

## Capítulo 1

### La Epoca Colonial

Al llegar a tierra americana en carabelas y galeones, el conquistador español traía los elementos indispensables para su aventura dominadora: el arcabuz, la espada, el caballo, el crucifijo y también un objeto cultural característico de su música, la vihuela.

Pariente cercana del laúd, el instrumento más difundido en la Europa del Renacimiento, la vihuela aparecía de manera obligada en cuanta manifestación musical profana, ya cortesana, ya popular, en la España de este período.

La diferencia entre el laúd y la vihuela, tan conocido el uno como el otro en la Península, estriba en la forma de la caja armónica, periforme en el primero, plana en la segunda. Además, la cabeza donde se ubican las clavijas que tensan y afinan las cuerdas se ubica perpendicularmente al diapasón en los laúdes, y levemente inclinado en las vihuelas.

Dentro de la familia de las vihuelas estaban la *vihuela de péndola* que se tañía con un plectro, la *vihuela de arco*, usada con un arco parecido al del violín, y la *vihuela de mano* que se tocaba con los dedos, tal cual como hoy se toca la guitarra. Parece ser que la más común era esta última, ya que las partituras impresas de esta época, en el sistema de tablatura, estaban dedicadas a ella.

La vihuela no sólo se ejecutaba en el ambiente refinado de las cortes, sino era el instrumento indispensable de acompañamiento a los cantos y danzas populares. Cuando *Luis Milán* o *Luis de Narváez* tañían delicadamente sus instrumentos, ejecutando en ellos intrincados contrapuntos y sintetizando en sus cuerdas la armonía de varias voces para asombro y delicia de tan exquisita audiencia, surgían aquí y allí ciertos elementos, ciertos giros de aquella otra música quizás menos refinada, más bullanguera, de las tabernas y fiestas campesinas, de los fandangos, zapateados, seguidillas y tantos otros bailes populares.

La música que mejor conocemos hoy es la primera, la de la clase alta, que tenía a su alcance la posibilidad de escribirla y hasta imprimirla y editarla, pues era poseedora de los medios necesarios para ello. A través del análisis y la audición actual, necesariamente reelaborada, y ayudados por referencias literarias y pictóricas, podemos inferir también cómo era aquella otra. Las pавanas, fantasías, villancicos y tientos que figuran en los libros de *Milán*, *Narváez*, *Mudarra*, *Valderrábanos*, *Pisador*, *Fuenllana* y *Daza*, ciertamente la traducen. Si a esto le agregamos la tradición oral conservada, tendríamos un panorama más aproximado.

La vihuela llegó a América de la mano del soldado y del religioso. El primero, cuya función era doblegar militarmente al indígena la usó en sus ratos de ocio, para el esparcimiento fuera del campo de batalla, para acompañarse en los cantos que con nostalgia recordaban sus tierras lejanas, o en las danzas donde encontraba momentos de alegría. La vihuela no producía sonos guerreros ni incitaba a la lucha como los pífanos, trompetas, tambores y atabales, por ello no servía para esos fines. Era usada para la distracción, el canto y el baile.

La dulzura de su canto, lo sensual de su sonido, la alegría de los ritmos que allí se podían obtener fueron usados por el religioso en la segunda fase de la conquista. Después del sometimiento militar, siguió la conversión y el sojuzgamiento ideológico, la adaptación del indígena al nuevo orden social impuesto por el conquistador. El canto, acompañado a veces por la vihuela sirvió para estos fines.

En una carta enviada por el padre *Techo*, en 1594, explica cómo instruía el padre *Alonso Barzana*, en el Tucumán, a los indígenas:

"...para ganarlos con su modo a ratos los iba catequizando en la fe, a ratos predicando, a ratos haciéndolos cantar en sus coros y dándoles nuevos cantares a graciosos tonos; y así se sujetaban como corderos, dejando arcos y flechas."<sup>1</sup>

El padre *Baltasar Telles* en su *Crónica de la Compañía de Jesús* refiriéndose a una expresión del padre *José de Anchieta* dice:

---

<sup>1</sup> Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, Ed. Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1978, pág. 10..

