

La música Lusoamericana en tiempos de João VI de Braganza¹

por *Samuel Claro*

Esta es una feliz oportunidad de llamar la atención, una vez más, sobre la riqueza artística que encierra el legado de Portugal a la cultura y a las artes del Nuevo Mundo, en la que se conjuga la rica simiente depositada en ellas por los pueblos ibéricos, con la individualidad propia, nacida del estrecho contacto entre el hombre americano europeizado y el hombre europeo, lentamente transformado en americano.

Cuando don Pedro Alvarez Cabral tocó la costa del Brasil, el 22 de abril de 1500, pudo reclamar la tierra descubierta, gracias al tratado de Tordesillas (7-vi-1494), para la corona del Portugal, que ceñía Manuel el "Afortunado" (1495-1521), sobrenombre que hacía presagiar el esplendor que agregaría a su reino esta nueva posesión ultramarina.

Gobernaba por entonces al Portugal la Casa de Avis, de la que se desprendió, por vía ilegítima, la poderosa e influyente familia de Braganza, pretendiente al trono cuando éste pasó a depender de Felipe II de España, en 1580. La dependencia de tres Felipes españoles se prolongó hasta el 1º de diciembre de 1640, cuando una revolución nacional puso término a la monarquía hispano-lusitana y João IV (1604-1656), otro "Afortunado", abrió paso a la dinastía de Braganza que gobernó al Portugal hasta los albores del presente siglo, cuando se instauró la República portuguesa, en octubre de 1910.

La Casa de Braganza vio muy pronto entonadas las arcas reales, gracias al descubrimiento de oro y piedras preciosas en la región brasileña de Minas Gerais. Cual nuevo Cerro Rico de Potosí, el oro mineiro proveyó de boato y esplendor a la Corte portuguesa, a la par que abrió paso al nacimiento de una de las escuelas musicales americanas de más peculiares características del siglo XVIII. João V (1680-1750), rey de Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII (1706-1750), obtuvo gran libertad económica gracias a la riqueza proveniente del Brasil, con la cual trató de emular la magnificencia de otras cortes europeas. Gran aficionado a la música, dió impulso a las artes y al saber: bajo su gobierno se amplió la Biblioteca Real y la de la Universidad de Coimbra, se fundaron la Academia de Historia y museos de historia natural y de arquitectura, asimismo, surgieron espléndidos edificios por doquier. Para elevar el nivel musical de la Corte, João V contrató los mejores instrumentistas y profesores de música italianos y envió a Italia

¹ Conferencia dictada con motivo del día nacional de Portugal, en el Instituto Cultural de Providencia, el 6 de junio de 1973.

a jóvenes talentos portugueses a estudiar, en calidad de becados, con maestros italianos.

Entre los compositores que trabajaron en Lisboa se cuenta el célebre Domenico Scarlatti, director de la Real Capilla entre 1721 y 1729, quien ejerció fuerte influencia en el ambiente musical de la época y abrió el camino de la Escuela Napolitana de ópera al Portugal, la que llegó, por esta vía, a las costas del Brasil. Scarlatti fue profesor de Dom António (1694-1757), hermano favorito de João v y compositor aficionado. Fue a Dom António, precisamente, que uno de los músicos lusoamericanos becados a Italia, João Seyxas da Fonseca (nacido en Río de Janeiro, el 6 de mayo de 1681), dedicó su edición de unas *Sonatas de Cravo* de Ludovico Giustini di Pistoja, probable seudónimo del propio Seyxas da Fonseca, publicadas en Florencia en 1732¹. Estas Sonatas son las obras para pianoforte más antiguas que se conocen en la literatura pianística mundial.

Otra discípula real de Scarlatti fue Doña María Bárbara de Braganza, hija de João v, para quien compuso sus famosas Sonatas, o *Esercizi*, para clavecín, el primer volumen de las cuales fue publicado en Madrid, cuando María Bárbara viajó a España, en 1729, para casarse con el heredero del trono español, el futuro Fernando vi (1746-1759).

En el archivo musical de la Catedral de Santiago se conserva una *Misa de Requiem*, a 8 voces, escrita por el más famoso compositor español de la época, José de Nebra (ca. 1688-1768), para las exequias de Doña María Bárbara, fallecida el 27 de agosto de 1758.

El Despotismo Ilustrado, la expulsión de los jesuitas de tierras del Portugal (1759) y el terremoto de Lisboa (1755), fueron hechos sobresalientes del reinado de Joseph (1750-1777), hijo de João v, quien gobernó por medio del ministro Marqués de Pombal. Su hija María (1734-1816) lo sucedió en 1777, dedicando los primeros años de reinado a deshacer gran parte de lo hecho por su señor padre. En 1778 firmó un tratado de alianza con España, luego de solucionar problemas fronterizos entre las posesiones sudamericanas de ambas. Sin embargo, la muerte de su marido, el rey consorte Pedro iii, en 1786, y el fallecimiento de su hijo mayor Dom José, dos años después, produjeron una fuerte melancolía en la soberana, la que se agravó en 1792, hasta el punto de hacerle perder la razón cuando recibió noticias de las atrocidades cometidas durante la Revolución Francesa. Desde ese año debió gobernar en su nombre su hijo João vi (1767-1826), quien asumió el trono como Regente, en 1799, cuando su madre fue declarada incurable y, a la muerte de ésta, en 1816, juró a la corona como séptimo descendiente de la dinastía de los Braganzas, conservándola en medio de múltiples vicisitudes durante los últimos diez años de su vida.

Sabido es que tanto la Corte Real como las posesiones coloniales de España y Portugal celebraban, con gran despliegue de esfuerzos materiales y humanos, todo acto de la vida cortesana digno de destacarse; el nacimiento, bodas, juras, aniversarios y fallecimientos de los gobernantes, recibían universal atención por decreto regio, y los fieles súbditos competían entre sí por

el celo con que cumplían tan augusto mandato, dando cuenta de lo hecho a la posteridad, a veces, en muy costosas publicaciones. Una rápida revista a algunas de estas festividades, en las lejanas tierras sudamericanas sujetas a la corona portuguesa, nos llevará a sorprendentes conclusiones.

