

- 1) Claudia Fallarero. *Juan Paris. Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805- 1845), Villancicos de Navidad, libro primero*. Revisión, estudio y transcripción. Serie Patrimonio Musical Cubano del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC). Ediciones CIDMUC. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011, 327 pp.
- 2) Zoila Vega Salvatierra. *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881, fuentes, reglamentos, ceremonias y capilla catedralicia*. Arequipa, Perú: Ediciones de la Universidad Católica San Pablo, 2011, 254.

He decidido tomar estos dos trabajos en paralelo para realizar este comentario crítico por diversas razones. La primera, es que ambos fueron editados y me llegaron durante el mismo año 2011. Además están relacionados con la música catedralicia en América Latina. Sin embargo, son profundamente diferentes en su propuesta, metodología, recursos posibles y resultado final, no tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo. De hecho, aun con esta divergencia tácita, y probablemente sin tener relación entre sí, debe señalarse de entrada que ambos textos son una contribución contundente a la musicología, principalmente por aportar con el contexto musical fuera de las capitales respectivas de sus países (Cuba y Perú).

Desde el primer auge en el rescate de la música colonial americana, se puede observar una serie de etapas con cierta claridad. Los trabajos de Curt Lange, Vega o Stevenson apuntaron directamente, en un comienzo, a los repertorios catedralicios y la búsqueda de partituras, en una incipiente relación con el universo de la música antigua y, principalmente, del patrimonio y del rescate propio. Aunque no constantemente nacionalista, esta búsqueda centrada en la partitura pronto se abrió a otro tipo de documentos y fuentes, además de zonas de relevancia en el pasado, tales como Chiquitos, Minas Gerais o Sucre, que no pasaban entonces por su mejor momento económico, pero que traían detrás esta tradición colonial de gran prestigio. La transcripción de partituras, los catastros y el entusiasmo de diversos musicólogos generó un trazado que cubrió casi todos los archivos musicales coloniales de América, como si de un enorme barrido se tratase. De algún modo, esto llevó a dos frentes: continuar el camino hacia nuevas propuestas metodológicas y críticas, o hacia nuevas fuentes y repertorios, aunque estos fueran más escasos. Además, ¿Qué pasaba con aquellos espacios musicales que no conservaban fuentes, partituras? El trabajo de Geoffrey Baker o Alejandro Vera, por ejemplo, ha demostrado como otros caminos de investigación y la revisión de fuentes ya conocidas pueden llevar al descubrimiento de la vida cotidiana musical en cofradías, conventos y otros lugares que el tiempo se ha llevado, al menos en cuanto a su materialidad musical, reconociendo las duplicidades y complejidades propias del mundo de relaciones coloniales en el contexto de la América española.

En este sentido, Zoila Vega y Claudia Fallarero se enfrentaron a posibilidades opuestas y a frentes contrastantes en cuanto a lo que permite la búsqueda musicológica actual. Mientras la catedral de Arequipa prácticamente no ha conservado partituras debido a un incendio de enormes proporciones en 1844, la de Santiago de Cuba conserva, solo en villancicos, 59 piezas de Juan Paris, maestro de capilla entre 1805 y 1845, cuyas colecciones de 1805 y 1807 son transcritas como parte de este estudio. Aun así, y debido a la enorme diferencia en cuanto a fuentes disponibles, es muy interesante revelar aquellos elementos comunes a la vida musical en ambas ciudades, algo que puede leerse entre líneas en estos dos trabajos.

En ambos casos, por ejemplo, se ve una transformación clara desde el ideal sonoro del siglo XVIII al del siglo XIX, con la incorporación de clarinetes, o la transformación de las cuerdas desde los dos violines con continuo hacia el quinteto habitual de orquesta clásica, con violas y violoncellos. En este sentido, cabe señalar que tanto Juan Paris (Fallarero, p. 17) como Diego Llanos, maestro de capilla en Arequipa (Vega, p. 84) hicieron esfuerzos importantes por realizar estas transformaciones, entre otras, como también tuvieron que vivir en conflicto con músicos que buscaban otros trabajos. En el caso de Paris, además, se ve el problema de la incorporación de instrumentos y estilos locales en el villancico, algo que pudo haber estado presente también en Arequipa, según algunas luces de Vega. Por otra parte, también son claramente visibles las tradiciones que se mantienen durante los cambios (pues cambios se vivieron también en Cuba a comienzos del siglo XIX, aunque no tan radicales como los de América del Sur). Por ejemplo, la composición de villancicos se mantuvo para las mismas ocasiones que eran ya señaladas en el siglo XVIII y que son corroboradas por posteriores decretos (Fallarero, p. 15). Vega, por su parte, señala con claridad que “la capilla musical (de Arequipa) continuó sus usos coloniales hasta bien entrado el siglo XIX” (p. 161).

