

RESUMEN

El presente trabajo presenta algunas reflexiones surgidas tanto de la catalogación del fondo de música de la catedral de Santiago como de la investigación, en paralelo, sobre la vida musical de esta institución. En primer lugar, se analizan los prejuicios sobre el acto de catalogar en una parte importante de la musicología contemporánea. Luego, se presentan las similitudes y diferencias entre el catálogo de dicho fondo publicado por Samuel Claro Valdés en 1974 y el actual. Seguidamente, se exponen nuevas perspectivas sobre el corpus a catalogar, prestando una especial atención a la música instrumental y al problema de la conservación versus la desaparición del repertorio. Finalmente, se proporcionan ejemplos acerca de cómo la investigación de la música y su contexto puede afectar directamente su catalogación, con lo cual esta última debería ser entendida no como un proceso de descripción, sino de interpretación.

Palabras clave: Santiago de Chile, Catedral, Fondo de Música, Catalogación, Investigación

ABSTRACT

The present article presents some reflections arisen from cataloging the music collection of Santiago Cathedral and researching on its musical life. First, it analyzes the prejudices about cataloging in a significant part of contemporary musicology. Then, it presents the similarities and differences between Samuel Claro Valdés' catalogue published in 1974 and the current one. It goes on raising new perspectives about that collection, particularly about instrumental music and the problem of the preservation vs. the loss of the repertory. Finally, it exemplifies how the research about the music and its context may directly affect its cataloging, so that the later should be understood not merely as a description, but as an interpretation process.

Keywords: Santiago de Chile, Cathedral, Music Collection, Cataloging, Research

El fondo de música de la catedral de Santiago:
Redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación
Pp. 10 a 27

EL FONDO DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO: REDESCUBRIENDO UN ANTIGUO CORPUS MUSICAL A PARTIR DE SU RE-CATALOGACIÓN ¹

*Dr. Alejandro Vera**
Pontificia Universidad Católica de Chile

INTRODUCCIÓN: MUSICOLOGÍA Y CATALOGACIÓN MUSICAL

A fines de 1964, en el congreso de la American Musicological Society, Joseph Kerman presentó una ponencia en la que cuestionaba el estado general de la musicología en Estados Unidos. Entre otras cosas, ésta le parecía demasiado descriptiva y preocupada por acumular información en lugar de extraer conclusiones a partir de ella. Desde su punto de vista, en cambio, tareas propias del campo como la biografía, el trabajo de archivo y el análisis musical constituían solo pasos intermedios en una investigación cuya meta final debía ser la crítica a la obra de arte, es decir, un tipo de análisis que nos permitiese comprender “el significado que [ésta] conlleva, el placer que provoca y el valor que supone para nosotros hoy...”. ²

Aún sin haberlo dicho explícitamente, estas afirmaciones implicaban que dichas tareas musicológicas no tenían tanto valor como otras; se trataba más bien de operaciones descriptivas sin un componente crítico en sí mismas. Esta idea fue rebatida por Edward Lowinski en un texto publicado al año siguiente en la revista de la sociedad. Lowinski afirmaba que no existían trabajos críticos y

1 Este trabajo es resultado del proyecto “El fondo de música de la catedral de Santiago: catálogo de fuentes impresas y antología sonora”, financiado por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional (folio 11021).

* Correo electrónico: averaa@uc.cl. Artículo recibido el 18-10-2013, y aprobado por el Comité Editorial el 24-10-2013

2 “... the meaning it conveys, the pleasure it initiates, and the value it assumes, for us today” (traducción propia). Kerman, Joseph (1965). “A Profile for American Musicology”, *Journal of the American Musicological Society* 18, no. 1 p. 63.

no críticos, sino buenas y malas biografías, buenos y malos trabajos de archivo, etc.³ En otras palabras, una buena biografía o un buen trabajo de archivo debía presentar una valoración crítica de la obra –y el compositor– a partir de los datos proporcionados.

A pesar de ello, las ideas de Kerman y otros autores que le siguieron se extendieron en todo el ámbito musicológico, incluyendo a Latinoamérica. Con frecuencia seguimos escuchando a algunos estudiosos afirmar que debemos dejar de describir para pasar a interpretar, o que el trabajo documental constituye una suerte de “mal necesario” de corte “positivista” (término que, además, se utiliza incorrectamente).⁴

Sin embargo, la propia “nueva musicología” que Kerman contribuyó a conformar ha proporcionado argumentos suficientes como para refutar estos postulados. Leo Treitler afirma que no existe una afirmación descriptiva que esté exenta de una valoración, pues, por ejemplo, al hablar de “estilo clásico maduro” inevitablemente estamos suponiendo un progreso con relación al “estilo clásico temprano”.⁵ Pilar Ramos corrobora lo anterior al afirmar que “incluso las tareas supuestamente más neutras, con menos implicación subjetiva o ideológica de sus autores, como la transcripción o edición musical, se revelan en la actualidad como un acto hermenéutico, un acto de interpretación”.⁶

Esto último se aplica también al proceso de catalogación. Si bien éste ha sido visto durante mucho tiempo como una actividad descriptiva, actualmente existe mayor conciencia de que “detrás de la aparente simplicidad, objetividad y “mecanicidad”, la catalogación se revela como una actividad bastante compleja y ambigua [...] [a la vez que una] fuente inagotable de valiosas preguntas...”. Además, “es reflejo de los conocimientos y valores de quien cataloga y, por eso mismo, de sus lagunas de conocimiento y prejuicios”.⁷

Desde este punto de vista, el acto de catalogar se parece bastante al de investigar: la evidencia es fragmentaria, pero no puede prescindirse de ella; los vacíos que deja deben ser completados para llegar a aprehender el objeto de estudio; al describir a este último, estamos seleccionando lo que merece ser descrito y escogiendo además un método para hacerlo; por lo tanto, se trata de