"Con la música y la armonía, yo me atrevo a traer a mí a todos los indígenas de América."<sup>2</sup>

El padre *Noel Berthod* escribe hacia 1628 refiriéndose a *Luis Berger* (1588-1639):

"Este había prestado muy buenos servicios con su instrumento músico a aquella reducción, pues tras él iban como cautivos los indios, y oyéndole cantar y tocar permanecían hasta cuatro horas como inmóviles y como estáticos."<sup>3</sup>

De las crónicas de la conquista nos llegan algunas noticias sobre aquellos soldados o jefes que alegraban sus ratos de ocio con la música y la vihuela. Tal el caso de *Ortiz el músico*, notable tañedor de vihuela que cita *Bernal Díaz del Castillo* (1492-1581) en su *Verdadera Historia de la conquista de Nueva España*. Junto a Ortiz, aparece el nombre de *Alonso Morón*, vihuelista, además de maestro de canto y baile.

Estos castizos "maestros de canto y baile", como don Alonso, que con la compañía de su vihuela llegaron a estas tierras, fueron personajes más o menos habituales en el pasaje de los barcos que llegaban de la Península. Acostumbrados a la aventura, seducidos por los tesoros que decían se encontraban allende los mares, perseguidos por la miseria, no habrán vacilado en embarcarse con la perspectiva de que su fortuna cambiara. Como dato anecdótico, pero ilustrativo de tales situaciones y actores, podemos mencionar lo que el escritor colombiano *Germán Arciniegas*, en su libro *América tierra firme*<sup>4</sup>, citando a un tal "cronista del Carnero", nos da cuenta, uno de esos tantos "tañedores de vihuela y maestro de danzas", don Jorge Voto, enredado en cuestiones amorosas con doña Inés de Hinojosa, para su desgracia ya desposada con don Pedro de Avila. Cuando don Jorge llegó al poblado de Caroro, en la Nueva Granada, doña Inés llevóle a su casa a fin de que diera algunas lecciones a su sobrina, pero

"que no debiera, porque de ella nació la ocasión de revolverse con doña Inés en torpes amores"

según la crónica rescatada por Arciniegas. Fueron los pobladores de Caroro alegrados con los sonos de nuestro vihuelista y al son de ellos cantaban y bailaban, pero ay de las pasiones

---

<sup>2</sup> Cit. por V. Cernicchiaro, *Storia della musica nel Brasil*.

<sup>3</sup> V. Gesualdo, ob. cit. pág. 24.

humanas y de las insidias femeninas, doña Inés propuso a su amante que "diese de estocadas" a su marido. Don Jorge, fingiendo ausentarse para Pamplona, volvió sigilosamente de noche y con un puñal terminó con los días de don Pedro de Avila. Al cabo de un año se encontraron los amantes en Tunja. Pero mal le fue al vihuelista enamorado, pues siguióle en la suerte de don Pedro, cuando el nuevo amante de doña Inés, don Pedro Bravo de Rivera, con su hermano y nada menos que con el sacristán de la iglesia desangraron su cuerpo tirando sus despojos a un barranco, para escándalo de todos.

También conocemos la afición musical de *Diego de Nicuesa*, enviado por el Rey de España en 1508 a colonizar y poblar estas tierras, nombrándole gobernador de Veraguas o Castilla de Oro, región que comprendía Panamá, Costa Rica y Nicaragua. Murió en 1511 en un naufragio en el Caribe. Según las noticias que de él tenemos, era un hábil ejecutante de la vihuela.

Encontramos referencias del envío a estas tierras desde Sevilla por la Casa de Contratación de las Indias Occidentales entre otros elementos de cuerdas para vihuela y diversos libros de música, algunos para este instrumento, como el *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana, también *El Parnaso*, *Libro de Música en Cifra para Vihuela*, de Esteban Daza, y *Los Seis Libros del Delfín de Música*, de Luis de Narváez. Seguramente había músicos ilustrados, particularmente en el clero, que podrían leer y tocar la música que allí aparecía.

