país. Ya a fines de 1967 apareció un breve pero interesante artículo suyo sobre un pequeño órgano dieciochesco de la parroquia de Tarata (Bolivia); a través de documentos tomados de su archivo (principalmente un libro de fábrica), el autor logró reconstruir la historia del instrumento y parte de la vida musical de la institución (1967a).

Pero sin duda uno de los años más fecundos para Claro Valdés fue el de 1969, ya que publicó no uno, sino dos artículos de la máxima importancia. El primero estuvo dedicado al Seminario de San Antonio Abad del Cuzco (Claro Valdés 1969a) e incluía un catálogo de sus partituras más detallado que el que Rubén Vargas Ugarte (1953) había publicado en la década anterior. Además, el catálogo estaba precedido de un extenso estudio, basado en fuentes impresas de la época, que daba cuenta de las festividades de la ciudad hacia 1750, prestando una atención especial a representaciones teatrales con música, como la comedia *Antioco y Seleuco* de Moreto y la "ópera-serenata" *Venid, venid deidades*, representada en 1749 en honor del nuevo obispo del Paraguay, Fernando Joseph Pérez de Oblitas. Así, este trabajo fue el primero dedicado al teatro musical en la América virreinal.

El otro artículo publicado en dicho año abordó las misiones jesuíticas de la región de Moxos (Claro Valdés 1969b), al norte de la actual Bolivia, que Claro Valdés había visitado en noviembre de 1966. El artículo incluía "un catálogo parcial del contenido del archivo" de la Iglesia de San Ignacio, con solo 63 obras. Pero, nuevamente, la contribución más importante se hallaba en el estudio preliminar: por medio de una extensa revisión de bibliografía de la época y contemporánea, Claro Valdés ofreció una primera síntesis sobre la actividad musical en las misiones jesuíticas americanas, prestando atención no solo a la música litúrgica y de tradición escrita, sino también a las danzas y cantos locales descritos por algunos misioneros; además, puso en evidencia las huellas que había dejado la orden tras su expulsión, ya que muchos pueblos continuaron desarrollando prácticas musicales similares durante el siglo XIX. A la postre, este trabajo constituiría la piedra fundacional de la investigación sobre la música misional jesuítica, tema que a partir de los ochenta iba a ser central para la musicología latinoamericana (véase, entre otros, Rondón 2009).

Si bien en estos trabajos demostró su manejo de fuentes bibliográficas y documentales, Claro Valdés consideraba como tarea prioritaria del musicólogo la transcripción y difusión de las partituras. Así lo había manifestado en 1967, poco después de concluir los viajes antes mencionados:

Es tan poco lo que se sabe del pasado musical hispanoamericano que no es posible evaluarlo con propiedad. Para ello hay que transcribir las obras, que se conservan casi en su totalidad en partes; interpretarlas, analizarlas, grabarlas y editarlas, tarea que fácilmente puede consumir una generación completa –sino dos o tres– de investigadores (Claro Valdés 1967b, 9).

Aunque desconozcamos en detalle el proceso, no hay duda de que él mismo se abocó a esta tarea en los años siguientes, puesto que el 9 de septiembre de 1971, a partir de su propia transcripción, fue estrenada en la Catedral de Santiago la Misa en Sol Mayor de José de Campderrós, por la orquesta y el coro de la Universidad Católica de Chile, bajo la dirección de Fernando Rosas. Esta interpretación daría lugar a un disco editado en el marco de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas (Rosas 1972), para el cual Claro Valdés decidió quitar algunas partes del gloria y el credo, a fin de que la duración no excediera una cara de un disco LP (Claro Valdés 1974a, CV).

