

## RESEÑAS

---

ALEJANDRO VERA AGUILERA, *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*, Santiago, Fondo Editorial Casa de las Américas / Ediciones UC, 2020, 748 págs.

Este libro es fruto de muchos años de investigación rigurosa y un buen espécimen –tal vez el mejor– de la situación actual de los estudios de musicología histórica, cuya vigencia en el siglo XXI ha debido sortear los avatares propios de un quehacer eclipsado por su par y competidora directa, la musicología urbana. El autor declara, en efecto, anclarse en esa primera tradición, a sabiendas de que no goza de la mejor fama debido a su persistente aura positivista. Aparenta ser un texto escrito por y para el mundo musicológico, pero sus aportes para el conocimiento del pasado colonial, y para la historia –que es desde donde intento escribir esta reseña–, son decisivos. La obra recibió el Premio de Musicología Casa de las Américas (2018), y es y será un referente obligado para quien busque adentrarse en la vida musical de la ciudad de Santiago de Chile durante el período colonial<sup>12</sup>.

Vera realiza una propuesta teórica ambiciosa en la “Introducción” (pp. 11-53), donde formula la intención de que su trabajo refleje su interés, desde la música, de aproximarse a la historia de las emociones, a pesar de la aridez de las fuentes trabajadas (p. 19). Hay, asimismo, una tentativa por hilar una narración “densa” *geertziana*, aspecto sobre el que se insiste a lo largo de este apartado inicial. Sin embargo, esta promesa se encuentra algo desvinculada de planteamientos o métodos insertos en una trama mayor de la Historia Cultural<sup>13</sup>. El resultado termina acercándose más bien a aquello que las fórmulas de la musicología histórica han podido entregar, con un desenlace determinado por el “mayor énfasis [...] en la partitura como fuente y al análisis musical como herramienta” (p. 21). Así, el texto se desenvuelve de manera cómoda en la tradición musicológica más apegada a la parte musical.

En la actualización del estado de la cuestión sobre los estudios referidos a la música colonial en Chile, y también a lo largo de la obra, Alejandro Vera muestra su respeto por la obra de Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro Valdés, pero toma la distancia crítica esperada y no pierde oportunidad para rectificar las *fake news* inintencionadas de ambos autores, que prevalecieron por muchos años. Todavía como parte de la introducción (algo extensa a mi juicio, pero proporcional a un libro de más de setecientas páginas), hay

---

<sup>12</sup> El libro cuenta con una versión en inglés: Alejandro Vera, *The Sweet Penance of Music: Musical Life in Colonial Santiago de Chile*, New York, Oxford University Press, 2020.

<sup>13</sup> Este ejercicio se ha ya realizado desde la musicología, y con un resultado bastante promisorio. Ver, a modo de ejemplo, Iain Fenlon and Richard Weistreich (eds.), *The Cambridge History of Sixteenth Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

una muy buena descripción de la ciudad de Santiago, el sujeto/objeto de estudio, donde se presenta un interesante y original correlato entre la ciudad de ayer y de hoy. El autor despliega así en su estilo de escritura el dominio no solo del oficio de investigador, sino la habilidad para entretener la historia relatada –en la que la certeza se combina con la especulación de forma clara pero sutil– con el fin de hacerla más cercana al lector, pero sin descuidar la prolijidad en el trabajo con fuentes documentales, que es notable en su alcance, variedad y tratamiento.

La música en Santiago colonial, el “dulce reato” asociado a su práctica (locución a la que me referiré en breve), se despliega con un enfoque en la música religiosa y escrita: que el primer capítulo se titule “La Catedral de Santiago” es una clara señal al respecto. Sin embargo, a lo largo del libro, Alejandro Vera cuestiona la importancia de esta institución al hacer hincapié en el peso relativo que tuvo dentro de las prácticas musicales religiosas de la ciudad. Esto con la idea de reformular un modelo que ha sido muy apreciado por la musicología, en el que las catedrales parecían “irradiar” su hegemonía sobre la ciudad. La Catedral de Santiago no ejerció ese poder aglutinador de la música religiosa, y esto no fue una excepción, sino una realidad en muchos centros urbanos situados en lugares más distantes y menos centrales del Imperio español. El lector encontrará la discusión sobre la relatividad de las relaciones centro-periferia a partir de la proyección de ese modelo: los centros no siempre fueron centros. Y esta declaración es avalada de forma hábil con el análisis de la música vinculada a la seo. La inestabilidad caracterizó el quehacer musical en esa institución durante los siglos XVI y XVII, y el capítulo dedicado a ella bien podría ser otro libro: una historia social de la música catedralicia. Su trabajo pormenorizado sobre los copistas de música en la Catedral es una aventura filológica de la que se concluye la práctica de copia local de parte importante del repertorio, que es historiado y analizado de forma detallada.

