

Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial*

Alejandro VERA

Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Música

Los primeros ensayos de una pedagogía aplicada al estudio de la música datan de la época republicana. Hasta esos años el arte musical había sido una improvisación, un mero entretenimiento; se tocaba la música de oídas, y los niños aprendían a cantar como los pájaros.¹

LAS PALABRAS ANTERIORES, pertenecientes al libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) del notable historiador Eugenio Pereira Salas, sintetizan bien su diagnóstico de la vida musical del Chile colonial: por una parte el reino, dada su pobreza y aislamiento, no habría contado con los recursos musicales básicos que se hallaban presentes en todos los territorios colonizados por España en los siglos XVI a XVIII, y que eran indispensables para la actividad musical de las instituciones que la propia administración colonial había implantado; por otra parte, y esto es quizás más relevante, se trataría de un estadio musical inferior a la república,² hecho que lleva al autor a negar incluso la existencia de una tradición musical escrita ("se tocaba la música de oídas") aunque esto contradiga algunos de los antecedentes que él mismo proporciona en los capítulos anteriores de su libro.

El impacto que esta obra de Pereira Salas tuvo en la historiografía musical chilena se deja sentir hasta nuestros días y se explica por los propios méritos del libro. Se trató del primer estudio serio y de conjunto sobre la música del territorio desde antes de la llegada de los españoles hasta 1850. Abarcaba tanto la música de tradición escrita como oral, interesándose por su función en la vida cotidiana y sus relaciones con la sociedad. Además, por primera vez la información sobre la música de la colonia era respaldada con evidencia bibliográfica y documental.³

* Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt 1050918, "La música en Chile bajo el reinado de los Austrias: nuevos sonidos para un nuevo reino (1541-1700)".

1. PEREIRA SALAS, Eugenio: *Los orígenes del arte musical en Chile* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1941), p. 155.
2. El proceso de independencia chileno se inicia con la creación de la primera junta de gobierno en 1810, alcanzando estabilidad dos décadas más tarde –véase Collier, Simon y William F. SATER: *Historia de Chile 1808-1994* (Madrid: Cambridge University Press, 1999) (edición original en inglés, 1996), pp. 40-55.
3. Cf. con MERINO, Luis: "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), fundador de la historiografía musical en Chile", en *Revista Musical Chilena*, XXXIII (1979), 148, pp. 66-87. El período 1850-1900 fue abordado por el historiador en otra obra fundamental –PEREIRA SALAS, Eugenio: *Historia de la música en Chile (1850-1900)* (Santiago de Chile: Pacífico, 1957).

Con lo anterior, su diagnóstico fue asumido por la historiografía musical chilena durante décadas, sin que hasta épocas muy recientes se haya cuestionado su validez. Por lo mismo, y con excepción de los importantes trabajos realizados por Samuel Claro Valdés que comentaremos posteriormente, la música colonial en Chile no volvió a ser investigada hasta mediados de la década de 1990, lo que generó un notable vacío de información. Paradójicamente, este vacío fue siempre atribuido a la propia actividad del período, supuestamente escasa o inexistente a causa del aislamiento y la pobreza endémica del reino, como Pereira Salas había “demostrado”,⁴ produciéndose así un relato circular y estéril que dificultaba la realización de nuevas aproximaciones al tema.

La hipótesis central de este trabajo es que dicha visión de la música colonial en Chile se explica más por causas historiográficas que propiamente históricas –es decir, más por aspectos disciplinarios y contextuales que condicionaron el discurso tradicional sobre la música del período, que por la inexistencia de una vida musical digna de estudio; o, si se prefiere, que dicha visión está relacionada no solo con la propia historia colonial de Chile, sino también, y en la misma medida, con la de los siglos XIX y XX. Esto hace necesario reflexionar sobre problemas que conciernen tanto a la musicología como a su relación con la historia en cuanto disciplina, y más específicamente con el nacionalismo historiográfico, cuya influencia en la tradición musicológica chilena no ha sido considerada en estudios previos.⁵ Sin embargo, y contra lo que pudiera parecer por este planteamiento, no creo que la historia musical pueda considerarse como “todo humo y espejos, o sea *lenguaje*”,⁶ pues si bien la importancia de los discursos en la construcción de la memoria histórica no puede ponerse en duda, éstos pueden ser elaborados de forma más o menos cercana a las fuentes y, sobre todo, con un mayor o menor esfuerzo por reflejar la cultura musical estudiada. Por ello, este trabajo concluye examinando la forma en que la evidencia encontrada en investigaciones recientes modifica el discurso tradicional y plantea nuevas perspectivas para los estudios futuros.

Antes de entrar en materia, quisiera aclarar que la perspectiva crítica de las páginas siguientes no debe entenderse como un intento por menospreciar la obra de Pereira Salas o negar su importancia en la recuperación de la historia musical de la colonia, ni por desconocer el valor que tienen las contribuciones posteriores realizadas por Samuel Claro Valdés: quienes nos dedicamos hoy en día a este ámbito lo hacemos gracias a dichos trabajos, que fueron realizados en un contexto probablemente más difícil que el

-
4. Urrutia Blondel señalaba que en el siglo XIX “recién debía comenzarse por iniciar una verdadera historia, que sólo contaba con balbucesos anteriores” – Claro VALDÉS, Samuel y Jorge URRUTIA-BLONDEL: *Historia de la música en Chile* (Santiago: Editorial Orbe, 1973), p. 83.
 5. Esto además de otros factores más generales que escapan al marco de nuestro análisis, pero que sin duda repercutieron negativamente en la investigación musical, como la supresión de la licenciatura en musicología de la Universidad de Chile en 1982 y la existencia de un régimen dictatorial entre 1973 y 1990 que no favoreció el desarrollo del arte y la cultura.
 6. La metáfora es de TREITLER, Leo: “Toward a Desegregated Music Historiography”, en *Black Music Research Journal*, vol. 16, no. 1 (Spring, 1996), p. 7.

actual, entre otras cosas por la inexistencia de referentes previos. Sin embargo, la mejor forma de reconocimiento a dichos autores consiste, a mi juicio, en releer su obra de manera crítica y profundizar en las líneas que trazaron, lo que implica rectificar algunas imprecisiones pero también poner en valor sus numerosos aciertos y aportaciones.

*Musicología*⁷

Como anticipábamos en la introducción, el primer investigador que asumió la tarea de profundizar en las líneas trazadas por Pereira Salas fue el musicólogo Samuel Claro Valdés, cuyos estudios constituyen así mismo un referente en el ámbito latinoamericano. Sus trabajos relacionados con la música de la colonia en Chile fueron publicados entre 1973 y 1977. El primero de ellos –*Historia de la Música en Chile*– aborda el período colonial en sus capítulos 2 a 3, en los cuales el autor sintetiza básicamente las aportaciones de Pereira Salas, pero examina con mayor detalle la vida musical de la Catedral de Santiago durante el siglo XVIII.⁸ A esta institución dedicó sus contribuciones posteriores: el catálogo del archivo musical catedralicio, la publicación de una misa del maestro de capilla José de Campderrós en su célebre *Antología* y un estudio biográfico sobre este mismo músico en el cual documentó su venida al Nuevo Mundo.⁹

Después de 1977, sin embargo, Claro Valdés abandonó el ámbito colonial para dedicarse a otros aspectos y, lo que es aun más determinante, prácticamente ningún trabajo sobre el tema volvió a escribirse en Chile hasta la realización de dos tesis de magíster en 1997.¹⁰ Entre las causas de este silencio musicológico se encuentra sin duda el hecho de que Claro Valdés reprodujo, en líneas generales, el diagnóstico de Pereira Salas sobre la música de la colonia:

Los instrumentos musicales fueron escasos en los primeros siglos de la época colonial. A comienzos del siglo XVIII las damas chilenas tocaban clavicordio, espineta, violín, castañuelas, pandereta, guitarra y arpa (...). Se escuchaba cantar y tocar los pocos instrumentos disponibles entonces en el país a las señoritas de casa.¹¹