Pero la obra que constituyó su contribución fundamental en este sentido fue la *Antología de la música colonial en América del Sur*, publicada en 1974. Se trata de una edición de treinta y dos piezas del período colonial encontradas por Claro Valdés en los archivos que visitó en 1966 y 1967: los de las catedrales de Bogotá, Sucre y Santiago; el seminario de San Antonio Abad (Cuzco); el arzobispado de Lima; la colección Julia Elena Fortun (La Paz); el monasterio de Santa Clara (Cochabamba); la iglesia de San Ignacio de Moxos; y el Museo Histórico Nacional de Montevideo. Las obras pertenecen fundamentalmente a compositores criollos y españoles; de estos últimos, algunos nunca visitaron Hispanoamérica, mientras que otros cruzaron el Atlántico en busca de nuevos horizontes profesionales (Claro Valdés 1974a). En síntesis, la obra incluye cinco países, un número aun mayor de ciudades o pueblos y catorce compositores diferentes, constituyendo en su conjunto, un “panorama sonoro” de la música de tradición escrita practicada en las colonias sudamericanas.

La *Antología* fue muy bien recibida por la comunidad musicológica. Luis Merino destacó el hecho de ser la primera compilación que reunía en un mismo volumen la música de diferentes localidades, pues las anteriores “involucraban por lo general el repertorio musical de un centro o la producción de un compositor”. Además, hizo notar la amplitud de géneros musicales representados, que incluían diversas formas de música religiosa (un magnificat, una misa, etc.), dos piezas teatrales (un aria y una “ópera serenata”) y un extenso grupo de villancicos (Merino 1974).

En el ámbito internacional, Gerard Béhague afirmó sobre este trabajo:

La antología de Claro será, por muchos años, el mejor repositorio de la música sudamericana hispánica del periodo colonial [...] Una antología excelente y muy necesitada, hecha de acuerdo con los mejores criterios de la edición científica de música (Béhague 1975, 190, 192)¹.

1. “Claro’s anthology will be, for many years to come, the best repository of Hispanic-South American music of the colonial period. [...] An excellent and much-needed anthology, done according to the best criteria of scientific music editing”. Traducción propia.

Por el contrario, la antología de música colonial publicada por Stevenson en 1975 fue considerada por Béhague como de un nivel muy inferior y de "escasa utilidad" (Béhague 1975, 195), afirmación que a mi juicio resulta exagerada, pero que da cuenta del rigor con el que Claro Valdés realizó su trabajo.

Sin perjuicio de esta excelente recepción en el ámbito de las reseñas especializadas, quizás fue la interpretación y grabación del repertorio por parte de los conjuntos de música antigua el campo en el que la influencia de la *Antología* se dejó sentir con más fuerza. Esto se debió a una cualidad que Leonardo Waisman ha destacado más recientemente:

[...] la maravillosa intuición de Samuel Claro, que le permitió, a pesar de la brevedad de sus visitas a los archivos del continente, seleccionar para su publicación una cantidad de verdaderas joyas musicales, atractivas para los públicos de hoy (Waisman 2004, 49).

Nunca mejor dicho: si hubiese que realizar un listado de "grandes éxitos" de la música colonial en el campo discográfico, las piezas dadas a conocer por Claro Valdés en su *Antología* serían sin duda protagonistas. Una rápida búsqueda en Internet arroja dos botones de muestra: el villancico anónimo "Un juguete de fuego", cuya melodía parodia el ruido de los fuegos artificiales empleados en toda fiesta colonial importante, ha sido grabado, entre otros, por los conjuntos Agrupación Música, Ars Longa, Elyma, Galileo, Hesperion XXI, Les Carillons y Música Ficta; mientras que el villancico "Cuando el bien que adoro", de Tomás de Torrejón y Velasco, ha aparecido en discos de los grupos Camerata Renacentista de Caracas, Capella de Ministrers, Convoce Coeln, Elyma, Lima Triumphant y Regina Iberica. Desde luego, ambas piezas y todas las restantes pueden ser oídas en los tres CDs que el Estudio MusicAntigua ha dedicado a la *Antología*, el último de los cuales está aún en curso de edición (Candia 2002; Candia 2011). Este era, por lo demás, uno de los principales objetivos del musicólogo al realizar dicha publicación:

Difundir la música colonial, fomentar su ejecución y eventual grabación en disco o cinta magnética y permitir la apreciación crítica de la cultura musical sudamericana durante la época del dominio español (Claro Valdés 1974a, X).