Un año después de la muerte de Dom Pedro III, consorte de la Reina María I, se celebró un imponente funeral en Villa Rica², hoy Ouro Preto, en Minas Gerais, donde el célebre compositor local, Ignacio Parreira Neves, compuso una obra —lamentablemente perdida— para cuatro coros de cuatro voces cada uno, acompañados por cuatro rabeções (contrabajos), dos fagotes y dos cravos (claves). “La música más original que puede haberse escrito para un Funeral”, según Curt Lange, por lo opaco de la combinación instrumental acompañante³. Entre los cantantes intervinieron el propio autor y Francisco Gómes da Rocha, otro célebre compositor ouropretano. En la misma ciudad, se emplearon sólo 13 voces y 9 instrumentos para la música que acompañó la ceremonia fúnebre en memoria del príncipe Dom José, en 1789, donde también intervinieron los músicos recién nombrados, además de otro compositor mineiro de nota: Marcos Coelho Netto. La presencia de cuatro coros se conocía ya en Villa Rica desde que se cantaron las exequias de João V, el 17 de diciembre de 1750⁴, sin embargo, el festejo que congregó mayor número de integrantes hacia fines del siglo XVIII, en la entonces capital aurífera del Brasil, fue el nacimiento del Serenísimo Príncipe Senhor Dom Antônio, donde intervinieron, en 1795, treinta y cuatro músicos, además de cuatro instrumentos de viento para pregonar la feliz nueva del nacimiento real. En 1786, el doble desposorio de los Infantes de la Corona, Doña Marianna Victoria con don Gabriel y del futuro João VI con la Infanta española Carlota Joaquina, que tuvo lugar un año antes, motivó nutridos festejos. El Senado de la Cámara de Villa Rica incluyó tres óperas y dos dramas con esta ocasión⁵.

En Villa do Paracatú do Príncipe se lloró la muerte de la reina María I —ocurrida en Río de Janeiro el 20 de marzo de 1816—, el 14 de junio de ese año⁶, y en la misma localidad, se iniciaron los doce días de festejos, decretados en mayo del año siguiente para celebrar la ascensión de João VI al trono, con un “himno de acción de gracias entonado alternadamente entre el clero oficiante y el coro de músicos”⁷. En la Villa Real de Sabará se había decretado semejante homenaje el 7 de marzo de 1817, donde se anunciaba “misa cantada, tres noches de iluminación general, con acompañamiento de estruendosa música”⁸, festejos que todavía continuaban a mediados de mayo, cuando se presentaron cuatro vistosas contradanzas antes de las corridas de toros y en las que se representó una ópera, a la que antecedió “un drama en que la Fama disputaba con el Tiempo sobre la inmortalidad del nombre del Señor Dom João Sexto, cuyo retrato estaba presente”⁹. En Arraial do Tejuco (más tarde Diamantina) los festejos se hicieron en 1818 en honor de João VI, a la par que se celebraba conjuntamente —sin duda como consecuencia del agotamiento aurífero de la región— el desposorio del príncipe Dom Pedro, más tarde Emperador del Brasil. Entonces se escu-

charon "melodiosas sinfonías", marchas, misa cantada, Te Déum y hasta una tragi-comedia intitulada *O Salteador*¹⁰. Cuando Dom Pedro estuvo en Villa Rica, se alojó en casa del Capitán Mayor Henrique Lopes, quien se vió obligado a comprar "tres negros choromelleiros" para que brindaran música adecuada a tan ilustre visita¹¹. Los *choromelleiros* estaban encargados de interpretar música de entretenimiento en calles, casas de gente adinerada y en el palacio del Gobernador, además de música adecuada para los cortejos de las procesiones¹².

Los ejemplos recién citados comprueban la existencia en Brasil, durante los siglos xviii y xix, de una actividad musical extraordinariamente importante. Técnicas musicales, instrumentos y repertorio provenían, en su gran mayoría del Portugal, agregándose el aporte de maestros locales agrupados en numerosas Hermandades y Cofradías, nacidas a semejanza de la Real Irmandade de Santa Cecília dos Músicos e Cantores de Lisboa, fundada, bajo patrocinio real, en 1603, la cual instauró un sistema de cooperativismo que sirvió de modelo a sus similares del Nuevo Mundo¹³.

La música del Portugal alcanzó su época de oro en la llamada Escuela de Evora, activa especialmente en la primera mitad del siglo xvii. Allí destacaron un Duarte Lobo (ca. 1565-1643), cuya fama se extendió hasta México, donde se encuentran obras suyas. También incluyó a tres compositores carmelitas, profusamente interpretados en tierras americanas, que Robert Stevenson considera como a los más eminentes del Portugal¹⁴: Fray Francisco de Santiago (ca. 1577-1644), Fray Manuel Cardoso (1566-1650) y Fray Manuel Correa (1593-1645). El rey João iv de Braganza fue gran mecenas de la música y él mismo escribió uno de los más antiguos libros de crítica musical: *Defensa de la Música Moderna*; además, organizó la más completa biblioteca musical de su época, en cuyo catálogo figuraban 538 villancicos de Fray Francisco de Santiago¹⁵. Esta Biblioteca, destruída por el terremoto e incendio de Lisboa de 1755, también incluía un ejemplar de *Facultad Organica* (Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626) de Francisco Correa de Arauxo (ca. 1575/80-1655), famoso organista de origen portugués, que desarrolló su labor principalmente en el Colegio de San Salvador, en Sevilla (1-ix-1599 al 31-iii-1636), en la Catedral de Jaén (1636-1655) y en Segovia (1640-1655), donde falleció a principios de 1655 (poco después del 13 de febrero), enfermo y de avanzada pobreza, tanta, que no dejó dinero ni para pagar las velas de su entierro¹⁶. Este tratado teórico-práctico llamado *Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica, y Theorica de Organico, intitulado Facultad Organica*, pasó a ser uno de los monumentos de la música organística del siglo xvii en Europa.

Uno de los antecesores de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla fue Estacio de Lacerna (=la Serna) de quien fue su discípulo, cuando éste ocupaba el cargo de organista en San Salvador, entre 1593-1595¹⁷. De ahí Lacerna fue nombrado tañedor de tecla (organista) de la Capilla Real de Lisboa (1-iv-1595 al 25-ii-1604) por Felipe ii (Felipe i de Portugal), para pasar, posteriormente, a desempeñarse como organista y director de música de

la Catedral de Lima, Perú. La única obra que se conserva de Estacio de Lacerna, es un tiento que integra un apéndice manuscrito a la edición de *Facultad Organica* de Correa de Arauxo, que se encuentra en la Biblioteca de Ajuda y que ha sido comentado en forma muy elogiosa por Santiago Kastner¹⁸.