3 Lowinski, Edward E. (1965). “Character and Purposes of American Musicology; A Reply to Joseph Kerman”, *Journal of the American Musicological Society* 18, no. 2

4 Cf. con Vera, Alejandro (2010). “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review* 31, no. 1 pp. 2-4, 7-9

5 Treitler, Leo (1989). *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, p.92

6 Ramos López, Pilar (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea S. A, p. 36.

7 Enríquez Lucero y Gabriel Lima Rezende (2009). “Presentación: reflexiones acerca del catalogar”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 4 p.4.

un proceso de valoración de naturaleza hermenéutica o interpretativa, en el que dialogan permanentemente el pasado de la fuente y el presente del estudioso.⁸

¿Puede decirse entonces que todo catálogo constituye una investigación? La pregunta no es banal por cuanto en el mundo académico suele asumirse que son actividades distintas y esto repercute, entre otras cosas, en la asignación de fondos concursables y la evaluación de los profesores en las universidades. La respuesta quizás dependa de lo que podríamos llamar el *grado de criticidad* del catálogo, es decir, el nivel de profundidad con el que han sido analizadas y descritas las obras y fuentes del corpus, así como el detalle con el que el catalogador fundamenta de manera explícita sus decisiones, para que éstas sean conocidas por el usuario. En este sentido, un catálogo crítico debería incluir un estudio preliminar que sitúe al corpus musical en su contexto, tanto en lo que concierne a las obras y sus creadores como a las fuentes y su historia, pues conocer la historia de un corpus representa una ayuda inestimable para comprenderlo y describirlo adecuadamente.

Pero existe en todo esto un delicado equilibrio que mantener, pues, como afirman Enríquez y Lima Rezende, un catálogo “confunde cuando es prolijo en lo irrelevante y estorba cuando es omiso en lo sustancial”.⁹ En otras palabras, la descripción debe ser lo suficientemente detallada como para que oriente la labor del investigador, pero no tanto como para que pretenda sustituirla.

En el presente trabajo, analizaré estos y otros tópicos afines a partir de la experiencia, aún en curso, de realizar un nuevo catálogo del fondo de música de la catedral de Santiago, en paralelo con una investigación acerca de la vida musical en dicha institución. Este proceso se ha llevado a cabo en dos etapas, la primera de ellas financiada por la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la segunda, aún en curso, por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional.¹⁰

EL CATÁLOGO DE CLARO VALDÉS Y EL PROCESO DE CATALOGACIÓN ACTUAL

Como es sabido, el fondo de música de la catedral de Santiago fue catalogado por Samuel Claro Valdés hacia 1974.¹¹ Este autor incluyó al final, como anexo, un listado de obras “sin clasificar”, lo que demuestra que era consciente de no haber

8 Cf. Treitler, Leo (1990). “History and Music”, *New Literary History* 21, no. 2

9 Enríquez y Lima Rezende (2009). “Presentación...” p.4

10 En todo este tiempo han colaborado como ayudantes Valeska Cabrera, Laura Jordán, Daniela Maltraín, Francisca Meza, Lía Rojic y Rodrigo Solís.

11 Claro Valdés, Samuel (1974). Catálogo del archivo musical de la catedral de Santiago de Chile Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical.

catalogado el corpus en su totalidad. Sin embargo, difícilmente habrá imaginado lo mucho que quedaba pendiente: frente a las 470 carpetas con música que Claro Valdés catalogó, las colecciones añadidas en los últimos años, procedentes del órgano y la biblioteca capitular, han hecho que esta cifra aumente a 1400 aproximadamente. Aunque esto constituiría un argumento suficiente para justificar la realización de un nuevo catálogo, existe otro no menos importante: la necesidad de actualizar los criterios de catalogación empleados por Claro Valdés. Por ejemplo, el autor catalogó juntamente las fuentes musicales y manuscritas, empleando un mismo tipo de ficha para ambas; no elaboró íncipit musicales para ninguna de las obras; empleó un complejo código numérico para reflejar determinadas categorías (carácter religioso o profano, género, festividad...), lo que resulta confuso para el usuario; con frecuencia consideró como título la portada de la fuente en lugar del íncipit textual de la obra, lo que genera una serie de problemas (por ejemplo, la misa de Campderrós que transcribió en su *Antología* lleva por título en su catálogo “Baxo continuo de Campderrós”);¹² y clasificó los villancicos dentro de la categoría de “música secular”, algo sumamente discutible a la luz de la naturaleza religiosa (aunque no necesariamente litúrgica) de estas piezas.

Pero quizás la mayor discrepancia entre dicho catálogo y la mayor parte de los que se han publicado en los últimos años sea la ausencia total de índices que puedan orientar la búsqueda del usuario.¹³ No hay, en efecto, un índice de nombres o títulos de obras, categorías que resultan esenciales, ni mucho menos de géneros, función litúrgica, editores y lugares. Esto pudiera ser comprensible en la época de Claro Valdés, pero resultaría difícil de entender en nuestro tiempo, dadas las facilidades que la informática ofrece para la realización de dichos índices y lo mucho que éstos facilitan la tarea del investigador.