Sin perjuicio de estos méritos, la *Antología* presenta algunos problemas que vale la pena señalar. Quizás el más importante consista en no haber transpuesto las piezas anotadas en llaves altas o haberlo hecho de forma ocasional y sin un criterio claro. Si bien es verdad que hacia 1974 el tema de la transposición no había sido estudiado en profundidad, menos aún en el ámbito español e hispanoamericano², no es menos cierto que la excesiva altura de los tiple en algunas piezas era un indicio suficiente como para sugerir un transporte, al menos por razones prácticas. De hecho, Stevenson en su antología –tan denostada por Béhague– transportó a la cuarta o la quinta descendente algunas obras anotadas con dichas llaves (justamente los intervalos que los estudios posteriores demostraron ser los más frecuentes en la época). Como resultado de tal omisión, algunos de los conjuntos que han interpretado esta música basándose en la *Antología* han debido afrontar la dificultad de cantar Si bemoles o naturales agudos, que no se condicen ni con el registro vocal de la época ni con el carácter de las piezas. Otro problema, señalado por Merino en su reseña, fue la disparidad de criterios en

2. Lo harían varios años después Andrew Parrot (1984) para el caso italiano y Luis Robledo (1989) para el español.

relación con el compás ternario, que en algunos casos fue transcrito como un 3/2 y en otros como un 3/4, sin una razón aparente (Merino 1974, 108). Así mismo, resulta muy discutible el haber clasificado los villancicos como “música secular”, considerando su texto sacro y las fiestas religiosas a las que estaban destinados.

Más allá de estas críticas, 1974 fue también un año fecundo en la trayectoria de Claro Valdés como investigador porque, junto a la *Antología*, publicó el catálogo de las fuentes musicales conservadas en la catedral de Santiago de Chile (Claro Valdés 1974b). En otro lugar (Vera 2013a, 14) he señalado algunos problemas que, desde una perspectiva actual, podrían atribuirse a los criterios de catalogación empleados por él: 1) catalogó conjuntamente las fuentes musicales impresas y manuscritas, empleando un mismo tipo de ficha para ambas; 2) no incluyó incipits musicales (si bien debe reconocerse que esto no era práctica común en su época); 3) empleó un complejo y confuso código numérico para representar ciertas categorías (carácter religioso o profano, género, festividad, etc.); 4) frecuentemente, transcribió como título la portada de la fuente en lugar del incipit textual de la obra, lo que en algunos casos induce a equívocos (por ejemplo, la misa en Sol Mayor de José de Campderrós lleva por título en el catálogo “Baxo continuo de Campderrós”); y, 5) tal como en su *Antología*, incluyó los villancicos en la categoría de música secular. Además, estuvo lejos de catalogar toda la música que había en el archivo catedralicio, algo de lo cual sin duda era consciente, como prueba su inclusión al final del catálogo de una lista de obras “sin clasificar”. Sin perjuicio de ello, debe reconocerse que su descripción fue bastante más detallada y completa que los listados que Pereira Salas y Stevenson habían publicado unos años antes (Pereira Salas 1941; Stevenson 1970) y que, al menos para las 470 carpetas que abarcó su catálogo (de las cerca de 1500 que tiene el fondo de música catedralicio en la actualidad), en general dio cuenta correctamente del contenido.

Dicho catálogo no fue el único trabajo de Claro Valdés sobre el Chile colonial: unos años más tarde publicó un artículo en el que proporcionó algunos datos biográficos sobre José de Campderrós, el último de los maestros de capilla que la catedral de Santiago tuvo en la colonia (Claro Valdés 1977). Tras una búsqueda en fuentes parroquiales de Barcelona y el Archivo de Indias, logró encontrar la partida de bautismo y el expediente de pasajero a América del músico, fijando su nacimiento en 1742 y su fallecimiento en 1812 –dato, este último, que sería rectificado posteriormente por quien suscribe (Vera 2005, 25).

