

MÚSICA
ARTÍCULOS

RESUMEN

El presente trabajo analiza el importante papel que la música tuvo en la construcción del nuevo reino de Chile (utilizando como punto de referencia a su capital, Santiago) en cuanto contribuyó, por una parte, a alcanzar las condiciones que el poder cívico y religioso prescribía para una urbe constituida según los cánones españoles, y, por otra, en la medida en que facilitó la implantación de la doctrina y el orden cristianos entre los habitantes del territorio. A partir de la información extraída de fuentes documentales procedentes de distintos archivos históricos y la bibliografía pertinente, se revisarán aspectos como la práctica, enseñanza y financiamiento de la música en las instituciones religiosas de la época, así como la forma en que algunos indígenas se integraron, por medio del cultivo musical, en el sistema de organización impuesto por los conquistadores.

Palabras claves: Música, Chile, Conquista

ABSTRACT

The present study analyzes the important function that the music performed in the construction of the new kingdom of Chile (specially its capital, Santiago), by contributing to reaching the status that the religious and civic authorities prescribed for a colonial city, and facilitating the transmission of the Catholic doctrine among Chilean people. On the basis of the information from historical documents and bibliography, this article examines several aspects such as the teaching and financing of music in religious institutions, as well as the way in which indigenous musicians integrated with the system that the conquerors imposed.

Key words: Music, Chile, Conquest

Entre Marginalidad y Decoro:
Una aproximación al papel de la música en la constitución del nuevo reino de Chile (1541-1700)
Alejandro Vera
Pp. 10 a 19

ENTRE MARGINALIDAD Y DECORO: UNA APROXIMACIÓN AL PAPEL DE LA MÚSICA EN LA CONSTITUCIÓN DEL NUEVO REINO DE CHILE (1541-1700)¹

*Alejandro Vera**
Doctor
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

El presente trabajo contiene algunas reflexiones sobre el importante papel que la música tuvo en la constitución del reino de Chile, desde la fundación de su capital en 1541 hasta el cambio de dinastía en España, ocurrido en 1700. Se trata de un período bastante escurridizo para la musicología por la relativa escasez de documentación histórica y por no haberse encontrado hasta el momento fuentes musicales.² Estos dos hechos, sumados a problemas historiográficos, explican hasta cierto punto la ausencia de investigaciones musicológicas dedicadas exclusivamente a estos años en nuestro país.

El título busca expresar la tensión que dejan entrever algunos testimonios de la época entre la situación relativamente marginal que el reino ocupaba en la administración colonial y la voluntad de sus autoridades de acercarse a los cánones prescritos por

* Correo electrónico: averaa@uc.cl. Este artículo fue recibido el 16-6-2008 y aceptado por el Comité Editorial el 23-6-2008.

¹ Este artículo fue escrito en el marco del proyecto FONDECYT Regular n° 1050918, "La música en Chile bajo el reinado de los Austrias". Una primera versión fue presentada en el Simposio Internacional *Artes, ciencias y letras en la América Colonial*, 23-25 de noviembre de 2005, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de Argentina.

² Con excepción de un fragmento en llave de Fa, de solo ocho notas, que figura en un poder notarial de 1564 conservado en Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, vol. 2, fol. 393. Se reproduce además en José Ricardo Morales: *Estilo y paleografía de los documentos chilenos (siglos XVI y XVII)*, Santiago: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1994, p. 47. A pesar de su brevedad, este fragmento permite entrever la existencia de una tradición de escritura musical más asentada de lo que hasta el momento se ha pensado.

dicha administración, simbolizados en el imaginario chileno por Lima, capital del virreinato, y España. Sin embargo, dicha marginalidad debe ser matizada, dado que los testimonios documentales en torno a ella provienen principalmente de cartas o informes en los cuales se solicitan mayores recursos, por lo que suelen contener exageraciones. Un claro ejemplo de esto, aunque de una época más tardía, se halla en una carta que el obispo de Santiago, Manuel Alday, escribió al rey el 28 de marzo de 1770. En ella señalaba que el salario de los capellanes, músicos, seises y maestro de ceremonias era “tan corto, que por eso jamás se puede lograr una música decente”. Tanto Eugenio Pereira Salas como Samuel Claro Valdés –los primeros especialistas que abordaron la música del Chile colonial— citaron este testimonio como una prueba de que la catedral no contaba hasta ese momento con un contingente de músicos satisfactorio, situación que solo iba a remediarse en 1782 con el establecimiento de una planta que incluía, entre otros, dos oboístas y dos violinistas.³ Sin embargo, el propio Alday, en el informe de su visita al obispado que presentó en Roma en 1763 (una cuenta de su gestión como obispo en sus primeros diez años), había señalado que la catedral contaba con una cantidad “idónea” de músicos.⁴ La incoherencia aumenta si pensamos que, al momento de escribir su carta al rey, Alday venía de aprobar cinco días antes una nueva asignación de salarios para los músicos que el cabildo eclesiástico había establecido a petición suya.⁵ Por lo tanto, su juicio sobre la música catedralicia era muy diferente cuando se trataba de evaluar su propia gestión y cuando buscaba obtener más dinero para su institución.