Lo anterior no significa que el catálogo de Claro Valdés sea inútil o irrelevante. Al contrario, lo hemos considerado la base para el actual proceso de catalogación y hemos intentado, en lo posible, mantener tanto el ordenamiento como las signaturas ya asignadas. Así, las nuevas carpetas han sido añadidas correlativamente a partir del número 471, sin alterar las 470 ya catalogadas por dicho autor. Las excepciones a esto último se han dado con las piezas halladas en alguna carpeta con la que no parecen guardar relación, en cuyo caso han sido asignadas a una nueva carpeta o bien reintegradas en otra ya existente que contiene la misma obra. Por ejemplo, en una colección de cinco responsorios (carpeta 93) se encontró uno para maitines del oficio de difuntos (“Ne recorderis...”) que no pertenecía al conjunto. Probablemente Samuel

12 Claro Valdés, Samuel (1974). *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Universidad de Chile, pp.175-212

13 Un modelo en este sentido es el de Marín López, Javier (2012). *Los libros de polifonía de la Catedral de México*. Estudio y catálogo crítico, 2 vols. Jaén: Sociedad Española de Musicología, Universidad de Jaén.

Claro o alguien más lo introdujo allí por su similitud en cuanto al texto y la tonalidad con uno de los cinco responsorios de la colección. Debido a ello, se optó por trasladarlo a otra carpeta (124) en la que había una copia de esta obra, contemporánea o cercana a la anterior. No se trata, por tanto, de una traslación arbitraria sino de una restitución de papeles que debieron traspapelarse por error.

La decisión de mantener en lo posible el formato previo del fondo en lugar de reordenar las fuentes como hacen muchos catalogadores puede ser objeto de discusión. Sin duda, y como demuestran algunas anotaciones de diversas épocas,¹⁴ el fondo fue objeto de diversas reestructuraciones y adiciones, de manera que sería utópico intentar mantenerlo en (o regresarlo a) un supuesto estado primigenio. No obstante aquello, si los cambios que realizaban los músicos en diversas épocas daban cuenta de las distintas funciones y los significados que el repertorio asumía, las transformaciones que realiza el catalogador contemporáneo con frecuencia nos alejan de ellos. Guillermo Marchant ya advirtió que el fondo de música catedralicio aún mostraba evidencia de haber sido organizado, al menos en parte, por su advocación litúrgica, en lugar de por autores o épocas.¹⁵ Esta organización puede decirnos mucho sobre la función y práctica del repertorio, por lo cual cualquier modificación debe emprenderse con prudencia. Adicionalmente, en ciertos casos, dos ejemplares de una misma obra pueden no tener relación entre sí desde el punto de vista de la *fuentes*; es decir, una misma pieza puede haber sido copiada o comprada en momentos y bajo circunstancias muy diferentes, hecho que podría verse reflejado en una ubicación distinta en el fondo. Por lo tanto, al alterar innecesariamente la disposición de las fuentes puede perderse información valiosa sobre el contexto en el que operaron; y digo “innecesariamente” porque el hecho de que una misma obra permanezca distribuida en dos o tres carpetas distintas en nada dificulta la tarea del investigador; a lo más implicará que éste apunte más de una signatura en la ficha y el archivero traslade más de una carpeta a la sala de consulta. Lo verdaderamente importante es que el catálogo dé cuenta de estas correspondencias.

Finalmente, además de fichas diferenciadas para las fuentes manuscritas e impresas, hemos dividido las fuentes en tres categorías: *obra individual*, *colección* y *volumen misceláneo*. Las dos primeras son comunes en los catálogos actuales, mientras que la tercera ha parecido necesaria por razones que explicaré más adelante.

14 Algunas de ellas parecen deberse al maestro de capilla Vicente Carrasco, músico activo a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Por ejemplo, un trisagio (carpeta 83) lleva en la portada una anotación por otra mano que dice “Carrasco / N^o 1.”. Hay anotaciones muy similares en otras carpetas.

15 Marchant, Guillermo (2006). “Acercándonos al repertorio del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX”, *Revista Musical Chilena* 55, no. 206, p. 29

EL CORPUS A CATALOGAR

El corpus que estamos comentando incluye música copiada aproximadamente entre 1770 y 1940. El hecho de que muchas piezas del siglo XVIII sean de producción local, como se verá, resulta único en el país y le confiere una indudable importancia.

El repertorio es fundamentalmente sacro e incluye por tanto música litúrgica en lengua latina, como son antífonas, himnos para diversas partes del oficio y advocaciones, repertorio para la semana santa (lamentaciones, pasiones y misereres), letanías, misas –el ordinario y el propio para algunas festividades–, misas y oficios de difuntos, y salmos de vísperas (este último el oficio con mayor frecuencia musicalizado en la tradición española e hispanoamericana).¹⁶

También aparece en abundancia la música religiosa en castellano, representada fundamentalmente por villancicos para variadas festividades y advocaciones, como Corpus, Navidad, Reyes, la Virgen María y diversos santos. El hecho de que encontremos un par de villancicos (carpetas 293, 471a, 471b, 1138) atribuidos a José Bernardo Alzedo, maestro de capilla de 1846 a 1864, muestra la pervivencia del género hasta bien entrado el siglo XIX, algo que no se dio en otras latitudes, mucho menos en la Capilla Real de Madrid, donde el villancico había sido proscrito a mediados del siglo XVIII.¹⁷ En menor medida aparecen también trisagios (a la Virgen o la Santísima Trinidad) e himnos para diversas advocaciones.

La música secular en sentido estricto es muy escasa y se encuentra representada, fundamentalmente, por las 28 sinfonías de Haydn y otros compositores que se conservan en el fondo de música.¹⁸ Antes de interrogarnos sobre el porqué de su presencia en una catedral, debemos descartar cualquier explicación que las desvincule de ella: el 31 de octubre de 1838 el maestro de capilla, José Antonio González, otorgó un recibo por “el importe de cuatro sinfonías que he comprado para el servicio de la capilla de dicha iglesia”;¹⁹ más adelante, en 1847, el maestro de capilla José Bernardo Alzedo pidió al cabildo la adquisición de “varias piezas de música, sinfonías, salmos, etc.”; y a comienzos

16 Véase al respecto Marín López, Javier (2010). “Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México”, *Resonancias*, no. 27, p. 61-63.