Pese a estos dos trabajos, sin duda relevantes, resulta evidente que Claro Valdés no contribuyó al conocimiento de la música del Chile colonial en la medida en que lo hizo para Cuzco y Moxos, o para la propia catedral de Santiago en el siglo XIX, tema al que dedicó un importante artículo que aún hoy conserva buena parte de su vigencia (Claro Valdés 1979); de hecho, los datos sobre la colonia publicados en su *Historia de la música en Chile* (Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973) básicamente reproducen los que Pereira Salas había dado a conocer en *Los orígenes del arte musical* (Pereira Salas 1941), si acaso proporcionando algunos datos adicionales sobre la catedral.

Si bien las razones pueden ser múltiples, con anterioridad (Vera 2006, 142-145) he aventurado algunas explicaciones hipotéticas. Una de ellas radica en la centralidad que atribuía a la partitura en la investigación de la música del período colonial. Ya hemos visto que consideraba como tarea prioritaria de los musicólogos interpretar, analizar, grabar y editar dicha música, idea que vemos reiterada, aun con mayor énfasis, en el siguiente pasaje:

¿Es que no existen fuentes originales que *justifiquen* la actividad musicológica en Hispanoamérica? Una visita ocular a los archivos de Lima, Cuzco, Sucre, Bogotá, Guatemala o México, entre otros, nos demostrará todo lo contrario (Claro Valdés 1967b, 18. Las cursivas con mías).

En otro lugar, recomendaba a quienes se interesaran por estudiar la música del siglo XVI dirigirse a México y Colombia, por la conservación de partituras de dicha centuria (Claro Valdés 1970, 366). Por lo tanto, Claro Valdés reconocía la importancia de estudiar el contexto histórico de las obras, como prueba la información de archivo que casi siempre incorporó en sus trabajos, pero la existencia de fuentes musicales constituía el punto de partida para dicha contextualización y, por tanto, un requisito fundamental para la disciplina. Así, la notable escasez de fuentes musicales anteriores a 1770 en Chile debió representar un escollo importante para que decidiese emprender investigaciones más detalladas al respecto.

Otro obstáculo relevante estuvo representado, a mi juicio, por la figura de Pereira Salas o, mejor dicho, por la valoración desmedida que se hizo de su obra en la época, particularmente en lo que concierne al libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (Pereira Salas 1941). Así lo prueban las siguientes palabras de Claro Valdés, tomadas de su discurso de ingreso en la Academia Chilena de la Historia en 1973:

El camino que tendré que recorrer ya ha sido trazado y desbrozado por un estudioso chileno, aquí presente, a quien los músicos y la cultura nacional debemos como a ningún otro: don Eugenio Pereira Salas, cuya amistad me distingue desde hace muchos años. Gracias a su constante búsqueda de evidencias documentales, los investigadores que le seguimos nos encontramos, a cada paso, con los archivos y bibliotecas del país que han sido *exhaustivamente estudiados por él*, en su incansable peregrinar por las sendas del estudio, el análisis y la reflexión. Lo que nosotros podamos aportar no es sino un complemento a su vasto trabajo pionero, que será siempre piedra angular en la historiografía musical chilena (Claro Valdés 1973, 55).

Más allá del tono laudatorio propio de la ocasión, otros textos complementarios, como el de Roberto Escobar, muestran que en la época existía la creencia generalizada de que la vida musical en Chile antes de 1900 ya había sido delineada "con lucidez y erudición por Pereira Salas..." (Escobar 1971, 124).