Pero esta dicotomía entre marginalidad y decoro se percibe también en otra dimensión: por un lado se encuentra la imagen excesivamente precaria propuesta por la historiografía decimonónica en su construcción del Chile colonial; y, por otro, una visión más positiva de este período que deriva de una mayor atención hacia las fuentes coloniales en investigaciones más recientes. Si el discurso anticolonial chileno del siglo XIX, impulsado en los círculos intelectuales por José Victorino Lastarria y otros, se funda en parte en el hecho difícilmente cuestionable de que Chile no ocupó un lugar central en la Colonia, su carácter nacionalista y su consiguiente visión de la presencia española como un atentado a la identidad chilena explican las numerosas exageraciones que dicho discurso contiene.⁶

³ Eugenio Pereira Salas: *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago: Imprenta Universitaria, 1941, p. 38-39; Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutía Blondel: *Historia de la música en Chile*, Santiago: Editorial Orbe, 1973, p. 65.

⁴ “Habet in super Ecclesia Presbyterum unum Magistrum Caeremoniarum, alium Custodem, seu Sacristam majorem, Subcentorem alium, cum ideoneo Musicorum numero” –Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, vol. 68, p. 643 y siguientes.

⁵ “Santiago y Marzo 23 de 1770 años. Visto el Acuerdo de veinte, y ocho de febrero de este año en que se arregla el número salario, y asistencia de los músicos de nuestra catedral, lo aprobamos...”. Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del cabildo, vol. 3, fol. 24.

⁶ Véase mi artículo “Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial”, en *Acta Musicológica*, LXXVIII (2006), II, pp. 139-158. Dicha visión influyó sin duda en el discurso historiográfico de Pereira Salas, quien presentó a la música de la colonia como un estadio muy inferior

Más allá de factores estructurales (como el aislamiento geográfico, la ausencia de yacimientos importantes y los terremotos) existieron también factores coyunturales o incluso personales que contribuyeron a dinamizar la vida en Chile y facilitaron sus contactos con el exterior. La historiografía política ha conseguido demostrar en el último tiempo que Santiago fue capaz de reflejar toda la complejidad del proceso colonizador,⁷ encontrándose pruebas de ello en la historia del arte, que nos muestra a la elite santiaguina trayendo lienzos desde Potosí para adornar sus habitaciones o contratando a pintores locales con el mismo fin.⁸

En las páginas que siguen intentaré mostrar, por medio de la revisión de algunos ejemplos tomados fundamentalmente de documentos de la época, que el elemento musical participó de este complejo proceso de instalación de un nuevo orden político y cultural, y se constituyó en una herramienta importante a lo menos en los siguientes ámbitos: la integración urbana, la evangelización y el sustento económico (tanto de personas como de instituciones). La elección de Santiago como eje de este trabajo se explica por la mayor cantidad de información musical que he podido localizar frente a otras ciudades, lo que puede relacionarse con la mejor conservación de su patrimonio documental.

La época que estudiamos nos muestra un grado importante de aculturación por parte de la población indígena de la zona central, como prueba su elevada presencia en la ciudad de Santiago.⁹ Dentro de este proceso el oficio de músico fue uno de los vehículos empleados por la población aborigen para incorporarse en la sociedad urbana. Hacia 1579 entre los cantores de la Catedral de Santiago se hallaban dos indios yanaconas llamados Juanillo y Diego.¹⁰ Este hecho, que escapa a la tendencia colonial de que los indios ocupasen puestos de instrumentistas,¹¹ podría deberse a la dificultad para encontrar cantores “españoles” de calidad en Santiago, ciudad que

a la república. Su obra, no obstante, continúa siendo fundamental por aportar información muy relevante y contener la única visión de conjunto sobre este período – véase Pereira Salas, **Los orígenes**, pp. 8-61; 206-230.