17 Para una visión de conjunto sobre el género véase, entre otros, Knighton Tess y Álvaro Torrente, (2007). eds. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot, Hampshire: Ashgate.

18 El detalle es el siguiente: una sinfonía de Beethoven (carpeta 421), dos de Franz Danzi (carpetas 442 y 443), 21 de Haydn (carpetas 360, 404, 406-413, 417-420, 422-427, 439 y 440, esta última otra edición de 419), dos de W. A. Mozart (carpetas 415-416), una de Franz Anton Roesler (carpeta 444) y una de Friedrich Witt (carpeta 414).

19 Archivo Nacional Histórico, Contaduría Mayor, 1ª serie, vol. 1102, fol. 334.

de 1850 solicitó “treinta pesos para encargar veinte sinfonías a Europa”;²⁰ por lo tanto, este género, no obstante su carácter profano, formaba parte del repertorio que tocaba la capilla durante las ceremonias religiosas. Esta aseveración se ve confirmada por lo que sabemos acerca del cultivo de la sinfonía en otras latitudes. Su interpretación en algunas partes de la misa solemne en los oficios, tras los salmos, era ya tolerada por el papa Benedicto XIV en 1749. Algo similar ocurría en Austria, donde los estudiosos han acuñado el término “sinfonías *da chiesa*” para referirse al contexto sacro en el que eran interpretadas. Otros ejemplos provienen de España: en la catedral de Cádiz se interpretaban “conciertos de música” en el Viernes de Dolores, la Semana Santa y las Cuarenta Horas; en las iglesias de Barcelona se ejecutaban oratorios precedidos de sinfonías durante la cuaresma; y en la catedral de León se conserva una sinfonía de Pasquale Anfossi con la anotación “Obertura a la Misa del Gallo”, lo que deja en claro su función. Finalmente, el compositor y guitarrista Fernando Sor afirmaba que en el Monasterio de Santa María de Montserrat una orquesta de niños interpretaba los movimientos de una sinfonía de Haydn en el ofertorio, la comunión y el evangelio, es decir, justo las partes de la misa en las que hay espacio para la interpretación más libre de música.²¹

Otros géneros de música secular aparecen más raramente, como un minueto copiado en la parte de flauta segunda de un trisagio (carpeta 83)²² y un par de canciones, designadas como “Voleras” y “Tirana”, que Pereira Salas atribuye a Antonio Aranaz y califica como piezas para tonadillas.²³ Aunque ambas afirmaciones parecieran no tener fundamento a la luz de los ejemplares conservados (carpetas 469 y 470), Pereira Salas señala que estas piezas se hallaban “En poder del autor”, por lo cual pudo poseer otros ejemplares en los que sí constara tal atribución. Sin embargo, existe otra opción más probable: que se trate de las mismas partituras conservadas hoy en la catedral y que éstas le fuesen prestadas por el archivero y maestro de capilla Jorge Azócar Yávar, a quien agradece en otro momento del libro (p. xiii) la posibilidad de consultar la “colección de música colonial” catedralicia. Esta segunda opción adquiere más fuerza debido a una carta del propio Azócar Yávar, fechada el 30 de agosto de 1956, en la que solicita a Pereira Salas que le devuelva unos “originales

20 Claro Valdés, Samuel (1979). “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”, *Revista Musical Chilena* 33, no. 148, p. 19.

21 Véase Marín, Miguel Ángel (s.a.) “Repertorios orquestales: obertura, sinfonía y concierto”, *Historia de la música española e hispanoamericana*, José Máximo Leza (editor). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. 4. Siglo XVIII. En prensa. Agradezco al autor el haberme permitido consultar su texto antes de que fuese publicado.

22 Sobre esta pieza véase Vera (2010). “¿Decadencia o progreso?...” pp.17-19.

23 Marín, Miguel Ángel (s.a.) “Repertorios orquestales: obertura, sinfonía y concierto”, *Historia de la música española e hispanoamericana*, José Máximo Leza (editor). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. 4. Siglo XVIII. En prensa, pp. 210-211.

manuscritos” que le facilitó cuando era maestro de capilla.²⁴

Pero, más allá de circunstancias recientes, quizás la pregunta que con mayor frecuencia se han planteado los estudiosos es por qué no se conservan fuentes anteriores a c. 1770, a pesar de hallarse testimoniadas en los documentos históricos. Claro Valdés intentó explicar esta lamentable pérdida afirmando que la música anterior había desaparecido a causa del devastador incendio de 1769, que destruyó la iglesia y prácticamente todo lo que había en su interior.²⁵ Esta explicación iba a ser asumida como ciento treinta años más tarde por Guillermo Marchant, en un breve artículo que publicó sobre el fondo.²⁶ Sin embargo, el imputar la pérdida de música a los incendios constituye una explicación simplista y con frecuencia engañosa. Por ejemplo, durante muchos años se atribuyó la desaparición de la música profana del siglo XVII en la corte de Madrid al incendio del Palacio Real ocurrido en 1734; sin embargo, Pablo Rodríguez demostró en su tesis doctoral que lo que realmente destruyó dicho incendio fueron los libros de canto llano y polifonía, no así la música “a papeles”, que incluía los géneros profanos cultivados en dicho siglo.²⁷ No es de extrañar que con la catedral de Santiago ocurra algo similar: hace algunos años pude demostrar que en el incendio de 1769 se perdieron solo dos órganos y “cuatro libros de música para el gobierno del coro”.²⁸ Por lo tanto, el archivo con los papeles de música no fue afectado.