7. Algunos aspectos de este apartado fueron tratados en mi ponencia "Cánones musicológicos en la historiografía tradicional de la música colonial en Chile", XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, 12-15 de agosto de 2004, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
8. CLARO VALDÉS y Urrutia BLONDEL: *Historia...*, pp. 35-81.
9. CLARO VALDÉS, Samuel: *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile* (Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, 1974); *Antología de la música colonial en América del Sur* (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1974), pp. 175-212; y "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", en *Anuario Musical*, XXX, 1977, pp. 123-134. También el trabajo de Merino sobre Haydn abordó en parte los últimos años de la colonia –MERINO, Luis: "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: 'Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz' y dos fuentes en Chile", en *Revista Musical Chilena*, XXX, 135-136, (1976), pp. 5-38.
10. RONDÓN, Víctor: *Música misional en Chile (1583-1767)* (Universidad de Chile, 1997), y MARCHANT, Guillermo: *El Libro Sesto de María Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII* (Universidad de Chile, 1997). En cuanto a publicaciones la excepción es MERINO, Luis: "An 18th Century Source of Haydn's Music in Chile", en: *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress*, ed. Eva Badura-Skoda (Munich: G. Henle Verlag, 1986), pp. 504-510, trabajo que amplía su artículo de 1976 en lo referente al manuscrito de María Antonia Palacios (ca. 1790).

La idea de la escasez o ausencia de instrumentos en los siglos XVI y XVII había sido, en efecto, instaurada por Pereira Salas con su afirmación de que el clavicordio llegó a Chile en 1707 a bordo del “Maurepas”.¹² Con ello, la sensación generalizada pudo ser que no quedaba demasiado por investigar, más aún considerando que no solo los musicólogos colonialistas, sino también quienes se movían en otros períodos, aceptaron dicha tesis.¹³

Así mismo, Claro Valdés reprodujo el tópico de la ausencia de una tradición escrita en contextos en los cuales se esperaba lo contrario, como las instituciones monásticas, al asumir el carácter improvisado que supuestamente tenía su música:

Los pocos monumentos coloniales que se conservan son los testimonios presenciales de la música de ocasión que “se improvisaba para celebrar los regocijos públicos de la colonia. Cuando un nuevo presidente arribaba a nuestras tierras, cada vez que era consagrado un obispo, con motivo de una profesión religiosa o de la recepción de una priora”, como dice el historiador Eugenio Pereira Salas...¹⁴

Tocamos aquí un aspecto importante que, en mi opinión, puede explicar que el período en que Claro Valdés estuvo dedicado al Chile colonial fuese relativamente breve y que no profundizase en otro ámbito que la Catedral de Santiago. Desde que Forkel (1792) afirmara que la música de los “pueblos incivilizados” era tan incoherente melódicamente que no podía ser escrita, la notación musical se convirtió en un símbolo de coherencia y valor estético. Con ello nació en el siglo XIX la premisa de que la esencia del objeto musical residía en la partitura.¹⁵ La centralidad de esta última (como fuente) y en consecuencia de la *obra musical* (como objeto de estudio) han constituido desde siempre uno de los hilos conductores de la musicología. Dahlhaus, por ejemplo, insistía en la década de los setenta en que el concepto de obra y su creación debían ser la piedra angular de la historia de la música, antes que la acción social o el evento histórico.¹⁶ El énfasis en la partitura es perceptible en los trabajos de Claro Valdés cuando afirma:

“¿Es que no existen fuentes originales que *justifiquen* la actividad musicológica en Hispanoamérica? Una visita ocular a los archivos de Lima, Cuzco, Sucre, Bogotá, Guatemala o México, entre otros, nos demostrará todo lo contrario”.¹⁷

11. CLARO VALDÉS, Samuel: “Chile. Época colonial”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares, tomo III (Madrid: Ministerio de Cultura de España, SGAE, 1999), p. 628. Esta síntesis fue redactada por el autor antes de su fallecimiento en 1994 sobre la base de sus trabajos anteriores.
12. PEREIRA SALAS: *Los orígenes...*, p. 28.
13. “La guitarra, el arpa, la cítara, no sólo fueron los instrumentos preferidos del siglo XVIII, porque eran los únicos que se podían obtener, sino también porque armonizaban muy bien con el espíritu musical de la tertulia...” – ESCOBAR, Roberto: *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile* (Santiago de Chile: Editorial Pomaire, Universidad Católica de Chile, 1971), p. 88. Las cursivas son mías.
14. CLARO VALDÉS, Samuel: “La música virreinal en el nuevo mundo”, en *Revista Musical Chilena*, XXIV (1970), no. 110, p. 26.
15. TREITLER: “Toward a Desegregated...”, pp. 5-6. Cf. con RANDEL, Don Michael: “The Canons in the Musicological Toolbox”, en: *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, ed. Bergeron, Katherine y Bohlman, Philip (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), pp. 11-12.
16. DAHLHAUS, Carl: *Foundations of Music History* (New York: Cambridge University Press, 1983), p. 4 (ed. original en alemán de 1977).

Y, en otro lugar, recomienda a quienes se interesen por estudiar la música del siglo XVI dirigirse a México y Colombia, por la conservación de partituras de dicha centuria.¹⁸ Por lo tanto, Claro Valdés reconocía la importancia de estudiar el contexto histórico de las obras, como prueba la información de archivo que casi siempre incorporó en sus trabajos, pero la existencia de fuentes musicales constituía la base para dicha contextualización y por ende un requisito fundamental dentro de su concepción de la disciplina.

La importancia que las partituras y su edición tienen para la historia de la música colonial resulta indudable, pero la idea de concederles un lugar central en la investigación musicológica tropieza, en el Chile anterior a las últimas décadas del siglo XVIII, con un problema práctico: la casi inexistencia de partituras conservadas. Aparte de tres breves fragmentos que Frézier transcribió en su *Relation du voyage de la mer du sud* (1714), correspondientes a piezas oídas durante su estadía en el cono sur,¹⁹ las obras más tempranas que se conocen están en el archivo musical de la Catedral de Santiago. Claro Valdés afirmó en alguna ocasión que este archivo se había calcinado en el incendio que destruyó la antigua catedral en 1769, por lo que la música conservada era posterior a esa fecha.²⁰ En realidad esta afirmación es correcta solo en parte: en 1770 el mayordomo de la Catedral redactó un informe con todos los bienes perdidos durante el incendio y su tasación, mencionando, en lo relativo a la música, solo un órgano grande con ocho registros, “un órgano pequeño que servía de ordinario” y “cuatro libros de música para el gobierno del coro”. Dicho informe estaba destinado al rey con el fin de solicitar recursos adicionales para la construcción de la nueva iglesia, así que difícilmente puede pensarse que el mayordomo omitiera la mención de otros bienes quemados.²¹ Por lo tanto, la desaparición de las partituras empleadas durante los siglos XVI y XVII –sin duda más numerosas que los cuatro libros mencionados– debe atribuirse a otras causas más complejas. Lo que parece ser cierto es que el repertorio conservado hoy en día data prácticamente del último cuarto del siglo XVIII. De los compositores representados, el que más temprano ejerció su actividad en Chile fue el catalán José de Campderrós, que llegó hacia 1792,²² y las piezas restantes que se conservan no parecen mucho más antiguas. Últimamente, han aparecido al menos dos fuentes extranjeras anteriores a esta época, ambas impresas, que podrían haber sido ejecutadas en Chile durante la colonia: la fiesta teatral *Destinos Vencen Finezas* (1699), con música de Juan de Navas, y dos colecciones con música teatral del jesuita Franz Lang (1717).²³ Además, existe una tercera aun de

17. CLARO VALDÉS, Samuel: “Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana”, en *Revista Musical Chilena*, XXI (1967), 101, p. 18. Las cursivas son mías.
18. CLARO VALDÉS, Samuel: “The scope of musicology in Latinamerican countries”, en *Sonderdruck aus Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß* (Bonn: Bärenreiter, 1970), p. 366.
19. Reproducidas en PEREIRA SALAS: *Los orígenes...*, pp. 315, 317 y 328.
20. CLARO VALDÉS: “Chile...”, p. 626.
21. Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, vol. 7, documento 8, sin foliar.
22. CLARO VALDÉS: “José de Campderrós...”, p. 129.
23. Sobre la primera véase VERA, Alejandro: “A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2005), p. 31, y sobre la segunda

mayor importancia cuya vinculación con el Chile colonial se encuentra por demostrar: el manuscrito "Cifras Selectas de Guitarra" de Santiago de Murcia.²⁴ Pero dichas partituras no eran conocidas en la época en que Claro Valdés realizó sus investigaciones. Por lo tanto, esta escasez de fuentes musicales debió influir en su alejamiento, relativamente temprano, de la música de este período.

