

tría técnica, testimonio vivo del profundo en una pirotecnia de color, brillo y maestría entendimiento entre director y orquesta.

Siempre bajo la dirección del maestro Aldo Ceccato, el octavo concierto se inició con Obertura Festival Académico, de Brahms, de la que el maestro extrajo sonoridades suntuosas, que fluctuaron entre la delicadeza y lo pastoso, con coloridos de relieves inquietos y brillantes. El Concierto Sinfónico 1967, del compositor chileno Tomás Lefever, estrenado en los últimos Festivales de Música Chilena, ahora con el tercer movimiento convertido en primero, tuvo en Ceccato un intérprete dúctil que transmitió las tensiones cromáticas y dinámicas de la obra y la poesía del trozo central que contó con una voz de mujer que recitaba versos del Cantar de los Cantares, grabada en cinta magnetofónica, que perjudicó este movimiento. El concierto terminó con una versión novedosísima de la impresionista Rapsodia Española, de Ravel.

El último concierto bajo la dirección del maestro Aldo Ceccato se inició con "Capitolí", obra del compositor napolitano Renato Parodi, obra de escasisimo valor musical. A continuación se escuchó "Fantasía para un Gentilhombre" de Joaquín Rodrigo, la que tuvo como solista a Luis López. El tenue sonido de la guitarra hace

difícil emitir un juicio sobre la actuación del solista. El concierto terminó con la Sinfonía Nuevo Mundo, de Dvorak.

Festival Beethoven.

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile conmemoró el bicentenario de Beethoven con ocho conciertos en los que la Orquesta Sinfónica de Chile ejecutó las nueve sinfonías; las Romanzas Op. 40 y Op. 50 para violín y orquesta, solista Sergio Prieto; el Triple Concierto, con los solistas Esteban Terc, Arnaldo Fuentes y Elvira Savi; Concierto para violín, con Alberto Dourthé; Conciertos Nº 1, solista: Roberto Bravo; Concierto Nº 4, con Jorge Marianov y Concierto Nº 5, solista: María Inés Radrigán; las Oberturas: Rey Esteban, Fidelio, Prometeo, Coriolano, Egmont y Leonora Nº 3.

Con excepción del primer concierto que fue dirigido por el maestro David Serendero, el ciclo completo estuvo a cargo del maestro invitado Rolf Kleinert, excelente intérprete de Beethoven.

En la Novena Sinfonía cantó el Coro de la Universidad de Chile preparado por su director, el maestro Marco Dusi y los solistas: María Elena Guíñez, soprano; Ivonne Herbas, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor y Carlos Haiquel, bajo.

ORQUESTA FILARMÓNICA MUNICIPAL

La XVI Temporada de Conciertos de la Orquesta Filarmónica Municipal, organizada por la Corporación Cultural que financian las Municipalidades de Santiago y Providencia, se inició el 23 de abril. Los tres primeros conciertos estuvieron bajo la dirección del eminente maestro polaco Stanislaw Wislocki, director de fama internacional a quien se había escuchado en anteriores temporadas.

Como era de esperarse, la iniciación de esta temporada tuvo caracteres brillantes, con una orquesta magníficamente preparada que siguió al maestro Wislocki con entusiasmo, disciplina, afinación y musicalidad insuperables. Fueron, en suma, conciertos inolvidables en los que se escucharon obras de Beethoven, Brahms, Tchaikowsky, César Franck, Prokofiev y Boildieu y en los que participaron los solistas Erick Hoffmann, violín y la arpista Virginia Canzonieri.

El maestro checo Vaclav Smetacek, director de brillante trayectoria, dirigió un único concierto en el que también actuó el violinista chileno Sergio Prieto como solista del Concierto para violín y orquesta de Mendelssohn. Bajo la batuta de Smetacek, la Orquesta Filarmónica mantuvo el altísimo nivel de los conciertos anteriores.

