Cuando se habla del canto llano, se acostumbra a pensar en las grandes colecciones de cantorales que poseían las catedrales y conventos más importantes. La presencia de un coro de clérigos interpretando el canto llano al facistol -a veces en alternancia con un grupo de cantores e instrumentistas ejecutando obras polifónicas a partir de sus atriles— suele ser una de las imágenes recurrentes entre quienes nos interesamos por la música sacra del pasado.² Pero, ¿qué ocurría en instituciones religiosas más pequeñas, que no poseían dichas colecciones ni contaban con una capilla musical estable -o lo hicieron muy tardíamente? El presente trabajo busca responder en parte a esta pregunta, mediante un estudio de caso sobre aspectos de la práctica del canto llano en la catedral de Santiago de Chile, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Más Cantar a Dios desde la periferia. Algunos aspectos de la práctica del canto llano en la catedral de Santiago de Chile (1721-1840)¹

Alejandro Vera Aguilera v David Andrés Fernández

concretamente, nos concentraremos en el período comprendido entre 1721 —cuando se instituye la capilla musical y aparecen las primeras disposiciones explícitas relativas al canto llano— y 1840 —año en el que Santiago es elevado al rango de Arquidiócesis y su catedral deja de depender de la metropolitana de Lima.

Nuestro problema de investigación viene dado por una aparente discordancia: por un lado, los documentos de la época evidencian que el canto llano era cultivado de manera permanente en dicha institución; por otro, las fuentes que se conservan en la actualidad demuestran que el número de libros de coro de que disponía la institución era extremadamente escaso en relación con el de otras catedrales de la América colonial. ¿Cómo se explica esta contradicción? Nuestra hipótesis es que esto era posible porque, en la catedral de Santiago, la práctica del canto llano revestía características específicas que la hacían diferente a la que predominaba en catedrales que contaban con mayores recursos y grandes colecciones de libros de coro, como las de México o Lima. En otras palabras, el número de libros de coro, que parece escaso en relación con estas catedrales, era perfectamente adecuado al modo en el que el canto llano era cultivado en su par santiaguina.

Lo anterior explica que hayamos decidido utilizar el concepto de «periferia», pese a estar conscientes del rechazo que puede despertar en algunos investigadores por sus con-

¹ Este trabajo es resultado del proyecto Fondecyt 1170071. Agradecemos a Macarena Aguayo y Macarena Robledo su colaboración como ayudantes de investigación del proyecto, en la revisión de documentos del siglo XIX. Versiones preliminares de este trabajo fueron presentadas en el *X Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas*, La Habana (Cuba), marzo de 2018; el *56º Congreso Internacional de Americanistas*, Universidad de Salamanca, Salamanca (España), 17 de julio de 2018; y el *Eighty-fourth Annual Meeting of the American Musicological Society*, San Antonio, Texas (Estados Unidos), noviembre de 2018.

² Veremos ejemplos de estas colecciones más adelante.

notaciones negativas. Por un lado, Miguel Ángel Marín ha puesto en evidencia la utilidad que dicho concepto puede tener para la musicología si se entiende como una categoría relativa (una ciudad o institución puede ser central y periférica para diferentes ciudades e instituciones) y sujeta a variaciones significativas en el tiempo.³ Por otro lado, la sociedad colonial estaba fuertemente jerarquizada y esto incluía tanto a los sujetos que la componían⁴ como a los centros urbanos y sus instituciones, que ocupaban una posición diferente según su función político-administrativa y recursos financieros.⁵ Hacer caso omiso de estas jerarquías puede llevar a tergiversar las características de la época estudiada, para adecuarla a la mirada presente, caracterizada más bien por una perspectiva multicultural. Creemos pues que nuestro trabajo puede contribuir a comprender en qué medida y de qué manera estas diferencias jerárquicas dieron lugar a prácticas musicales particulares en los diversos territorios del mundo hispano. En este sentido, el texto se sitúa en la línea de estudios recientes sobre el canto llano, que prestan una atención especial a las variantes de que era objeto en contextos temporales, geográficos e institucionales diversos.⁶

El desarrollo del artículo está estructurado en tres apartados. El primero proporciona algunos datos relevantes sobre la institución y su vida musical, en su mayor parte tomados de fuentes de primera mano, a objeto de contextualizar, dentro de lo que permite el espacio disponible, las prácticas más específicas que estudiaremos posteriormente. El segundo demuestra que el número de libros de coro que la catedral poseía en la época estudiada era escaso (de cuatro a siete aproximadamente) y que, pese a ello, el canto llano era practicado regularmente en la institución. El tercer apartado, intenta resolver esta aparente discordancia, explicando hipotéticamente cómo la forma particular de practicar el canto llano en la catedral pudo hacer innecesaria la adquisición de nuevos libros de coro. El artículo termina con una breve sección de conclusiones, que resume sus principales aportaciones.

Antes de comenzar, cabe advertir que el carácter fragmentario de las fuentes conservadas hace difícil *probar* nuestra hipótesis en sentido estricto, algo que, por lo demás, no siempre es posible en los estudios sobre la música colonial. No obstante, pensamos que nuestras conclusiones respecto a la práctica del canto llano resultan convincentes a la luz de la evidencia aportada y contribuyen, de esa forma, a un mejor conocimiento sobre su cultivo en la América colonial.

ANTECEDENTES: LA CATEDRAL Y SU VIDA MUSICAL DURANTE EL PERÍODO COLONIAL

Aunque existen grandes vacíos respecto a la historia temprana de la catedral de Santiago, se sabe que el primer templo comenzó a construirse hacia 1560, misma época de la que data su acta de erección. El grueso de la obra se hallaba concluido hacia 1590.⁷ Desde entonces, tanto el obispado como su catedral dependían en gran medida del *diezmo*, impuesto que, como es sabido, correspondía a «la décima parte de los frutos y demás cosas

³ Véase Miguel Ángel Marín: *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth–Century Jaca* (*Spain*), 2002, pp. 255–303.

⁴ cf. Jesús A. Ramos-Kittrell: *Playing in the Cathedral. Music, Race, and Status in New Spain*, 2016, pp. 36-44

⁵ cf. Jaime Valenzuela: Las Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709), 2001, pp. 25-26, 35-76.

⁶ Por ejemplo, William Renwick: *Chant: Old and New*, 2012.

⁷ Emma de Ramón: Obra y Fe. La catedral de Santiago 1541- 1769, 2002, pp. 56-106.

que están obligados a pagar los parroquianos a sus iglesias baptismales».8 Como a inicios del siglo XVII el distrito (o *parroquia*) de Santiago tenía una población exigua —unos mil setecientos «españoles» y nueve mil «indios» y «negros»—9 el diezmo que recaudaba su obispado era reducido: hacia 1610 ascendía a unos seis mil pesos por año, ¹⁰ mientras que a finales de dicha centuria se había duplicado. ¹¹ Aun así, y sin perjuicio de las posibles diferencias microeconómicas locales, ¹² resultaba escaso con relación a lo que percibían las catedrales más importantes: el obispado de Lima, por ejemplo, generaba en esta misma época cerca de cincuenta y tres mil pesos al año a través de dicho impuesto, ¹³ y el de México recaudó más de novena y tres mil en 1665, cifra que fue considerada un «descalabro» en comparación con los años anteriores. ¹⁴

En 1609, esta situación era lamentada en Santiago de Chile por el obispo Pérez de Espinoza, quien advertía en carta al rey que la escasez de recursos se veía agravada por el crecimiento de las órdenes religiosas, cuyas propiedades estaban exentas del diezmo. Como resultado, los conventos ostentaban una gran riqueza mientras la catedral permanecía sumida en la indigencia. ¹⁵ Aunque es posible que el obispo exagerase la precariedad señalada, pues su misiva tenía por objeto pedir más recursos, parece ser cierto que durante el siglo XVII los principales conventos aventajaban a la catedral en términos financieros, ya que, mientras el convento de la Merced poseía en 1676 un conjunto instrumental de importancia, legajos con villancicos y libros con música polifónica y canto llano, ¹⁶ la catedral no contaba aún con una capilla de música, como se verá.