Dentro de la argumentación que venimos desarrollando existe un nombre que subyace en todo momento y que vale la pena considerar con una mayor detención: el del historiador Eugenio Pereira Salas. Si bien he señalado con anterioridad el impacto que tuvo su obra en la historiografía musical chilena, creo necesario profundizar en la forma en que fueron asumidos sus postulados por parte de la generación posterior. En este sentido son de interés las siguientes palabras de Claro Valdés:

El camino que tendré que recorrer ya ha sido trazado y desbrozado por un estudioso chileno, aquí presente, a quien los músicos y la cultura nacional debemos como a ningún otro: don Eugenio Pereira Salas, cuya amistad me distingue desde hace muchos años. Gracias a su constante búsqueda de evidencias documentales, los investigadores que le seguimos nos encontramos, a cada paso, con los archivos y bibliotecas del país que han sido *exhaustivamente estudiados por él*, en su incansable peregrinar por las sendas del estudio, el análisis y la reflexión. Lo que nosotros podamos aportar no es sino un complemento a su vasto trabajo pionero, que será siempre piedra angular en la historiografía musical chilena.²⁵

A pesar de que las palabras anteriores pudieran tener un tono excesivamente laudatorio (se trataba del acto de incorporación de Claro Valdés en la Academia Chilena de la Historia y Pereira Salas era quien le había presentado para ocupar tal puesto), creo que son sinceras y reflejan la creencia generalizada de que el historiador había prácticamente "vaciado" la información contenida en los documentos de archivo. Además, llevan implícita la idea de que la historia de la música de los siglos XVI a XIX ya había sido escrita, con lo cual la tarea de los musicólogos consistía en completar un cuadro ya esbozado, cosa que se aprecia más claramente en un trabajo de Roberto Escobar sobre los compositores contemporáneos:

El panorama de la vida musical y de la actividad de composición durante la colonia, la Independencia y la República hasta 1900, ya han sido tratados con lucidez y erudición por Pereira Salas, razón por la cual sólo reseñaré aquí los hechos que me parecen pertinentes...²⁶

Como vemos, la figura de Pereira Salas fue canonizada por la musicología chilena. Sin embargo, la construcción de dicho canon se realizó desde una perspectiva romántica

RONDÓN, Víctor: "Sung Catechisms and College Opera: Two Musical Genres in the Jesuit Evangelization of Colonial Chile", en: *The Jesuits II: Cultures, Science and the Arts, 1540-1773*, eds. John W. O'Malley et. al. (University of Toronto Press, 2005).

24. De este valioso manuscrito, que descubrí recientemente, ofrezco una primera noticia en VERA, Alejandro: "Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito Cifras Selectas de Guitarra de Santiago de Murcia (1722)", en *Resonancias*, no. 18 (mayo de 2006), pp. 35-49.

25. CLARO VALDÉS, Samuel: "La musicología y la historia: una perspectiva de colaboración científica", en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 87 (1973), p. 55 (las cursivas son mías).

26. ESCOBAR: *Músicos sin pasado...*, p. 124.

y, en consecuencia, su libro *Los orígenes del arte musical* fue concebido como un objeto estático y trascendente a cualquier contingencia histórica: se trataba de *la obra* definitiva sobre la música anterior a 1850. Se olvidó que la característica esencial a todo canon es su historicidad, es decir, la factibilidad de ampliarlo y reinterpretarlo en cada momento histórico,²⁷ lo que habría permitido releer de manera crítica la información contenida en dicho libro y profundizar en el estudio de la música colonial. De modo que la investigación sobre el tema que nos ocupa se vio retardada también por la forma en que la obra de Pereira Salas fue recepcionada por la musicología en Chile. Por lo demás, este aspecto no es exclusivo del caso chileno y el lector podrá establecer paralelismos con los contextos que le sean más familiares.²⁸

En una época reciente algún trabajo que ha intentado deconstruir dicho canon ha contribuido, en cambio, a perpetuarlo. En un artículo sobre la música en las culturas populares, el historiador y teólogo Maximiliano Salinas sostiene que los discursos historiográficos de Pereira Salas y Claro Valdés fueron construidos “desde el canon del Occidente clásico y sus elites” y, por lo mismo, prestan una mínima atención a la música indígena, africana y árabe-andaluza. Como forma de avanzar en el conocimiento del pasado musical de Chile propone, antes que retomar los aspectos tratados por dichos especialistas, incrementar la investigación de “los lenguajes multiculturales” y la música de tradición oral.²⁹ Aunque la hipótesis de Salinas reviste un indudable interés y explica la exclusión de ciertos temas del discurso tradicional, tal afirmación no hace más que reafirmar la idea de que la investigación sobre la música de tradición escrita fue agotada por Pereira Salas (cuya obra califica de “erudita, señera y amena”), perpetuando así una visión pasiva y acrítica de sus postulados.

Antes de cerrar este apartado, es interesante constatar que existe un punto de cruce entre los dos aspectos principales que hemos tratado hasta el momento —la preponderancia de la partitura como fuente musicológica y la influencia de Pereira Salas en la historiografía musical chilena. En una carta enviada a Samuel Claro Valdés en noviembre de 1963, quien se hallaba entonces becado en la Universidad de Columbia estudiando musicología, el historiador señalaba:

A nosotros nos ha tocado la parte primera, desbrozar el camino (...). Ahora les toca a los musicólogos ir más allá del relato histórico-sociológico y estudiar comparativamente las estructuras, y lo que hay de americano, o sea de original, en esta música nacida de un influjo demasiado directo de Europa.³⁰

27. POZUELO IVANCOS, José María y Rosa María Aradra SÁNCHEZ: *Teoría del canon y literatura española* (Madrid: Cátedra, 2000), pp. 36 ss. y 82 ss.
28. Por ejemplo, existe una indudable similitud con la influencia que Cotarelo y Mori tuvo en la historiografía de la ópera en España —véase CARRERAS, Juan José: “Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII”, en: *La ópera en España e Hispanoamérica* (actas del congreso internacional “La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia”, eds. Emilio Casares y Álvaro Torrente (Madrid, 29.XI/3.XII de 1999), vol. 1, (Madrid: ICCMU, 2001), pp. 205-230.
29. SALINAS, Maximiliano: “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, en *Revista Musical Chilena*, LIV (2000), no. 193, pp. 45-82.

De manera que el propio Pereira Salas incentivó a Claro Valdés a concentrar su atención en el estudio de las partituras (estructuras) musicales, hecho que confiere un mayor peso a la hipótesis planteada en esta primera parte del trabajo. Pero dado que la influencia más determinante en la musicología chilena ha sido la de un historiador, vale la pena examinar el diagnóstico que la historia general de Chile hizo sobre el período colonial a partir del siglo XIX, y en qué medida éste pudo influir en la visión tradicional sobre la música de dicha época.