No sólo fueron españoles y portugueses los que se aventuraron a navegar y cruzar el océano, como puede pensarse. También junto a ellos lo hicieron muchos italianos. Uno de esos navegantes fue *Leone Pancaldo* (1482-1540) que, a pedido de unos comerciantes genoveses establecidos en Valencia, partió de Cádiz en 1537 con dos naves cargadas de mercancías con destino al Perú, lugar adonde no pudo llegar, pues perdió uno de esos barcos en una tempestad al llegar a la Patagonia argentina en su intento por seguir la ruta de Magallanes hacia el Pacífico. Con la otra nave se decidió a volver al puerto más cercano, Buenos Aires, con la mala fortuna de encallar a la entrada del mismo, en 1538. Entre la tripulación venía un hombre de negocios, *Berardo Centurione*, representante de una importante casa bancaria y comercial de Génova, y además consumado ejecutante de laúd.

---

<sup>4</sup> Germán Arciniegas, *América tierra firme*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pág. 113.

Junto a tres compañeros de viaje, diestros ejecutantes de otros instrumentos y animadores de largas sesiones musicales para solaz en las horas de tedio durante la navegación, quedó en Buenos Aires, pasando luego a Asunción donde finalmente se afincó.

A mediados del siglo XVI comienzan a llegar los jesuitas, algunos a las tierras que conquistan los portugueses a partir de Bahía, internándose al sur; otros, llegados al Perú con los españoles, van desde allí hacia el sur y al occidente, hasta el Paraguay, fundando las Misiones Jesuíticas, centros de evangelización y asimilación de indígenas, que cubrieron buena parte del continente, hasta su expulsión en 1767.

Como ya dijimos, en esa tarea la música cumplió un papel de máxima importancia. En esos lugares se llegó a un desarrollo tal de la actividad musical que sorprendió a más de un visitante. No sólo había buenos cantantes, hábiles ejecutantes incluyendo a los vihuelistas, sino hasta se habían adentrado en el difícil arte de la luthería. Muchas veces bajaban a los poblados para animar oficios en festividades religiosas y civiles. De esas escuelas musicales salieron músicos indígenas poseedores de una gran pericia para la ejecución y hasta para la construcción de instrumentos, como veremos más adelante. Pero, obligados a repetir lo ya establecido, impedidos de crear algo propio, no hubo entre ellos compositores, sino sólo intérpretes y artesanos que construían instrumentos imitando los modelos que se les presentaban. Es claro, el objetivo de los jesuitas era la sumisión del indígena, mal podrían despertarle su imaginación creadora.

El padre *José Cardriel* (Alava, España 1704 - 1782), refiriéndose a la escuela y la música en las reducciones, escribe:

"De los de la escuela emergen los de mejor voz para cantores de la música y los de más esfuerzo para los instrumentos de boca. Tienen su maestro de capilla que les enseña su facultad del modo que lo hacen en las catedrales de España; pero no se halla hasta ahora maestro que sepa componer. Toda su felicidad está en entender el papel que le dan, y cantarlo más o menos presto, pues algunos no cantan de repente, sino que lo van repasando despacio y enterados de él, cantan y tocan y nunca añaden cosa alguna, ni trinando, hermosata o cosa semejante, como hace cualquier músico, aunque no pase de mediano talento: todo lo canta liso y llano como está en el papel: no alcanza más su entendimiento."<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Cit. por Gesualdo, ob. cit., pág. 22

Acerca de la fabricación de instrumentos encontramos escrito por el padre *Antonio Sepp* (Tirol, 1655 - Reducción de San José, Misiones, 1733) lo siguiente:

"Los indios fabrican muy buenos instrumentos musicales, entre ellos: trompetas, clarinetes, arpas, clavicordios, salterios, fagotes, chirimías, tiorbas, violines, flautas, etc. Yo hice varios taladros de hierro para la construcción de fagotes y chirimías, resultando nuestra producción tan perfecta como los instrumentos europeos."

Al ser expulsados los jesuitas, en 1767, buena parte de los materiales musicales, partituras e instrumentos, se dispersan y se pierden, pero en un inventario que se hace de los instrumentos hallados en las Misiones figuran entre otros dos mandolas y catorce vihuelas.<sup>6</sup>

No tenemos los nombres de quienes habrán tocado estos instrumentos, ni exactamente qué música fue, pero los vihuelistas indígenas no sólo habrán acompañado el oficio religioso junto al arpa, violines y órgano, sino también imitando al español que sobre ella rasgueaba y punteaba acompañado de castañuelas en los chispeantes ritmos de sus danzas, o los dulces sonidos que le sacaban para seguir al canto en los romances y villancicos, habrán intentado seguirlos en los meandros de esa nueva música que maravillaba sus oídos.