⁷ Por ejemplo, Jaime Valenzuela: **Las Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)**, Santiago de Chile: DIBAM, 2001, pp. 45 y siguientes.

⁸ Eugenio Pereira Salas: **Historia del arte en el reino de Chile**, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1965, p. 64.

⁹ Aún así en las zonas periféricas de la capital predominaban aún las construcciones tradicionales indígenas y sus costumbres –Valenzuela, **Las liturgias...**, p. 47.

¹⁰ Esto según Tomás Thayer Ojeda: **Reseña histórico-biográfica de los eclesiásticos en el descubrimiento y conquista de Chile**, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1921, p. 53. Hay que advertir que esta afirmación es dudosa porque el obispo Fray Diego de Medellín, al mencionar a dichos cantores, da a entender que se trataba de dos mestizos: “Después acá, ningún mestizo deste Obispado se ha ordenado de orden sacro, ni aun de órdenes menores, si no son dos muchachos que saben cantar, para que con decencia pudieron servir al altar”. Claro Valdés afirma erróneamente que ambos indígenas fueron sochantres, citando otro pasaje de Medellín donde éste alude claramente a otros sacerdotes mestizos –Claro Valdés y Urrutia-Blondel: **Historia...**, p. 40.

¹¹ Véase al respecto Bernardo Illari: *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*, Tesis doctoral, vol. 1, The University of Chicago, 2001, pp. 126-128.

por estos años tenía un escaso número de habitantes.¹² Debemos considerar también que dicha catedral sólo tenía como músicos de planta, según su acta de erección, al chantre y al organista. Además, debía contar en teoría con seis “racioneros” que cantasen las pasiones y seis medios racioneros que cantasen “las epístolas en el altar, y en el coro las profecías, lamentaciones y lecciones”, todo ello en canto llano.¹³ Pero en la práctica esto rara vez ocurrió. Por tanto el yanaconazgo –es decir la costumbre de origen incaico mediante la cual los indios ingresaban al servicio de los españoles a cambio del sustento y la exención de tributos – pudo ser una buena alternativa para incrementar la música catedralicia y realizar interpretaciones polifónicas.¹⁴

Dado que el sochantre rara vez contaba con conocimientos musicales, normalmente debía pagar a un sochantre de su bolsillo para que se ocupase de dirigir a los cantores, como a comienzos del siglo XVII hacía Diego de Azoca, por no ser “diestro en el canto”.¹⁵ La otra alternativa era el pluriempleo, es decir, que una misma persona sirviese aparte de la sochantría otro oficio que sí tuviese una renta asignada en el acta de erección. Esto ocurrió con el músico mestizo Gabriel de Villagra, quien ocupó el puesto de sochantre y organista hacia 1585.¹⁶

Hacia 1615 otro indio, llamado Juanillo, de sólo dieciséis años, tocaba el órgano en San Agustín.¹⁷ Allí se había formado con el organista Pedro Aránguez y conoció sin duda al notable organero limeño Baltasar Fernández de los Reyes, quien se hallaba en Santiago tras recorrer diversas ciudades del Cono Sur.¹⁸

Pero no sólo los indígenas chilenos se integraron en la práctica musical citadina,

¹² Emma de Ramón: **Obra y Fe. La catedral de Santiago 1541- 1769**, Santiago de Chile: DIBAM / LOM / CIDBA, Col. Sociedad y Cultura, 2002, pp. 81-82.

¹³ “Erección de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad del Cusco, traducida y aplicada a esta Santa Iglesia Catedral de Santiago de Chile para su gobierno”, en Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, vol. 7, expediente 38, fols. 8-16.

¹⁴ Sobre el yanaconazgo y la música hay una brevísima consideración en Leonardo Waisman: “La América española: proyecto y resistencia”, en Griffiths, John y Suárez-Pajares, Javier (eds.), **Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II**, Colección Música Hispana Textos. Estudios, Madrid, ICCMU, 2004, p. 538.

¹⁵ Archivo Arzobispal de Lima, Serie Apelaciones de Santiago, Legajo 1, expediente 3, fol. 5-5v (documento encontrado por Víctor Rondón).