Historia

El origen de una disciplina histórica moderna en Chile suele situarse en la década de 1840, constituyendo un referente esencial la publicación de la *Historia física y política de Chile* de Claudio Gay (1844), primer historiador que respaldó su trabajo con una amplia investigación y un análisis crítico de las fuentes consultadas.³¹ Siguiendo este criterio, la fundación de la historiografía colonialista correspondería al polifacético escritor y político José Victorino Lastarria, con sus *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*, trabajo presentado en la Universidad de Chile en su sesión general de 22 de septiembre de 1844 y publicado ese mismo año. Dos fueron los aspectos centrales de este ensayo: el primero, la voluntad del autor de introducir la llamada *historia filosófica*, que consistía, a diferencia de la *historia narrativa*, en buscar los principios que regían los hechos del pasado y extraer de ellos lecciones para el presente; el segundo, y más importante, la intención de demostrar la influencia negativa que la colonia había tenido en la vida del país y su relación con los males que aquejaban a la sociedad en aquel momento, idea que Lastarria había ya expresado en su discurso de 1842 ante la Sociedad Literaria:

Durante la colonia no rayó jamás la luz de la civilización en nuestro suelo. Y ¡cómo había de rayar! La misma nación que nos encadenaba a su pesado carro triunfal permanecía dominada por la ignorancia y sufriendo el poderoso yugo de lo absoluto en política y religión...³²

Las ideas anteriores están presentes a lo largo de las 141 páginas que componen las *Investigaciones*. Su visión pesimista del período queda clara desde el primer momento:

No veréis, señores, en este mal bosquejado cuadro una de aquellas grandes naciones que señalan su carrera en el mundo, dejando tras de sí una ráfaga luminosa; una de aquellas naciones que admiran religiosamente con un origen misterioso, una infancia heroica y una virilidad sublime por sus hechos; sino un pueblo desgraciado, que aparece desde sus primeros momentos uncido al carro de un conquistador orgulloso.³³

-
30. CLARO VALDÉS, Samuel: *Letras de Música*, prólogo y edición de Carmen Peña Fuenzalida (Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 2000), p. 139.
 31. Cf. con BASTÍAS SAAVEDRA, Manuel: *Historiografía, hermenéutica y positivismo*, tesis de licenciatura en historia, (Universidad de Chile, 2004), pp. 35-37.
 32. Cit. por DAGER, Joseph: "El debate en torno al método historiográfico en el Chile del siglo XIX", en *Revista Complutense de Historia de América*, 28 (2002), pp. 110-111.
 33. LASTARRIA, José Victorino: *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile* (Santiago: Imprenta del Siglo, 1844), p. 19.

En un plano más específico, Lastarria achaca al período una ignorancia endémica impulsada por las propias autoridades coloniales:

Las leyes y resoluciones dictadas para impedir el desenvolvimiento intelectual de los americanos atestiguan por otra parte la perversa intención de mantenerlos en la más brutal y degradante ignorancia (...). Las pocas universidades y colegios que establecían y reglamentaban las leyes estaban perfectamente destinadas a separar al hombre de la verdadera ciencia; eran, valiéndome de la feliz expresión [sic] de un americano, un "monumento de imbecilidad".³⁴

Finalmente, termina confiriendo al reino de Chile un estado de total degradación y negando a sus habitantes cualquier rasgo de sociabilidad:

En conclusión, el pueblo de Chile bajo la influencia del sistema administrativo colonial, estaba profundamente envilecido, reducido a una completa anonadación y sin poseer una sola virtud social, a lo menos ostensiblemente, porque sus instituciones políticas estaban calculadas para formar esclavos.³⁵

En definitiva, lo que Lastarria pretendía probar era que el progreso solo podía alcanzarse si se conseguía desespañolizar Chile, para lo cual era necesario, como diría en otro momento, "atacar el pasado y preparar la regeneración en las ideas, en el sentimiento y en las costumbres (...) reaccionar contra todo nuestro pasado social y político y fundar en nuevos intereses y en nuevas ideas nuestra futura civilización".³⁶

La idea de adoptar un modelo de historia filosófica en Chile dio origen a una polémica que ha sido bien estudiada en diversas publicaciones³⁷ y que fue protagonizada por Andrés Bello —entonces rector de la Universidad de Chile— y el profesor Jacinto Chacón. Bello defendió la necesidad de establecer documentalmente los hechos antes de pasar a la especulación filosófica, e hizo notar las contradicciones presentes en el discurso de Lastarria, como la imposibilidad de que un pueblo tan envilecido hubiese podido construir un presente tan prometedor como el que éste creía ver. Sus argumentos tuvieron una gran aceptación y todos los historiadores decimonónicos que le sucedieron adoptaron el método narrativo-documental como base para sus trabajos, tanto que el propio Lastarria reconocería, años más tarde, su "fracaso".³⁸ No obstante, Allen Woll ha demostrado que tal fracaso en ningún caso fue absoluto, pues si bien los historiadores aceptaron el método de Bello en lo formal, en la práctica emplearon la historia de una manera funcional a sus propósitos políticos, educativos e incluso familiares.³⁹

Pero hubo otro aspecto en el que la influencia del autor fue aún más manifiesta: la visión negativa de la colonia. A lo largo del siglo XIX el juicio moderado del pasado

34. *Ibidem*, pp. 41-42.

35. *Ibidem*, p. 71.

36. Citado por SUBERCASEAUX, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, tomo 1, *Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: J. V. Lastarria* (Santiago: Editorial Universitaria, 1997), p. 43.

37. La más reciente es Dager: "El debate...".

38. SUBERCASEAUX: *Historia de las ideas...*, vol. 1, pp. 74-75.

39. WOLL, Allen: *A Functional Past. The Uses of History in Nineteenth-Century Chile* (Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1982), p. 67 ss.

colonial que defendía Bello fue totalmente rechazado en Chile, y prácticamente todos los trabajos históricos reprodujeron, aunque de manera quizás menos virulenta, el discurso de Lastarria.⁴⁰ Cuatro décadas más tarde, Barros Arana, refiriéndose a la ausencia de escuelas en el siglo XVI, afirmaba:

Esta ignorancia de los primeros tiempos, aunque ligeramente combatida en los años subsiguientes, legó a la colonia abundantes gérmenes de atraso y exigió después, de la república, una acción vigorosa y constante para poner término a la era del oscurantismo.⁴¹

Dos son los aspectos planteados por Lastarria que pueden entrecruzarse en este breve párrafo: por una parte, la percepción oscurantista o medieval de la colonia chilena, relacionada con la ignorancia y el analfabetismo; y, por otra, el carácter regenerador de la república. Ambas ideas se hallan presentes de manera clara en las palabras de Pereira Salas con las que comienza el presente trabajo, en las cuales se asocia el inicio de una enseñanza sistemática de la música con la llegada de la independencia y el carácter iletrado con la tradición musical anterior:

Sin que podamos entrar en detalles al respecto, la visión negativa de la colonia se halla también presente, en gran medida, en los historiadores del siglo XX.⁴² Los trabajos de esta centuria que han intentado modificar o al menos matizar dicha percepción parecen a primera vista minoritarios, pero pueden citarse algunos ejemplos de interés: Emma de Ramón ha atribuido la supuesta inexistencia de una cultura artística en Chile antes de 1750 a la ausencia de investigaciones sobre el tema; y Gabriel Guarda ha señalado la existencia de una insospechada riqueza en el convento franciscano de Santiago y algunas casas particulares de personajes adinerados en los siglos XVI y XVII,⁴³ aunque otro de sus trabajos haya recibido la acusación de magnificar este tipo de datos para ocultar las “miserias materiales y morales” del reino.⁴⁴

Por otra parte, es interesante que en una época reciente los historiadores hayan comenzado a recurrir –de forma todavía muy marginal– a la historiografía de la música para sustentar sus postulados sobre la colonia. Villalobos señala al final de su estudio sobre el siglo XVII que los grandes compositores no fueron conocidos por los chilenos en

40. *Ibidem*, p. 63.

41. BARROS ARANA, Diego: *Historia general de Chile*, tomo I (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000), p. 290 (ed. original de 1884).

42. “Frontera lejana del Imperio Inca por el norte y acosado en el sur por el pueblo araucano durante gran parte del período colonial; la más lejana y pobre de las colonias españolas, dependiente del Virreinato peruano y conocido sólo por ser tierra de guerra...” –SAGREDO, Rafael y SOL SERRANO: “Un espejo cambiante: la visión de la historia de Chile en los textos escolares”, en <<http://www.iacd.oas.org/interamer/Interamerhtml/VazqAizphtml/VazSagSer.htm#4>>, consultado el 21 de julio de 2006.