Sucesor de Lacerna como organista de la Capilla Real de Lisboa, fue el célebre compositor portugués Padre Manoel Rodrigues Coelho (1583-después de 1633), quien fue admitido como capellán y organista de la Real Capilla el 10 de junio de 1604, luego de rigurosos exámenes ante el Obispo y músicos¹⁹. Su obra más importante es el libro *Flores de musica para o instrumento de Tecla e Harpa* (Lisboa: Pedro Craesbec, 1620).

La fructífera obra de estos compositores, organistas y teóricos portugueses, es la base sólida sobre la cual se levanta el edificio musical de este país en el siglo XVIII. El acercamiento artístico del Portugal a la esfera de la música italiana, en tiempos de João V, dió como fruto importante al clavecinista José António Carlos de Seixas (1704-1742), natural de Coimbra, llamado el "Scarlattti portugués". Asimismo, se estrenó en Lisboa, en 1733, la primera ópera cantada en portugués, con libreto del importante autor teatral António José da Silva, "O Judeo", nacido en Río de Janeiro en 1705: *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha*. Veinte años más tarde (1752) hacía su aparición como maestro de capilla de la Corte Real de Lisboa, el compositor napolitano, hijo de padres españoles, Davide Pérez (1711-ca. 1780), autor de misas, oratorios, motetes y responsorios, y de numerosas óperas serias y cómicas al estilo napolitano, muchas de las cuales se hicieron escuchar en el territorio brasileño.

El rey Dom Joseph continuó la política de su padre João V y patrocinó la carrera de Marcos António Portugal (1762-1830), el más grande compositor portugués de óperas. En 1792 Marcos Portugal viajó a Italia, donde compuso 24 óperas con fuerte influencia de la Escuela Napolitana. A su regreso de Lisboa, en 1800, pasó a ser Director del Teatro São Carlos y maestro de capilla de la Corte. Su extensa obra, que comprende más de un centenar de composiciones religiosas, 35 óperas serias y 21 óperas cómicas italianas²⁰, fue interpretada durante muchos años de su vida en Brasil, adonde había llegado en 1811 siguiendo a la familia real a Río de Janeiro, ciudad donde falleció en 1830 víctima de un ataque de parálisis.

En el mismo Teatro de São Carlos se representó casi un siglo y medio más tarde (I-XII-1940) una ópera del compositor contemporáneo Ruy Coelho, considerado como el fundador de la ópera moderna portuguesa, conmemorando los 300 años de liberación de la corona portuguesa, en 1640, y de la instauración de la dinastía de los Braganza²¹.

João VI de Braganza tuvo que afrontar momentos muy difíciles durante su gobierno. Como Regente de su madre, María I, se encontró ante la curiosa y única situación de que una de sus colonias, Brasil, llegara a ser la sede de gobierno de su propia madre patria. En efecto, en 1807 Napoleón dispuso la invasión y conquista de Portugal, hasta entonces un tradicional aliado de

Gran Bretaña, en gran parte para afianzar el bloqueo europeo de Inglaterra. El príncipe regente comprendió la futilidad de toda resistencia y, luego de dejar el gobierno a cargo del inglés Beresdorf, decidió trasladarse, con toda su Corte, al Brasil hacia donde zarpó desde el Tajo, escoltado por veleros ingleses, en noviembre de ese mismo año. Iba acompañado de la familia real, que incluía a su madre enferma, y de un séquito de nobles, funcionarios y músicos. Después de una breve estancia en Bahía, la Corte llegó a salvo a Río de Janeiro, ciudad que había sido elevada a capital del reino desde 1763, el 7 de marzo de 1808. Allí permanecieron durante 12 años. Los colonos recibieron al soberano con enorme entusiasmo, pensando que una nueva era comenzaba para el Brasil. Sus esperanzas se vieron pronto cumplidas, pues el príncipe regente decretó una serie de reformas que cambiaron radicalmente la vida colonial. Algunas de estas reformas apuntaban al reconocimiento de la población del Brasil como sede del imperio portugués y de sus nuevos requerimientos en vista de la guerra en Europa. Ambas posiciones se hicieron evidentes en la abolición del antiguo monopolio comercial portugués y en la apertura de puertos brasileños al comercio de todas las naciones amigas. Para hacer funcionar la administración imperial se instalaron en Río de Janeiro cuatro carteras ministeriales y un Consejo de Estado, además de una Corte Suprema de Justicia, la Real Casa de Moneda, el Banco de Brasil y la imprenta real. Se fundó una Biblioteca real que albergó no sólo documentos valiosos y obras literarias, sino también el repertorio musical que se solía interpretar en la Corte de Lisboa. Intelectuales y artistas extranjeros dieron lustre adicional al boato cortesano de João vi. Todos estos cambios se reflejaron en un decreto del 16 de diciembre de 1815, por el cual los dominios portugueses fueron designados como el Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve, elevando, por lo tanto, al Brasil a la categoría de imperio, en un mismo plano de igualdad que el Portugal.

La muerte de la reina María, en 1816, convirtió al Regente en Rey y, como tal, fue requerido insistentemente desde Lisboa, adonde se vió forzado a viajar el 24 de abril de 1821, después de haber nombrado, dos días antes, a su hijo Pedro como Regente del Brasil. Mientras su padre acallaba las dificultades surgidas entre bandos absolutistas y liberales, el hijo favorecía el movimiento de independencia del Brasil, que había nacido en una revuelta pernambucana de 1817, llamaba a Asamblea Constituyente y se hacía coronar como Emperador del Brasil, con el nombre de Pedro I, el 1º de diciembre de 1822. El propio João vi reconoció la independencia del Brasil tres años más tarde, estableciéndose así dos ramas de la familia de Braganza que gobernaban en el Nuevo y en el Viejo Mundo ²².

Río de Janeiro, sede del gobierno de João vi, contaba con músicos nativos desde fines del siglo xvii. José Pereira de Santa Ana (1696-1759) fue considerado por Diego Barbosa Machado en su *Biblioteca Lusitana* (Vol. I, Lisboa 1741; Vol. II, Lisboa 1747), como "perito en el arte de la música, cuyas composiciones armónicas aún se cantan en todo el Brasil" ²³. Más arriba nos hemos referido al benedictino carioca João Seyxas da Fonseca, pro-

bable autor de las sonatas para clave dedicadas, en 1732, a Dom António, hermano de João v.