De esta mixtura, de la música religiosa de los maestros de la polifonía, de la vivacidad de lo popular español, de lo que aportará el esclavo negro traído de Africa, y de lo que el indígena pueda agregar, surgirá la música que se irá desarrollando en el continente. Es particularmente notable el aporte indígena en la zona andina.

El Perú fue, antes de la llegada del español, uno de los centros culturales más importantes de América. El Tahuantinsuyo, el imperio incaico, fundado en el siglo XII, abarcaba en su apogeo en el siglo XV, una amplia zona desde el sur de Colombia hasta el noroeste de la Argentina y norte de Chile, incluyendo los territorios de Ecuador, Perú y Bolivia. Su centro era el Cuzco, donde residía el Inca. El grado de desarrollo de su economía, su organización social y cultural significaron una fuerte resistencia a la conquista española. Por una parte estos factores operaban como un estímulo para el extranjero en su búsqueda de riquezas y tesoros, y al mismo tiempo engendraban un

---

<sup>6</sup> Francisco Javier Bravo, *Inventario de los bienes hallados en los pueblos de las Misiones a la expulsión de los jesuitas*, Madrid, 1872.

enemigo tenaz de fuerte y dura oposición. Esto, en el plano cultural, es particularmente notable. Aun perviven en esta región de América, arraigados en sus descendientes, melodías y ritmos característicos de ese origen, y mixturados con lo europeo en un singular producto mestizo.

La música inca, según los estudios musicológicos, era homófona, es decir el concepto armónico y polifónico era extraño a ella. Su basamento pentáfono y el instrumental usado, nos indica el estadio de evolución que había alcanzado al momento de su confrontación con el europeo. Cuando Francisco Pizarro entra al Cuzco comienza el choque de las dos culturas. Por un lado la monodia homófona pentáfono, y por el otro la polifonía diatónica. La adoración al Sol, la Luna y los fenómenos naturales con melodías cantadas o tocadas por erkes, pinquillos y siqus, y por el otro Cristo y la Cruz, con las polifonías de *Cristóbal Morales*, *Tomás Luis de Victoria* y *Francisco Guerrero*, ilustres representantes de las altas cumbres a que llega la música sacra española en el momento de la conquista, acompañados por arpas, violines, órgano, y la vihuela, instrumento que podía condensar en sus cuerdas esa multiplicidad de voces, y al mismo tiempo sugerir ciertas disposiciones simultáneas de notas, los acordes, generadores de tensiones y distensiones, que sientan las bases de la armonía postrenacentista.

Evidentemente, las armas materiales e intelectuales del español eran muy superiores a las del inca. Y si bien el crucifijo se impone por la fuerza del conquistador, no por ello desaparecen las pautas culturales del nativo, antes bien permanecen y se mezclan con las del invasor. Así, adoptarán para su música instrumentos traídos por el español como la vihuela y su sucedánea la guitarra, además con una variante surgida de ella, el charango, y también el arpa y el violín.

Un documento de indudable valor, aunque no es una muestra de la creación autóctona, sino un producto español en tierra americana, es el código de *Fray Gregorio de Zuola*. Nos referimos a un antiguo manuscrito que, traído del Perú a Buenos Aires, le fuera obsequiado al escritor argentino *Ricardo Rojas* a principios del siglo XX. Consciente del valor musicológico del mismo se lo facilitó a *Carlos Vega*, quien hizo un profundo estudio sobre él, publicado por la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Buenos

Aires. *Josué Teófilo Wilkes* escribió también un sesudo análisis acerca de este documento, aparecido en el Boletín Latinoamericano de Música en los tomos uno y dos de 1936.

Dejemos que el mismo Vega nos explique en qué consiste este códice, como lo hace en la primera parte de su trabajo <sup>7</sup>:

"Se trata de un infolio no muy voluminoso, formato 21 1/4 x 30 1/2 centímetros interior, de unas 500 páginas en papel delgado y fuerte, pliegos cosidos, ambas tapas y lomo en una sola pieza de recio pergamino con pequeñas solapas interiores. El libro, al parecer adquirido en blanco y encuadernado ha sido confeccionado probablemente en Europa, a juzgar por una estampa que se ve en la página final (.....) En la tapa con grandes caracteres, obra del primitivo amanuense puede leerse un título 'Libro de varias curiosidades', lleva en el centro un ornato caligráfico y en el lomo, imitando versales de imprenta 'Tesoros de diversas materias', dice."