Naturalmente, la diferencia en las fuentes y los métodos conlleva dos libros particularmente distintos, y aquí no se justifica seguir tratándolos de modo comunitario, así que dedicaré un par de párrafos a cada uno.

El libro de Zoila Vega, en sus más de 250 páginas en excelente y bello formato, con un diseño cuidado y en ocasiones casi físicamente placentero, es uno de los mejores trabajos que he revisado sobre el proceso completo de la vida musical en una Catedral durante el período colonial. Aquí la música, casi inexistente, es dejada de lado por una explicación acuciosa y completa de las diversas ceremonias, usos, obligaciones, costos, reglamentos, etc. Por ejemplo, el espacio mismo de la Catedral está explicado con planos, gráficos digitales y otros elementos que ayudan a comprender el uso de la misma que tenían los músicos. Por otra parte, permite visualizar de mejor modo las posibilidades de cambio que tuvo la misma capilla, como por ejemplo en el uso de órganos. En ocasiones, sin embargo, da la sensación que el trabajo es demasiado detallado, planteándose más bien como una fuente para futuras investigaciones que puedan contextualizar el valor de las situaciones descritas. Esto ocurre, por ejemplo, con descripciones tales como las siguientes: “La bandera empleada en la ceremonia, fabricada en 1780, estaba confeccionada con catorce varas de tafetán negro doble, tres varas y un cuarto de tafetán carmín doble, su relleno era de tocuyo y algunas trazas de seda” (p. 158). En este sentido, no queda claro para quién está escrito el trabajo y aparece principalmente como un “sumario”, una especie de obra completa de la documentación encontrada en la Catedral de Arequipa.

El libro se luce particularmente en la muy completa documentación añadida, que incluye no solo la relación de las fuentes consultadas, sino también tablas con, por ejemplo, los nombres de maestros de capilla, cantores y organistas de la Catedral desde el siglo XVI al XIX. Incluso establece, aunque de modo incompleto, la relación de diversos bajoneros, corneteros, violinistas, arpistas, flautistas y, muy tardíamente, cellistas. Hacia el final del texto se encuentra un “índice de los libros corales de canto gregoriano” que posee la Catedral, cinco en total. Estos, además, sirven como material visual para el volumen, ya que son los únicos documentos musicales que sobreviven. Uno de ellos, catalogado con la sigla IB, lleva fecha de 1706, el único que la tiene. Sin embargo, dos libros son mencionados por Vega como más antiguos, por caligrafía y material (p. 207), mientras dos parecen llenar un vacío de aquellos, en el período de cuaresma. El último está principalmente dedicado a fiestas de santos, incluyendo algunos tardíos como San Francisco Javier, lo que lo ubica más bien hacia fines del siglo XVIII. Para cada uno de los libros, Vega utiliza una descripción física y luego un índice, compuesto de número de folio, primer verso, modo, género y observaciones de uso. Creo que este material, en cinco volúmenes, apunta justamente a la falta de investigaciones en América Latina sobre libros de coro y antifonales, los que podrían aún iluminar diversos aspectos del acontecer sonoro y festivo de las ciudades americanas. En este sentido, espero sinceramente que Zoila Vega decida continuar su investigación de los mismos, pues sin duda su trabajo es un excelente ejemplo de cómo puede contextualizarse una escena musical en provincia, donde las fuentes musicales muchas veces escasean o son, en la práctica, nulas.

Otro trabajo posible de realizar mediante las fuentes revisadas, y de lo proyectado en los apéndices del trabajo, es el seguimiento a familias de músicos vinculados al espacio de la Catedral o a la música en el contexto de la ciudad de Arequipa. Esto se ve, por ejemplo, en el caso de Diego Llanos. Además, un estudio que corroborara estas líneas de aprendizaje familiar, podría apuntar también al cómo se desarrolla la educación musical dentro de ambientes más cerrados que las grandes capitales de la América colonial, como podrían ser Lima o Ciudad de México. Aquella vinculación con el medio, contrastada con una cierta endogamia, sería un elemento iluminador en vislumbrar cambios y progresiones, o tradiciones contenidas, en una sociedad en particular, como puede ser la arequipeña. Una capilla de música, finalmente, no es solo una agrupación instrumental, sino también un conjunto de personas que, mediante su trabajo y relaciones personales, pueden alumbrar detalles de la vida cultural, social, laboral y oficial de una ciudad en el contexto colonial o, en el caso de Arequipa, tempranamente republicano.