Juan Pablo Izquierdo, el director chileno que tantos triunfos ha logrado en el extranjero, tuvo a su cargo el quinto y sexto programas de esta temporada. En el primer programa tuvo como solista a la gran clarinetista y pianista española Alicia de Larrocha en el Concierto Nº 4 para piano y orquesta de Beethoven; ofreció una versión de extremo rigor clasicista de la Sinfonía Nº 91 de Haydn, pero sin duda el punto cumbre de este concierto fue el estreno en Chile de *Metastasis* y *Pithoparkta* de Iannis Xenakis, obra que analiza César Cecchi en artículo aparte. En el segundo concierto dirigido por J. P. Izquierdo se escuchó la Sinfonía Nº 4, Trágica, de Schubert; la Rapsodia para alto, coro y orquesta de Brahms, con Ivonne Herbas como solista y una sobresaliente versión de la Sinfonía Italiana de Mendelssohn. La Filarmónica, en estos dos conciertos, siguió al director con esmero y rendimiento musical de gran calidad.

Continuó la temporada con dos conciertos dirigidos por el director belga Charles Vanderzand, de mucho menor categoría que los anteriores, en los que el maestro dirigió obras de Brahms y Beethoven, además del Concierto en La Mayor para piano y or-

questa KV 488 de Mozart, con el pianista argentino Antonio de Racco, obra que se escuchó desarticulada, desafinada, sin mayor rendición del pianista. Similar suerte tuvo el segundo programa dirigido por Vanderzand en el que, no obstante, se escuchó al magnífico violinista italiano Uto Ughi en el Concierto para violín y orquesta en Re Mayor, Op. 61 de Beethoven. Aunque el enfoque de la obra por parte del director y el solista fue de formal clasicismo, el joven violinista demostró ser un artista de rico temperamento, gran ejecutante, de perfecta afinación y bello sonido.

La Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del maestro Lazlo Somogyi, recuperó el alto nivel de los conciertos precedentes. Una clara interpretación de la Sinfonía Inconclusa de Schubert inició el programa. La violinista Masuko Ushioda, en el Concierto en Sol mayor para violín y orquesta de Mozart KV216, demostró ser una artista de extraordinario mecanicismo y de una musicalidad que en todo momento sirvió las ideas severas y rigurosas de esta difícilísima y bella obra.

Se puso término a la XVI Temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal con la Primera y la Novena Sinfonías de Beethoven bajo la dirección del maestro húngaro Lazlo Somogyi, con el Coro Filarmónico Municipal preparado por Waldo Aranguiz y los solistas Lucía Díaz, soprano; Ivonne Herbos, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor y Carlos Haiquel, bajo.

Se inició el concierto con una versión adecuada de la Sinfonía en Do Mayor, Op. 21 en la que la Orquesta siguió las indicaciones del director con atención y concentración. Luego, en la Novena Sinfonía en Re Menor, Op. 125, se produjo el más lamentable desajuste entre orquesta y director. Una temporada que se había iniciado brillantemente, en la que se escucharon conciertos de alto valor artístico y espléndido rendimiento de la orquesta, tuvo un final que nos limitaremos a calificar como desgraciado y pernicioso para la vida musical.

"METASTASEIS" Y "PITHOPRAKTA" DE XENAKIS

La ejecución por primera vez en Chile de obras del compositor griego Iannis Xenakis es ocasión para plantear algunas cuestiones implícitas en ellas y sólo en ellas; también otras que se refieren a problemas de la creación musical actual más general; más importante seguramente, una o dos cuestiones que tienen relación con la expresión artística total, cuestiones que proyectan sobre el futuro de esa expresión —y aún sobre el futuro del hombre mismo— una sombra inquietante. De aquí su tras-

cendencia y su urgencia. No se trata de dilucidar exhaustivamente en este artículo estos problemas, ni tampoco de enjuiciarlos ni de valorizarlos definitivamente, ni siquiera de pronunciarse sobre nuestras preferencias personales respecto a las soluciones que Xenakis da a ellos en su obra musical. Queremos sólo enunciarlos para la meditación de cada uno. En lo posible, además, nos limitaremos a proponerlos en el marco de los supuestos creadores del propio Xenakis, supuestos particularmente precisos, esocíficos y limitados y que, a la vez que dan a sus obras su coherencia y su consistencia, las diferencian del resto de la producción musical contemporánea. Digamos de antemano, sin embargo, que sus diferencias con lo que están realizando otros compositores de nuestros días son, en algunos aspectos básicos, puramente técnicas, y que, en el fondo, su punto de partida y también su propósito coinciden acusadamente con los de los demás.