Como es obvio, trabajos más recientes han demostrado que *Los orígenes...* constituye solo un punto de partida para el desarrollo de la investigación musical sobre el Chile colonial y que, al tiempo que deben aprovecharse los datos que proporciona, deben también rectificarse sus numerosos errores e imprecisiones (véase, entre otros, Vera 2010).

No obstante lo anterior, debe reconocerse que, al dar a conocer el repertorio conservado en la catedral de Santiago, el *Catálogo* estimuló a los investigadores e intérpretes del medio local a trabajar sobre el mismo, como prueban los estudios realizados posteriormente por Guillermo Marchant (2006), Valeska Cabrera (2010), José Manuel Izquierdo (2013) y quien suscribe (Vera 2013a; Vera 2013b), y las ediciones discográficas dedicadas a dicho repertorio de forma íntegra (Rosas 1972, ya mencionado; Rifo 1995; y Díaz 2014) o parcial (Soubllette 1966; Teichelmann 1995; Reyes 1997; Ulloa 1998; Soubllette 1998; Cuadra 2009; Díaz 2010; y Candia 2011).

A partir de todo ello, podemos concluir que Samuel Claro Valdés realizó una contribución muy importante a la música colonial hispanoamericana, por haber abierto nuevas líneas de investigación, como la música en las misiones jesuíticas (que ha sido profusamente explorada con posterioridad) y la música teatral (que aún está a la espera de un mayor desarrollo); además, fue el primero en poner a disposición de los investigadores e intérpretes una muestra representativa del repertorio colonial sudamericano, mediante una antología que fue muy bien valorada por los musicólogos de su tiempo y tuvo luego un gran impacto en el ámbito discográfico. En cuanto al medio nacional, si bien sus estudios no tuvieron la profundidad de los anteriores, la publicación del catálogo de la catedral de Santiago contribuyó a estimular la investigación e interpretación de la música conservada en dicha institución, lo que, a largo plazo, despertaría también el interés por investigar otras instituciones y espacios musicales del Chile colonial.

Bibliografía

- Béhague, Gerard. 1975. "Latin American Music: An Annotated Bibliography of Recent Publications". *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 11: 190-218.
- Cabrera, Valeska. 2010. "Persistencia de la colonia en la música de la Catedral de Santiago de Chile". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 19: 27-61.
- Claro Valdés, Samuel. 1967a. "Un órgano barroco boliviano". *Revista Musical Chilena* 21 (100): 31-38.
- _____. 1967b. "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana". *Revista Musical Chilena* 21 (101): 8-25.
- _____. 1969a. "Música dramática en el Cuzco durante el s. XVIII y catálogo de manuscritos de música del seminario de San Antonio Abad". *Yearbook of the Inter-American Institute for musical Research* 5: 1-48.
- _____. 1969b. "La música en las misiones jesuitas de Moxos". *Revista Musical Chilena* 23 (108): 7-32.
- _____. 1970. "The scope of musicology in Latinamerican countries". En *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*, editado por Carl Dahlhaus et al., 365-366. Kassell: Bärenreiter.
- _____. 1973. "La musicología y la historia: una perspectiva de colaboración científica". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 87: 53-96.
- _____. 1974a. *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Universidad de Chile.
- _____. 1974b. *Catálogo del archivo musical de la catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical.

_____. 1977. "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile". *Anuario Musical* 30: 123-134.

_____. 1979. "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado". *Revista Musical Chilena* 33 (148): 7-36.

Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. 1973. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Orbe.

Escobar, Roberto. 1971. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Pomare, Universidad Católica de Chile.

Izquierdo, José Manuel. 2013. *El gran órgano de la catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago: Ediciones UC.

Marchant, Guillermo. 2006. "Acercándonos al repertorio del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX". *Revista Musical Chilena* 55 (206): 28-48.

Merino, Luis. 1974. "Samuel Claro. Antología de la música colonial en América del Sur". *Revista musical chilena* 28 (128): 106-109.