El arribo de la Corte Real a Río, trajo consigo enorme despliegue y vitalidad al quehacer musical de esa ciudad. *Castrati* italianos que cantaban en funciones de iglesias y de ópera en Portugal participaban ahora en funciones similares en Río de Janeiro, aún cuando no pasaron al interior, puesto que la música de la Corte era de uso exclusivo de Palacio²⁴. Marcos Portugal, contratado por João vi, montó en Río en 1812, al año siguiente de su llegada, la farsa musical *A salaia namorda*, donde todos los intérpretes eran "negros que estudiaban en el conservatorio fundado por D. João vi"²⁵. Este mismo autor utilizó poemas del poeta brasileño Domingo Caldas Barbosa (ca. 1740-1800) para sus *modinhas*, canciones populares muy en boga en los salones de Lisboa de fines del siglo xviii. Transplantadas al Brasil, las *modinhas* brasileñas fueron consideradas por el embajador inglés de la época; Lord William Beckford (ca. 1760-1844) —quien fuera alumno de piano de Mozart cuando contaba con 8 años de edad—, como "las melodías más embrujadoras que jamás han existido desde los tiempos de los Siharitas"²⁶.

El músico nativo más importante de Río de Janeiro fue el Padre José Mauricio Nunes García (1767-1830), cuyo período de mayor apogeo musical transcurrió durante la permanencia de la Corte portuguesa en esa ciudad. Compositor mulato de precoz talento, compuso a los 16 años una notable antifona *Tota pulcra est*, a la que siguieron numerosas obras, especialmente desde que fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Río, en 1798. Poseedor de una importante biblioteca musical, fundó una escuela de música de enseñanza gratuita²⁷, y le correspondió escribir una Misa de Requiem para los funerales de la reina María, en 1816. Su cantata *Lauda Sion salvatorem* causó sensación en el Carmel Bach Festival de San Francisco, California, cuando se presentó el 24 de julio de 1970. La crítica aplaudió esta obra escrita por "el primer gran compositor negro de las Américas", cuyo estilo fue catalogado como "robusto y original"²⁸. El regreso de la Corte Real a Lisboa significó un rudo golpe para Nunes García, así como también lo fue para Marcos Portugal, quienes se vieron perjudicados tanto en lo económico, como en la disminución de la actividad artística que ella produjo.

Bahía (Salvador), la capital colonial del Brasil hasta 1763, registra actividad musical desde mediados del siglo xvi²⁹ y desde comienzos del siglo xvii se constata que los negros recibían instrucción musical³⁰. La Catedral de Bahía fue aclamada como "o mais sumptuoso & magnifico Templo de todos os da America, verdadeyramente Real"³¹, donde se escuchaba muy buena música a varios coros. En 1759, el maestro de capilla de la Catedral era el teórico y compositor de gran reputación, nativo del Brasil, Caetano de Mello Jesus, quien ocupó el cargo por un cuarto de siglo. El 26 de octubre del año siguiente se interpretó un extenso *Te Deum laudamus* suyo en las fiestas bahianas que, durante dos meses (23-ix al 23-xi-1760), se tributaron en honor del matrimonio de la futura reina María i de Braganza con

Dom Pedro III. Abundaron también los fuegos de artificio, toros, mascaradas, danzas escénicas, serenatas y óperas, entre las que figuraron *Didone abbandonata*, *Artaserse* y *Alessandro nelle Indie* de Davide Pérez, representadas en la plaza de Bahía el 22, 23 y 25 de octubre, con gran éxito y concurrencia³².

En São Paulo fue nombrado, en 1768, maestro de capilla de la Catedral, el mulato Manso da Mota (nacido en 1732). Su afición por la música de escena, muy en boga por esa época en el Brasil, influyó desfavorablemente en su posición como compositor de música sacra, pues las obras que presentaba en la Catedral fueron consideradas muy operáticas y brillantes. Para reemplazarlo, el Obispo de São Paulo, Dom Manuel de Resurreição, contrató en Lisboa al compositor portugués André da Silva Gomes (1752-1844), quien había recibido fuerte influencia del napolitano Davide Pérez en sus años de formación, cuando este último se encontraba viviendo en Lisboa. Da Silva Gomes se hizo cargo de su puesto como maestro de capilla de la Catedral de São Paulo desde 1774 a 1801, cuando fue reemplazado por alumnos suyos, a muchos de los cuales daba lecciones sin costo alguno, aparte de mantener de su bolsillo a niños pobres y huérfanos. Poco antes, Da Silva Gomes había empezado a explorar otros campos de trabajo: fue nombrado capitán de ejército (10-III-1789), cuya misión incluía dirigir una "corporação musical" de doce miembros (tambores, pífanos y clarines). En 1797 enseñaba latín y fue nombrado "professor regio" interino de gramática latina de São Paulo y confirmado en propiedad cuando terminó su período como maestro de capilla (1801). En 1820 ya no ejercía como músico, sino como maestro que se destacaba por la utilización de modernos métodos de enseñanza. Al año siguiente (23-VI), sirvió como representante de Instrucción Pública del Gobierno Provisorio instalado en São Paulo. André da Silva Gomes falleció en esta ciudad el 17 de junio de 1844, a los 92 años de edad, recibiendo solemne sepultura envuelto en el hábito de San Francisco. Dejó más de cien obras que han llegado hasta nosotros, entre ellas: *Nocturnos de Natal* y el salmo *De Profundis*, probablemente las obras compuestas en el Brasil que llevan la fecha más antigua de las encontradas hasta ahora (1774), una antífona *Adjuva nos Deus* (1781) y varias misas, entre las que destaca su *Missa a 8 vozes e instrumentos* (ca. 1785), restaurada por Régis Duprat tras seis años de labor y grabada en São Paulo (FESTA 16 79.501 Estereo)³³.

A fines del siglo XVII Pernambuco contaba con el célebre intérprete, cantante y compositor João de Lima, maestro de capilla de la Catedral de Olinda, cuya fama perduraba medio siglo después de su muerte. João de Lima tocaba igualmente bien el órgano, la flauta, fagot, trompeta, guitarra, laúd, teorba, pandora, arpa, violín y cello³⁴, impresionante lista para un solo intérprete, que nos deja entrever la riqueza instrumental que acompañaba la música eclesíástica y profana de entonces. Otro famoso compositor pernambucano fue Manoel de Almeida Botelho, nacido en Recife el 5 de junio de 1721, "hum dos mais famosos compositores da presente idade", como lo