El libro releva una problemática interesante sobre la presencia de mestizos ocupando sochantrías en el siglo XVI, en función de sus aptitudes para el coro. Este tipo de casos, que hasta el momento eran percibidos como algo poco frecuente, cuenta con ejemplos similares en otras latitudes del Virreinato<sup>14</sup>, abriéndose así una línea muy interesante de investigación. Respecto de las maestrías de capilla, hay un preciso retrato social de su composición durante la segunda mitad del siglo XVIII, extrapolable a otras realidades hispanoamericanas. Estos recorridos biográficos de los sujetos que ocuparon tal dignidad son, en cierto sentido, un ejercicio de prosopografía encubierto. El esclarecimiento de

---

<sup>14</sup> Un ejemplo reciente es el trabajo de Bermúdez sobre el maestro de capilla mestizo del Nuevo Reino de Granada, Gonzalo García Zorro. Ver Egberto Bermúdez, “‘‘Sabe en el canto lo que ha podido deprender en esta tierra...’’: Gonzalo García Zorro (c. 1547/48-1617), mestizo, canónigo y primer maestro de capilla de la Catedral de Santafé (Nuevo Reino de Granada)”, en Javier Marín López (ed.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, Madrid, ICCMU, 2018, pp. 133-164.

parentescos y linajes de músicos asociados a la Catedral durante el siglo XVIII viene a completar la caracterización social de su capilla musical.

En términos económicos, Alejandro Vera da una explicación verosímil y clara del funcionamiento, formal e informal, de los pagos a músicos, que iban más allá del simple “reparto” del diezmo: el uso de “residuos” y entradas por vía de capellanías es un aspecto que sería interesante analizar de manera comparativa a nivel hispanoamericano, más allá de la generalización que ha primado para describir estos procedimientos, tendiente a opacar las características locales del financiamiento de la música. En efecto, la relevancia de las capellanías para sostener en términos económicos la música en las instituciones religiosas es hoy mejor comprendida gracias a los rigurosos análisis y planteamientos del autor (pp. 467 y ss.).

El libro empieza por la Catedral, pero está lejos de agotarse allí: conventos de hombres y de mujeres, las particularidades de sus prácticas musicales y de su integración en el tejido urbano; la música en contextos públicos y privados; la circulación de repertorios y de instrumentos musicales; las y los músicos que dejaron una huella en documentos de diversa índole, desfilan por las páginas del libro, y se proyectan en un ejercicio comparativo extendido a otros espacios y contextos. En este sentido, el autor sitúa a Lima como el referente por antonomasia para establecer vínculos en cuanto a prácticas, repertorios e influencias, partiendo por la Catedral. Resulta curioso, sin embargo, que esta influencia no se haya ejercido al inicio sobre esta institución: el acta de erección del obispado de Santiago está basada en la de Cuzco, y no en la de Lima (p. 58)<sup>15</sup>. Hay aquí una pregunta histórica ausente –¿por qué la de Cuzco si toda práctica posterior apunta a Lima?<sup>16</sup>. Ello me hizo recordar las disputas simbólicas (y no tanto) entre ambos centros urbanos, retratadas por Alejandra Osorio<sup>17</sup>, y que podrían iluminar, en parte, esta materia. La insistencia bien documentada de la gran influencia de la escena musical limense en Santiago, en todo caso, tiene asidero. Una arista que queda abierta a la espera de nuevas fuentes se refiere a los sujetos –músicos, copistas, constructores de instrumentos–, menos representados en el ámbito de las circulaciones. No obstante, el énfasis en esta “poderosa influencia musical” (p. 277), ¿no estará oscureciendo otras relaciones menos evidentes pero posibles?