¹⁶ Hay una “información” relativamente detallada sobre él, en la cual se afirma que era diestro en canto llano, canto de órgano (polifonía) y en “la tecla”, en Archivo General de Indias (Sevilla), Chile 64.

¹⁷ Víctor Maturana (O.S.A.): **Historia de los agustinos en Chile**, vol. 1, Santiago de Chile: Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, 1904, p. 231.

¹⁸ Me he referido a Reyes en mi trabajo “Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones ‘periféricas’ de la Colonia: el caso de Santiago de Chile”, en Víctor Rondón (ed.), **Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica** (Actas del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología), Santa Cruz, Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2004, pp. 116-117.

como demuestra el caso de Gaspar Bartolomé Domínguez. Este músico, llamado también “Gaspar el Cuzco”,¹⁹ se desempeñó desde 1679 como maestro de música de las clarisas del Monasterio de la Victoria, fundado tan sólo un año antes.²⁰ Al parecer su principal responsabilidad fue la enseñanza del canto a las novicias, aunque consta la presencia en el monasterio del órgano y el arpa,²¹ por lo que su labor pudo también abarcar el ámbito instrumental. En 1683 se le pagaron doce pesos por “la enseñanza de punto a las cantoras”,²² hecho que denota una práctica de escritura y lectura musical en los monasterios que hasta hace poco se suponía casi inexistente.²³

La presencia de indígenas en el ámbito musical urbano coincide con la predisposición natural para este arte que los españoles les atribuyen en las crónicas y explica el empleo de música con fines doctrinarios y persuasivos. Al respecto, es de notar que el obispo Francisco González de Salcedo fundó en 1634 una capellanía en la catedral que incluía cuatrocientos pesos de renta para el maestro de capilla por la obligación, entre otras cosas, de instruir a los cantores y “muchachos tiples” en “canto llano, y de órgano, porque tenemos por experiencia, que los indios naturales se mueven mucho a devoción, oyendo música por cuanto en su natural con músicas y cantos celebran sus fiestas y les causará más devoción la de la Iglesia por ser concertada”.²⁴

Dicha fundación constituye, hasta donde sabemos, el primer intento por institucionalizar una práctica musical polifónica en la catedral, que probablemente existía en parte, pero no contaba con un financiamiento permanente.²⁵ A pesar del

¹⁹ Término aparentemente empleado para designar a aquellos indígenas de origen peruano que tenían una relación con los linajes de los antiguos Incas, y presumían por tanto de un estatus superior al resto –véase Julio Retamal Ávila: *Testamentos de «indios» en Chile colonial: 1564-1801*, Santiago: Universidad Andrés Bello, RIL, 2000, pp. 25-26.

²⁰ Archivo del Monasterio de la Victoria, “Libro de gastos 1678-1697 Monasterio de Clarisas de La Victoria”, fol. 26, y segunda foliación, fol. 24v.

²¹ *Ibidem*, fols. 7, 43v.

²² *Ibidem*, segunda foliación, fol. 24v. Se ha discutido si este término alude a una música polifónica o se usa para diferenciar el canto llano del canto “en tono” –cf. Colleen Ruth Baade: *Music and music-making in female monasteries in seventeenth-century Castile (Spain)*, tesis doctoral, Duke University, 2002, pp. 35 ss. También podría aludir simplemente al acto de solfear, en términos actuales.

²³ Decía Pereira Salas: *Los orígenes*, p. 155: “Los primeros ensayos de una pedagogía aplicada al estudio de la música datan de la época republicana. Hasta esos años el arte musical había sido una improvisación, un mero entretenimiento; se tocaba la música de oídas, y los niños aprendían a cantar como los pájaros”.

²⁴ Archivo del Arzobispado de Santiago, Secretaría, vol. 66, p. 555. Es copia del siglo XVIII. La capellanía fue dotada con el producto del arriendo de las casas episcopales que el propio obispo había construido junto a la Catedral.