consideró el benedictino Domingo de Loreto Couto en su manuscrito de 1757: *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco*³⁵. En 1749 emigró a Lisboa, donde fue recibido por la Corte con todos los honores correspondientes a su fama, a pesar de ser negro. Otro compositor pardo, nacido en Recife de padres mulatos, fue Luís Alvares Pinto (1719-1789), quien gracias a sus condiciones musicales precoces encontró amigos y protectores que lo enviaron a Portugal (ca. 1740) a estudiar con el gran contrapuntista Henrique da Silva Esteves Negrão († 1787). En Lisboa rindió exámen de contrapunto y fue aprobado con alabanzas, sin embargo, dificultades económicas lo obligaron a dar clases, ser copista y tocar violoncello en la Capilla Real para poder costear su viaje de regreso a Pernambuco. De vuelta a Recife, casó con Ana María da Costa, se dedicó a la enseñanza de música y primeras letras como "professor régio da instrução primaria"³⁶ y se desempeñó como maestro de capilla de São Pedro dos Clérigos (1782³⁷-1789). También ingresó al batallón de hombres pardos de Recife, donde alcanzó el grado de Capitán (1766) y, luego, Sargento Mayor de Milicias (15-xi-1778). En 1788, un año antes de su muerte, fundó la Irmandade de Santa Cecilia dos Músicos, según modelo de la de Lisboa, la segunda fundada en Brasil (la primera, de Río de Janeiro, contó entre sus miembros con José Mauricio Nunes García). A los 42 años de edad, Luís Alvares Pinto escribió un tratado de música titulado *Arte de solfejar* (1761), cuyo manuscrito de 43 páginas se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa³⁸. Este tratado, que refleja los conocimientos de un profesional de la música, parece ser el tratado "más antiguo escrito en el Nuevo Mundo"³⁹, seguido en antigüedad por el conocido *Cartilla Música* de Joseph Onofre de la Cadena (Lima, 1763), que sirvió para enseñar las primeras nociones musicales en Perú y Chile, a fines del siglo xviii. Hombre de cultura, Luís Alvares Pinto era poeta, además de músico. Escribió una comedia en tres actos: *Amor mal correspondido*, con un solo trozo cantado, de acuerdo al gusto imperante en Portugal, que fue estrenada con gran éxito, en 1780, en la Casa da Opera de Recife. Esta ha sido considerada como la primera comedia compuesta por un brasileño y estrenada en un teatro público del Brasil⁴⁰. Aparte de su obra teórica, didáctica y poética, Alvares Pinto dejó numerosas obras musicales, algunas de ellas perdidas —como la que se interpretó en las solemnes exequias del rey Dom Joseph—, tales como himnos, matinas, novenas, misas, *ladainhas* (letanías) y sonatas. El Padre Jaime C. Diniz resucitó hace poco su *Te Deum Laudamus* (ca. 1760)⁴¹.

Este panorama del aporte lusitano al esplendor artístico del Nuevo Mundo, estaría incompleto si no presentáramos el caso tan particular de la escuela de compositores y músicos —casi todos mulatos y negros— que surgió en la región de Minas Gerais, cuando en ella reverberaba el esplendor del oro y piedras preciosas que se extrajeron durante aproximadamente un siglo (ca. 1710-ca. 1800), hasta poco antes de la llegada de la Corte Real a Río de Janeiro. Las últimas tres décadas del siglo xviii y los comienzos del xix constituyeron la época más descollante en la vida cultural y musical de Mi-

nas Gerais, donde, al igual que en otras partes del Brasil se celebraba, con grandes festejos, cada acontecimiento importante anunciado por la Corte. Este apogeo musical sobrepasó la crisis económica producida por la declinación de la actividad minera, lo que indica la trascendencia que alcanzó la música en esa región. En fecha tan tardía como 1815-1816 se fundó en Villa Rica —hoy Ouro Preto— la Irmandade de San Cecilia⁴², y ya desde la fundación de la Capitanía de Minas Gerais, “se percibe una extraña devoción por la música en su confuso conglomerado humano, producto tal vez de la nostalgia y del aislamiento, como también de la tradición musical portuguesa enraizada desde tiempos muy antiguos en su pueblo y en aquellos que procuraban una nueva vida en ultramar, en el misteriosamente rico Brasil”⁴³.

La organización musical de Minas Gerais merece un breve comentario adicional. Normalmente, la música hispanoamericana de la colonia estaba a cargo de una capilla de música, compuesta por instrumentistas, cantantes, y niños de coros —o *seises*—, que dirigía un maestro de capilla, adscrita ya sea a la Catedral de la ciudad o al palacio virreinal, según fuera el caso. En la región mineira, en cambio, la función de maestro de capilla, se encuentra solamente en las Catedrales, incorporados, con los “quatro meninos do Coro” y el organista, a la diócesis, cuyo presupuesto era regulado desde Lisboa. Sin embargo, el maestro de capilla era sólo “un individuo apenas en medio de una legión de músicos independientes”⁴⁴. Estos últimos eran músicos de actividad libre, agrupados en Hermandades o Cofradías, que respondían con sus servicios a un llamado o contrato para participar en las actividades musicales que organizaba la Iglesia o las instituciones administrativas civiles, tales como el Senado de la Cámara. Compositores, directores de orquesta, cantantes e instrumentistas afiliados a una Hermandad debían competir en un remate público —donde se combinaban la mayor calidad con el menor precio—, que les asignaba el derecho remunerado de proveer de música policoral a una festividad religiosa o civil determinada —ya hemos mencionado aquella que se interpretó para los funerales de Dom Pedro III y del príncipe Dom José, en Villa Rica—, o para ejecutar, durante todo el año, la música que requería el culto religioso, festividades, procesiones, novenarios, *Te Deum* o *ladainhas* (letanías) de la madrugada del sábado. El ejercicio de la música, por lo tanto, “fue rigurosamente profesional”⁴⁵, pues de la calidad de la música dependía, evidentemente, el sustento económico de los participantes. Consecuentemente, este sistema facilitó y estimuló el desarrollo artístico del músico libre⁴⁶.

El ganador de un remate debía garantizar, ante notario público, que cumpliría con su compromiso, así como se estipulaba el precio —que muchas veces se prestó para más de algún abuso—⁴⁷ y el número y nombre de los cantantes e instrumentistas que intervenían. El director de cada conjunto musical llevaba sus partituras y papeles de música “para cada una de sus actuaciones, trayéndolos de vuelta a su archivo personal o, en el caso de existir corporaciones, al archivo de esa cooperativa de músicos, donde forma-

ba parte de un patrimonio común”⁴⁸. “Esto explicaría el hecho extremadamente curioso de que la música religiosa de Minas, en los siglos XVIII y XIX, nunca se encontraba en archivos de iglesias, pues la música que se escuchaba en los templos permanecía en los archivos de las corporaciones”⁴⁹. Asimismo, es interesante que “el clero sólo intervenía en la parte litúrgica de las ceremonias, dejando el resto a las hermandades”⁵⁰. El agotamiento de la producción minera afectó enormemente la actividad musical de Minas Gerais y los músicos se vieron obligados a buscar otro oficio o a emigrar. Por esta razón, se dispersaron muchos archivos musicales que pertenecían a los directores de música, perdiéndose gran parte del repertorio mineiro de esa época⁵¹. El sistema de remates de la música para festividades anuales o eventuales, que se utilizaba en Villa Rica desde 1744, terminó en 1828, coincidiendo con el cambio político y administrativo ocurrido en Brasil por esos años entre la monarquía absolutista peninsular y la monarquía constitucional del Imperio⁵².