43. RAMÓN, Emma de: *Obra y Fe. La catedral de Santiago 1541-1769* (Santiago de Chile: DIBAM/LOM/CIDBA, 2002), p. 23; GUARDA, Gabriel (O. S. B.): “Un mundo maravillado: San Francisco de Asís y la pintura colonial en Chile”, en *Barroco hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el convento franciscano de Santiago* (Roma: Palazzo della Cancelleria, 2003), pp. 22-24.

44. VILLALOBOS, Sergio: *Historia del pueblo chileno*, tomo IV (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2000), p. 141.

aquella época, aunque acepta que hubo una influencia española y limeña en los maestros de capilla locales.⁴⁵ Jaime Valenzuela atribuye a la música del mismo período un carácter preponderantemente militar, recogiendo en parte algunos testimonios de Claro Valdés.⁴⁶ Y Alfredo Jocelyn-Holtz ha sustentado su hipótesis de que en Chile no hubo Barroco o existió a lo sumo un “Barroco patético” en la precariedad de su música, recogiendo la afirmación planteada originalmente por Pereira Salas de que el clavicordio llegó a Chile solo a comienzos del siglo XVIII, hecho que, como vemos, ha constituido un símbolo de precariedad argüido con bastante frecuencia en la bibliografía; además, insiste en el tópico del aislamiento casi absoluto del reino.⁴⁷

Con lo anterior no pretendo formular un juicio sobre la historia como disciplina en Chile, sino más bien identificar aquellos elementos discursivos comunes entre la historia general y musical de la colonia, a fin de extraer conclusiones que puedan explicar la escasa atención que este período ha recibido por parte de la musicología chilena. Desde este punto de vista creo que pueden deducirse dos ideas muy claras: la primera es que la historiografía colonialista en Chile va de la mano, desde su fundación, con una condena sistemática del período que estudia; y la segunda, y más relevante, es que la historiografía tradicional de la música de la colonia reproduce, adapta y constituye por tanto un correlato del discurso historiográfico general sobre este período, cuestión que parece relacionarse, en cierta medida, con el hecho de que el primer trabajo sobre dicha música fuese realizado por un historiador.

Y nacionalismo

Aunque los testimonios anteriores demuestran una coincidencia de ideas entre el discurso histórico y musicológico, poco añaden sobre los aspectos culturales que pudieron condicionar las opiniones de sus autores. Para profundizar en ello es imprescindible retornar a las *Investigaciones* de Lastarria. En primer lugar, es evidente que su relato se funda en una concepción de la historia como progreso, y más precisamente, como él mismo afirma, en la creencia de que el devenir del país ha sido impulsado por “la ley del progreso, por esa ley de la naturaleza que mantiene a la especie humana en un perpetuo movimiento expansivo”.⁴⁸ Este enfoque, que tuvo repercusiones en la historiografía pos-

45. *Ibidem*, pp. 409-411. El autor no cita ningún trabajo específico sobre música.

46. VALENZUELA, Jaime: *Las Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)* (Santiago de Chile: DIBAM, 2001), pp. 372-374. Esta idea, que examinaré posteriormente, es compartida entre otros por Escobar: *Músicos sin pasado...*, p. 97.

47. “Estábamos fuera de todos los “circuitos”, como lo estuvo, también, nuestra música. Toda esa bullangería y sonajera de flautas, pífanos, tambores y trompetas, que es lo que más se oía en estas fiestas cívicas y religiosas a que tanto se vuelve últimamente, apenas califica en un siglo que produjo lo mejor de Monteverdi, Frescobaldi, Corelli, Purcell, Lully (...). Hubo que esperar hasta 1708 [sic] para que los santiaguinos pudieran escuchar un clavicordio y cuatro violines. En el mejor de los casos, nuestra capacidad musical era pueblerina...” —JOCELYN-HOLTZ LETELIER, Alfredo: *Historia general de Chile*, vol. 2, *Los Césares perdidos* (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2004), p. 282.

48. Cit. por SUBERCASEAUX: *Historia de las ideas...*, vol. 1, pp. 52-53.

terior y sin duda influyó negativamente en la valoración de la colonia,⁴⁹ se halla también presente en la obra de Pereira Salas cuando concibe a la música colonial como inferior a la republicana, solo que su interpretación del progreso consiste en pasar de una música funcional a una música *autónoma* que sería propiamente artística:

La música había sido hasta la fecha un mero esparcimiento social, una manera frívola de matar el tiempo, o un acompañamiento litúrgico o cívico de la vida religiosa y política. Alrededor de 1819, la música entra en una nueva etapa de vida, transformándose en arte.⁵⁰

Sin embargo, existe otro aspecto que el discurso de Lastarria deja traslucir y que resulta, desde mi punto de vista, aun más determinante: su carácter nacionalista. Como es sabido, el nacionalismo fue una fuerza cultural dominante en el siglo XIX que influyó poderosamente en la naciente disciplina histórica. Ésta tuvo como misión primordial el proporcionar información para la construcción de los estados nacionales, lo que derivó, entre otras cosas, en una mayor atención hacia los sucesos más decisivos de su existencia y, en definitiva, en aquello que solemos designar como “gran Historia”.⁵¹ Pero si en la mayoría de los casos el nacionalismo historiográfico se manifestó en una indagación positiva del pasado para extraer elementos que contribuyeran a ensalzar la identidad y el orgullo nacionales, en el caso de Lastarria lo hizo de la forma contraria, ya que el pasado colonial se asociaba con la dominación española y representaba una intromisión foránea en la historia propia de la nación.⁵² Esta idea queda demostrada por el tono nacionalista que, ya en las palabras introductorias, asumen sus *Investigaciones*:

En esta reunión solemne que la Universidad de Chile celebra para dar cuenta por primera vez de sus trabajos, hay algo más que el simple cumplimiento de una disposición de sus estatutos: importa ella también un verdadero homenaje rendido a la patria en la conmemoración del gran día en que destellaron los primeros lampos de nuestra libertad política.⁵³

Y más adelante agrega lo siguiente:

-
49. Cf. con SAGREDO y SERRANO: “Un espejo cambiante...”. Así mismo véase la siguiente afirmación de AMUNÁTEGUI SOLAR, Domingo: *Formación de la nacionalidad chilena* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1943), p. 66: “El abastecimiento de los objetos necesarios para el bienestar de la vida (...) pasó por diversas etapas en la Capitanía General, desde un grado miserable hasta una situación elevada”.
50. PEREIRA SALAS: *Los orígenes...*, p. 75. En otro lugar el historiador afirma que la música “no debe ser un espectáculo social, ni una recreación adjetiva sino simplemente un arte” – “La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX”, en *Revista Musical Chilena*, VI (1950-51), 40, p. 66. Sobre el problema de la autonomía de la obra musical, cuya influencia en la historiografía chilena merece un estudio más detallado, son de interés entre muchos otros los trabajos de DAHLHAUS: *Foundations*, pp. 108-129; y KIVY, Peter: “Absolute Music and the New Musicology”, *New Essays on Musical Understanding* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), pp. 155-167. Por último, la idea de 1819 como un momento de progreso musical proviene de ZAPIOLA, José: *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, prólogo de Patricio Tupper León (Buenos Aires-Santiago de Chile: Editorial Francisco de Aguirre, S. A., 1974), (original de 1872) p. 44.
51. VÉASE ARÓSTEGUI, Julio: *La investigación histórica: teoría y método* (Barcelona: Crítica, 2001), pp. 76 ss.
52. Cf. con SUBERCASEAUX, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, tomo 3, *El centenario y las vanguardias* (Colección Imagen de Chile, Santiago: Editorial Universitaria, 2004), p. 10.
53. LASTARRIA: *Investigaciones...*, p. 1.