_____. 1994. "Samuel Claro Valdés, musicólogo por sobre todo". *Revista Musical Chilena* 48 (182): 105-115.

Parrot, Andrew. 1984. "Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An 'aberration' defended". *Early Music* 12 (4): 490-516.

Peña, Carmen. 1994. "Bibliografía selectiva de publicaciones de Samuel Claro Valdés". *Revista Musical Chilena* 48 (182): 116-120.

_____. 1998. "La biblioteca privada de Don Samuel Claro Valdés". *Resonancias* 2: 124-126.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Robledo, Luis. 1989. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Rondón, Víctor. 2009. *Jesuitas, música y cultura en el Chile colonial*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Stevenson, Robert. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: OEA.

Vargas Ugarte, Rubén. 1953. "Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco". *Mar del Sur* 5 (26): 1-10.

- Vera, Alejandro. 2005. "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial". *Cuadernos de Música Iberoamericana* (10): 7-33.
- _____. 2006. "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial". *Acta Musicologica* 78 (2): 139-158.
- _____. 2010. "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico". *Latin American Music Review* 31 (1): 1-39.
- _____. 2013a. "El fondo de música de la catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación". *Neuma* 6 (2): 11-27.
- _____. 2013b. "La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la catedral de Santiago". *Anales del Instituto de Chile* 32: 75-124.
- Waisman, Leonardo. 2004. "Haciendo un balance: ¿Existe una 'musicología iberoamericana'?". *Resonancias* 15: 47-52.

Grabaciones

- Candia, Sergio (Dir.). *A tocar, a cantar, a bailar: música colonial sudamericana*. Grupo Estudio MusicAntigua, Fondart, Pontificia Universidad Católica de Chile. 2002, Disco Compacto.
- Candia, Sergio (Dir.). *Fuego de amor. Antología de la música colonial en América del Sur*. Grupo Estudio MusicAntigua. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional. 2011, Disco Compacto.
- Cuadra, Gonzalo (Dir.). *Cuándo mi vida, cuándo*. Grupo Terra Australis. Fondo para el Fomento de la Música Nacional. 2009, Disco Compacto.
- Díaz, Rodrigo (Dir.). *Música catedralicia y colonial en Chile*. Grupo Les Carillons. Fondecyt, Acoger Santiago S. A. 2010, Disco Compacto.
- Díaz, Rodrigo (Dir.). *Hermoso imán mío. Música en la catedral de Santiago de Chile en torno a 1800*. Grupo Les Carillons y el Coro Madrigalista de la USACH. Fondo para el Fomento de la Música Nacional. 2014, Disco Compacto.
- Reyes, Alejandro (Dir.). *Del barroco al clasicismo en la América Virreynal*. Grupo Syntagma Musicum, USACH. 1997, Disco Compacto.
- Rifo, Guillermo (Dir.). *Música chilena catedralicia (siglos XVIII-XIX)*. Ministerio de Educación, FONDART. 1995, Disco Compacto [Producción y coordinación general: Doris Ipinza].
- Rosas, Fernando (Dir.). *Misa en Sol Mayor de José Campderrós*. Coro y orquesta de la Universidad Católica de Chile. UNCTAD III (Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas), Astral, SVB 104. 1972, Disco Compacto [Transcripción de Samuel Claro Valdés].

Soublette, Silvia (Dir.). *Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile*. Melodía. 1966, Disco Compacto.

Soublette, Silvia (Dir.). *Villancicos del Barroco Hispanoamericano*. Conjunto de Música Antigua del Instituto de Música de Santiago. Corporación Cultural Instituto de Música de Santiago. 1998, Disco Compacto.

Teichelmann Shuttleton, Alberto (Dir.). *Música Birreynal*. Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Playa Ancha. FONDART. 1995, Disco Compacto.

Ulloa, Pablo (Dir.). *Música virreinal latinoamericana y catedralicia chilena, siglos XVI al XIX*. Grupo Surantigua. Ministerio de Educación, FONDART. 1998, Disco Compacto.

R