La condición periférica de la institución no solo se expresaba en términos financieros, sino también geográficos, pues, por su ubicación en el extremo sur del continente, se hallaba efectivamente lejos de Madrid y otras grandes ciudades españolas. El obispo Hu-

- ⁸ RAE, 1732. Hemos consultado los diccionarios históricos de la RAE en el «Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española», disponible en http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle (acceso: diciembre de 2018). A objeto de abreviar las referencias, los citaremos con la abreviatura RAE, indicando el año de edición entre paréntesis. En la transcripción de los textos de la época hemos modernizado todo aquello que no tiene valor fonético.
- 9 Armando de Ramón: Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana, 2000, p. 346. Cabe señalar que estas cifras no son del todo fiables y se encuentran actualmente en revisión.
- ¹⁰ Archivo General de Indias, Chile, vol. 63, Informe del cabildo sobre cuánto valen los «frutos del obispado» (ca. 1610).
- ¹¹ Gabriel Guarda: *La Edad Media de Chile. Historia de la Iglesia desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé 1541-1826*, 2011, p. 479.
- ¹² cf. Ángel Manuel Olmos Sáez: «Economic income of 16th century Spanish church musicians revisited», 2014.
- Según las cuentas de la Catedral Metropolitana, la «gruesa de Lima» ascendió en el período 1684-1685 a cincuenta y tres mil quinientos trece pesos —Archivo de la Catedral de Lima, Serie L, Diversos, nº 23, fol. 4.
- ¹⁴ Leticia Pérez Puente: «Dos periodos de conflicto en torno a la administración del diezmo en el arzobispado de México: 1653-1663 y 1664-1680», 2001, p. 33.
- ¹⁵ Archivo General de Indias, Chile, vol. 60, Carta del obispo Juan Pérez de Espinoza al rey (1 de marzo de 1609).
- ¹⁶ Véase Alejandro Vera: «La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (s. XVII–XVIII)», 2004b.

manzoro, en una carta escrita en 1662 y dirigida al rey, daba cuenta de ello al calificar a la «provincia» de Chile como «la más retirada del nuevo mundo».¹⁷

Pero si el emplazamiento geográfico constituía una condición inamovible, la situación financiera tendía a mejorar a medida que las ciudades y sus correspondientes distritos parroquiales crecían, pues esto incrementaba sus ingresos por la vía del diezmo. Así, en 1725 las rentas decimales de la catedral de Santiago alcanzaron los sesenta y seis mil cuatrocientos pesos, monto que descendió a cincuenta y cuatro mil setecientos setenta en los dos años siguientes pero que, de cualquier manera y sin perjuicio de la siempre creciente subida económica que implica el paso del tiempo, era ampliamente superior a lo que se recaudaba a finales del siglo precedente. 18 A partir de este «crecido auge», el obispo Alejo Fernando de Rojas dictó en 1721 un conjunto de disposiciones destinado a robustecer el modo en que se celebraba el culto divino, incrementando el monto destinado para ello de ochocientos a dos mil pesos e instituyendo nuevas plazas de músicos. Éstas eran, aparte del sochantre y el organista (únicas que existían previamente), un maestro de capilla, un «bajonero», un arpista, un «músico» (probablemente cantor) y cuatro seises. 19 Quedó así conformada una agrupación que, si bien podría parecer exigua desde el punto de vista actual, significaba una transformación importante, pues a partir de ese momento la catedral contaba con un cuerpo musical estable y capacitado para interpretar repertorio polifónico con acompañamiento instrumental.²⁰ Además, Rojas instituyó las seis plazas de capellanes que estaban prescritas en el acta de erección, pero con la obligación de «asistir al coro y cantar las epístolas y evangelios a lo menos dos cada semana».²¹

Sin perjuicio de ello, la documentación posterior muestra que la cantidad de músicos osciló fuertemente de un período a otro y que el número de instrumentistas tendió a disminuir a medida que transcurría el siglo.²² Por ejemplo, la nueva planta instituida por el obispo Alday el 28 de febrero de 1770 incluía únicamente al maestro de capilla, el sochantre, el organista, dos cantores y cuatro seises. Aun así, el decreto correspondiente establecía que el primero debía «tocar instrumento» y enseñar a los seises a hacerlo, por lo que, posiblemente, el conjunto que realmente sonaba era más amplio.²³ De hecho, el puesto de maestro de capilla era ocupado en la época por Francisco Antonio Silva, músico originario de la isla portuguesa de Fayal que dominaba el violín y el clave.²⁴

En cualquier caso, la reforma más importante para la vida musical catedralicia, con posterioridad a 1721, fue la que se efectuó a finales de la década de 1780. El 2 de sep-

¹⁷ Archivo General de Indias, Chile, vol. 61, Carta del obispo Humanzoro al rey en respuesta a una real cédula prohibiendo la representación de comedias en los conventos (20-07-1662). Sobre la condición periférica de la ciudad cf. Valenzuela 2001, 35-76.

¹⁸ Guarda: *Op. cit.*, 2011, p. 479.

¹⁹ Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del Cabildo, vol. 1, fols. 236v-239.

²⁰ En este trabajo consideramos como polifonía cualquier repertorio musical a más de una voz, tenga o no instrumentos y con independencia de su estilo musical.

²¹ Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del Cabildo, vol. 1, fol. 237v. Según el acta de erección, esta función correspondía en principio a los racioneros y medios racioneros.

²² Más datos en Alejandro Vera: «La música en los espacios religiosos», 2009, pp. 297-301.

²³ Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del cabildo, vol. 3, fol. 22v-24.

²⁴ cf. Alejandro Vera: «A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial», 2005, pp. 19-21. Además, en unas cuentas de 1776 figura un violinista entre los músicos de la catedral —Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de cuentas 1743-1778, fol. 89v.

tiembre de 1786 los miembros del cabildo acordaron aumentar de dos mil cien a cuatro mil pesos el presupuesto destinado al pago de capellanes, músicos y otros ministros. La medida fue aprobada por Alday²⁵ pero, como era costumbre, no se implementó de forma inmediata. Tan solo en septiembre de 1788 el cabildo decidió que ya era tiempo de proceder al incremento señalado y comisionó al chantre, José Martínez de Aldunate, para que presentase una propuesta de distribución presupuestaria.²⁶ Aldunate cumplió con el encargo y presentó un presupuesto algo mayor (cuatro mil doscientos pesos), que incluía una nueva planta musical con violines y oboes (Tabla 1).²⁷

Tabla 1. Músicos y sueldos según la reforma de 1788

Cargo	Sueldo anual
Maestro de capilla	504
Sochantre 1	324
Sochantre 2	180
Voz 1	180
Voz 2	144
Organista 1	324
Organista 2	144
Oboe 1	180
Oboe 2	144
Violín 1	180
Violín 2	144
Dos seises 1	192 (96 cada uno)
Dos seises 2	144 (72 cada uno)
Total	2784

Cabe añadir que esta reforma implicó un significativo aumento en el salario de los capellanes, que pasaron a percibir doscientos pesos anuales, lo que tenía importancia por su participación ya señalada en el canto litúrgico.²⁸ Así, cuando el catalán José de Campderrós asumió la maestría de capilla en 1793,²⁹ se encontró con una agrupación musical modesta para la época, pero de mayor envergadura que sus antecesoras y capacitada para ejecutar buena parte del repertorio sacro que se cultivaba en la América de finales del siglo XVIII.

²⁵ Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del Cabildo, vol. 3, fol. 111v.

²⁶ Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del Cabildo, vol. 3, fols. 158-158v.

²⁷ Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del Cabildo, vol. 3, fols. 159-161.

²⁸ El dato anterior que tenemos sobre su salario proviene de la distribución de 1767 y señala que cada uno recibía noventa pesos —Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Gobierno, vol. 7, Expediente 7, «Razón de la distribución de los dos mil pesos asignados para los ministros y música de la Santa Iglesia, señalados del Ramo de Novenos...» (ca. 27-02-1767).

²⁹ Vera: *Op. cit.*, 2009, p. 301.

No hemos encontrado nóminas como la citada para el resto del período colonial. La más temprana que sigue data de 1822, ya en el periodo republicano, y da cuenta de la sustitución de los oboes por clarinetes y la adición de dos «contrabajos»; estructura que se mantendría más o menos estable en la década de 1830, con la adición de uno que otro instrumentista supernumerario.³⁰ Esto sugiere que la reforma de 1788 inició un período de relativa estabilidad musical para la capilla,³¹ que hacía innecesaria la implementación de nuevos cambios de importancia.

En suma, si la tardía institución de la capilla musical parece haber sido una de las consecuencias de las limitaciones de recursos que acabamos de describir, otra fue la imposibilidad de cumplir con lo que prescribía el acta de erección de la catedral de Santiago, basada en la del Cuzco, que ordenaba la institución de varias plazas vinculadas directa o indirectamente con el canto llano, aparte del chantre y el organista. Éstas correspondían a seis racioneros, que debían cantar las pasiones; seis medios racioneros, que debían cantar las epístolas; y seis capellanes que, tanto en las horas canónicas como en las misas, debían «asistir personalmente en el coro al facistol». Sin embargo, a causa de la escasez del diezmo ya comentada, no fue posible instituir dichas plazas hasta una época muy tardía. Aunque a comienzos del siglo XVII existían al parecer cuatro capellanes, seto debió ser transitorio, pues dichas plazas no fueron instituidas formalmente sino hasta comienzos del siglo XVIII, como veremos seguidamente. En cuando a los racioneros y medios racioneros, tan solo en 1773 se instituyeron las tres primeras «raciones».