Siguiendo la descripción que nos hace Vega, en él aparecen diversas anotaciones: calendarios, tablas astronómicas, poesías de los clásicos o anónimas, recetas medicinales y hasta culinarias, noticias históricas, pensamientos de sabios antiguos, aranceles de oficios religiosos, sucesos extraños, grandes acontecimientos (terremotos, nevadas), reseña de nacimientos o defunciones, y por fin, algo de extraordinario valor: 18 obras musicales en notación de la época.

El autor de la mayor parte de estas anotaciones es, según se desprende del manuscrito, *Fray Gregorio de Zuola*, ó *Dezuola*, como aparece indistintamente. Una mano piadosa puso en el mismo libro la noticia del fallecimiento del fraile, acaecida según se dice en el Cuzco el 28 de Noviembre de 1709. Los primeros hechos que se consignan datan de 1670, deduciéndose de esto que la música que allí figura fue escrita entre esos años, 1670 y 1709.

Al parecer, *Fray Gregorio de Zuola*, sacerdote franciscano de origen español, entró en Cochabamba en 1666, permaneciendo allí hasta 1678, trasladándose luego al Cuzco donde murió en 1709, como ya se dijo.

La importancia para nuestro estudio radica en el hecho de que la última de las anotaciones musicales es un listado de acordes, con su cifrado, para vihuela. Junto a ésta

---

<sup>7</sup> Carlos Vega, *La Música de un Códice Colonial del Siglo XVII*, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 1931, T.II N°1.

tenemos diecisiete melodías, con sus letras correspondientes, para una sola voz, salvo una a dos voces (la N°4), otra a tres voces (la N°12), y dos a cuatro voces (N°5 y N°16).

Con toda certeza podemos decir que estas melodías se cantaron o se cantaban con el acompañamiento de vihuela o guitarra, ya que fue el instrumento de mayor difusión en esta época, como aseguran las crónicas, añadiéndose el hecho más que sugestivo de ese listado de acordes del final.

Pero, estas melodías no son un producto genuinamente americano. Se trata más bien de música española escrita en América, como dijimos antes. Son aires que fray Gregorio escuchó antes de embarcarse al Nuevo Mundo, y después, quizás a manera de ayuda-memoria, quizás para cantarlas en momentos nostálgicos al recordar su antigua patria, o quien sabe por qué otra razón, se decidió a escribirlas en su cuaderno. Es el producto típico del trasplante de lo europeo a estas tierras. Aquí no aparece el menor asomo de aquella música nativa que sonaba alrededor de fray Gregorio durante su estancia en el Cuzco. Ni los ritmos, ni los giros melódicos utilizados por el americano se dejan percibir acá. Nada de ello, sólo lo español. Como en el N°10 *Marizápalos baja una tarde*. El baile de Marizápalos fue famoso en España a mediados del siglo XVI, siendo la vihuela su instrumento obligado. O el aire de *petenera* del N°9, *Yo sé que ha de ganar*, tan andaluz.

Con estas melodías, el musicólogo y compositor argentino *Josué Teófilo Wilkes* (1883-1968) hizo, además del trabajo analítico ya mencionado, una versión para canto y piano. Quien esto escribe arregló los originales en una versión para guitarra, siguiendo las pautas dadas por *Carlos Vega* en su publicación, quien en un lenguaje más claro que Wilkes, nos aproxima a un resultado más vívido.<sup>8</sup>

Las crónicas de los viajeros que pasaban por estas tierras, publicadas luego en Europa como relato de sus aventuras para un público que imaginaba con un cierto tono fantástico a estas tierras nuevas y a sus habitantes, nos proporciona algún tipo de información.

Así, el francés *Duiret* en su *Voyage de Marseille a Lima*, editado en París en 1720, al pasar por Chile hacia 1709, enumera como instrumentos ordinariamente tocados por las damas a la espineta, la guitarra, las castañuelas y la pandereta.