Uno de los aportes más significativos de este libro se encuentra en el avance en el conocimiento del repertorio de la época. Con razón, el autor declara que la música que más ha interesado a la musicología para el período colonial es aquella polifónica, omitiéndose generalmente el estudio de otras prácticas, entre ellas, el rol de la música

<sup>15</sup> Además, durante el siglo XVI hay noticias del envío de –al menos– un visitador y vicario general desde el obispado de Cuzco a Santiago. Ver Marco Antonio León, “La memoria y sus espacios: entierros, ceremonias fúnebres y estrategias para alcanzar el ‘más allá’ en Santiago de Chile colonial”, en *Notas históricas y geográficas*, n.ºs 13-14, Valparaíso, 2002-2003, p. 26.

<sup>16</sup> Proseguir por esa vía comparativa no es tarea fácil: cuando se abran las puertas del archivo catedralicio de Cuzco, cerrado hace muchos años para casi todo investigador, tal vez sea posible ahondar más en esa línea.

<sup>17</sup> Alejandra Osorio, *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

en entierros (p. 506). Aquí logra establecer un vínculo entre lo que denomina “escuetas cláusulas testamentarias” (p. 523) respecto de la música que se podía solicitar y ejecutar efectivamente en los entierros, relevando la riqueza de dichos ritos musicales. Esto gracias al asertivo cruce de fuentes y diálogo fructífero entre diversos tipos documentales (testamentos y libros de cuentas conventuales, por mencionar algunos). Alejandro Vera logra, asimismo, ahondar en temas complejos, como la aclaración sobre la supuesta diferencia entre una misa cantada y una misa rezada, matiz que no suele ser considerado en profundidad (p. 463). O en la práctica de cantar “en tono” y el uso de entonaciones de salmos e himnos, donde se combinan la escritura y la oralidad, en el canto llano: la práctica musical más extendida en el contexto religioso de la ciudad. Es necesario recalcar que el autor ha sido el único musicólogo que ha profundizado en este tema desde una perspectiva sociocultural de la práctica (p. 127). Otros elementos por destacar son sus fundadas razones para explicar la casi inexistencia de obras polifónicas de estilo antiguo en el fondo de música catedralicio, así como la actualización de las hipótesis sobre el origen y la pertenencia del *Libro Sexto* de María Antonia Palacios, un manuscrito musical que ha sido elevado al estatuto de “joya” de la musicología histórica en Chile.

*El dulce reato* es un texto propositivo: aventura interpretaciones osadas para explicar fenómenos contradictorios en apariencia, pero posibles en el mundo colonial. Como, por ejemplo, la persistente presencia del villancico en contextos religiosos, no obstante sus notorios contenidos profanos (p. 150)<sup>18</sup>. Aquí la descripción “densa” que se propuso como camino a seguir toma cuerpo de una forma muy bien lograda, pues logra conectar partes musicales, textos y contextos de uso en una amplia visión musical y sociocultural del fenómeno. En otros casos, sin embargo, se pierde ese refinamiento, y ello queda en evidencia en los frecuentes saltos temporales realizados para iluminar fenómenos musicales con ejemplos y casos de distintas centurias, separados por cerca de doscientos años (p. 503). Esto juega en contra de la integridad del relato, pues elude que el Santiago de 1577 no era el de 1763, tendiendo a comprender el período colonial como un bloque más homogéneo que heterogéneo, echándose en falta una contextualización histórica más tupida.

La búsqueda e intento de comprobación constante de la “dualidad” en las prácticas musicales coloniales se inicia en el título, donde se vertebra la aparente oposición del “dulce reato”. Pero el énfasis en ese oxímoron, en intentar explicar una cantidad enorme de prácticas de manera dualista, conlleva el riesgo de encontrar explicaciones para ellas –que posiblemente tuvieron mucho más que dos caras– de forma reduccionista: el