Adicionalmente, la tendencia a atribuir la desaparición de partituras a los incendios (o terremotos) parte de un supuesto falso: que la música se conserva casi naturalmente, a menos que algún evento se lo impida. La historia nos muestra, en cambio, que la música tiende a desaparecer, a menos que alguna acción específica lleve a conservarla. Desde este punto de vista, pienso que el incendio de 1769 podría, efectivamente, explicar que solo se conserve música a partir c. 1770; pero no porque entonces se haya consumido la música anterior, sino que porque esta tragedia pudo llevar a las autoridades eclesiásticas a tomar conciencia sobre la necesidad de prestar mayor atención a la conservación del patrimonio catedralicio, procurando, por ejemplo, recuperar el archivo de cada maestro de capilla tras su fallecimiento.

24 “Me permito molestarlo para pedirle unos originales manuscritos que le facilité cuando yo era Maestro de Capilla de la Iglesia Catedral y que Ud. en una oportunidad quedó en mandármelos y quizás se olvidó, pues me manifestó que los tenía aparte, y como esta deuda de entrega está anotada yo no quiero aparecer como no cumplidor de mi obligación pues aquí se trata de un verdadero “Bien Nacional”...”. Archivo Central de la Universidad de Chile, sin catalogar. Agradezco a José Manuel Izquierdo y Fernanda Vera la posibilidad de consultar esta carta junto a otras fuentes musicales que provienen del archivo personal de Pereira Salas.

25 Claro Valdés, Samuel (1999). “Chile. Época colonial”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (editor). Madrid: Ministerio de Cultura de España, SGAE, 3.

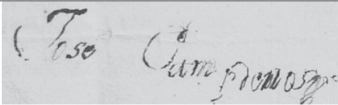
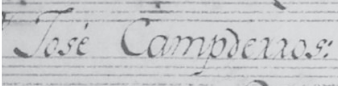
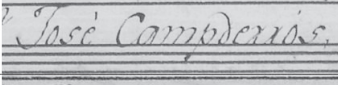
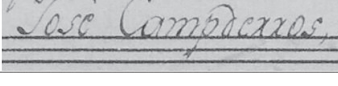
26 Marchant (2006). “Acercándonos al repertorio...”, pp. 29-30.

27 Rodríguez, Pablo L. (2003). *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*. Tesis para optar al grado de doctor, Universidad de Zaragoza, pp. 245, 274

28 Vera, Alejandro (2006). “Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial”, *Acta Musicológica* 78, No. 2 p. 143

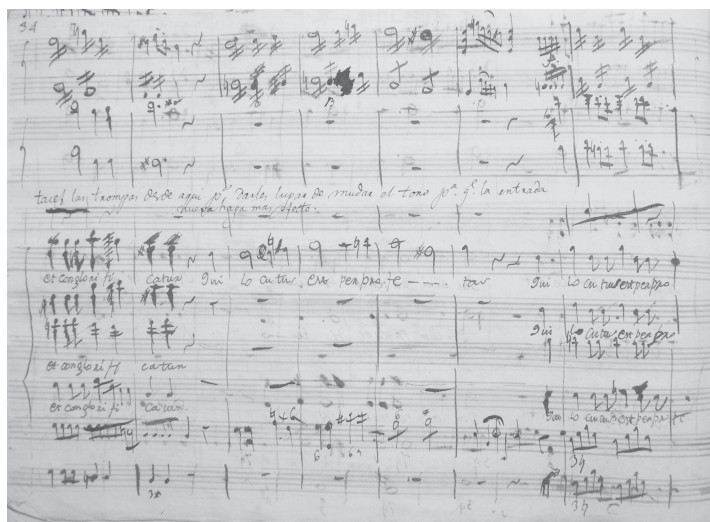
CATALOGACIÓN E INVESTIGACIÓN: COPISTAS, IMPORTACIÓN DE OBRAS, AUTORÍA Y FICHA CATALOGRÁFICA

La afirmación realizada al final del apartado anterior no es gratuita: cada maestro de capilla administraba el archivo de música catedralicio y agregaba al mismo piezas compuestas o copiadas por él. Un estudio de los copistas del fondo me ha permitido constatar que se conservan fuentes copiadas de puño y letra por José de Campderrós, maestro de capilla de 1793 a 1811, cuya mano he individualizado como la del “copista 1”.

Firma de Campderrós en Archivo del Monasterio de La Victoria, “Peticiónes de religiosas de coro 1800-1850”, expediente 6	
Nombre de Campderrós en la portada de ACS, FM, carpeta 87 (copista 1)	
Nombre de Campderrós en la portada de ACS, FM, carpeta 241 (copista 1)	
Nombre de Campderrós en la portada de ACS, FM, carpeta 265 (copista 1)	









[Figura 1: comparación entre la firma de Campderrós y su nombre anotado por el copista 1]

Además de la evidencia proporcionada por la comparación de su nombre en algunas partituras y un documento de 1806 (figura 1), varias partituras de Campderrós copiadas por dicho copista son claramente originales –es decir, partituras de composición de la obra (figura 2).