La narración de la revolución de la colonia, aunque hecha sin unidad y sin discernimiento filosófico, presenta mayor interés [que la colonia en sí], por cuanto en esos hechos heroicos; que tanto halagan nuestro amor nacional, divisamos el fundamento de nuestra libertad política...⁵⁴

Puede afirmarse entonces que la visión excesivamente pesimista de la colonia por parte de los historiadores del siglo XIX, impulsada por Lastarria, está estrechamente relacionada con el nacionalismo en boga en la época. Teniendo en cuenta su influencia resultan más comprensibles afirmaciones como la citada de Barros Arana y otros contemporáneos suyos. Esto tiene una importancia capital, pues es obvio, como señala Dager, que “una historia con el compromiso de contribuir a la “imaginación” del Estado-nación no podía cumplir cabalmente el modelo de ausencia total de subjetividad...” que ella misma defendía.⁵⁵

La situación es prácticamente la misma en el caso de la historiografía de la música colonial en Chile, en la medida en que, como hemos visto, existe una coincidencia directa entre sus planteamientos y los de las historias generales del siglo XIX. Si hasta el momento esto no ha sido advertido⁵⁶ se debe probablemente a que, al igual que en el caso de Lastarria, su carácter nacionalista no se manifiesta en la búsqueda de raíces ancestrales,⁵⁷ sino en una visión negativa del pasado y la creencia de que solo la independencia y la apertura hacia Europa (excluyendo por cierto a España de esta categoría) habrían permitido “redimir” el arte musical. Sea como sea, queda claro que el diagnóstico tradicional sobre la música del período no constituye una visión imparcial del pasado como pretendieron sus autores y, en consecuencia, no puede ser aceptado sin una revisión profunda de sus postulados y las fuentes que los sustentan.

Escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial

Como he anticipado en la introducción de este trabajo, difícilmente podría construirse una visión alternativa de la música colonial en Chile por medio del mero análisis y replanteamiento del discurso tradicional, sobre todo considerando la escasa cantidad de investigaciones dedicadas al tema –aun con las aportaciones más recientes que serán citadas aquí– y la precaria información conocida para este período. Por esta razón, es imprescindible contrastar el diagnóstico de Pereira Salas y Claro Valdés con la evidencia

54. *Ibidem*, pp. 14-15.

55. DAGER: “El debate...”, p. 133.

56. A nivel latinoamericano algunos especialistas han señalado la escasa atención prestada por las nacientes repúblicas hacia la música del pasado, aunque sin insistir suficientemente en el talante nacionalista que esta actitud conllevaba – véase por ejemplo LANGE, Francisco Curt: “La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, en *Revista Musical Chilena*, 21 (1967), no. 102, p. 11.

57. Como si ocurre, por ejemplo, en España, donde los primeros musicólogos buscaron en el Renacimiento y el Barroco la presencia de características auténticamente hispanas –como el misticismo– y postularon la ausencia de rasgos italianizantes en la música de ambos períodos, cuestión que a la luz de la información conocida actualmente, especialmente para el siglo XVIII, carece de todo fundamento –véase ROS-FÁBREGAS, Emilio: “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”, en *Boletín Música de Casa de las Américas*, 9 (2002), pp. 25-49.

documental encontrada en investigaciones recientes sobre dicha música. Para ello, me concentraré en lo posible en los siglos XVI y XVII, puesto que, si bien la percepción negativa de la música abarca toda la colonia, el siglo XVIII ha sido tratado con mayor benevolencia por dichos autores.⁵⁸

Uno de los tópicos recurrentes que, como hemos visto, ha influido en la menor atención prestada hacia esta época es la supuesta ausencia de una tradición musical escrita en los primeros siglos de dominación hispana. Por cierto que este hecho en sí mismo no constituye una carencia, pero sí el que instituciones de raíz europea como los conventos y monasterios, que contaban con archivos musicales tanto en España como en otras latitudes de Sudamérica, desarrollaran en Chile un tipo de música “improvisada” en sus festividades.

Al respecto, es interesante la información que aportan los documentos del Monasterio de La Victoria de Santiago, de religiosas clarisas. En 1679, a un año de su fundación, se contrata a Gaspar Bartolomé Domínguez, indio procedente del Cuzco, para enseñar el canto a las novicias,⁵⁹ y más concretamente, como se precisa cuatro años más tarde, para la “enseñanza de punto”, lo que deja claro que se trata de lectura musical.⁶⁰ Así mismo, en la década del ochenta se menciona la compra de papel para la música de la fiesta de Santa Clara.⁶¹ Por lo tanto, desde su fundación existió en el monasterio una preocupación por una enseñanza musical sistemática y en las celebraciones más importantes los músicos contratados debían preparar (y seguramente componer) piezas adecuadas para la ocasión. Estas afirmaciones encuentran un mayor fundamento en la abundante documentación del siglo XVIII que se conserva en el monasterio, en la cual consta la entrada de numerosas religiosas cantoras e instrumentistas que son examinadas, previamente, por músicos profesionales de la catedral u otras instituciones que certifican su capacidad para leer música, aspectos que espero tratar con detalle en otro lugar. ¿Era éste un caso único en los monasterios de Santiago? La respuesta parece ser negativa, considerando que cuatro monjas agustinas del Monasterio de la Limpia Concepción fundaron en la década de 1670 una capellanía cuyo excedente debía destinarse a gratificar a las religiosas que más se distinguieran en los instrumentos y el canto.⁶²

58. Tanto Pereira Salas como Claro Valdés coinciden en calificarlo como un “siglo de progresos” –PEREIRA SALAS: *Los orígenes...*, pp. 28 y 30; CLARO VALDÉS y URRUTIA BLONDEL: *Historia...*, pp. 46 y 56.

59. Archivo del Monasterio de la Victoria, Libro de gastos 1678-1697, fol. 26, “Más 66 rs. que di por mandado de la Señora abadesa a Gaspar Bartolomé Domínguez a cuenta de la enseñanza de la canturía [sic] a las 4 novicias”. Más adelante figura como “Gaspar el Cuzco”, denominación que solía emplearse para designar a los indios procedentes de dicha localidad.

60. *Ibidem*, segunda sección del libro, fol. 24v. Se ha discutido si este término alude a una música polifónica o se usa para diferenciar el canto llano del canto “en tono” – cf. BAADE, Colleen Ruth: *Music and music-making in female monasteries in seventeenth-century Castile (Spain)*, tesis doctoral (Duke University, 2002), pp. 35 ss. Pero no cabe duda de que hace referencia a notas musicales escritas.

61. *Ibidem*, segunda sección, fols. 24v, 34v; y tercera sección (primera hoja sin foliar): “1 mano para el músico para el punto de la fiesta de S. Clara”.

62. FRÍAS, Estanislao: *Capellanías, Censos y Mayorazgos*, (Santiago: Imp. Dirección General de prisiones, 1933), pp. 138-139.

La situación no parece haber sido muy diferente en los conventos de religiosos. Ya he señalado en otra ocasión que en 1676 los mercedarios de Santiago tenían en su iglesia un libro de canto de órgano, cinco legajos con música para el Santísimo Sacramento, la fiesta de La Merced y otros santos, y cuatro libros de canto llano.⁶³ Los agustinos, por su parte, contaban en 1598 con un “Manual de canto” en la Sacristía y en 1608 con “un libro de canto en pergamino del oficio de los santos de la orden de 40 hojas”.⁶⁴ Dentro de esta línea debe interpretarse la disposición de las constituciones franciscanas de 1680, que establecen que en el convento grande de Santiago haya lección de canto y, en lo posible, de tecla para que los coristas sepan tañer y cantar.⁶⁵ Por lo demás, dicho convento iba a recibir en 1702 los papeles de música del presbítero y arpista Alejo de Salazar, quien los legó en su testamento.⁶⁶

En otras palabras, existió en este tipo de instituciones una práctica de escritura y lectura musical similar a la de otras ciudades del continente, y las diferencias que sin duda hubo con monasterios importantes como la Encarnación de Lima, por citar un caso paradigmático,⁶⁷ fueron más de forma o intensidad que de fondo. La no conservación hoy en día de las fuentes musicales a las que dio lugar dicha práctica es sin duda un problema complejo que merece un estudio detallado, pero que no se debe, como se ha planteado, a un desconocimiento de la escritura musical en aquellos años. De este hecho se desprenden dos consideraciones relevantes: la primera, es la mayor factibilidad de que aparezcan en el futuro partituras incluso anteriores al siglo XVIII, aún no descubiertas; la segunda, es la necesidad de buscar formas alternativas que nos permitan acercarnos a aquellos sonidos del pasado que nos están vedados. En este sentido, y aparte de la documentación de archivo, considero que pueden ser de utilidad algunos trabajos musicológicos que se han realizado a partir de fuentes teatrales y poéticas, permitiendo éstas deducir incluso algunas características formales de las piezas interpretadas, como se ve en el libro clásico de Louise Stein. Así mismo, los estudios de concordancias con fuentes musicales de otros lugares de Hispanoamérica pueden acercarnos un poco al paisaje sonoro de Chile en la medida en que tengan una conexión razonable con el contexto local, para lo que sigue siendo de consulta obligada el inventario general de Stevenson.⁶⁸

63. VERA, Alejandro: “Music in the monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period”, en *Early Music*, XXXII (2004), no. 3, p. 370.

