

Clarisa Pedrotti: *Pobres, negros y esclavos. Música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)*, Córdoba, Editorial Brujas, 2017

Durante mucho tiempo, la historiografía en torno a la música religiosa en Iberoamérica se refirió casi exclusivamente a la catedral, por tratarse de la institución católica que por antonomasia había albergado una rica actividad musical, y cuyos vestigios habían sido conservados dentro de sus archivos, lo que facilitaba su estudio. Con mayor razón al tratarse de la época colonial, en la que, al menos en los centros urbanos, se imitaba el modelo musical español, por lo que las catedrales concentraban la mayor cantidad de recursos con el propósito de mantener una capilla musical y un calendario de celebraciones¹. Tras la catedral, también ha sido foco de investigación la labor musical de algunas congregaciones como la de los Jesuitas, cuyas fuentes han sido tanto los documentos de archivo como las partituras.

El libro que reseño a continuación aborda la temática de la música religiosa durante el periodo colonial en la ciudad de Córdoba del Tucumán, Argentina, bajo un prisma diferente, motivado por el desafío de no contar con fuentes musicales escritas, es decir, partituras. Esta investigación se plantea desde una perspectiva amplia que no considera exclusivamente a la catedral como fuente de conocimiento, sino que incluye a las demás instituciones religiosas activas en la época para, de esta manera, obtener una visión más completa del fenómeno musical en el entorno urbano.

Tomando como punto de partida su situación marginal y periférica, la autora propone analizar la actividad musical de Córdoba del Tucumán asumiendo un cuestionamiento necesario: ¿Por qué y hasta qué punto la investigación de estos centros “menores” debía tender a buscar semejanzas con las manifestaciones musicales de las grandes urbes para validarse? (p. 18). Este interrogante es interesante considerando que, en el contexto de los estudios sobre música latinoamericana en general, se ha criticado el enfoque basado en la búsqueda de una diferencia con respecto al canon musical occidental, por llegar hasta el punto de generar la exaltación de un “auto-exotismo”, como bien ha expresado el musicólogo José Manuel Izquierdo². Sin

¹ Laura Fahrenkrog: “Música y ciudad colonial: adaptación e hibridación en las periferias urbanas de Hispanoamérica (Asunción del Paraguay, siglos XVI-XVIII)”, *Memorias de las IX Jornadas internacionales de arte, historia y cultura colonial. Arquitectura, urbanismo y ciudad colonial*, 2015, p. 31.

² José Manuel Izquierdo: “Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)”, *Resonancias*, 20, 38, 2016, p. 97.

embargo, se esperaría lo contrario, particularmente en el caso de los estudios sobre música religiosa colonial referidos a urbes pequeñas como Córdoba del Tucumán, es decir, sería previsible que su práctica musical coincidiera con la de los centros urbanos mayores, quizás entendiendo que esta coincidencia reafirmaría y legitimaría sus prácticas musicales dentro de un contexto de protagonismo de una sola institución –la Iglesia Católica– amparada bajo el alero del reino español.

En este sentido, este libro, lejos de buscar similitudes con las metrópolis, se articula precisamente en la búsqueda de características locales particulares, vertebradas en torno a condicionantes tales como la “escasez”. De este modo, la pobreza y la mengua de recursos materiales que se verificaron en la época, se valoran como alicientes en el desarrollo de ingeniosas redes de intercambio que mantuvieron activo al aparato musical religioso de Córdoba del Tucumán, a pesar de las dificultades.

El libro se estructura en dos partes. La primera está enfocada en la sociedad e instituciones urbanas y en ella la autora contextualiza históricamente la ciudad de Córdoba durante el periodo estudiado, tocando aspectos sociales y culturales. Aquí, es posible comprender la importancia que tenía la población “de castas” en la ciudad, información relevante para la trama del libro, puesto que fueron sus integrantes los protagonistas de la práctica musical en esta durante el periodo colonial (p. 50). La segunda parte del libro aborda temáticas tales como el estudio del paisaje sonoro de la ciudad (capítulo 4); la actividad musical de diversas instituciones, entre ellas la catedral (capítulo 5); los conventos y monasterios (capítulo 6); y las cofradías, capellanías e instituciones educativas (capítulo 7); finalmente, el último capítulo está dedicado a la fiesta barroca/ ilustrada (capítulo 8).

El texto narra cómo la actividad musical en Córdoba del Tucumán era desarrollada por “pobres, negros y esclavos”, debido a que durante este periodo la mayoría de la población estaba compuesta por mulatos, pardos y negros que se integraban al entramado social como esclavos o sirvientes (p. 87). De este modo, las diferencias sociales impuestas por los conquistadores europeos continuaban funcionando dentro del ámbito de la música religiosa al delegar a las castas un oficio considerado “menor” dentro de la práctica musical: la ejecución instrumental, en tanto que el canto era una actividad restringida solamente a los “blancos”, que eran a su vez personas consagradas, tradicionalmente miembros de la élite (p. 90). De hecho, los conjuntos musicales habrían pertenecido al nivel social más bajo, siendo despreciados por su condición racial (p. 104). Sin embargo, esta regla (“los blancos cantan, los negros tañen”) tuvo como excepción la actividad musical en la reducción de los indios Vilelas, quienes cantaban y tocaban la música dentro de sus reducciones y también en la ciudad, interpretando música