Estos datos coinciden con la ausencia de cantores que señalan dos documentos cercanos a 1700. El primero, que volveremos a mencionar más adelante, corresponde a las «Reglas consuetas...» de 1689, en las que se afirma que la catedral no es capaz de «sustentar cantores y capellanes, ni los tiene».³⁵ El segundo es una carta escrita por el obispo al rey en 1708, citada por Pereira Salas, que afirma que los clérigos no asisten al canto llano y que no hay más voces en la catedral que «un solo fraile de la merced que está asalariado para esto y hace oficio de sochantre...».³⁶

- ³⁰ Archivo Nacional Histórico, Contaduría Mayor, 1º serie, vol. 1086, fol. 287. Las plazas de contrabajo figuran como «violones» en una nómina de 1827, y como «contrabajo» y «violonchelo» en la década de 1830. Véase Archivo Nacional Histórico, Contaduría Mayor, 1º serie, vol. 1090, fol. 55; vol. 1087, fols. 21, 353. Recordamos que la provisión de canonjías y empleos eclesiásticos está en manos del Poder Ejecutivo a partir de 1827 y que la contaduría de diezmos se suprime en 1828, pasando estas funciones a la tesorería de la República. Véase Ricardo Anguita Acuña: Leyes promulgadas en Chile desde 1810 hasta el 1º de Junio de 1913, 1913, vol. I, pp. 178, 194.
- ³¹ Sin perjuicio de los problemas políticos acaecidos durante el período de transición a la república, que afectaron a los músicos de la catedral, como ha estudiado Samuel Claro Valdés. Véase su texto «Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado», 1979, pp. 11-14.
- ³² Hay copia en Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del Cabildo, vol. 1, fols. 3-14.
- ³³ Archivo General de Indias, Chile, vol. 63, Informe del cabildo sobre cuánto valen los «frutos del obispado» (ca. 1610).
- ³⁴ Archivo General de Indias, Chile, vol. 452, Informe de la Cámara de Indias sobre la catedral de Santiago (22 de noviembre de 1773).
- ³⁵ Bernardo Carrasco de Saavedra; *Synodo diocesana*, 1691, 61v. El texto citado figura en las «Reglas consuetas» de 1689, que fueron impresas junto al Sínodo. El original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Chile, Sala Medina, II-31(30).
- ³⁶ Eugenio Pereira Salas: Los orígenes del arte musical en Chile, 1941, p. 30.

Desde luego, los grandes vacíos temporales entre un documento y otro impiden asegurar que esta situación fuese una constante. De hecho, en 1672 el obispo Humanzoro afirmaba que el clérigo Jerónimo Pérez de Arce era «excelente bajo para las músicas», ³⁷ lo que sugiere que, esporádicamente, la catedral pudo contar con cantores de calidad. Aun así, resulta claro que la escasez de recursos limitó la instauración de plazas para cantores previstas en el acta de erección y retardó la instauración de una capilla musical hasta comienzos del siglo XVIII. Sin embargo, veremos en los apartados siguientes que en estas limitaciones radica gran parte del interés que la institución tiene como caso de estudio.

LOS LIBROS DE CORO Y EL CULTIVO DEL CANTO LLANO

En la actualidad no existe en la catedral una colección de cantorales, ni un antifonario o libro gradual.³⁸ En efecto, en la catedral se hallan treinta y siete libros litúrgicos, de los cuales solo once son anteriores a 1840 y únicamente seis lo son al siglo XIX. Más interesantes resultan los volúmenes guardados en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago de Chile, que comprenden ocho libros litúrgicos procedentes de la catedral, incluidos tres antifonarios y un gradual de época diversa, siendo solamente cinco de ese subtotal anteriores a 1840. De todos los libros litúrgicos guardados o utilizados en la catedral con datación anterior a dicho año, llevan notación de canto llano y/o mixto los siguientes: dos copias de un ceremonial episcopal (1600), un pontifical romano (s. XVII), otro ceremonial episcopal (1758), otros dos misales romanos (1822, 1835) y una colección de tres volúmenes del Canto de la Pasión de Cristo (1838)³⁹ y dos copias de un misal romano (1735), un himnario (c. 1750), un antifonario romano (1816) y un ritual (1840) en el Seminario Pontificio. 40 No obstante, no es posible confirmar que esos libros fueran usados en la misma época de su edición; al contrario, las anotaciones, adendas y firmas que contienen, así como las dataciones del resto de los libros litúrgicos guardados en estas instituciones, sugieren que fueron empleados probablemente a partir de 1840, cuando el obispado fue elevado al rango de arzobispado. 41

¿Refleja esta escasez presente lo que ocurría en el pasado? La evidencia reunida sugiere una respuesta afirmativa. La información más temprana que tenemos al respecto se halla en una «respuesta» del obispo Pérez de Espinoza a los oficiales reales y su correspondiente *información*, ambas elaboradas en 1609.⁴² En estos documentos se afirma que

³⁷ Archivo General de Indias, Chile, vol. 61, Carta del obispo Diego de Humanzoro al rey (15-04-1672).

³⁸ Los datos sobre libros litúrgicos conservados para la catedral son inéditos y derivan del proyecto de investigación David Andrés Fernández (dir.): Música litúrgica de los siglos XVI-XIX en Chile (Fondecyt 11140832), desarrollado durante 2014-2016. Estos se guardan tanto en el Fondo de Música y la Biblioteca del Palacio Arzobispal, ambos en la catedral, como en la Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago de Chile.

³⁹ Santiago de Chile, Catedral, Biblioteca del Palacio Arzobispal, B 13(05)08 y B 13(03)15, Carpeta 1443, B 07(01)49, B 03(05)34, B 04(05)06 y Carpetas 1439, 1440 y 1441, respectivamente.

⁴⁰ Santiago de Chile, Seminario Pontificio Mayor, add_269 (*olim* 1090 y 1091), add_270, add_273 y add_155 respectivamente.

⁴¹ Sobre este periodo, véase la tesis de Valeska Cabrera: *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850–1939)*, 2016.

⁴² Archivo General de Indias, Chile, vol. 65, «Respuesta del obispo a los requerimientos que le hicieron los oficiales reales» (30-01-1609); e Información sobre el estado de la catedral de Santiago (05-02-1609), fols. 2v, 4, [6] (foliación independiente del «interrogatorio»).

la institución carece de los libros de coro necesarios para la mayor parte de las fiestas y se ve obligada a pedirlos a los conventos. Además, se afirma que «en el coro se canta por unos papeles que tiene el sochantre y las más antífonas del año se dicen en tono y no en canto llano, porque no hay libro apuntado sino de solamente de [sic] algunas festividades». 43 Volveremos sobre este documento en el siguiente apartado.

Desafortunadamente, no contamos con más referencias explícitas a los libros de coro hasta 1782, cuando la catedral pagó cinco pesos a un «maestro librero» por «encuadernar de nuevo y entapar el libro del salterio del facistol del coro»; luego, en 1800, José Antonio González, entonces organista, se encargó de reencuadernar y forrar «dos libros grandes de coro» sin especificar;⁴⁴ y varias décadas después, en 1842, el arzobispo Manuel Vicuña solicitó al cabildo reparar los libros de coro que había en la catedral, por hallarse deteriorados, mientras se encargaba un «nuevo juego de libros a Europa».⁴⁵ Por tanto, pareciera que a fines del período colonial y comienzos del republicano la catedral contaba con un *corpus* de libros corales, pero muy reducido. Aun con el importante vacío de información ya señalado, esta situación resulta coherente con lo afirmado por el obispo en 1609, así como con la ausencia de cantores en torno a 1700, que hemos comentado en el apartado previo.

En este contexto, resulta de especial interés un documento de 1770 que da cuenta de los bienes que se perdieron en el gigantesco incendio que había devastado la iglesia el año anterior. Los únicos objetos musicales que allí se mencionan son dos órganos y «cuatro libros de música para el gobierno del coro». 46 Aunque el informe no lo señale explícitamente, parece probable que se tratase de libros de coro, en cuyo caso la catedral contaba únicamente con cuatro cantorales y esa diminuta colección resultaba suficiente para ejecutar el canto llano necesario para la institución. Esta hipótesis puede parecer inverosímil, pero se ve confirmada años más tarde por una carta escrita en 1848 por el maestro de capilla, José Bernardo Alzedo, en la que plantea al obispo la necesidad de elaborar una nueva colección de libros de coro para la institución, pero con la siguiente advertencia:

Hasta ahora se cree que este artículo se puede hacer venir de Europa. Éste es un equívoco: porque estos libros se escriben en cada iglesia según sus necesidades: esto es, según las festividades más publicitadas. Para la nuestra bastaría el siguiente número de libros, que se harían con ochocientos o mil vitelas: el primero conteniendo las vísperas de Corpus, San Pedro y Santiago.