²⁵ Apoya la idea de interpretaciones polifónicas anteriores la mención de Salcedo a los “muchachos tiples” y la presencia en 1609 de dos órganos en la catedral, aunque se hallaban en mal estado –véase Archivo General de Indias, Chile 65.

uso del término maestro de capilla, no parece que existiera una capilla musical en un sentido estricto (es decir, una agrupación compuesta por varios cantores e instrumentistas), ya que en otra escritura otorgada ante el escribano Diego Rutal, el obispo señaló que dichos cuatrocientos pesos eran para el sochantre. La explicación parece ser que en su época los términos sochantre y maestro de capilla se aplicaban indistintamente a un mismo sujeto.²⁶

Un acuerdo capitular de 1688 confirma esta hipótesis y demuestra que las obligaciones impuestas por Salcedo no siempre se respetaron. El cabildo manifiesta allí que el sochantre no cumple con la tarea de enseñar música y manda que en adelante "...por lo menos tres días de la semana después de misa mayor o maitines enseñe una hora a los colegiales y demás eclesiásticos que se aplicaren aprehender la solfa...".²⁷

Pero el financiamiento de la actividad musical por medio de fundaciones como la descrita no sólo se dio en las catedrales, sino en todas las instituciones religiosas de la época. En 1609, en el convento franciscano de la ciudad de Concepción, ubicada unos 500 kilómetros al sur de Santiago, el gobernador Alonso García Ramón instituyó una capellanía por la cual los religiosos debían cantar una misa con su vigilia por cada soldado muerto, con toda la solemnidad posible. El financiamiento corría por cuenta del Situado (cantidad que el rey otorgaba anualmente al ejército chileno).²⁸ Sin embargo, en los años posteriores esta asignación se vio frecuentemente interrumpida, al punto de que en 1697 el definitorio franciscano afirmaba que más de doce mil pesos correspondientes a dicha capellanía no habían sido aún pagados por la corona.²⁹

La forma irregular en que las obligaciones prescritas en estas fundaciones se llevaron a cabo a lo largo del tiempo sugiere que la historia musical de Chile osciló permanentemente entre la situación relativamente marginal que ocupaba desde el punto de vista político, y el modelo metropolitano al que aspiraban las autoridades civiles y eclesiásticas.

Por otra parte, la importancia que la fundación de capellanías tuvo para las iglesias explica el hecho de que éstas buscaran contar con una música atractiva para

²⁶ Como planteó el mayordomo Agustín de Salomón en un informe de 1806 –Archivo del Arzobispado de Santiago, Secretaría, vol. 66, p. 599 ss. Existen ejemplos anteriores del ejercicio simultáneo de los cargos de sochantre y maestro de capilla por un solo músico en otras catedrales americanas – véase Waisman, "La América española", p. 510.

²⁷ Archivo de la Catedral de Santiago, "Libro Tercero del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Chile", fols. 34v-35.

²⁸ Archivo Franciscano de Santiago, Actas del definitorio, vol. 2, fol. 23 ss.

²⁹ *Ibidem*, fol. 74v.

los asistentes. La fama de hacer “buena música” que adquiría un templo determinado³⁰ producía a la larga, además de un incremento en las limosnas, un mayor número de fundaciones piadosas. Desde esta perspectiva no resulta extraño, por ejemplo, que los mercedarios de Santiago contaran a fines del siglo XVII con un importante conjunto instrumental compuesto por “un órgano pequeño [...]; dos cornetas nuevas; un fogote; una dulzaina; una arpa; un bajón; una vihuela; una buena guitarra; más otra vihuela vieja”;³¹ ni tampoco que la iglesia mayor de Valdivia poseyera en 1645 cuatro chirimías, un bajón y una corneta obsequiados por el marqués de Mancera, y un “terno de chirimías y bajos” donados por el marqués de Baidés.³²

Teniendo en cuenta lo anterior resulta también más comprensible la tolerancia de los obispos y priores hacia la introducción de música y letras profanas en los templos que caracterizó a los siglos XVII y XVIII,³³ a pesar de las censuras que cada cierto tiempo aparecían. Tenemos bastantes ejemplos de ello en la época estudiada: las constituciones de 1681 del Colegio de San Diego de Alcalá, de la orden franciscana, prescriben oficialmente que se dedique un tiempo a enseñar a los estudiantes la retórica y las “letras humanas”;³⁴ en cuanto a la música, dentro de la costumbre colonial de que los varones de elite cortejasen a las monjas en los locutorios, estas últimas frecuentemente realizaban interpretaciones musicales con carácter profano para sus admiradores. En 1696 el gobernador de Chile, Tomás Marín de Poveda, informaba al rey, a fin de que pusiese remedio a la situación, que en el monasterio de agustinas el oidor de la Real Audiencia Lucas de Vivar asistía a escuchar el canto de una de las religiosas hasta las ocho o nueve de la noche.³⁵

Esta actitud de relativa tolerancia se ve confirmada por el Sínodo que el obispo Carrasco y Saavedra realizó 1688, en el cual se limitó a regular dichas prácticas en lugar de prohibirlas. En cuanto a los “agasajos de música” de las monjas autorizó que se realizasen en los locutorios, pero sin bailes.³⁶ Con respecto a la interpretación

³⁰ Como por ejemplo ocurrió con Santo Domingo en la primera mitad del siglo XVII, según el testimonio del jesuita Alonso de Ovalle –Véase Pereira Salas, *Los orígenes*, p. 20.