[Figura 2: original del credo de la misa en Sol Mayor de Campderrós, carpeta 167, p. 34]

Esto último permite afirmar que en el fondo de música se conserva, al menos parcialmente, el archivo personal del compositor. Otro tanto ocurre con su sucesor, el presbítero José Antonio González. Aunque la evidencia caligráfica es menos concluyente en este caso, su mano parece corresponder a la del que he llamado “copista 2”, como sugiere la comparación entre una carta autógrafa y una de las partes copiadas por él (figura 3). De modo que su archivo también debió pasar a manos del cabildo tras su muerte el 20 de diciembre de 1839.²⁹

	Fondo de música de la Catedral de Santiago, Carpeta 4, mano del copista 2	Carta autógrafa de José Antonio González, 16-11 - 1827, Archivo de la Catedral de Santiago, sin catalogar
G minúscula		
Doble L		
J mayúscula		
E mayúscula		

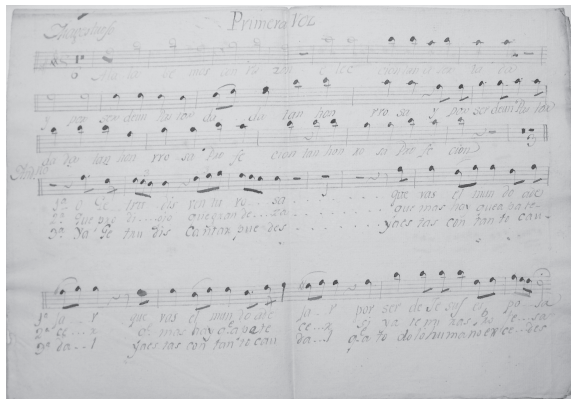
[Figura 3: comparación entre la caligrafía del copista 2 y una carta autógrafa del maestro de capilla José Antonio González]

Lo mismo ocurrió con Henry Lanza, el maestro de capilla siguiente: José Manuel Izquierdo ha puesto en evidencia los esfuerzos que realizó el cabildo tras su despido para recuperar el archivo de música, que se hallaba en su poder.³⁰ De manera que parece haber habido una política más sistemática de conservación a partir de fines del siglo XVIII.

La mano de Campderrós aparece aproximadamente en 50 carpetas del fondo y la de González nada menos que en 140; pero, además, hay un tercer copista que figura en unas 50 carpetas (figura 4) y colaboró con los dos anteriores.

²⁹ La fecha consta en Archivo Nacional Histórico, Contaduría Mayor, 1ª serie, vol. 1087, fol. 353.

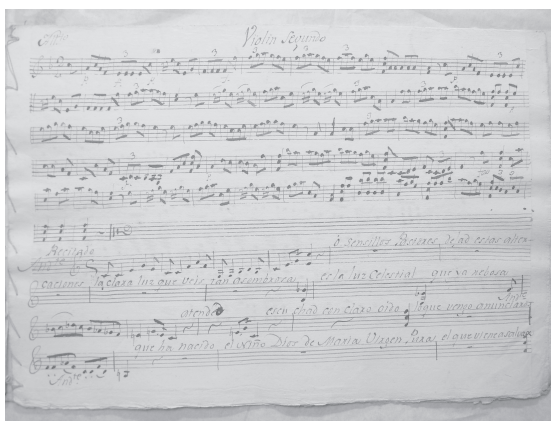
³⁰ Izquierdo, José Manuel (2011). “El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago”. Tesis para optar al grado de magíster en musicología, Universidad de Chile, pp. 84-86. Cf. con Izquierdo, José Manuel (2013). El gran órgano de la catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860). Santiago: Ediciones UC, pp. 56-57



[Figura 4: caligrafía del copista 3, carpeta 24]

En efecto, todos ellos realizan en ciertos casos un trabajo complementario, copiando cada uno distintas partes de una misma obra: así ocurre en una misa a cuatro voces en Re Mayor, atribuida a Arquimbau,³¹ en la que Campderrós copia todas las partes exceptuando el violín primero, que se debe al copista 2; en otra misa a cuatro voces en la misma tonalidad, pero anónima, estos tres copistas se distribuyen el trabajo de copia;³² y en el villancico “No ves que del día”, Campderrós –compositor de la obra– y el copista 3 se van alternando por secciones en las partes de violín 1 y violín 2, pudiendo apreciarse ambas manos incluso en una misma página (figura 5).³³

[Figura 5: trabajo simultáneo de los copistas 1 y 3, carpeta 245]



31 Fondo de música, carpeta 88. La misma obra se atribuye a Campderrós en una copia tardía conservada en la carpeta 253.

32 Fondo de música, carpeta 151. La distribución de las partes es la siguiente: copista 1 (alto, oboe 1, oboe 2); copista 2 (violín 1, violín 2, bajo continuo); copista 3 (primera voz, segunda voz, bajo, órgano). Cabe señalar que la caligrafía de los copistas 1 y 3 es bastante similar y en algunos casos puede llegar a confundirse. Esta similitud entre dos copistas de un mismo fondo es frecuente y suele denotar una estrecha colaboración entre ambos.

33 Fondo de música, carpeta 245. Aunque pueda parecer aventurado, mi impresión es que, en las secciones con recitativo, el copista 3 no entendió la partitura original o no supo cómo indicar la alternancia entre el violín y el texto, por lo cual Campderrós se vio obligado a copiar dichas secciones.

De modo que 240 carpetas fueron trabajadas, al menos en parte, por copistas activos en la propia catedral. De todas ellas, un centenar sin indicación de autor contiene exclusivamente las manos de uno o más de estos copistas,³⁴ lo que nos permite afirmar que fueron producidas localmente, a pesar de su anonimato.

Pero, ¿qué ocurre con las obras producidas en el extranjero y enviadas posteriormente a Chile? ¿Cómo identificarlas? La respuesta es obvia en el caso de las fuentes impresas que indican el lugar de publicación, la editorial o el número de plancha, como ocurre con muchas de las que han aparecido en los últimos años y no fueron catalogadas por Claro Valdés. Éstas obras, que datan de fines del siglo XIX y comienzos del XX, se relacionan con el movimiento reformista de la música sacra, que desde mediados del siglo XIX dio lugar a una producción, a escala industrial, de música escrita en estilo moderno, pero que buscaba recuperar las características esenciales de la música religiosa que, supuestamente, se hallaban extraviadas en el repertorio contemporáneo, sobre todo el operístico. Fueron editadas, entre otros, por Ildefonso Alier en Madrid, Alphonse Leduc en París y, sobre todo, Friedrich Pustet en Alemania,³⁵ quien durante varios años contó con el privilegio de edición de música sacra otorgado por la Santa Sede,³⁶ lo que explica su protagonismo.