Un problema: La música es ordenación y aún organización de los sonidos —y hoy día también de los ruidos (estos últimos sin sentido peyorativo). Xenakis propone una o varias maneras de ordenación derivadas de las ciencias físico-matemáticas contemporáneas. ¿Puede asimilarse una ordenación científica a otra de carácter artístico expresivo? ¿Pueden los valores morfológicos de una disciplina trasvasarse sin más a otra disciplina heterogénea? ¿No hay en esto un abuso del principio de analogía? Hacerlo nos parece controvertible. La unidad de expresión de una época, incluso la unidad estilística dentro del terreno exclusivamente artístico, no ha sido nunca este traspaso tan lúcido, tan puramente intelectual, de las soluciones morfogenéticas de un medio a otro. Esto no invalida, ciertamente, el intento de Xenakis, quien puede encontrar razones muy legítimas para hacerlo. Pero su posición implica una acentuación extrema de los mecanismos de influencia más primarios. La sincronización histórica de las formas artísticas, literarias y musicales obedecen a algo más que a una mera copia; debe apoyarse, si es auténtica, en la necesidad de expresión interior; que es común, o puede serlo, o debe serlo, a todos los creadores de una misma época. Que Xenakis elija las ordenaciones físico-matemáticas puede nacer de un designio de aprovechamiento mecánico y no creador —es lo que sospechamos; si obedece a una compulsión, digamos, espiritual, el problema es otro, más hondo y más trágico y a él nos referiremos más adelante.

Otro problema: Si se trata, como en el caso de Xenakis, de alcanzar un formalismo que corresponda a un sistema de transformaciones autorreguladas, o sea, a una estructura en el sentido actual del término,

cabe preguntarse, para cualquiera de las estructuras físicas que él pretende emplear, si ellas, las estructuras, son la realidad física última o si son meros instrumentos heurísticos en manos del hombre. ¿Hay, en verdad, identidad entre las supuestas estructuras de lo físico-real y las estructuras lógico-matemáticas utilizadas por el hombre en la explicación causal del mundo? Es un problema no resuelto y, por tanto, su aceptación apriorística por parte de Xenakis se basa en una petición de principio de validez discutible. El carácter interdisciplinario que tiene la posición de Xenakis no toma en cuenta que las estructuras que "realiza" la música —o el arte, o la literatura— exigen una noción de "campo total" que engloba al sujeto creador con todas sus tendencias y necesidades, con todas sus relaciones afectivas y sociales. En cambio, las estructuras físicas a que él acude tienen los límites precisos y fijos —hasta donde se puede hablar de firmeza en la física actual— de procesos puramente energéticos. En el fondo, para Xenakis se trata de crear una obra musical estrictamente objetiva, tan objetiva como pueden ser las imágenes físicas o sus formalizaciones matemáticas, siempre y cuando éstas se identifiquen efectivamente con la realidad última. ¿O, acaso, Xenakis las elige justamente porque ellas, las estructuras de la física contemporánea, parecen no ser tan objetivas y sólo valen como apoyos del hombre para aproximarse y penetrar la realidad y contienen, por tanto, elementos subjetivos que presionan también por expresarse? Por otra parte, para quienes la música es un lenguaje, se plantea en relación con esto el problema del "lenguaje afectivo" que estudiara Bally. Tendríamos que incursionar aquí en el terreno de la afectividad y del simbolismo inconsciente en relación con el o los lenguajes. Es un terreno que cae fuera de nuestro propósito. Queremos señalar, en todo caso, que de acuerdo con Bally, un lenguaje afectivo muestra una tendencia a la desintegración de las estructuras normales de la expresión, cosa imposible si se respeta rigurosamente una ordenación impuesta desde afuera, como sucede a Xenakis al emplear las estructuras científicas físico-matemáticas. Reconozcamos, sin embargo, que sus obras tienen una cierta expresividad, por momentos bastante intensa, quizás a pesar suyo.