Es interesante que este libro se plantee, desde la Universidad y por su cuidada edición, como un rescate patrimonial, pues es también lo que motiva, al menos en cuanto a su eje de publicación, el trabajo sobre Juan Paris de Claudia Fallarero que inaugura la línea de “patrimonio musical cubano” del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, en La Habana. La noción de patrimonio ha cobrado particular fuerza en la última década, como un modo de generar conciencia sobre el pasado, pero también permitiendo proyectar ciertas ideas sobre el “rescate”, para determinar qué es lo que se debe o puede rescatar. Esto apunta a una de las más relevantes problemáticas del concepto de patrimonio, que es la selección consciente o inconsciente de criterios para evaluar qué es, y qué

no es, parte de esta herencia. En este sentido, en el trabajo de Paris, por ejemplo, es rescatado como elemento de singular valor la inclusión de percusiones en sus villancicos. Fallarero considera esto un “hecho sin precedentes en la historia de la música académica cubana, siendo las primeras particellas de instrumentos membranófonos e idiófonos que se conocen en la Isla” (p. 19). Es interesante, en realidad, la creación de las particellas específicas para estos “instrumentos pastoriles”, como señala el mismo Paris en la portada de su colección de partituras (p. 20), pero la noción de que estas serían las primeras partituras académicas con percusión, nos lleva a varias dificultades. Entre otras, el hecho de que no puede considerarse el trabajo de un maestro de capilla a comienzos del siglo XIX en Cuba bajo los mismos criterios que los compositores ligados a la universidad y a la sala de conciertos (en cuanto instituciones) a fines del mismo siglo y comienzos del siglo XX. Tampoco se entiende la noción que se desprende, de que sería esto un gesto moderno, en cuanto a incluir percusión en la música, casi en un tono de vanguardia o, al menos, de modernidad, cuando en realidad corresponde a la notación de una tradición que, muy probablemente, antiguamente no se anotaba.

En realidad, no se justifica utilizar estos criterios de valor en la música de Paris, principalmente porque su trabajo puede valorizarse perfectamente por su creación misma como una pervivencia del villancico como un género de gran relevancia en la Cuba del siglo XIX, o al menos en la ciudad de Santiago. Eso explicaría los más de cincuenta villancicos compuestos, probablemente, entre 1805 y 1807. Es interesante, en esta relación de años, el cambio desde un villancico “tradicional español” con coplas y estribillos (p. 26) a uno con arias y recitativos al estilo italiano o napolitano de ópera, incluso con un mayor virtuosismo en la línea vocal. ¿Se trataría de un estilo que el compositor buscó introducir progresivamente o corresponde a la llegada de este nuevo estilo mientras el mismo se encontraba en Cuba? Dentro de la recepción del estilo clásico y de la ópera romántica en América, me parece que estas preguntas y el caso de Paris se plantean como particularmente interesantes.

Sobre la transcripción de los villancicos de 1805 y 1807, cabe decir que la misma está realmente cuidada, con la recreación de la portada y sugerencias críticas al comienzo de cada una de las piezas, incluyendo comentarios sobre los cambios realizados y posibles repeticiones de sección. Esto es muy relevante, porque permite posteriormente tener el villancico en una copia limpia, dejando en él solo algunas indicaciones, como por ejemplo la recreación de partes instrumentales, los cambios a partir de las partes originales de las voces o adecuaciones de las estrofas del texto. Transcrita la obra en notación romántica-moderna, es cómoda de leer e incluye elementos suficientes para identificar el trabajo del editor en relación con el original.

Finalmente, puede rescatarse de este trabajo también la conciencia, hoy tan valiosa, que si bien el trabajo discursivo y sociocultural de la nueva musicología y otras tendencias epistemológicas tienen un tremendo valor en la comprensión de la música, es necesario seguir con la recopilación, catalogación, transcripción y democratización de las fuentes musicales, como un trabajo en sí mismo al igual que como un proyecto que genere, a posterioridad, nuevas luces complementarias para comprender el fenómeno sonoro. Como bien señala Fallarero, es un primer “paso necesario”, en ese camino (p. 11), pero que no debe entenderse como un medio para un fin mayor, sino como un trabajo de enorme relevancia en sí mismo en primer lugar. En esto, ambos trabajos apuntan a la enormidad de fuentes aún no revisadas o con catastros completos en el contexto local, particularmente también de aquellos archivos que aún pueden estar ocultos en zonas de menor relevancia política para las naciones actuales. Tanto si se conservan colecciones completas de partituras, como libros de actas capitulares, listas de gastos u otros documentos, es posible configurar visiones relevantes del pasado musical de América.

*José Manuel Izquierdo  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
izquierdokonig@gmail.com*