En Villa Rica, la otrora capital de Minas Gerais, nacieron numerosas iglesias y cofradías, la mayor parte de las cuales era regida por negros o mulatos, esclavos o libertos. La más importante institución ouropretana fue la Irmandade de São Joze dos Homens Pardos, fundada en 1725 (estatutos aprobados el 16-II-1730), cuya festividad más importante tenía lugar el 19 de marzo de cada año, en la fiesta de San José. El período de apogeo de la Irmandade de São Joze se prolongó durante toda la segunda mitad del siglo XVIII. La larga lista de músicos de esta Irmandade fue completada con el ingreso, a los 42 años de edad (15-VIII-1772), del famoso arquitecto mulato Antônio Francisco Lisbôa (1730-1814), el “Aleijadinho”. Los compositores más señalados de la Irmandade de São Joze dos Homens Pardos en Villa Rica, fueron Ignacio Parreira Neves (ca. 1732-1792), Marcos Coelho Netto padre (antes 1750-1806) e hijo († 1815) y Francisco Gomes da Rocha (activo 1775-1800). Ignacio Parreira Neves fue tenor en Villa Rica durante 40 años. Además de pertenecer a la Irmandade de São Joze, actuó como cantante (1754) en la Irmandade de Nossa Senhora da Mercê. De él es la música interpretada en las exequias de Dom Pedro III, mencionada más atrás⁵³, también escribió *Oratoria ao Menino Deos para a Noite do Natal* (1789), que es la única pieza mineira que ha llegado hasta nosotros con texto en portugués⁵⁴. Su obra más conocida es un *Credo* (ca. 1780-1785) a cuatro voces y orquesta, que consta de Credo, Sanctus y Agnus Dei.

Marcos Coelho Netto, otro miembro de la Irmandade de São Joze, perteneció a la Orden de São Francisco de Paula y fue trompetista y compositor de importancia. En 1763 bautizó⁵⁵ a su primogénito del mismo nombre, también músico trompetista y compositor, lo que hace muy difícil, a veces, diferenciar al *pai* (padre) del *filho* (hijo). Entre las obras que han llegado hasta nosotros se destacan sus misas, *ladainhas*, el Responsorio de San Antonio *Siqueris miracula* (1799) y su Himno a 4 *Maria Mater Gratie* (manuscrito fechado en Villa Rica el 29-XI-1787).

El tercer compositor que hemos mencionado de la Irmandade de São Jozé de Villa Rica, es Francisco Gomes da Rocha, de quien se sabe poco sobre su vida. Desde 1775 su nombre figura en remates de músicos, cuando fue director ayudante de la música interpretada en la fiesta para el nacimiento "da Sereníssima Princeza"⁵⁶. También se encuentra actuando como contralto en los funerales de Dom Pedro y Dom José. Hacia 1800 sucedió a Lobo de Mesquita, después de la breve estancia de este compositor en Villa Rica, como director en la Terceira Ordem do Carmo. También se supone que fue timbalero del Regimiento de Dragones. Pocas obras se han conservado de Gomes da Rocha, entre las cuales podemos citar su *Populo meus*, a 4, *Spiritus Domini* (1795), cuyo manuscrito se encuentra en Mariana⁵⁷, y su *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, a 4 voces y orquesta, que lleva la fecha más temprana entre sus obras: junio de 1789⁵⁸.

El descubrimiento de diamantes al oeste de Villa Rica, hacia 1728, atrajo de inmediato una población que se instaló en el llamado Arraial do Tejuco, hoy ciudad de Diamantina, bajo la advocación del patrono San Antonio. En protección de las preciosas gemas, la corona portuguesa estableció un verdadero cerco de protección al "Distrito dos Diamantes". Allí, a la voz de llamada del clarín, que servía tanto de pregonero como de reloj, nació la primera actividad musical, alrededor del año 1735⁵⁹. En Arraial do Tejuco, durante la época de mayor prosperidad de esta ciudad diamantina (1782-1798), trabajó uno de los compositores más importantes de Minas Gerais, el mulato José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita († Río de Janeiro, fines iv-1805). Desde antes de 1780 ya se desempeñaba como profesor de música y como organista de la Irmandade de Santo Antônio. También perteneció a la Irmandade de Nossa Senhora das Mercês das Homens Crioulos (ingresó 25-I-1788), donde ofreció desinteresadamente sus servicios musicales. Esta Irmandade, que nunca contó con muchos medios económicos, se empobreció cuando disminuyó la extracción de diamantes. Lobo de Mesquita, devoto de la Virgen, compuso una *Antiphona de Nossa Senhora* (Salve Regina), en 1787, su obra más antigua conservada hasta ahora⁶⁰.

El mismo año que compuso su *Antiphona*, ingresó como organista a la Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, donde permaneció ocho años; sin embargo, la Orden también tuvo dificultades financieras, derivadas de la decadencia minera que estaba afectando a toda la región, tanto es así, que fue paulatinamente suplantado por una organista ciega, Ana Maria dos Martires, que empezó tocando gratuitamente el órgano hasta transformarse en sucesora de Lobo de Mesquita y en la primera mujer que desempeñaba tal cargo⁶¹. La mayoría de las composiciones de Lobo de Mesquita que han llegado hasta nosotros, fueron hechas en Arraial do Tejuco. Entre ellas destacan sus misas en Mi bemol (ca. 1790) y en Fa, un *Te Deum, Ladainhas* a 4 y otras⁶².