- 2° Oficio de Difuntos.
- 3° Vísperas de la Purísima Concepción y maitines de Navidad.
- 4° El triduo de la Semana mayor, y un salterio en dos o tres libros de magnitud, conteniendo no el total de los salmos, que para esto no bastarían seis libros, sino los correspondientes a las enunciadas festividades.⁴⁷
- ⁴³ Esta referencia fue dada a conocer en Alejandro Vera: «La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino», 2016, p. 30.
- ⁴⁴ Archivo de la Catedral de Santiago, Libro general de cuentas (1779), fols. 52 y 362v.
- ⁴⁵ Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Correspondencia recibida, vol. 2, 1786-1843, fol. 18.
- ⁴⁶ Alejandro Vera: «El fondo de música de la catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación», 2013a, p. 18.
- ⁴⁷ Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Gobierno, vol. 412, expediente 198. También citado parcialmente por José Manuel Izquierdo: *El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago*, 2011, p. 102.

Como podemos ver, ya entrado el período republicano, el maestro de capilla consideraba suficiente una colección de seis o siete libros de canto llano para satisfacer las necesidades de su institución.⁴⁸ Por tanto, es perfectamente posible que los cuatro volúmenes quemados en 1769 fuesen los únicos libros de coro que la catedral poseía en ese momento. Basta comparar estas cifras con los cien libros de coro que la catedral de México tenía hacia 1780,⁴⁹ los cuarenta que aún hoy preserva la catedral de Lima⁵⁰ o los sesenta que se conservan en una catedral menos importante como la de Durango,⁵¹ para reafirmar las profundas diferencias que existían con la catedral de Santiago en este aspecto, hecho que se condice con su situación periférica y limitaciones de recursos ya comentadas.

Sin embargo, el testimonio de Alzedo deja entrever que lo que en 1609 se consideraba un problema causado por limitaciones presupuestarias, a mediados del siglo XIX constituía un sello distintivo de la catedral que no se estimaba necesario modificar, pues respondía a «sus necesidades». Pero, ¿era esto así realmente? ¿Era el canto llano interpretado regularmente y sin problemas por los músicos y/o clérigos de la catedral?

Las fuentes disponibles impiden responder a esta pregunta con anterioridad al siglo XVIII, pero, a partir de esta época, sí dan cuenta de un cultivo permanente del canto llano en la institución. En las disposiciones de 1721, ya citadas, se establece que el maestro de capilla debe enseñar a los seises la solfa para que puedan «cantar en las festividades solemnes el canto de órgano y en las ferias el canto llano».⁵² Dado que el término «Feria», coincidiendo con la noción del calendario litúrgico romano, designaba «Cualquiera de los días de la semana, excepto el sábado y el domingo»,⁵³ el pasaje anterior quiere decir que en los días comunes la celebración debía realizarse en canto llano, mientras la polifonía quedaba reservada para las fiestas más importantes, hecho que concuerda con lo que sucedía en otras instituciones eclesiásticas del orbe latino, donde las grandes festividades eran solemnizadas mediante el uso de música polifónica.

Unas décadas más tarde, un documento de 1767 dispone que el maestro de capilla enseñe a los músicos «el canto llano y de punto» (polifónico).⁵⁴ En concordancia con

- ⁴⁸ Sin perjuicio de ello, hay que considerar que por esta época la confección de los libros de facistol ya no era la tendencia predominante, sino que comenzaba a primar la compra de libros impresos, sobre todo de aquellos que procedían del incipiente movimiento reformador de la liturgia impulsado desde Francia. Sobre este complejo tema véase Katherine Ellis: *The politics of plainchant in fin-de-siècle France*, 2013.
- ⁴⁹ Javier Marín López: *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI–XVIII)*, 2007, p. 582.
- ⁵⁰ Esta colección se conserva actualmente en el Museo de la Catedral de Lima, aún sin catalogar. Incluye ejemplares de los siglos XVII y XVIII.
- ⁵¹ Drew Edward Davies: *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth–Century New Spain*, 2006, p. 175. Según el autor, la mayor parte es del siglo XVIII, aunque reconoce no haber podido examinar integramente la colección.
- ⁵² Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del cabildo, vol. 1, fol. 238.
- ⁵³ RAE,1732.

⁵⁴ Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del cabildo, vol. 3, fols. 22v-23.

ello, Francisco Antonio Silva declaraba en una carta de 1777 que tenía entre sus obligaciones la enseñanza del «canto llano y de órgano».⁵⁵

La reforma de 1788 reitera estas disposiciones, con la novedad de que distribuye la enseñanza del canto llano entre el maestro de capilla y el primer sochantre, posiblemente porque su uso se había hecho más frecuente. Al primero correspondía enseñar a los músicos el canto llano y polifónico, mientras el segundo debía «enseñar a los cantollanistas a salmiar, entonar ignos [sic], introito, gloria, credo, etc. según se apuntan en los libros y corresponda a la diferencia de entonaciones del año». El término «salmear» equivalía a «cantar los salmos», 77 mientras que «entonar» indicaba interpretar los textos litúrgicos mediante *entonaciones*, otro aspecto que retomaremos más adelante. Lo que queda claro es que, hacia 1788, la interpretación del canto llano era frecuente y estaba a cargo de dos cuerpos diferentes: por un lado, la capilla comandada por su maestro y, por otro, el coro de capellanes y clérigos a cargo del primer sochantre. Además, la reforma instituyó un segundo sochantre que también debía «saber el canto llano y de órgano». 88

Finalmente, cabe mencionar en esta revisión el «Plan de arreglo de la Capilla de Música» elaborado en 1840, que incluía un detallado reglamento y un listado de las «asistencias» obligatorias de los músicos. Pese a contener disposiciones cuya aplicación práctica debió tener lugar fuera del periodo estudiado, este documento confirma que el canto llano era importante para la institución, al reiterar que el maestro de capilla debía ocuparse de su enseñanza (a «seis u ocho niños») y que en algunas ocasiones se utilizaba de forma exclusiva, sin polifonía, como en Semana Santa, los domingos de Cuaresma, los de Adviento y las procesiones que se hacían dentro y fuera del templo.⁵⁹

Así, por lo menos desde fines del siglo XVIII, el canto llano era practicado regularmente por la capilla de música y los sochantres. Por tanto, si la cantidad de libros de coro que la institución poseía nos parece escasa, probablemente sea porque no hemos comprendido el modo particular en que se interpretaba el canto llano en una catedral como la de Santiago.

LA PRÁCTICA DEL CANTO LLANO EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO (1721-1840)

A nuestro juicio, la citada «respuesta» e «información» que mandó elaborar el obispo Pérez de Espinoza en 1609 proporciona pistas para desentrañar la aparente discordancia entre la escasez de libros de coro y la presencia del canto llano en la institución. Allí, se señala que 1) la catedral pedía prestados cantorales a los conventos en las fiestas más

⁵⁵ Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Gobierno, vol. 66, p. 537.

⁵⁶ Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del Cabildo, vol. 3, fol. 160.

⁵⁷ RAE, 1780.

⁵⁸ Ibídem.

Existen al menos dos versiones de esta fuente que presentan importantes diferencias: Archivo Nacional Histórico, Ministerio de Justicia, vol. 15, sin foliación ni número de expediente; y Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Gobierno, Legajo 28, Expediente 49, fols. 138v-140v. La primera fue dada a conocer por Alejandro Vera en su texto «La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780- ca. 1860)», 2004a, pp. 16-18. Ambas se tratan con mayor detalle en David Andrés Fernández y Alejandro Vera: «De la polifonía al canto llano. Reconstruyendo las prácticas músico-litúrgicas en la catedral de Santiago de Chile (1721-1840)», 2018, pp. 471-475. No hay menciones al canto llano en el Reglamento para la capilla de música promulgado en 1833 —Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del Cabildo, vol. 6, fols. 1v-3v.

importantes, 2) que «decía en tono» muchas de las antífonas del año y 3) que se cantaba frecuentemente a partir de unos «papeles» que tenía el sochantre.⁶⁰

Una posibilidad es que lo primero continuase ocurriendo en la época que nos ocupa. No hemos encontrado evidencia clara al respecto, pero una misa anónima, a cuatro voces, conservada en el archivo catedralicio y posiblemente copiada hacia 1850, procede de la Recoleta Franciscana, por cuanto su portada lleva inscrito el nombre de esta institución. Así mismo, se conservan en la catedral tres lecciones de difuntos y un villancico al franciscano Cristóbal de Ajuria, músico que se desempeño como maestro de capilla en el convento de su orden, pero no llegó a integrar la capilla catedralicia. De modo que, aunque no se vinculen directamente con el canto llano, estas fuentes demuestran que el trasvase de repertorio entre el ámbito conventual y catedralicio seguía vigente en el siglo XIX.