---

<sup>8</sup> Néstor Guestrin, *Suite Colonial*, en <http://musicadelsur.4mg.com>

Otro viajero francés, *M. Frezier*, que publica *Relation du Voyage de la Mer du Sud* en 1732, nos da más precisiones y hasta un documento musical anotados a su paso por el Perú entre 1712 y 1714. En efecto, junto al dibujo de una partitura para teclado, en dos pentagramas con claves de Sol y Fa, a dos voces una en cada pentagrama, en 3/8, indicándola como *Sapateo*, dice:

"Por lo demás, se ve a las mujeres actuar entre ellas con tanta libertad como en Francia, reciben compañía con muy buena gracia, se las ve divertirse tocando el arpa o la guitarra, que se acompañan con la voz y si se les pide bailar lo hacen con bastante complacencia y cortesía.

Se verá por este trozo de música, el gusto seco que reina en los punteos del arpa, la Viguela y la Bandola, que son casi los únicos instrumentos usados en el país. Estos dos últimos son especies de guitarras, pero la Bandola tiene un sonido mucho más agudo y más fuerte."

La bandola a la que hace referencia *M. Frezier* es sin duda aquel instrumento similar a la bandurria; tiene cinco cuerdas afinadas de agudo a grave de la siguiente manera: Sol, Re, La, Mi, Si. Es de tamaño más pequeño que la guitarra y se toca con plectro, teniendo un sonido más penetrante e incisivo.

Estas combinaciones de instrumentos de la misma familia que la guitarra tocados en conjunto son muy comunes en toda la música popular sudamericana. En Colombia se llama *estudiantina* al conjunto de tiple -de cuatro órdenes de cuerdas-, bandola y guitarra.

No sólo encontramos referencias en relación a la población de origen español o europeo, también el negro, traído como esclavo para tareas en las cuales el indígena no ofrecía mano de obra eficiente y resistente, llegó a adoptar el instrumento traído por el conquistador, o, según otra tesis, trajo él un instrumento similar que ya conocía en su lugar de origen, el Africa Occidental, descendiente del primitivo laúd árabe, antecesor éste del laúd europeo.

Como sabemos, el laúd fue introducido en Europa a través de España por sus dominadores moros, o al menos ésa fue una de las entradas al Viejo Continente. Así como su uso se extendió hacia el norte, también viajó hacia el sur, en el continente africano. Desde allí, aquellos que compulsivamente fueron traídos a América, trajeron entre sus pertenencias culturales un instrumento algo parecido.

*Alonso González de Nájera* en su obra *Repaso de las Guerras de Chile*, publicado en Santiago de Chile en 1889<sup>9</sup>, refiriéndose a los negros a principios del siglo XVII dice:

"Inclinados a cantar se hallan muy buenos bajos y a tocar instrumentos como sonajas, tamboriles y flautas y aficionados a la guitarra, pues aún en sus tierras las hacen aunque de extraña forma y manera de tocarlas, fuera del uso de todo instrumento."

Es interesante esta afirmación de que "en sus tierras las hacen aunque de extraña forma", lo que confirma la tesis ante expuesta.

*Néstor Ortiz Oderigo* en su libro *La Música Afronorteamericana*<sup>10</sup> refiriéndose al banjo, lo sitúa como instrumento de origen africano. El nombre derivaría de la palabra *Vania* ó *Bania*. Para confirmar esta aseveración cita a *Thomas Jefferson* que en su obra *Notes on Virginia*, de 1774, afirma:

"El instrumento propio de los negros es el banjar, que han traído de Africa."

Y en el libro *Land of Fetish*, de *A. B. Ellis* se dice que los jologgs del Africa Occidental utilizaban *banjos* de seis cuerdas. Por último *Jan Jacob Hartsinck*, en 1770, describe el *banjo* en la Guayana Holandesa.

Volviendo al comentario de *González de Nájera*, seguramente se refiere a un instrumento como éste, por otra parte muy similar a la guitarra, ya que primitivamente constaba de un mango con cuatro cuerdas, ampliadas luego a cinco, y una caja que se hacía con una calabaza recubriéndola, a manera de tapa armónica, con el cuero de algún animal. Se tocaba con plectro.