El asunto es más difícil con las piezas manuscritas, pues la sola indicación de un autor extranjero no indica que la fuente también lo sea. En estos casos el estudio de los copistas, los documentos de archivo y las concordancias con otros repositorios resulta esencial. Por ejemplo, un estudio comparativo entre los copistas del fondo catedralicio y los de la catedral de Lima muestra que al menos doce carpetas procedente íntegra o parcialmente de la sede virreinal, pues fueron copiadas por José Lobatón, Melchor Tapia y otros músicos y/o copistas que trabajaban allí.³⁷

Por otro lado, el estudio conjunto de un extenso legajo conservado en el Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, inventarios del siglo XIX y las propias fuentes musicales demuestra que 47 carpetas fueron enviadas por Francisco Rosales desde París en 1851; 46 fueron realizadas al cuidado de Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla, y enviadas por José María Sessé desde Madrid en 1853; 13 fueron enviadas desde Roma por el compositor Giuseppe

34 Más precisamente, 7 carpetas anónimas fueron copiadas exclusivamente por el copista 1; 67 por el copista 2; 21 por el copista 3; 1 por los copistas 1 y 2; 1 por los copistas 1 y 3; 2 por los copistas 2 y 3; y 1 por los copistas 1, 2 y 3. El total es de 99 carpetas. Vale la pena insistir en que sólo se consideran aquí las carpetas con obras anónimas en las cuales participan únicamente los copistas 1, 2 ó 3, obviando incluso aquellas anónimas en las que ellos interactúan con otros copistas.

35 Entre otros, véase Fondo de música, carpetas 560, 676 y 1209.

36 Agradezco esta información a Valeska Cabrera.

37 Véase Vera, Alejandro (s.a.) "Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile", *Anuario Musical* (en prensa).

Clementi entre 1863 y 1870; y 41 fueron traídas a Santiago por el maestro de capilla Manuel Arrieta en 1885, desde Roma y Loreto. Es decir, al menos 159 carpetas fueron enviadas desde el extranjero durante el siglo XIX (quizás incluso a fines del siglo XVIII en el caso de las de origen limeño) o copiadas en Santiago a partir de los originales, lo que representa aproximadamente un 13 por ciento del fondo actual.³⁸

Podría pensarse que este tipo de trabajo excede al del catalogador y pertenece exclusivamente al terreno del investigador. A pesar de lo dicho antes sobre la naturaleza de un catálogo crítico y su afinidad con la investigación reconozco que el punto es debatible, dada la profundidad y el tiempo que conlleva el estudio caligráfico de las fuentes y la revisión de documentación histórica complementaria. Pero, sea o no así, el hecho que me parece destacable es que los datos mencionados tienen implicancias concretas al momento de catalogar, en cuestiones tan relevantes como 1) la autoría y 2) la elección de la ficha catalográfica.

Me explico. Pereira Salas y Claro Valdés atribuyen el villancico “Festivos zagales” y su respectivo contrafactum, “Al monte Carmelo”, al maestro de capilla José Antonio González.³⁹ La pieza incluso fue grabada como suya en un disco editado en 1995, cuya investigación fue realizada por Doris Ipinza.⁴⁰ La atribución parece fundada, pues consta expresamente en los originales (carpetas 244, 250, 301); además, tanto una de las copias de la obra como el contrafactum señalado fueron copiados por González. Sin embargo, la perspectiva cambia cuando constatamos que el villancico “Festivos zagales” se conserva también en el Archivo Arzobispal de Lima, donde fue copiado por el cantor José Lobatón, uno de los copistas más relevantes de la catedral de Lima en torno a 1800, cuya mano figura también en otras piezas del fondo de música que son de evidente procedencia limeña. Por lo tanto, es muy poco probable que esta pieza fuese compuesta en Santiago; más bien debió llegar allí desde Lima, como ocurrió con otras fuentes copiadas por Lobatón que he identificado en otro trabajo.⁴¹ En otras palabras, la atribución a González, a pesar de indicarse en la fuente, es a todas luces errónea. Aún más, el hecho de que no se conserve en el fondo de música ninguna otra pieza atribuida a él plantea algunas dudas sobre su

38 Vera, Alejandro (s.a.) “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile, Estudios XXXII* (en prensa)

39 Pereira Salas, Eugenio (1978). *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 69-70; Claro (1974). *Catálogo...*, pp. 41-42.

40 Rifo, Guillermo (dir.) (1995). *Música chilena catedralicia (siglos XVIII-XIX)*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, FONDART, Producción y coord. general de Doris Ipinza, [grabación]

41 La copia limeña del villancico se conserva en el fondo de música de dicho archivo con la signatura 36:49. Sobre la caligrafía de Lobatón y su presencia en esta y otras fuentes véase Vera (s.a.) “Trazas y trazos...”

condición de compositor.⁴² Por lo tanto, el estudio de los copistas puede afectar la atribución de las obras.