Adicionalmente, en trabajos anteriores ha podido demostrarse tanto la intervención de religiosos en la música de la catedral como la asistencia de la capilla catedralicia a fiestas conventuales.⁶⁴ De hecho, el maestro de capilla y sus dirigidos solían trasladarse al convento de la Merced para la fiesta de San Pedro Nolasco, el 31 de enero,⁶⁵ lo que podría deberse, entre otros factores, a que estaba prescrita, por los *Directorios* de Lima, la asistencia del clero secular de la catedral a dicha celebración.⁶⁶ De esta manera, el intercambio no solo involucraba a los cantorales y las partituras, sino también a los músicos.

También parece muy probable que la catedral recibiese materiales vinculados con el canto llano (libros de coro, tratados o incluso papeles sueltos) desde la Metropolitana de Lima. Esta transferencia de repertorio se encuentra documentada en el campo de la música polifónica, por cuanto se ha podido establecer, mediante un estudio de concordancias y rasgos caligráficos, que la catedral de Santiago preserva partituras que fueron originalmente copiadas en la catedral de Lima a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.⁶⁷ Pero también resulta relevante la recurrencia permanente, por parte de los obispos de Santiago, a la reglamentación limeña de orden litúrgico (o músico-litúrgico). Los ejemplos son múltiples y continuados. Una de las primeras alusiones se halla en el Sínodo de Carrasco de 1688, cuya prefación y principio ordena mandar «que se guarden, y observen todos los Decretos, y Constituciones del Concilio Provincial de Lima, celebrado el año de mil quinientos y ochenta y tres...». ⁶⁸ Posteriormente, el decreto de 1721, en el que el obispo Rojas instituye la capilla de música, justifica una de sus recomendaciones afirmando que «en la régula consueta de

⁶⁰ Cf. la nota 41.

⁶¹ Archivo de la Catedral de Santiago, Fondo de Música, Carpeta 150

⁶² Ibídem, Carpetas 114, 115, 134 y 461a.

⁶³ Vera: Op. cit., 2009, p. 306.

⁶⁴ Ibídem, pp. 317-322.

⁶⁵ Vera: *Op. cit.*, 2004b, p. 45.

⁶⁶ El Ordinario de 1783, señala para la fiesta de San Pedro Nolasco que «En las Iglesias de Nra. Sra. de la Merced se puede decir por los Sacerdotes Seculares, la Misa propia del Sto. Patriarca». Al tratarse de un ordinario específico para la catedral limeña, parece estar permitiendo la asistencia por parte del clero catedralicio al convento de dicha orden. Una copia del mismo se conserva en la Biblioteca Nacional de Chile, Sala Medina, B2 T20(2) y lleva al inicio una anotación manuscrita del deán de la catedral de Santiago, Gregorio de Tapia.

⁶⁷ Véase Alejandro Vera: «Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile», 2013b.

⁶⁸ Carrasco de Saavedra: Op. cit., 1691, 5v-6.

la Sínodo diocesania [sic] de Lima se ordena que en todas las procesiones bajen sus prebendados las mangas, y siendo esta nuestra Iglesia sufragánea de aquella Metropolitana debe seguir su estilo...».⁶⁹ Tiempo después, Alday ordena en el título 2, constitución 1 del *Sínodo* de 1763 que se respeten las disposiciones generales contenidas en el Concilio Provincial Limense de 1583.⁷⁰ De un modo similar, el obispo Marán ordena en 1795 que no se digan misas rezadas al momento de los entierros, honras o cabos de año, porque así lo dispone el último Concilio Limense celebrado en 1772.⁷¹ Al año siguiente, el propio Marán observa que en la erección de la catedral de Santiago no hay disposiciones detalladas para los racioneros, por lo cual ordena que en el cumplimiento de sus obligaciones se rijan «por las reglas consuetas de la Santa Iglesia Metropolitana de Lima...».⁷² Y en 1825, el obispo José Santiago Zorrilla dicta unas disposiciones acerca de las ceremonias fúnebres que contienen otra alusión, ahora más explícita, a la *Consueta* para la metropolitana de Lima que el arzobispo Toribio de Mogrovejo había promulgado a finales del siglo XVI:

Ítem: que por la misma razón deben prestar sus oficios y asistencias los capellanes de coro, maestro de ceremonias, sacristán mayor y demás ministros de la iglesia, entrando la música con todos los que componen su capilla, conforme se dispuso para la Metropolitana de Lima por su Santo Arzobispo el glorioso Santo Toribio...⁷³

Dentro del conjunto de normativas que regían las prácticas litúrgicas del arzobispado se hallaban los *Directorios* limeños, que incluían el ceremonial completo para cada año litúrgico⁷⁴ y, al menos a partir de 1773, adendas específicas para la catedral de Santiago.⁷⁵

- ⁶⁹ Archivo de la catedral de Santiago, Acuerdos del cabildo, vol. 1, fol. 238v.
- ⁷⁰ Manuel de Alday: Synodo diocesana del obispado de Santiago de Chile, 1764, p. 13.
- ⁷¹ Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Gobierno, vol. 106, fol. 546.
- ⁷² Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Gobierno, vol. 62, fol. 141v.
- ⁷³ Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Gobierno, vol. 103, fol. 307. Sobre la importancia musical de la Consueta de Mogrovejo véase el trabajo de María Gembero Ustárroz: «Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581–1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena», 2016.
- ⁷⁴ Aunque el primer *Conocimiento de los tiempos Ephemeride del año de 1722... con calendario de Fiestas y Santos. Al Meridiano de esta muy Noble y Leal Ciudad de Lima* 1722, se guarda en la Biblioteca Nacional del Perú —de acuerdo a José Toribio Medina: *La imprenta en Lima (1584–1824)*, 1904–1907, vol. II, p. 300—, el primer directorio litúrgico limense que hemos encontrado data de 1772: *Ordo horas canonicas persolvendi... in hac Metropolitana Ecclesia Limensi* (Ibídem, III, 37), con copia en Santiago, Biblioteca Nacional, Sala Medina, A-14-1-1(1). Un calendario de fiestas de todo el año que deben ser guardadas por la Real Audiencia se transcribe en el libro de Jaime Valenzuela: *Las Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609–1709)*, 2001, pp. 420-423.
- Aunque existe igualmente un directorio para la provincia de la orden franciscana de Sudamérica: (*Directorium recitationis divini oficij, & Missae*, 1772), que incluye la Provincial chilena de la Santísima Trinidad (copia en Santiago, Biblioteca Nacional, Sala de Microformatos, SM 135), el primer suplemento específico hallado para la ciudad y diócesis de Santiago de Chile es el *Ordo horas canonicas persolvendi... in hac Metropolitana Ecclesia Limensi*, de 1773, disponible en Santiago, Biblioteca Nacional, Sala Medina, Ps.B. II-53(16). Sobre la importancia musical de estas fuentes véase el trabajo de Andrés Fernández (2016).

A estos datos de orden litúrgico se añade que en 1784 un tal Manuel Fontana, de cuenta y riesgo de don Joseph Antonio Ugarte, embarcó en Lima un libro de coro «de limosna» para el convento de Santo Domingo de Santiago.⁷⁶ Aunque no se vincule específicamente con la catedral, el dato demuestra que el envío de materiales musicales desde Lima a Santiago no abarcó únicamente el repertorio polifónico. Por tanto, si bien no podemos asegurar que la Metropolitana de Lima enviase cantorales a su par santiaguina, parece probable que en esta última se conociesen, al menos, las melodías y textos que allí se cantaban.⁷⁷

Lo anterior, sin embargo, resulta insuficiente para resolver el problema que nos ocupa, por cuanto no parece razonable que, a fines del siglo XVIII, la catedral pidiese prestados a otras instituciones los treinta libros o más de los que carecía para cubrir las fiestas más solemnes, 78 ni tampoco nos dice nada específico sobre su forma de ejecución. Por ello, nos parece pertinente volver a la expresión «decir en tono». Luego de la mención esporádica que le dedica Pérez de Espinoza en 1609, el siguiente documento que refiere a esta práctica es el Título VIII («Cuándo se ha de cantar el oficio divino») contenido en las «Reglas, consuetas e instituciones consuetudinarias de la Iglesia Catedral de Santiago de Chile, celebradas en 20 de diciembre de 1689», que fueron publicadas junto al Sínodo diocesano que el obispo Bernardo Carrasco había celebrado el año anterior. Este título distingue dos formas de interpretar los oficios: «cantados» y «dichos en tono». 79 Considerando la ausencia de cantores que este documento señala, parece poco probable que el verbo cantar refiere en este caso a la polifonía; más bien se infiere que equivale probablemente al canto llano y la expresión «decir en tono» hace referencia a una forma de canto también monódica, pero aún más simple desde el punto de vista melódico.