64. Archivo del Convento de San Agustín de Santiago, Libro de la casa grande (1595-1625), fols. 48 y 96v.

65. Archivo Franciscano de Santiago, Actas del Definitorio, vol. 1, fols. 67 y 84v.

66. “Item declaro por mis bienes una Arpa, mando se dé al Síndico (...) mando se den al dicho síndico para el uso del Coro de dicho Convento los papeles de música que yo tengo en mi caja y petaca” —Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, vol. 410, fols. 186v-187.

67. VÉASE STEVENSON, Robert: *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States, 1959), p. 57.

68. STEIN, Louise K.: *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in seventeenth century Spain* (Oxford: Clarendon Press, 1993); STEVENSON, Robert: *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas* (Washington D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1970).

En cuanto a la ausencia de ciertos instrumentos con anterioridad al siglo XVIII, hemos visto que la supuesta llegada del primer clavicordio en 1707, sostenida por Pereira Salas, ha constituido mucho más que un dato anecdótico: se trata de un símbolo de marginalidad extrema, en comparación con las prácticas de la época, que ha sido citado de manera recurrente para sustentar ciertas construcciones históricas y culturales en torno al Chile colonial. Por lo tanto, la rectificación de este dato debería forzosamente llevarnos a revisar dichas construcciones. En realidad, este instrumento se hallaba presente en Chile ya en el siglo XVI, tanto en el ámbito eclesiástico como en el secular. He señalado en otras ocasiones que los agustinos de Santiago tenían en 1597 un clavicordio que había sido enviado por el sacristán del convento de Lima, fr. Antonio de Montearroyo, a cambio de cien misas.⁶⁹ Adicionalmente, en 1594 se llevó a Concepción —ciudad situada 500 kms. al sur de Santiago— un clavicordio para Beatriz Clara Coya, esposa del gobernador Martín García Oñez de Loyola, lo que testimonia su empleo en las casas particulares de las autoridades de más alto rango.⁷⁰ Por consiguiente, resulta claro que la práctica de los instrumentos de teclado antes del siglo XVIII no estuvo limitada al órgano como se ha afirmado.

Con todo, y como ocurrió en otros territorios de Hispanoamérica, parece ser que el clavicordio no fue de uso común en el siglo XVI, como sí ocurrió con la vihuela. La más temprana que he podido encontrar se menciona en el testamento del 9 de julio de 1587 del mulato libre Antón de Guzmán, quien ejercía, aparte de su oficio de sillero, el de prestamista. Al parecer la vihuela había sido empeñada por Jerónimo Bermúdez en la cantidad de diez pesos de oro.⁷¹ Su empleo relativamente frecuente puede deducirse de la presencia de cuerdas de vihuela entre los bienes de algunos mercaderes que llegaban desde el extranjero, ya que esto significa que existía una demanda que justificaba el importarlas.⁷²

La información encontrada para el siglo XVII es aun más significativa. Aparte del conjunto de instrumentos de cuerda, viento y tecla que tenían los mercedarios en 1676,⁷³ las monjas de La Victoria contaron desde su fundación (1678) por lo menos con el órgano y el arpa.⁷⁴ Así mismo, la documentación de los agustinos denota pocos años antes la presencia del órgano y la compra de cuerdas, probablemente también para arpa, lo que

69. VERA: "Music in the monastery...", p. 373.

70. Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, vol. 14, fol. 23 —Cf. con ALRUIZ, Constanza: *Música Instrumental en Santiago de Chile durante la colonia. El caso de los instrumentos de teclado*, tesis de licenciatura en musicología, dir. Alejandro Vera (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006) (en preparación).

71. Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, vol. 3, fol. 396v.

72. Como ejemplo véase Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, vol. 5, fol. 268-268v. Es una lista de mercaderías que Andrés de Torquemada vendió a Francisco Navarro, en la que figuran "Cuatro mazos de cuerdas de bigüela [sic]". El documento está fechado el 17 de agosto de 1590.

73. VERA: "Music in the monastery...", p. 370.

74. Archivo del Monasterio de La Victoria, Libro de gastos 1678-1697, fols. 7 y 43v. Cabe señalar que en el documento no queda claro si el órgano pertenecía al monasterio, pues se afirma que fue trasladado al hospital de San Juan de Dios.

no debe sorprendernos considerando la importancia que ambos instrumentos tenían en la realización del acompañamiento en la música sacra de la época.⁷⁵ Estos hechos me llevan a reconsiderar el carácter militar o “marcial” que, como hemos visto, han atribuido algunos historiadores a la música de las fiestas religiosas, basándose en el hecho de que los libros de cuentas de los conventos contienen mayoritariamente pagos a ejecutantes de caja y trompeta. Una interpretación diferente de dichos registros es que aquellos instrumentos debían ser contratados justamente porque los conventos no los tenían en su interior. Esto explicaría que otros como el órgano y el arpa, que sí estaban presentes, apenas aparezcan mencionados: puesto que eran ejecutados por los propios religiosos (as) era innecesario efectuar pagos específicos por ello. Con esto no quiero negar que el empleo de instrumentos de mayor sonoridad para captar la atención del pueblo fuese un elemento importante en las fiestas, pero sí poner en evidencia que esto ocurrió en conjunto con una música sacra en su sentido más tradicional y no en sustitución de ella. Por lo demás, la presencia de música “ruidosa” en las festividades era también una característica de muchas ciudades latinoamericanas y europeas.⁷⁶

Esta importante actividad musical en los conventos y monasterios permite cuestionar otro tópico común en la historiografía: la idea de que la Catedral de Santiago aglutinó el quehacer musical de la colonia.⁷⁷ En los siglos XVI y XVII la práctica musical de esta institución parece haberse caracterizado por un movimiento pendular entre la precaria situación que le imponía la frecuente escasez económica y aquella a la que aspiraban algunas de sus autoridades, al punto de que en ciertos momentos los recursos musicales con que contaban los conventos y monasterios fueron superiores. Esto es en realidad menos excepcional de lo que podríamos pensar, dado que las instituciones monásticas eran integradas y dirigidas por personas nacidas en Chile, que solían tener relaciones de parentesco con sujetos de alto rango. Simultáneamente, muchos laicos estaban adscritos a ellas a través de las terceras órdenes o las numerosas cofradías. Por lo tanto, existía una gran identificación entre los conventos y la élite santiaguina, cuestión que indudablemente contribuía a aumentar su patrimonio mediante limosnas, fundaciones y legados.⁷⁸ El obispo Juan Pérez de Espinoza, advirtiendo esta situación, se quejó en 1609 al rey

75. Archivo del Convento de San Agustín de Santiago, Libro de cuentas (1659-1677), fols. 26v, 29, 45, 46, 69, 106 y 182.

76. Por ejemplo, en la Viena barroca un grupo de al menos cuatro trompetistas se unía a la orquesta tradicional de la corte en las fiestas más importantes, tanto seculares como sacras –TARR, Edward H.: “Trumpet. 4. The Western trumpet. (iii) 1500-1820”, *Grove Music Online*, ed. de L. Macy (consultado el 4 de septiembre de 2006), <<http://www.grovemusic.com>>. Sobre la presencia de trompeteros y atabaleros en las fiestas de Lima véase SAS, Andrés: *La música en la Catedral de Lima*, Primera Parte: *Historia General* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, 1971), p. 65, 83, 147 y 199.