Después de 20 años de labor en Diamantina y tras luchar contra los problemas surgidos en su trabajo, José Joaquim Emerico abandonó la ciudad a mediados de 1798 y se dirigió a Villa Rica, la capital mineira donde el

arte musical había alcanzado el mayor grado de esplendor, pero donde Lobo de Mesquita, fue apenas "ave de paso"⁶³. Allí dirigió durante dos años (1798-1800) la música de la Irmandade do Santíssimo Sacramento y también actuó en la misma Ordem do Carmo a la cual pertenecía en Diamantina. Esta última cultivaba el arte musical con gran esplendor: las obligaciones de los músicos comprendían las *ladainhas* de los sábados de madrugada, el segundo domingo de cada mes, a las 10 de la mañana, participaban en la procesión de Razoula, que daba vueltas por el interior y, a veces, exterior del templo; debían atender el coro doble con orquesta en las procesiones del Domingo de Ramos y entierros, la misa cantada de Viernes Santo, las *ladainhas* del Sábado de Gloria, las novenas de Nossa Senhora desde el 7 de julio de cada año y el día de Nossa Senhora do Carmo, el 16 de julio, y cualesquiera otra función seria de la Ordem⁶⁴.

A pesar de las posibilidades artísticas y económicas que todavía se producían en Villa Rica, Lobo de Mesquita dejó la ciudad antes del 15 de octubre de 1800, fecha en que Francisco Gomes da Rocha figura como reemplazándolo, y se le encuentra el 16 de diciembre de 1801 contratado como organista de la Ordem Terceira do Carmo en Río de Janeiro (con 40\$000 reis anuales), donde falleció a fines de abril de 1805⁶⁵. Su fama lo sobrevivió durante un tiempo, pues el 25 de enero de 1827 se interpretó, en la Villa de Caethé, música suya para las exequias de la Princesa Leopoldina de Austria, esposa de Pedro I, primera Emperatriz del Brasil⁶⁶.

El estilo musical de los compositores de Minas Gerais no está tan conectado al Barroco europeo, como ha sido señalado anteriormente, como al preclasicismo o rococó de mediados del siglo XVIII. La estructura homofónica de su música, el tratamiento armónico, instrumental, vocal y melódico, siguen los moldes europeos imperantes, matizados con características ambientales propias, que se reflejan, muchas veces, en cierta irreverencia rítmica introducida desembozadamente en la solemnidad de la música religiosa.

El regreso de la Corte de João VI de Braganza al Portugal, afectó fuertemente al ambiente musical brasileño. Privilegios y mercedes desaparecieron para muchos que se habían beneficiado con la presencia del regente-rey en Brasil. Cantantes, instrumentistas y compositores vieron reducidos sus presupuestos. Compositores europeos, como el austríaco Sigismundo Neukomm (1778-1858) —alumno de Haydn, contratado como maestro de capilla en la Corte Imperial (1816-1821)—, regresaron a Europa; sin embargo, otros, como Marcos António Portugal, vieron apagarse su propia estrella, lo mismo que sucedió con el nativo José Mauricio Nunes García⁶⁷. Con todo, hay importantes testimonios lusoamericanos que acreditan, en el propio Portugal, la intensa actividad de su antigua colonia sudamericana: el primer tratado musical escrito por un músico nacido en América se preserva en Portugal. Las sonatas para piano más antiguas de la literatura universal fueron dedicadas por un americano a Dom António de Braganza, hermano de João V,

y existen en bibliotecas portuguesas, así como también sobreviven ahí obras de compositores de Pernambuco, Bahía, Río y otros lugares⁶⁸.

* * *

La simiente dejada en este suelo americano por el noble y bizarro pueblo portugués, ha dado frutos de excelencia que hoy miramos asombrados, ante la trascendencia que ellos tienen. El aporte lusitano a nuestro continente se refleja en esta contrapartida americana, que adquirió carta de ciudadanía propia, y que hoy nos enorgullece como hombres del Nuevo Mundo, poseedores de estos tesoros artísticos que cada día aprendemos mejor a apreciar en su justa medida.

Hoy vemos cuán estrechos son los lazos de amistad entre los pueblos del Portugal y del Brasil, expresados en el reciente y afectuoso abrazo de sus gobernantes (15-v-1973). Hoy también nos sumamos, como chilenos y como americanos, al universal homenaje de admiración en torno a los valores culturales del Portugal, que se encarnan en la lírica poética del célebre autor de *Os Lusíadas* (Lisboa, 1572): Luís Vaz de Camões (1524-1580), cuyo aniversario nos ha congregado aquí.

N O T A S

¹ Ver Robert Stevenson, "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History", *Yearbook*, Vol. iv (1968) [Inter-American Institute for Musical Research. New Orleans: Tulane University, 1-43]. (De aquí en adelante: s-sps), 4.

² Francisco Curt Lange, "La Música en Villa Rica (Minas Gerais, Siglo XVIII)", *Revista Musical Chilena*, Parte I, xxi/102, octubre-diciembre 1967, 8-55; Parte II, xxii/103, enero-marzo 1968, 77-149. (De aquí en adelante: L-MVR), II, 83.

³ *Ibid.*, II, 97.

⁴ Francisco Curt Lange, "La Música en Minas Gerais. Un informe preliminar", *Boletín Latinoamericano de Música*, VI, 1946, [Río de Janeiro], 427. (De aquí en adelante: L-MMG).

⁵ L-MVR, II, 84 y 102; L-MMG, 432.

⁶ L-MMG, 452.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, 455.

¹⁰ *Ibid.*, 457.

¹¹ *Ibid.*, 425.

¹² Ver Francisco Curt Lange, *A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro* [Separata de Vol. LV das ACTAS do V Colóquio Internacional de Estudos Luso Brasileiros], Coimbra, 1966, 19.

¹³ Ver Francisco Curt Lange, *Os Compositores na Capitania Geral das Minas Gerais* [Separata da Revista *Estudos Históricos*, Nº 3 e 4 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília], Marília, 1965, 33-111. (De aquí en adelante: L-oc), 47.

¹⁴ s-sps, 3.

¹⁵ Ver Albert T. Luper, "The Music of Portugal", en Gilbert Chase *The Music of Spain*, 2nd. ed. New York: Dover, 1959, 279.

¹⁶ Ver Robert Stevenson, "Francisco Correa de Arauxo. New Light on his career", *Revista Musical Chilena*, xxxi/103, enero-marzo 1968, 11-13 y 26-27.

¹⁷ *Ibid.*, 13.

¹⁸ Francisco Correa de Arauxo, *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica, y Teórica de Organo Intitulado Facultad Orgánica*, transcripción y estudio de Santiago Kastner (Monumentos de la Música Española vi (Barcelona, 1948) y xii (Barcelona, 1952)), Vol. II, 14. Música transcrita entre págs. 246-250.

¹⁹ *Diccionario de la Música Labor*, II, 1898-1899.

²⁰ Luper, *op. cit.*, 283-284; *Diccionario Labor*, II, 1791-1792.

²¹ Luper, *op. cit.*, 286.