Lamentablemente, los documentos santiaguinos no proporcionan más detalles al respecto, pero las fuentes españolas pueden contribuir a iluminar un poco sus características, aun con las debidas reservas, por el hecho de haber sido pensadas para un contexto diferente al que nos ocupa. En su mayor parte, dichas fuentes sugieren que esta expresión hacía referencia a lo que los ordinarios y ceremoniales jerónimos denominan «decir en tono llano» o «en tono alto, sin punto»; es decir, a un modo de cantar como el que describe Martín de la Vera en 1636:

va todo en una cuerda, llano, y en la parte adonde está el acento se hace punto longo, las demás sílabas sean largas o sean breves, se corren y se hace en ellas punto breve y tienen necesidad de ir todos muy juntos para que esto salga bien. Hácese mediación y pausa cortada, como en lo que se canta por puntos, y se

⁷⁶ Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.697-597, sin foliar.

⁷⁷ Recordemos que, si tradicionalmente se ha entendido el canto llano como un repertorio estandarizado y común a todo el mundo católico, con posterioridad se ha demostrado que su práctica variaba considerablemente de un lugar a otro y que podía implicar el canto de melodías diferentes —por ejemplo, romanas, toledanas o incluso de origen local.

⁷⁸ Sobre la participación musical en el calendario festivo de la catedral de Santiago hemos publicado recientemente un artículo específico. Véase Andrés Fernández y Vera: Op. cit., 2018, pp. 471-475.

⁷⁹ Sobre esta consueta, puede verse el estudio de Carlos Oviedo Cavada: «Las consuetas de las catedrales de Chile, 1689 y 1744», 1986, pp. 129-143. La referencia a decir **«en tono»** fue dada a conocer en Vera: *Op. cit.*, 2016, p. 31.

espera el medio compás para empezar el otro verso; guárdanse de este modo de cantar las mismas reglas que en el decir las lecciones, sólo que en estas mediaciones y pausas siempre son llanas, sin subir, ni bajar punto, sino como lo demás.⁸⁰

Esta técnica, poco utilizada en esa orden, tenía por objeto reducir la carga en el coro,⁸¹ o musicar los textos litúrgicos cuando no había personal o medios suficientes para ejecutar el canto llano,⁸² lo que podría extrapolarse a una falta de competencia por parte de los cantores, un escaso número de los mismos o la carestía de libros litúrgicos con música (es decir, la falta de libros apuntados). En cualquier caso, era practicada también por otras religiones en los territorios hispanos.⁸³

También es posible que dicha expresión hiciese referencia a la práctica de entonar los textos litúrgicos mediante fórmulas melódicas que en la época recibían, justamente, el nombre de *tonos* y hoy conocemos como entonaciones.⁸⁴ Recordemos que, según la reforma de 1788, el primer sochantre debía enseñar a entonar himnos, introitos y otras partes de la liturgia a los «cantollanistas». Como es sabido, las entonaciones más conocidas eran los ocho tonos que se empleaban para cantar los salmos, pero había también tonos para los versos de los introitos, los cánticos, las lecturas, las profecías y otros textos litúrgicos. Al tratarse de fórmulas prestablecidas y estandarizadas, podían cantarse «sin libro puntado», como advirtió Cerone en su tratado, ⁸⁵ pues, una vez que el cantor había memorizado la fórmula, podía aplicarle casi cualquier texto. En el ejemplo musical de la página siguiente puede verse el primer tono salmódico prescrito por dicho autor, en su versión «ferial» o común y más solemne:

No hemos hallado testimonios que describan las ejecuciones «en tono» de esta forma, pero el franciscano Antonio Martín y Coll da cuenta, en 1719, de que podían alternarse las antifonas en «tono igual» con el salmo correspondiente en alguno de los ocho tonos salmódicos, ⁸⁶ de manera que el canto sobre una sola nota y las entonaciones podían coexistir en una misma ejecución.

- ⁸⁰ Martín de la Vera: Ordinario y ceremonial segun las costumbres y rito de la Orden de N. P. S. Geronymo: nueuamente añadido y emendado, 1636, p. 129. La cita se encuentra casi idéntica un siglo más tarde en Juan de los Reyes: Ordinario y ceremonial de la Misa y Oficio Divino según el orden de la Santa Iglesia Romana, sus rúbricas y rito del misal, breviario, ritual romano, y las costumbres loables de la Orden de San Jerónimo, nuevamente añadido, corregido y enmendado, 1752, p. 106. También se encuentra la expresión «en tono llano» (Ibídem, 58).
- ⁸¹ Alfonso de Vicente Delgado: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI–XIX)*, 2010, pp. 322–323. El autor ofrece una lista de ocasiones a cantar versus otras a decir en tono para finales del siglo XVI.
- ⁸² Por ejemplo: «la tercia se diga cantada y la sexta en tono después de la misa antes de la procesión, y cuando en los lunes se celebrare infraoctavas, la tercia será en tono porque no ay ministros para la misa», Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, Libro 4.564, fol. 113v (citado por Vicente Delgado: *Op. cit.*, 2010, p. 1169).
- ⁸³ Como los mercedarios —véase María Sanhuesa Fonseca: «Libros litúrgicos y teóricos musicales en la Orden de la Merced», 2001, p. 851—, entre otros ejemplos.
- 84 Hipótesis ya avanzada en Vera: Op. cit., 2016, p. 31.
- 85 Pietro Cerone: El Melopeo y Maestro, 1613, p. 365.
- ⁸⁶ Antonio Martín y Coll: *Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro*, 1719, p. 48.



Ejemplo musical 1: tono salmódico 1 ferial y solemne, según Pietro Cerone: El Melopeo y Maestro, pp. 353, 355

El hecho de que uno y otro pudiesen llevarse a cabo sin tener un libro a la vista los hacía idóneos para un contexto como el que el obispo Pérez de Espinoza describió en 1609, en el que los cantorales escaseaban.⁸⁷ El caso es que, ya fuese el «decir en tono» equivalente al canto en «tono recto», las entonaciones o ambos, debió emplearse en la catedral de Santiago con una frecuencia mayor a la que en principio se esperaba para una institución de este rango —de ahí la necesidad de precisarlo en las «Reglas consuetas» de 1689—, lo que supliría en gran medida la escasez de libros con canto llano.⁸⁸

Finalmente, el hecho de que hacia 1609 se cantase también a partir de unos «papeles» (i. e. partituras o partes sueltas) que tenía el sochantre pone en evidencia que el libro de coro de gran formato no era el único soporte que permitía la ejecución del canto llano. Por tanto, es posible que aún a fines del siglo XVIII se empleasen papeles o libros de pequeño formato, que eran cantados por uno o dos clérigos o cantores, incluso para los momentos litúrgicos que en las grandes catedrales acostumbraban cantarse a coro, como, por ejemplo, el propio de la misa o las vísperas. Si esto nos resulta sorprendente, probablemente sea porque aún está demasiado incrustada en nuestra imaginación histórica la idea de un grupo de cantores interpretando el canto llano a partir de un libro de gran tamaño depositado en un facistol, tal y como hemos comentado en la introducción. Pero olvidamos que esta práctica, si bien existía, solo era representativa de las iglesias que contaban con una comunidad importante de clérigos y poseían los recursos necesarios para producir o comprar dichos materiales.

Desde luego, este no era el caso de la catedral de Santiago. Más bien, la imagen que se desprende de lo documentado en este trabajo es la de una institución sin plazas para clérigos cantores durante buena parte del período estudiado —recordemos que tan solo en 1721 se instituyeron seis capellanes y en 1773 tres racioneros— y que poseía una modesta colección de libros de canto llano. Con toda probabilidad, estos libros eran utilizados por la capilla de música en las fiestas más solemnes, ⁸⁹ mientras que en los días «feriales» el primer o el segundo sochantre debieron encargarse en solitario de la ejecución del canto llano, sin más voces que los acompañaran.

Aunque no hemos encontrado evidencia clara que demuestre esta práctica, apoya esta hipótesis un testimonio indirecto que se halla en el inventario de bienes de José Cabrera

⁸⁷ cf. Vera: *Op. cit.*, 2016, p. 32.

⁸⁸ Sobre este aspecto cf. Vera: Op. cit., 2016 y David Andrés Fernández: «Decir en tono»: an approach to church tones from theory to practice», 2018.

⁸⁹ Ya hemos visto que desde el siglo XVIII el canto llano estaba entre las materias que eran competencia tanto de la capilla como de su maestro, que debía enseñarlo al resto de los músicos.