Además, las estructuras, reales o heurísticas, ¿son operatorias? Esto es, las estructuras, ¿son a la vez estructuradas y estructurantes? Sólo si lo son es posible, como hace Xenakis, establecer una estructura como formalización previa y hacer surgir de ella la ordenación de la obra. Esto es fundamental y seguramente legítimo para una obra de arte o de música, porque las creaciones del espíritu pueden darse el lujo de

una teleología causal. En cambio, en la ciencia, tal posición es aún el centro de posiciones opuestas irreductibles. Además, hablar de estructuras operatorias implica procesos temporales, lo cual es particularmente importante tratándose de un arte del tiempo como es la música. Por tanto, las estructuras normativas que ella contiene poseen la cualidad fundamental de tener que desarrollarse. Hay más: lo propio de una norma es ser obligatoria, es decir, conservar y hacer conservar su valor por esa obligación; pero no estamos seguros que una estructura cuya normatividad es válida y operante en un determinado campo lo siga siendo al pasar a otro por antojo personal del hombre; puede caerse en estructuras meramente convencionales, no normativas. La vinculación obligatoria, necesaria entre estructuras como normas ideales, abstractas y su realización "mundana", la relación entre lo sincrónico y lo diacrónico, es sustancial en una obra de arte, de literatura y de música, especialmente en estas dos últimas. Pero esa necesidad ineludible no se "siente" al escuchar "Metastaseis" y "Pithoprakta" de Xenakis; lo que el auditor "siente" es más bien un ingenioso recurso de ordenación que adquiere su verdadero sentido sólo para quienes conocen la teoría física en que se basa, pero que no surge como obligatoriedad normativa si se ignora tal teoría.

Otra cuestión: La música —o la *rutidica*— es, como ya hemos dicho, un arte del tiempo, un arte temporal. El tiempo es la ordenación de lo sucesivo y sólo en lo sucesivo es posible la transformación. Ahora bien, *la música es sólo posible si hay transformaciones*. Es decir, si hay desarrollo. Xenakis no ha podido escapar de esta ley ineludible y de aquí que, al elegir formalizaciones de la física, haya tenido que escoger aquellas que, por abiertas, le permiten transformaciones. Las probabilísticas, desde luego. Le sería mucho más difícil o quizás imposible usar, por ejemplo, las leyes de Maxwell-Boltzmann y su equivalencia entre el estado de equilibrio y el máximo de probabilidades termodinámicas, porque el primer miembro de esta equivalencia implica inmovilidad. Un aspecto interesante o grave que presenta el experimento de Xenakis es éste: algunas de las estructuras físico-matemáticas que emplea son más cargadamente espaciales que temporales, es decir, son más bien formas de la existencia yuxtapuesta que de la existencia sucesiva. Esto es anti-musical. Se corre el riesgo de una inmovilidad, de un estado de detenimiento que contradice la sustancia misma de la música. Es un riesgo que Xenakis, parece que conscientemente, no ha evitado. El resultado es un efecto algo enervante y aún rechazante por lo que tiene de detenido y, en cierto sentido, hasta

de muerto o, por lo menos, de inorgánico.

En "Pithoprakta" Xenakis establece las leyes de probabilidad como base para transformaciones "posibles" de un determinado núcleo (lo cual lo emparenta peligrosamente con los núcleos temáticos de la música tradicional y su sentido del desarrollo). Estas transformaciones se ordenan en "Pithoprakta" en un "campo" físico cuya legislación sería equivalente a la del campo electromagnético y aún a la extensión que éste tiene en la teoría de la relatividad especial. Pero Xenakis va más allá: plantea la "sonorización" como el encuentro integrador de lo continuo y lo discontinuo. Vale decir, Xenakis podría basarse rigurosamente en las soluciones dadas para esto por de Broglie o Heisenberg en sus respectivas mecánicas ondulatorias. Pero Xenakis no ha hecho tal y se ha limitado a establecer un "campo" sonoro continuo, que es como una nube de materia sonora que envuelve a la totalidad de la obra y cuyas líneas de fuerzas se supone que obligan a las voces individuales a ordenarse temporal y espacialmente. Su traducción y utilización musical de la solución que la física actual encuentra para la oposición continuo-discontinuo es, por tanto, limitada y, nos atrevemos a decir, hasta pasada de moda, atrasada. Pero más discutible nos parece la condición de operador del campo sonoro que él usa como red ordenadora; nos parece tal porque la topología así establecida es, en primer lugar, poco matemática (tenemos la sospecha y hasta diríamos que la seguridad de que más rigurosamente matemáticas, en su absoluto "tematismo", son las obras de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Brahms, para no hablar de los dodecafónicos); segundo, porque no condiciona ordenaciones cualitativas sino vecindades sonoras casuales, sin relaciones dinámicas, ni moduladas, ni rítmicas, ni de ninguna disposición propiamente musical; tercero, porque llega por momentos, incluso, al uso de procedimientos estadísticos muy primarios y corrientes, que traducen las relaciones entre los elementos constitutivos sólo en números, pero que no por eso llegan a ser estructuras. Una obra musical se define por una estructura de valores musicales específicos a los cuales ordena en proporciones y relaciones que caracterizan el conjunto sonoro localizado en el tiempo y el espacio. Pensamos que esto último no se cumple en las obras de Xenakis "Metastaseis" y "Pithoprakta".