77. Véase CLARO VALDÉS y URRUTIA BLONDEL: *Historia...*, p. 60: “Desde su fundación la Catedral de Santiago concentró a su alrededor la más importante actividad musical de la ciudad y, por consiguiente, del país”.

78. Cf. con BAKER, Geoffrey: “Music in Convents and Monasteries of Colonial Cuzco”, en *Latin American Music Review*, 24 (2003), nº 1, p. 3.

de que las órdenes religiosas se estaban enriqueciendo a costa de la catedral, ya que “los diezmos del obispado van a menos a causa de las muchas haciendas que compran y heredan (...) que se provea el remedio porque si no dentro de diez años el obispo y prebendados andarán pidiendo y las religiones muy ricas”.⁷⁹ En el plano litúrgico y musical, en una información realizada el 10 de febrero de ese mismo año se afirma que para oficiar las misas en los días de fiesta los prebendados debían pedir prestados los misales y libros a los conventos, si bien, como suele ocurrir con los informes destinados a solicitar recursos, el testimonio pudiese ser exagerado.⁸⁰ Más aun, en 1680 el puesto de sochantre estaba a cargo de un religioso, fr. Diego de Castro,⁸¹ hecho que pone en evidencia la necesidad de estudiar la catedral en relación con las instituciones (religiosas y seculares) y espacios circundantes, integrada en su contexto urbano.⁸²

Con lo anterior no quiero dejar la impresión de que la catedral no tuvo una actividad musical de interés antes del siglo XVIII, porque la información encontrada es aún insuficiente para afirmarlo y, también, porque existieron iniciativas anteriores tendientes a incrementar los recursos destinados a la música catedralicia. Tal vez la más relevante fue la capellanía que el obispo Francisco de Salcedo fundó en 1634, que incluía cuatrocientos pesos de renta para el maestro de capilla por la obligación de oficiar anualmente ciertas misas,

y que enseñe los muchachos tiples desde su principio, y dé lección de canto a todos los cantores, y a los que el Prelado le pareciere tenga el dicho maestro de Capilla en su casa y poder, para que enseñados con continuación sepan cantar con destreza canto llano y de órgano, porque tenemos por experiencia que los indios naturales se mueven mucho a devoción oyendo música, por cuanto en su natural con músicas y cantos celebran sus fiestas, y les causará más devoción la de la Iglesia por ser concertada.⁸³

La fundación de Salcedo constituyó, probablemente, el primer intento por institucionalizar una práctica polifónica de la que existen indicios anteriores, pero que no parece haber contado hasta ese momento con un financiamiento permanente. Sin embargo, sabemos que sus disposiciones no siempre fueron respetadas, puesto que en 1688 el cabildo catedralicio detectó que el sochantre no cumplía con la obligación de formar a los cantores, y ordenó que “por lo menos tres días de la semana después de misa mayor o maitines enseñe una hora a los colegiales y demás eclesiásticos que se aplicaren aprehender la solfa...”.⁸⁴

79. Archivo General de Indias de Sevilla, Chile, 60, Carta del 1 de marzo de 1609.

80. Archivo General de Indias de Sevilla, Chile, 65.

81. Archivo General de Indias de Sevilla, Chile, 61, Cuentas de León Gómez de Oliva, fol. 10v. Así mismo en 1708 el puesto era desempeñado por un mercedario —PEREIRA SALAS: *Los orígenes...*, p. 30.

82. Cf. CARRERAS, Juan José: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en: *Música y cultura urbana en la edad moderna*, eds. Bombi, Andrea, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Valencia: Universitat de València, 2005), pp. 31 ss.

83. Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, vol. 66, p. 555 (copia del siglo XVIII).

84. Archivo de la Catedral de Santiago, “Libro Tercero del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Chile”, fols. 34v-35. La aplicación al sochantre de las obligaciones impuestas por Salcedo al Maestro de Capilla se debe a que en esos años no existía una diferenciación entre ambos puestos.

Por otra parte, la supuesta hegemonía catedralicia explica la tendencia a adscribir cualquier músico medianamente importante a dicha institución. Así, se afirmó durante mucho tiempo que el magisterio de capilla de la catedral en el siglo XVIII había estado a cargo, sucesivamente, del mercedario Madux (que en realidad debe corresponder al padre Francisco Marieluz), el franciscano Cristóbal de Ajuria y José de Campderrós, porque eran los músicos de los cuales existían menciones en algunas fuentes documentales. Sin embargo, la evidencia más reciente demuestra que mientras Marieluz se desempeñó en el convento de La Merced el magisterio catedralicio era ocupado por el portugués Francisco Antonio Silva, y en la época en que Ajuria lo hizo en sus conventos de Santiago y Concepción el maestro de capilla de la catedral era Campderrós,⁸⁵ lo que da cuenta de una práctica musical bastante más diversa y compleja de la que se suponíamos hasta hace poco tiempo.

Para terminar, algunos de los nombres y fuentes referidos deben llevarnos a relativizar la idea del aislamiento extremo del reino, tan cara a la historiografía tradicional. Los casos mencionados de Gaspar Bartolomé Domínguez, indio Cuzco, y Alejo de Salazar, quien antes de llegar a Chile fue cantor en la Catedral de Lima,⁸⁶ constituyen solo una muestra de un proceso más amplio de recepción de música y músicos extranjeros al que me he referido en otra oportunidad, y en el cual resultó fundamental la conexión de Santiago con otras ciudades importantes del cono sur, especialmente Lima.⁸⁷ Recordemos que, según el historiador Armando de Ramón, la pertenencia del Santiago colonial a lo que él llama la “red urbana del cono sur” explica su significativa actividad comercial, que de otro modo podría parecer sobredimensionada, dada su escasa extensión y número de habitantes.⁸⁸ Y todo indica que la pertenencia a dicha red contribuyó también al incremento de su actividad musical y artística. Por otra parte, las barreras –principalmente geográficas– que objetivamente dificultaban la comunicación del reino con el exterior han sido quizás asumidas de forma demasiado “estructuralista”, en el sentido determinista del término,⁸⁹ como si hubiesen constituido un impedimento absoluto para el intercambio musical con otros territorios, olvidando con ello la notable capacidad de los sujetos coloniales para traspasar obstáculos y recorrer distancias que hoy nos parecerían insalvables.

Todo esto no significa dar la espalda a la tradición e intentar redefinir la música de la colonia de un modo radicalmente opuesto, no solo porque no es necesario hacerlo

85. Véase VERA: “A propósito de la recepción...”.

86. La presencia de Salazar en Lima se halla documentada en SAS: *La música en la Catedral...*, p. 157. Pereira Salas fue el primero en afirmar que Salazar había dejado un arpa al convento de San Francisco y que tocaba allí “ante el altar de su patrona la Virgen de Aranzazu”, aunque sin citar fuente alguna –PEREIRA SALAS, Eugenio: “El arpa...que en dulce nota”, en *Revista Musical Chilena*, I (1945), no. 4, p. 41.

87. VERA: “A propósito de la recepción...”.

88. RAMÓN, Armando de: *Historia urbana. Una metodología aplicada* (Buenos Aires: Ediciones Siap, 1978), pp. 10-11.

89. La historia estructural ha sido, en efecto, criticada por el carácter excesivamente determinista que frecuentemente asumen sus explicaciones –BURKE, Peter: “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración”, en *Formas de hacer historia* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), p. 292.

para que ésta se constituya en un objeto de interés musicológico, sino también porque el discurso tradicional se funda en parte en hechos consensuados que difícilmente pueden negarse, como la posición secundaria que el reino de Chile ocupaba en la administración colonial. Pero sin duda la influencia de la historia decimonónica, con su carácter nacionalista y su idea del progreso continuo, así como aspectos propios de nuestra disciplina, como la centralidad de la partitura y la obra musical, explican las numerosas exageraciones que dicho discurso contiene y el consiguiente desinterés por profundizar en el tema durante varios años. Aun así, la evidencia presentada en este apartado y la multiplicación de los estudios sobre la música del Chile colonial demuestran que es posible, hoy en día, construir una nueva mirada sobre este período.