—canónigo de la catedral de Santiago— que se llevó a cabo el 16 de julio de 1798.90 Allí se señalan dos libros musicales: el tratado *Llave de la modulación y antigüedades de la música* de Antonio Soler (Madrid, 1762); y otro indicado como «Roel Canto llano», que corresponde sin duda a la *Institucion harmonica o doctrina musical theorica y practica que trata del canto llano y organo*, de Antonio Roel del Río.91 Este último es el que más nos interesa aquí, por cuanto aborda el canto llano y la polifonía, como era usual en la época, pero incluye, además, una extensa sección con «Canto llanos diversos» para las misas de diversas fiestas, además de algunos himnos y la Salve (Figura 1), tomados del tratado que el teórico Francisco de Montanos había publicado en Valladolid en 1594.92

Aunque Roel declare haber incluido dichos cantos para que se ejercite el cantor en formación, es probable que en iglesias como la de Santiago su libro fuese utilizado para cantar en las funciones litúrgicas. Apoya esta idea lo dicho por otro autor español del siglo XVIII, Francisco Marcos y Navas, en su conocido tratado sobre canto llano: «Mas porque la falta de Libros de Coro en muchas partes es causa también del desarreglo en el Canto, he puesto, o añadido aquellas cosas más comunes, que se cantan en todas las Iglesias, notadas con puntos de solfa». Seguramente por esta misma razón, otros tratados musicales documentados en Chile, no vinculados directamente con la catedral, incluyen también, en mayor o menor medida, melodías de canto llano. 4

A la vista de los datos presentados, parece probable que el tratado de Roel fuese utilizado en la Catedral de Santiago, ya fuese por el propio Cabrera⁹⁵ o algún otro clérigo-cantor de los que estuvieron activos allí a finales del siglo XVIII. Sin duda, sus contenidos resultaban apropiados para una institución en la que el canto llano era interpretado cotidianamente por uno o dos sochantres y solo en ocasiones particulares por un «coro» en sentido estricto. De esta forma, se comprende que la colección de cantorales de la catedral fuese reducida y que, pese a ello, el canto llano tuviese una presencia diaria en la institución. Así, por ejemplo, si la catedral no tenía un libro de coro con repertorio para la fiesta de la Asunción, como parece desprenderse de la carta de Alzedo ya citada, disponía en el tratado de Roel de los cantos para la misa correspondiente a dicha festividad (Figura 2). Y esto no era algo menor porque, según las «Reglas consuetas» de 1689, en la catedral de Santiago todas las fiestas marianas debían *cantarse* y no solo decirse en tono.

- ⁹⁰ Archivo Nacional Histórico, Escribanos de Santiago, vol. 946, fol. 236v (citado por Alejandro Vera: «¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico», 2010, p. 15).
- ⁹¹ Antonio Roel del Río: *Institucion harmonica o doctrina musical theorica y practica que trata del canto llano y organo*, 1748.
- 92 lbídem, pp. 119-210. La referencia a Montanos se halla en la p. 118.
- ⁹³ Francisco Marcos y Navas: Arte o compendio general del canto-llano, figurado y organo, en método facil ilustrado con algunos documentos o capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza, 1777, viii. Cabe señalar que este tratado se ha conservado en la Recoleta Dominica de Santiago, por lo que probablemente fuese utilizado en la ciudad durante la colonia —cf. Víctor Rondón, Fernanda Vera y José Manuel Izquierdo: Catálogo de la música. Recoleta Dominica. Biblioteca Patrimonial, 2013, pp. 351-352.
- ⁹⁴ Nos referimos al *Arte de Musica* de Antonio Fernandez (Lisboa, 1626) y a la *Escuela música* de Pablo Nassarre (Zaragoza, 1723-1724). Sobre su presencia en Chile véanse los trabajos de Vera: *Op. cit.*, 2010, p. 15 y 2016, p. 27.
- ⁹⁵ No hemos encontrado evidencia de que fuese cantor, pero esto resulta probable a la luz de los tratados musicales que integraban su biblioteca.



Figura 1: Roel del Río: Institucion harmonica, p. 119

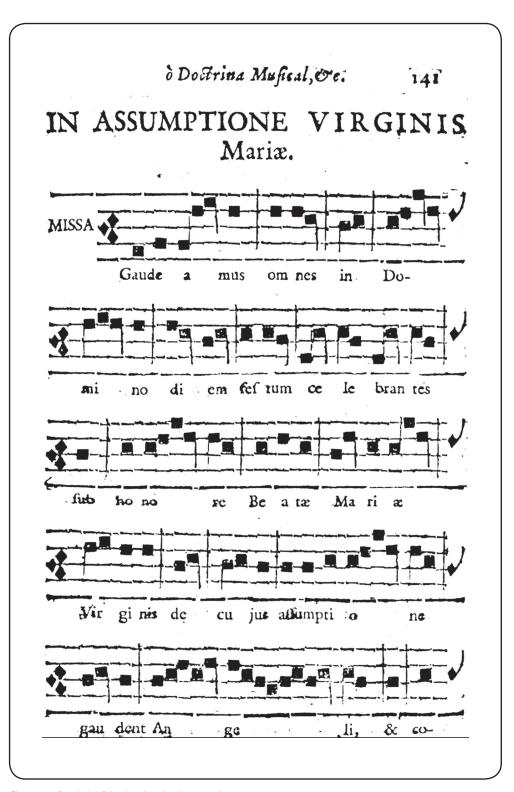


Figura 2: Roel del Río: Institucionharmonica, p. 141.

Desde luego, dichos cantos se entremezclarían con piezas polifónicas como el villancico «En el tránsito feliz», compuesto por el maestro de capilla José de Campderrós en torno a 1800 y conservado actualmente en el archivo catedralicio, que está dedicado a la Asunción de María (Figura 3). De esta forma, se haría posible interpretar regularmente el canto llano sin necesidad de contar con una extensa colección de libros de coro.

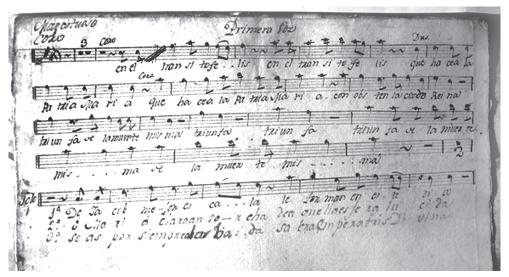


Figura 3: parte de Voz primera del villancico «En el tránsito feliz», de Campderrós. Archivo de la Catedral de Santiago, carpeta 246.

CONCLUSIONES

Pese a los importantes vacíos que presenta la documentación de la época, creemos que las fuentes revisadas son suficientes para afirmar que la condición periférica de la catedral de Santiago tuvo repercusiones significativas en su vida musical. A diferencia de otras catedrales americanas como las de México, Lima o Durango, el número de libros de coro que poseía oscilaba entre cuatro y siete en la época estudiada. Además, las limitaciones financieras retardaron la implementación de algunos cargos que se hallaban prescritos en el acta de erección y debían participar en el canto litúrgico, pues tan solo en 1721 se implementaron seis capellanes y en 1773 tres racioneros.

Sin embargo, esto pudo verse compensado por una recurrencia frecuente al canto «en tono», de lo cual hay testimonio ya en las «Reglas consuetas» de 1689, así como por la utilización de papeles sueltos o libros de pequeño formato para la interpretación del canto llano. Y esto implica que, con no poca frecuencia, el canto llano era ejecutado no por un coro propiamente tal, sino por uno o dos cantores, y no solo en secciones como la epístola y el evangelio, que en todas las instituciones religiosas se acostumbraba cantar a solo, sino también en otras como las vísperas y el propio de la misa.

Adicionalmente, hemos proporcionado información nueva sobre la influencia que la catedral de Lima tuvo sobre su par santiaguina en términos litúrgicos, así como sobre el envío de un libro de coro para el convento de Santo Domingo de Santiago,

desde la sede virreinal. Esto hace probable que algunas de las melodías y formas de interpretación del canto llano en la catedral de Santiago fuesen similares a las de la Metropolitana. Y esta conclusión puede resultar útil, entre otras cosas, al momento de realizar ediciones modernas de este repertorio.⁹⁶

Para finalizar, creemos que la mayor aportación de nuestro trabajo consiste en que hace posible entrever una práctica del canto litúrgico diferente a la que ha predominado en el relato musicológico, pero posiblemente representativa de numerosas catedrales e iglesias de la época que, como la de Santiago, ocupaban una posición periférica en el sistema colonial; una práctica que tenía sus pilares no solo en la polifonía, el canto llano y el canto a coro, sino también en el canto «en tono» y el canto monódico a solo, que eran interpretados y escuchados cotidianamente; una práctica que no solo dependía de los cantorales de gran formato, sino también de papeles y libros pequeños; una práctica, en fin, que a comienzos del siglo XVII era vista como una carencia producida por la escasez de recursos materiales y financieros, pero que con el tiempo, como sugiere la carta de Alzedo, llegó a constituir una tradición musical que identificaba a la institución y ya no se estimaba necesario —ni deseable— modificar.