El otro ejemplo se debe al compositor italiano Archimede Staffolini, activo a fines del siglo XIX. Su figura es prácticamente desconocida en otros ámbitos, pero tiene una presencia importante en el fondo de música de la catedral de Santiago gracias a que el maestro de capilla, Manuel Arrieta, lo contactó durante su viaje a Italia en 1884 a fin de que compusiese obras para la catedral.⁴³ A Staffolini pertenece un tomo titulado “Graduale e Offertorios / por Staffolini / Catedral de Santiago” (carpeta 477), que incluye piezas para distintas festividades del año. Sin embargo, un inventario de fines del siglo XIX que se conserva en el archivo catedralicio,⁴⁴ muestra que lo que a primera vista parece una colección unitaria es en realidad una encuadernación realizada a posteriori de diecinueve colecciones que Arrieta trajo en 1885, una para cada festividad. ¿Debemos catalogar el tomo como una colección unitaria o como un conjunto de colecciones al modo en que Staffolini parece haberlas pensado? O, en otras palabras, ¿debemos catalogar la fuente en su estado actual o en su estado primigenio? Quizá exista una alternativa intermedia si introducimos una tercera categoría a las de obra individual y colección que predominan en los catálogos de música actuales: esta podría denominarse “volumen misceláneo” y se aplicaría a aquellas fuentes que agrupan dos o más colecciones; la fuente en cuestión sería así un volumen misceláneo con diecinueve colecciones diferentes, lo que debería describirse con una ficha ad hoc. En consecuencia, el conocimiento histórico de las fuentes que proporcionan los documentos de archivo puede afectar el formato de la ficha catalográfica a emplear.

Pero quizás lo más relevante de estos ejemplos sea que reafirman la idea, expresada al inicio de este trabajo, de que la catalogación musical no puede ser reducida a una mera descripción de fuentes sin reflexión crítica. Cualquier descripción es –consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente– una interpretación del objeto descrito; y la profundidad de tal interpretación o, como decíamos, su grado de criticidad estarán siempre estrechamente vinculados con el proceso paralelo de investigación que el catalogador lleve a cabo.

42 De hecho, la atribución a González de los himnos dedicados al Instituto Nacional, la victoria de Yervas Buenas y el gobernador Mariano Osorio no consta en los originales, sino que se debe exclusivamente a Pereira Salas, como el propio historiador reconoce en uno de sus trabajos –Pereira Salas (1978) *Bibliografía*... p. 69

43 Alejandro Vera y Valeska Cabrera (2011). “De la orquesta catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república”, *Historia de la Iglesia en Chile*. Marcial Sánchez Gaete (editor) Santiago: Editorial Universitaria, 3, pp. 764-766. Más detalles pueden verse en Vera(s.a.) “La importación...”

44 Archivo de la Catedral de Santiago, sin catalogar, “Inventario de la música recibida de Europa”, incluido en un tomo cuya tapa indica “Inventario del Archivo Musical de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile. 1882” pp. 17-24. Como consta en la fuente, estos dos inventarios fueron entregados por Arrieta al nuevo maestro de capilla, Moisés Lara, el 19 de septiembre de 1894.

Bibliografía citada

Claro Valdés, Samuel (1974). **Antología de la música colonial en América del Sur**. Santiago, Universidad de Chile.

— — — (1974). **Catálogo del archivo musical de la catedral de Santiago de Chile**. Santiago, Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical.

— — — (1979). “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado”. *Revista Musical Chilena* 33, No. 148

_____ Claro Valdés, Samuel (1999). “Chile. Época colonial”, en **Diccionario de la música española e hispanoamericana**. Emilio Casares (editor). Madrid: Ministerio de Cultura de España, SGAE, 3

Enríquez Lucero y Gabriel Lima Rezende (2009). “Presentación: reflexiones acerca del catálogo”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 4

Izquierdo, José Manuel (2011). “El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago”. Tesis para optar al grado de magister en musicología, Universidad de Chile

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

Kerman, Joseph (1965). “A Profile for American Musicology”, *Journal of the American Musicological Society* 18, No. 1

Knighton Tess y Álvaro Torrente, (2007). (editor) **Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres**. Aldershot, Hampshire: Ashgate.

Lowinski, Edward E. (1965). “Character and Purposes of American Musicology; A Reply to Joseph Kerman”, *Journal of the American Musicological Society* 18, No. 2

Marchant, Guillermo (2006). “Acercándonos al repertorio del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX”, *Revista Musical Chilena* 55, No. 206

Marín López, Javier (2010). “Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México”, *Resonancias*, No. 27

— — — (2012). **Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y**

catálogo crítico, 2 vols. Jaén: Sociedad Española de Musicología, Universidad de Jaén.

Marín, Miguel Ángel (s.a.) "Repertorios orquestales: obertura, sinfonía y concierto", **Historia de la música española e hispanoamericana**, José Máximo Leza (editor). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. 4. Siglo XVIII. En prensa

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

— — — (1978). **Bibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886**. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

Ramos López, Pilar (2003). **Feminismo y música. Introducción crítica**. Madrid: Narcea S. A

Rifo, Guillermo (dir.) (1995). **Música chilena catedralicia (siglos XVIII-XIX)**. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, FONDART, Producción y coord. general de Doris Ipinza, [grabación]

Rodríguez, Pablo L. (2003). *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*. Tesis para optar al grado de doctor, Universidad de Zaragoza.

Treitler, Leo (1989). **Music and the Historical Imagination**. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press

— — — (1990). "History and Music", *New Literary History* 21, No. 2

Vera, Alejandro (2006). "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial", *Acta Musicológica* 78, No. 2

— — — (2010). "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico", *Latin American Music Review* 31, no. 1

— — — (s.a.) "La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la catedral de Santiago", *Anales del Instituto de Chile, Estudios* XXXII (en prensa)

— — — (s.a.) "Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile", *Anuario Musical* (en prensa).

Alejandro Vera y Valeska Cabrera (2011). "De la orquesta catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república", **Historia de la Iglesia en Chile**. Marcial Sánchez Gaete (editor) Santiago: Editorial Universitaria, 3