---

<sup>18</sup> Sigue aquí el camino trazado por los señeros trabajos de Torrente e Illari, y se alinea con las contribuciones más recientes de Chávez y Cashner, por mencionar algunos autores. Ver Álvaro Torrente and Tess Knighton (eds.), *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: the villancico and related genres*, London, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2007; Bernardo Illari, *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia) 1680-1730*, Ph.D. dissertation, Chicago, The University of Chicago, 2001; Andrew A. Cashner, *Hearing faith: music as theology in the Spanish empire*, Leiden, Boston, Brill, 2020; Ileri Chávez, “Voz, afecto y representación nahua en la canción vernácula del siglo XVII”, en *Historia mexicana*, vol. 70, n.º 4, Ciudad de México, 2021, pp. 1829-1868.

dualismo no lleva implícitas la negociación y la adaptación, algo que puede ser percibido incluso como más “colonial”: hubo espacios intersticiales, eslabones intermedios y sujetos que mediaron en esas relaciones. La idea de la dualidad puede llenar silencios historiográficos y musicológicos, pero no siempre da cuenta de la complejidad de los fenómenos estudiados.

El libro exige una lectura detallada, atenta. En términos formales, hay equilibrio entre los capítulos, incluso aunque el mayor protagonismo se lo lleva la música religiosa y sus intérpretes. Esto se debe a las características de las fuentes conservadas y encontradas, pero también al enfoque tras la búsqueda del musicólogo histórico. Respecto del formato, me pareció encontrar muchas citas en el cuerpo del texto, y algunas de ellas muy extensas. El escrito sin duda es erudito y de escritura académica, pero hace un uso excesivo del *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (RAE). Este recurso no aparece solo como un auxilio metodológico, sino también como parte del orden discursivo, y si bien resulta atingente en ciertos pasajes, pierde su novedad al pasar las páginas. Asimismo, la distancia crítica en el ejercicio con ese y otros diccionarios históricos podría haberse hecho más explícita y clara. A estos pequeños desaciertos se suman algunas conjeturas generalizantes, como la afirmación de que la presencia de un ejemplar del tratado musical de Pablo Nassarre, localizado en el convento de San Francisco en el siglo XVIII, implicase que el tratado y sus contenidos fuesen conocidos “en la ciudad” (pp. 516 y 651). Entre las ausencias, y tomando en consideración que el libro está centrado en una ciudad en específico, se echa de menos el uso de mapas o planos de referencia, que habrían sin duda enriquecido la obra<sup>19</sup>.

Pero quisiera volver sobre los méritos de la obra, que superan con creces los pequeños traspies. Hay que destacar que Alejandro Vera logró desenmarañar la polisemia tras el término “vihuela” para el contexto hispanoamericano desde un ejercicio de carácter local, mediante un análisis organológico detallado de los instrumentos de esa familia, sus características, variantes y usos, aclarando las posibles diferencias entre vihuelas, guitarras y discantes, y la dificultad de reconocerlos a partir de las fuentes trabajadas.

El capítulo cinco, por su parte, es de sumo interés ya que señala la presencia de indios y afrodescendientes músicos actuando en la capital: no se enfoca en aspectos identitarios, pero indica instrumentos musicales y espacios de actuación (algo determinado, como siempre, por las características de las fuentes trabajadas). La mención a expresiones sonoras de grupos indígenas en la ciudad –no queda tan claro si eran indios *ladinos*, más y mejor insertos en el tejido colonial urbano, o si provenían desde fuera (pp. 500 y ss.)–, es, creo, una de las mayores contribuciones del libro. Santiago, en este aspecto, parecía una “isla”, y el autor tendió un puente para proseguir con el análisis comparati-

---

<sup>19</sup> ¿Es este un gesto para enfatizar la distancia con la musicología urbana? En efecto, el libro no contiene ninguna imagen que no sea de partes musicales.

vo sobre este fenómeno, frecuente y conocido en otras urbes hispanoamericanas, pero a la espera de ser estudiado con detalle en la capital del Reino de Chile.

Por último, quisiera señalar que este libro logra compilar en un solo lugar, y de manera integrada, una multiplicidad de prácticas musicales que sucedían al unísono en diferentes espacios en el Santiago colonial, reflejando así la rica diversidad de actores y sus músicas.

LAURA FAHRENKROG  
Departamento de Historia y Ciencias Sociales, Facultad de Artes Liberales  
Universidad Adolfo Ibáñez