BIBLIOGRAFÍA

Alday, Manuel de: *Synodo diocesana del obispado de Santiago de Chile*, Oficina de la Calle de la Encarnación, Lima, 1764.

Andrés Fernández, David: «Una aproximación a los ‹directoria› limenses y chilensis de finales del siglo XVIII en relación a la música litúrgica», en *IV Seminario Internacional de Musicología e Investigación en Patrimonio Musical*, Universidad de Talca, inédito, 2016.

: «Decir en tono»: an approach to church tones from theory to practice», en *Modes, Church Tones, Modality*, Università di Ferrara, inédito, 2018.

Andrés Fernández, David y Alejandro Vera: «De la polifonía al canto llano. Reconstruyendo las prácticas músico-litúrgicas en la catedral de Santiago de Chile (1721-1840)», en *Revista de Musicología* XLI (2), 2018, pp. 79-110.

Anguita Acuña, Ricardo: *Leyes promulgadas en Chile desde 1810 hasta el 1º de Junio de 1913*, 5 vols., Impr. Barcelona, Santiago de Chile, 1913.

Borges Morán, Pedro: *Religiosos en Hispanoamérica*, Fundación MAPFRE, Madrid, 1992. Cabrera, Valeska: *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2016.

Carrasco de Saavedra, Bernardo: *Synodo diocesana*, Imprenta de Joseph de Contreras y Alvarado, Lima, 1691.

Cerone, Pietro: *El Melopeo y Maestro*, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Nápoles, 1613. Claro Valdés, Samuel: «Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado», en *Revista Musical Chilena* 33 (148), 1979, pp. 7-36.

⁹⁶ Por ejemplo, no sería arbitrario recurrir a los cantorales conservados en Lima para compensar el canto llano ausente en las fuentes santiaguinas, si se pretende reconstruir musicalmente algunas de las funciones litúrgicas de la catedral de Santiago.

- Conocimiento de los tiempos Ephemeride del año de 1722... con calendario de Fiestas y Santos. Al Meridiano de esta muy Noble y Leal Ciudad de Lima, Typ. Juan Sobrino, Lima, 1722.
- Davies, Drew Edward: *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth–Century New Spain*, Tesis doctoral, The University of Chicago, 2006.
- Directorium recitationis divini oficij, & Missae, Typ. Juan de Medina, Lima, 1772.
- Ellis, Katherine: The politics of plainchant in fin-de-siècle France, Ashgate, Farnham, 2013.
- Gembero Ustárroz, María: «Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581–1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena», en *Resonancias* 20 (39), 2016, pp. 13–41.
- Guarda, Gabriel: *La Edad Media de Chile. Historia de la Iglesia desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé 1541–1826*, Corporación del Patrimonio Religioso y Cultural de Chile, Santiago, 2011.
- Izquierdo, José Manuel: *El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago*, Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2011.
- Marchant, Guillermo: «Acercándonos al repertorio del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX», en *Revista Musical Chilena* 55 (206), 2006, pp. 28-48.
- Marcos y Navas, Francisco: *Arte o compendio general del canto-llano, figurado y organo, en método facil ilustrado con algunos documentos o capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza*, Imp. Joachin Ibarra, Madrid, 1777.
- Marín, Miguel Ángel: *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*, Reichenberger, Kassel, 2002.
- Marín López, Javier: *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- Martín y Coll, Antonio: *Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro*, Imp. de música de Bernardo Peralta, Madrid, 1719.
- Medina, José Toribio: *La imprenta en Lima (1584–1824)*, 4 vols., Imp. en casa del autor, Santiago de Chile, 1904–1907.
- Olmos Sáez, Ángel Manuel: «Economic income of 16th century Spanish church musicians revisited», en *42th Medieval and Renaissance Music Conference*. University of Birmingham, inédito, 2014.
- *Ordo horas canonicas persolvendi... in hac Metropolitana Ecclesia Limensi*, Typ. Horphanorum, Lima, 1772.
- Ordo horas canonicas persolvendi... in hac Metropolitana Ecclesia Limensi, Supplementum Ad. Ann. 1773. Pro Civit. & Diæc S. Jacobi de Chile, Typ. Horphanorum, Lima, 1773.
- Oviedo Cavada, Carlos: «Las consuetas de las catedrales de Chile, 1689 y 1744», en *Revista Chilena de Historia del Derecho* 12, 1986, pp. 129-154.
- Pereira Salas, Eugenio: *Los orígenes del arte musical en Chile*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1941.
- Pérez Puente, Leticia: «Dos periodos de conflicto en torno a la administración del diezmo en el arzobispado de México: 1653-1663 y 1664-1680», en *Estudios de Historia Novohispana* (25), 2001, pp. 15-57.

- Ramón, Armando de: *Santiago de Chile (1541–1991). Historia de una sociedad urbana*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2000.
- Ramón, Emma de: *Obra y Fe. La catedral de Santiago 1541- 1769*, DIBAM / LOM / CIDBA, Santiago de Chile, 2002.
- Ramos-Kittrell, Jesús A.: *Playing in the Cathedral. Music, Race, and Status in New Spain*, Oxford University Press, Nueva York, 2016.
- Renwick, William: *Chant: Old and New*, The Institute of Mediaeval Music, Lions Bay, Canadá, 2012.
- Reyes, Juan de los: Ordinario y ceremonial de la Misa y Oficio Divino según el orden de la Santa Iglesia Romana, sus rúbricas y rito del misal, breviario, ritual romano, y las costumbres loables de la Orden de San Jerónimo, nuevamente añadido, corregido y enmendado, Antonio Marín, Madrid, 1752.
- Roel del Río, Antonio: *Institucion harmonica o doctrina musical theorica y practica que trata del canto llano y organo*, Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, Madrid, 1748.
- Rondón, Víctor, Fernanda Vera y José Manuel Izquierdo: *Catálogo de la música. Recoleta Dominica. Biblioteca Patrimonial*, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Santiago de Chile, 2013.
- Sanhuesa Fonseca, María: «Libros litúrgicos y teóricos musicales en la Orden de la Merced», en Lolo Herranz, B. (ed.): *Campos interdisciplinares de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2001.
- Valenzuela, Jaime: Las Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609–1709), DIBAM / LOM / CIDBA, Santiago de Chile, 2001.
- Vera, Alejandro: «La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780- ca. 1860)», en *Resonancias* (14), 2004a, pp. 13-28.
- ______: «La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (s. XVII-XVIII)», en *Revista Musical Chilena* 58 (201), 2004b, pp. 34-52.
 ______: «A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial», en *Cuadernos de Música Iberoamericana* (10), 2005, pp. 7-33.
- ______: «Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial», en *Acta Musicologica* 78 (2), 2006, pp. 139–158.
- : «La música en los espacios religiosos», en Sánchez Gaete, M. (ed.): *Histo-ria de la Iglesia en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2009, pp. 287-322.
- _______: «¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico», en *Latin American Music Review* 31 (1), 2010, pp. 1-39.
- : «El fondo de música de la catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación», en *Neuma* 6 (2), 2013a, pp. 10-27.
 - : «Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile», en *Anuario Musical* (68), 2013b, pp. 133-168.
- : «La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino», en *Revista Musical Chilena* 70 (225), 2016, pp. 9-49.

Vera, Martín de la: Ordinario y ceremonial segun las costumbres y rito de la Orden de N. P. S. Geronymo: nueuamente añadido y emendado, Imprenta Real, Madrid, 1636. Vicente Delgado, Alfonso de: Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI–XIX), Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Alejandro Vera. Chile. Profesor Titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid. Se especializa, fundamentalmente, en la música de Hispanoamérica y España durante la colonia. Ha obtenido el XV Premio de Investigación Musical «Emilio Pujol» en España (2002), el Premio Internacional "Otto Mayer-Serra" de Investigación Musical en México (2008) y el Premio de Musicología "Casa de las Américas" en Cuba (2018).

David Andrés Fernández. Chile. Profesor Ayudante Doctor en la Universidad Complutense de Madrid. Su investigación se centra, por un lado, en el canto de las procesiones litúrgicas de las instituciones eclesiásticas de la Península Ibérica durante los siglos XIV a XVI, y, por otro, en el canto llano en América Latina hasta el siglo XIX, especialmente en Chile. Su publicación más reciente es *Mapping Processions: Four Sixteenth-Century Spanish Music Manuscripts in Sydney* (The Institute of Medieval Music, 2018), y artículos en *Revista Musical Chilena* (2017) y *Anuario Musical* (2018), entre otras. ■