propia del oficio litúrgico, o en celebraciones paralitúrgicas en las que ejecutaban villancicos y canciones devotas (pp. 212-213). En ciertos contextos, como en los conventos femeninos, la presencia de músicos negros fue proscrita, como en 1737, por ejemplo, puesto que debían ser las propias monjas las ejecutantes de la música en el culto. Esta prohibición habría ido en detrimento de la concurrencia, que habría bajado ostensiblemente (p.146). Este dato es interesante porque manifiesta una tendencia que continuaría presente en los siglos posteriores, en el contexto de los esfuerzos de la Iglesia Católica por reglamentar la música en la liturgia, especialmente desde el siglo XIX en adelante. El veto a ciertos estilos, instrumentos, repertorios y formas de cantar que eran del gusto de los fieles, comprometería la asistencia al culto, comprobando que muchas veces los feligreses acudían atraídos por la música que se ejecutaba, más que por la participación en el rito en sí mismo.

Un aspecto que podría ser discutido tiene relación con la categorización de ciertos periodos para la práctica musical en el Colegio Seminario de Córdoba: del “esplendor musical” a la “austeridad y decadencia” (pp. 197 y 199). Estas etiquetas tienen relación directa con el uso de instrumentos de cuerda y la introducción del estilo italiano durante un supuesto periodo de apogeo, y con la reducción de gastos en este tipo de instrumentos y la preferencia por el canto dentro de las funciones litúrgicas, que habrían marcado su declive. Esto supondría que la música religiosa habría disfrutado de cierto auge en la medida en que asimilara su práctica a la europea, al admitir el uso del estilo italiano en sus oficios. Sin embargo, cuando se trata de la música religiosa católica, estas clasificaciones deberían considerar los requerimientos estéticos propios de la institución, es decir, lo que desde dentro de ella se creía era la música adecuada para dar lustre a las celebraciones. Además, resulta problemático asimilar los juicios de valor con los gustos y tendencias provenientes desde “fuera”, pues de esa manera se adopta una mirada europeizante que contrastaría con el objetivo de buscar el valor no en la similitud de las prácticas musicales de Córdoba con los grandes centros, sino en destacar sus características locales particulares. No en vano, para estas fechas (1774-1810) era ya conocida la Encíclica *Annus qui hunc* (1749), formulada por el papa Benedicto XIV, en que solicitaba dar prioridad al canto llano y evitar la música con reminiscencias teatrales o profanas³. Por lo mismo, la “decadencia” en la música del Seminario de Córdoba podría haber coincidido con la implantación de esta u otras normas, es decir, podría haber tenido que ver con el modo de hacer la música

³ Nemesio Otaño: *La música religiosa y la legislación eclesiástica. Principales documentos de la Santa Sede desde León IV (siglo IX) hasta nuestros días acerca de la música sagrada*, Barcelona, Musical Emporium, 1912, pp. 22-73.

siguiendo las prescripciones de la institución en desmedro de los gustos o las modas imperantes en la época.

La autora cumple cabalmente con los objetivos de documentar, analizar y contextualizar las prácticas musicales religiosas en Córdoba del Tucumán al incluir en su análisis diversos componentes del entramado religioso y urbano junto a sus interrelaciones en el ámbito musical de la ciudad, siguiendo el enfoque de la musicología urbana y las categorías de análisis de “centro” y “periferia”. Una periferia definida en primer lugar como “pobre” pero que desarrolló a pesar de esa dificultad un interesante modo de operar a través de la “economía de reciprocidades”. Este *modus operandi* fue particularmente útil para el caso de la Catedral, que no mantuvo una capilla musical estable pero que se nutría de conjuntos contratados para las ocasiones especiales, y que cotidianamente contaba con el coro de los canónigos, un sochantre y un organista, la mayoría de las veces perteneciente a las castas. Esta organización podría compararse con la de muchas iglesias “menores” (parroquias, conventos) en España y Latinoamérica, por lo que este libro podría servir como punto de partida para futuros estudios comparativos al respecto.

Como se ha dicho, la información usada para reconstruir la práctica musical de Córdoba del Tucumán provino exclusivamente de fuentes indirectas, dado que no se han encontrado partituras del periodo. Este factor no fue un impedimento para trazar un panorama bastante completo sobre la actividad musical de la ciudad, sus características principales y su forma de operar, destacando la actuación de los marginados que, con el tiempo y gracias a la aplicación de diferentes estrategias de validación en el entorno cultural, dejaron de ser los “negros de la música” para ser reconocidos por sus nombres propios.

La trayectoria profesional de los músicos en el contexto urbano es expuesta con un estilo claro y directo, evidenciándose cohesión y coherencia en la argumentación, aspectos que facilitan la lectura del libro y su comprensión.

Sin duda, se trata de un estudio pertinente en el campo de las investigaciones sobre música religiosa colonial en América Latina. Es también relevante por el conocimiento generado respecto a la actividad musical de las castas en el contexto religioso de una ciudad colonial, como lo fue Córdoba del Tucumán.

Valeska Cabrera Silva

Universidad de Toronto