Los ejemplares de vihuelas y guitarras que se usaban en esta época venían de Europa, pero dada su difusión cabe pensar que también se fabricaban aquí. Así nacieron las variantes americanas, adaptadas a los materiales existentes aprovechados por imaginativos artesanos, como el charango cuya caja armónica es hecha con el caparazón del armadillo o

---

<sup>9</sup> Alonso González de Nájera, *Repaso de las Guerras de Chile, Colección de historiadores, Vol. XVI*, 1889. Cit. por Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, publicación de la Universidad de Chile, 1941.

<sup>10</sup> Néstor Ortiz Oderigo, *La Música Afronorteamericana*, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, págs. 86 y 87.

quirquincho, o imitando esa forma se lo talla en madera. El *cuatro* venezolano, el *guitarrón* chileno, el *cavaquiño* brasilero, fueron variantes creadas por el ingenio del artesano local.

Ya mencionamos las verdaderas escuelas de luthería que existían en las Misiones Jesuíticas. De ellas salió un singular personaje que fue *José Antonio Ortiz*, o *el indio Ortiz*, como se lo llamaba en la Buenos Aires colonial de fines del siglo XVIII.

Nacido en las Misiones en 1764, en el pueblo de San Carlos, aprendió allí su oficio de músico y luthier. A pesar de la expulsión de los jesuitas en 1767, quedó en estos lugares una tradición artesanal y musical que sirvió para darle las bases de una formación con buen nivel a Ortiz.

Tentado por mejores perspectivas donde desarrollar su oficio, *Cristóbal Pirioby*, que así se llamaba en su pueblo natal, marchó a Buenos Aires instalándose allí en 1784. Cambió su nombre por el más castizo de *José Antonio Ortiz*, aunque no pudo evitar que le llamaran *el indio Ortiz*.

Buenos dividendos le arrojó el taller que había instalado para la construcción y reparación de espinetas, guitarras, violines y otros instrumentos, como también las clases de música y canto que impartía, enseñando el arte de la ejecución del violín, la espineta y la guitarra, instrumentos cuya técnica dominaba muy bien, llegando a tener como discípulos a señoras y señoritas de la sociedad, que muy bien retribuían su trabajo. Víctima de una enfermedad murió en esta ciudad el 26 de Agosto de 1794, dejando entre sus papeles una colección de partituras de distintos compositores, y otras donde no se menciona ninguna paternidad autoral, y que podrían atribuírsele como obras suyas, aunque ninguna de ellas se ha conservado.

Con el correr del siglo XVIII se da en Chile una difusión cada vez mayor de la guitarra, llegando a existir en Santiago en 1789 un gremio de guitarreros que incluía no sólo a ejecutantes, sino también a fabricantes. Según dice *Eugenio Pereira Salas*<sup>11</sup>, es posible que esta mayor difusión que tuvo se debió a que las guitarras comenzaron a construirse en el país, abaratando de este modo su costo, bastante elevado hasta entonces. Cita para ello un inventario de 1735 donde una guitarra con su caja de alerce se valúa en veinte pesos, una cifra considerable.

---

<sup>11</sup> Eugenio Pereira Salas, ob. cit.

Hacia fines de ese siglo en Chile, la construcción de instrumentos se ha convertido en una incipiente industria artesanal, que incluso hasta exporta sus productos, según las noticias que recoge *Pereira Salas*.

Por último, como cierre de este capítulo, nos queda la novedad inquietante acerca del descubrimiento hecho por el profesor *Robert Stevenson* en los archivos de la catedral de Santa Fe de Bogotá, Colombia.

En las investigaciones llevadas a cabo por el profesor Stevenson en esta ciudad, uno de los centros más importantes junto a Lima, Cuzco y Sucre de la actividad musical en la época que venimos tratando, condensados en el folleto *La Música Colonial en Colombia*<sup>12</sup>, encontramos la existencia de partituras para guitarra en notación de la época que bien pueden tratarse de copias manuscritas de algún clásico español, o bien originales de algún ignorado compositor americano.

En efecto, al final del folleto citado leemos:

"En tablatura de teclado encuéntrase en el archivo catedralicio de Bogotá, por lo demás, varios pasacalles anónimos. Y en tablatura de cinco líneas para guitarra, una fantasía sesta y varias piezas intituladas minuet, paspié, contradanza, sonata ayrosa, preludio y minuet nuevo del capitán Yacons."

---

<sup>12</sup> Robert Stevenson, *La Música Colonial en Colombia*, Instituto Popular de Cultura de Cali, 1964.