Como éstos, quedan muchos otros planteamientos sustanciales que bien merecerían analizarse frente a un músico de la magnitud de Xenakis, aceptemos o no su experimento musical, nos guste o no.

Pero el más importante, el más urgente, el más dramático de los problemas es otro. Este: el arte, la literatura, la música, etc.

son expresiones del hombre. Lo que Xenakis hace —y con él muchos más— es lo opuesto. En su música no está el hombre. Por lo menos no está ese hombre integral, positivo y negativo, problemático, hecho de alegrías y penurias terrestres y divinas que hasta ahora era el que creaba el arte. En la tendencia Xenakis se trata solamente de repetir en música —o en *rudica*— la naturaleza física, el mundo. El otro polo, el hombre, es eliminado. ¿Estamos, quizás, en presencia de un ejemplo más de ese cambio histórico que sospechamos y tememos, ese cambio que nos conducirá a la eliminación de la expresión cultural "humana", del humanismo con su ideal de la autonomía de la persona, para reemplazarlo por formalizaciones puramente "mundano-científicas" en las que el espíritu, el alma, la vida interior del hombre no cuenta? Sabemos que para muchos ésta es una ablación fatal y necesaria. Pero es algo trágico.

Pero hay voces disidentes, voces de protesta. Desde luego en la música. Es el mejor sentido que tienen la canción de protesta juvenil y la renovación anteaica del folklore. Entre nosotros, por ejemplo, los Alarcón, los Jara, los Ortega, etc. Los jóvenes que esto hacen se sienten profundamente revolucionarios y lo son, naturalmente, en un cierto sentido. Pero son, en verdad, profundamente reaccionarios. Son defensores del hombre frente a un futuro que lo degradará a un valor o desvalor puramente cibernético. Pero es posible también que, en el devenir dialéctico de la historia, esta música altamente experimental, pero sin contenido humano, como la de Xenakis, encuentre quien la use para un tal contenido. Es el caso de Penderecki, quizás. Queda una posibilidad más trágica aún: que el hombre haya encontrado en estas formulaciones musicales el lenguaje justo para decir su muerte y la destrucción del mundo que él mismo amenaza con provocar. ¿No es la música que Thomas Mann describió para "El Lamento del doctor Faustus", con su "trascendencia de la desesperación", en la cual puede surgir, sin embargo, "la inversión de la tristeza moribunda hacia la luz en la noche"? Por ahora Xenakis se mantiene más bien en un estructuralismo preferentemente estático, con todos los aspectos negativos que esto tiene: desvalorización de los cambios, de las metamorfosis, de la historia por tanto y, por lo mismo, del futuro. Y, sobre todo, la negación del sujeto mismo, el hombre.

La versión de "Metastaseis" y "Pithoprakta" ofrecidas por la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo en el Teatro Municipal el 21 de mayo pasado, fue modelo de preparación consciente. Izquierdo, con su sólida versación en música contemporánea y su personalidad de

acento tan cargadamente intelectual, logró un máximo de claridad formal y una soberbia calidad y riqueza de timbres y pianos. El efecto de chisporroteo electrónico, tan típicamente contemporáneo, expresión de algo así como una "Entrada en la materia" (que ya había sido usado, por otra parte, y con mayor fortuna, por Alban Berg en su "Suite Lírica") y que es bañado por

el cuerpo de los "glissandi", fue logradísimo. La obra apareció en total tan plenamente digerida y tan limpiamente expuesta en todos sus elementos que pudo ser de inmediato perfectamente aprehendida por un público que no tiene especial hábito de escuchar este tipo de música.