²² Ver *Encyclopaedia Britannica*, IV 61-62; 122-123; XIII 27A-27-B; XIV 813, 868; XV 435, 492; XVII 516; XVIII 276-284; XXII 88.

²³ S-SFS, 3, 35.

²⁴ L-MMO, 414; ver, además, Francisco Curt Lange, "La Opera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial", *Boletín Interamericano de Música*, N° 44, noviembre de 1964, 11.

²⁵ S-SFS, 24.

²⁶ Citado en Gerard Béhague, "Biblioteca de Ajuda (Lisbon) mss 1595/1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas", *Yearbook*, Vol. IV (1968), [Interamerican Institute for Musical Research. New Orleans, Tulane University], 47.

²⁷ Luis Heitor Corrêa de Azevedo, "Música y cultura en el Brasil en el siglo XVIII", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82, julio-diciembre 1962, 151.

²⁸ Heuwell Tircuit, Carmel Bach Festival, "Spanish Church Music", *San Francisco Chronicle*, Friday, July 24, 1970, 42.

²⁹ Ver Régis Duprat, *A Música na Bahia Colonial* (Separata do N° 61 da *Revista de História*), São Paulo, 1965, 93-116.

³⁰ S-SFS, 20.

³¹ *Ibid.*, 34.

³² *Ibid.*, 42.

³³ *Ibid.*, 27; ver, además, Régis Duprat, "Músico de São Paulo no século XVIII", *Suplemento Literário*, São Paulo, 29 de agosto de 1970; Samuel Claro, "André da Silva Gomes (1752-1844), Missa a 8 vozes...", Reseña de discos, *Revista Musical Chilena*, xxv/113-114, enero-junio 1971, 61; Nise Poggi Orbino & Régis Duprat, "O Estanco da Música no Brasil Colonial", *Yearbook*, Vol. IV (1968), [Inter-American Institute for Musical Research. New Orleans: Tulane University], 106.

³⁴ S-SFS, 11.

³⁵ Cit. *ibid.*, 12.

³⁶ Padre Jaime C. Diniz, "Revelação de um Compositor Brasileiro do século XVIII", *Yearbook*, Vol. IV (1968), [Inter-American Institute for Musical Research, New Orleans: Tulane University], 85-86.

³⁷ S-SFS, 18, citando la misma fuente que Diniz, *op. cit.*, 87, establece que la fecha aproximada de iniciación de sus funciones como maestro de capilla, fue 1764.

³⁸ S-SFS, 14-18.

³⁹ *Ibid.*, 14.

⁴⁰ J. Diniz, *op. cit.*, 89. Con respecto a las Casas da Opera, Curt Lange informa que "debemos situar en el tercer decenio del setecientos el comienzo de representaciones cada vez más regulares en las llamadas *Casas da Opera*. La denominación de esos primeros teatros, en forma de edificios techados y provistos de bancos y 'camarotes' (palcos), no se derivó de la presentación exclusiva de espectáculos operísticos... Las *Casas da Opera* albergaban entre sus aún minúsculas paredes manifestaciones que iban desde la comedia al drama, hablados, con trechos musicales en forma de pequeña introducción, interludios, danzas y un coro final, hasta el sainete, la opereta a manera de *Singspiel* o *Beggar's Opera* y la verdadera ópera completa". (C. Lange, "La Opera y las Casas de Opera", 3). En 1790, informa el mismo autor, se representó en Cubayá (Matto Grosso) la ópera

Esio en Roma con texto de Metastasio y música probable de Jommelli, D. Pérez o Luciano Xavier dos Santos. Esta remota región prueba la gran afición del pueblo brasileño por las representaciones teatrales con o sin música, que eran aún más importantes en Recife y Bahía. Repertorio obligado en estas veladas lo constituían las óperas de António José da Silva "O Judeo", muerto por la Inquisición en Lisboa, a los 34 años de edad (ver *Ibid.*, 4-5).

⁴¹ Luis Alvarez Pinto, *Te Deum Laudamus, restauração e Revisão do Padre Jaime C. Diniz*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Departamento de Cultura, 1968.

⁴² L-OC, 74.

⁴³ *Ibid.*, 37.

⁴⁴ L-MVR, I, 31.

⁴⁵ L-OC, 44.

⁴⁶ Ver Gerard Béhague, "Música 'Barroca' Mineira: problemas de fontes e estilística", *Universitas* [Salvador], Nº 2, janeiro-abril, 1969, 133-158. (De aquí en adelante: B-MBM), 140.

⁴⁷ Ver Poggi Orbino, *op. cit.*, 100-103.

⁴⁸ L-MVR, I, 31.

⁴⁹ B-MBM, 140.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Ver Francisco Curt Lange, "Os Irmãos Músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos, de Villa Rica", *Yearbook*, Vol. IV (1968), [Inter-American Institute for Musical Research. New Orleans: Tulane University], 119; además, L-OC, 46-47.

⁵² Ver L-MVR, II, 142.

⁵³ Ver notas 2 y 3.

⁵⁴ Gerard Béhague, "Música Mineira Colonial à luz de novos manuscritos", *Barroco* [Belo Horizonte], 3, junio 1971, 25-26. Incluye un facsímil un tanto ilegible de esta obra incompleta, que relaciona con el estilo oratorio de la primera mitad del siglo XVIII.

⁵⁵ L-MMG, 437.

⁵⁶ L-MVR, II, 81, 87, 113.

⁵⁷ Análisis y facsímil en Béhague, "Música Mineira", 22-25.

⁵⁸ Facsímil en L-MMG, 465.

⁵⁹ L-OC, 44.

⁶⁰ Ver L-OC, 66-69; B-MBM, 141; S-SFS, 27.

⁶¹ L-MVR, I, 42. Ana Maria dos Martires continuó tocando el órgano de la Ordem do Carmo hasta su muerte, el 30 de diciembre de 1806 (L-OC, 72).

⁶² Catálogos de sus obras aparecen en L-OC, 98-99 y B-MBM, 142 y 156-157.

⁶³ L-OC, 80.

⁶⁴ *Ibid.*, 77.

⁶⁵ *Ibid.*, 78-83.

⁶⁶ L-MMG, 458-459.

⁶⁷ Francisco Curt Lange, "Sobre las difíciles huellas de la música antigua del Brasil. La *Missa abreviada* del Padre José Mauricio Nunes Garcia", *Yearbook*, Vol. I (1965), [Inter-American Institute for Musical Research. New Orleans: Tulane University], 23.

⁶⁸ S-SFS, 43.