César Cecchi

MOZARTEUM DE CHILE

Este año el Mozarteum de Chile celebra el primer aniversario de su formación y con este motivo organizó una de las temporadas de mayor relieve que se recuerda. En colaboración con el Departamento de Música de la Universidad Católica, la I. Municipalidad de Santiago y el auspicio de "El Mercurio", contrató conjuntos extranjeros tan relevantes como el Cuarteto Húngaro, que inició esta serie de conciertos el 8 de mayo; los Solistas de Zagreb; el Trío Istomín, Stern, Rose; el Cuarteto Amadeus; el Coro y Orquesta de Berlín; y el Cuarteto Endres. Entre los conjuntos nacionales que actuaron durante la temporada está la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas; el Conjunto de Música Antigua; el Quinteto Hindemith y el Cuarteto de la Universidad Católica.

El Mozarteum de Chile fue creado luego de una iniciativa de la señora Jeanette Arrata de Erize, presidenta del Mozarteum de Chile, por un grupo de chilenos interesados en la difusión de la música clásica. Su finalidad es difundir la buena música a través de la contratación de artistas y conjuntos de fama internacional y de ofrecer a los conjuntos chilenos nuevas posibilidades de perfeccionamiento y de difusión. Sigue, por lo tanto, la configuración del Mozarteum de Salzburgo, Austria, fundado exclusivamente para difundir la gran música de todos los tiempos entre el mayor número posible de personas. El Mozarteum de Chile es una institución estrictamente privada y sin fines de lucro.

Se inició la temporada —como anotamos— con la actuación del Cuarteto Húngaro, integrado por Zoltan Szekely, Michael Kuttner, Danes Koromzay y Gabriel Magyar, formado en Budapest en 1935. Durante la Segunda Guerra Mundial fijó su residencia en los Países Bajos y actualmente reside en EE. UU. Los visitantes ejecutaron: *Mozart: Cuarteto N° 21 en Re Mayor KV 575, "Rey de Prusia N° 1"*; *Hindemith: Cuarteto N° 3, Op. 22* y *Beethoven: Cuarteto N° 15 en La Menor, Op. 132*. Lo revelante de este concierto fue la interpretación del Cuarteto de Hindemith.

El Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soubllette tuvo a su cargo el segundo concierto de la temporada en el que además de obras españolas del siglo XVI para voces y conjunto instrumental o conjunto instrumental solo, se realizó el recestreno mundial de la Opera Serenata de Fray Esteban Ponce de León, obra que había sido representada en 1749 en el Cuzco, en honor del nuevo obispo del Paraguay, Provisor del Cuzco y Rector del Seminario de San Antonio Abad, don Fernando José Pérez de Oblitas. Esta obra fue rescatada del olvido en que yacía desde hace más de doscientos años por el musicólogo chileno, Samuel Claro.

A continuación ofrecemos un comentario sobre esta obra del más puro barroco americano:

"VENID, VENID DEIDADES"

Durante la colonia española el teatro musical constituía uno de los principales medios de entretenimiento y diversión popular, donde tomaban parte actores y músicos aficionados y profesionales, y a los cuales asistían autoridades civiles y eclesiásticas y todo el pueblo.

Durante los siglos XVII y XVIII compañías de actores recorrían todos los años el Perú, partiendo desde Lima y pasando por La Plata (hoy Sucre), Potosí y Cuzco, que era una de las etapas más importantes de estas giras artísticas. Tanto Lima como el Cuzco sirvieron de marco permanente para celebrar los acontecimientos principales de la vida de monarcas y gobernantes, sus naticios, bodas, advenimiento al poder y su muerte. Se programaban festividades de larga duración amenizadas con torneos, veladas teatrales, música, bailes, fuegos de artificio, festines y desfiles. Fiestas similares se organizaban en honor de preladados y dignatarios locales.

En 1749, la ciudad del Cuzco encontraba motivo para volcar su entusiasmo por los entretenimientos y la representación dramática, en la persona del nuevo Obispo de Paraguay, Provisor del Cuzco y Rector del Seminario de San Antonio Abad de esa