³¹ Véase mi artículo “Music in the monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period”, en *Early Music*, XXXII, n°3 (2004), p. 370.

³² Gabriel Guarda (O. S. B.): “Arte y evangelización en Chile. Siglos XVI-XVIII”, en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n°116 (2007), p. 73.

³³ Debe considerarse también que el propio Concilio de Trento, en su sesión XXV, promovía el empleo del arte para “excitar” a los fieles a amar a Dios – véase Emilio Orozco: *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, S.A., 1988, p. 47.

³⁴ Archivo franciscano, Actas del defensorio, vol. 1, fol. 60v.

³⁵ Véase Cruz de Amenábar, Isabel, *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago, Universidad Católica de Chile, 1995, p. 221. Esto ocurría a pesar de que el rey había ordenado por cédula de 1682 que cesasen dichos galanteos en sus monasterios de Indias.

³⁶ *Ibidem*, p. 225.

de tonos en los monasterios, dispuso que en los días de fiesta sólo se cantase un tono antes y otro después de la Tercia, y en las partes de la misa que acostumbraban las religiosas,³⁷ disposición que iba a ser ratificada por el obispo Alday en 1763.³⁸

Por otra parte, y contra lo que se ha pensado tradicionalmente, estas censuras no solo se explican por el carácter restrictivo de las autoridades de la época y el escándalo que les provocaban estas prácticas profanas,³⁹ sino también por procesos políticos e intereses económicos algo más complejos. Como es sabido, las rentas de las catedrales americanas debían destinarse en parte a la corona. Las de la catedral de Santiago, por ejemplo, se distribuían de la siguiente forma: una cuarta parte era para el obispo y otra para el cabildo; de la suma restante se dividía todo en nueve partes, de las cuales dos eran para el rey (los dos novenos).⁴⁰ Dado que, como hemos dicho, la existencia de una música atractiva para la gente incidía en el aumento de los ingresos derivados de las limosnas y fundaciones piadosas, y que si esto último ocurría en las instituciones monásticas, la catedral –y por tanto la corona– veía forzosamente disminuidas sus propias ganancias,⁴¹ resulta lógico que las autoridades coloniales (rey, obispos, miembros de la Real Audiencia...) dedicaran la mayor parte de sus censuras a la música de los conventos y monasterios. Esta hipótesis permite comprender la paradoja que Juan Carlos Estenssoro detectó en su momento en el caso limeño: que “las autoridades eclesiásticas mandaban a componer y hacían interpretar en la Catedral las obras que ellos mismos prohibían”.⁴²

A modo de síntesis, los testimonios señalados indican que la actividad musical participó en el complejo proceso de instalación de una nueva institucionalidad de diversas formas, que en ningún caso he pretendido tratar íntegramente. Por un lado constituyó un vehículo de integración para la población indígena en la sociedad urbana impuesta por los conquistadores. Así mismo, tuvo una repercusión significativa en la actividad económica de Santiago, ya que la presencia de música en las iglesias permitía atraer a los fieles y acrecentar así las ganancias derivadas de las limosnas y fundaciones piadosas, lo que parece relacionarse tanto con la actitud

³⁷ Pereira Salas, *Los orígenes*, p. 27.

³⁸ Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, vol. 23, fol. 83-83v. Alday aclara que las partes de la misa en las cuales las religiosas acostumbraban a cantar tonos eran el Evangelio y la Consagración. El término “tono” se utilizaba para designar las canciones en lengua vernácula.

³⁹ Explicación que constituye uno de los ejes del trabajo de Maximiliano Salinas: “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, en *Revista Musical Chilena*, LIV (2000), n°193, pp. 45-82.

⁴⁰ Archivo General de Indias, Chile 63.

⁴¹ Esto fue advertido por el obispo Pérez de Espinoza en 1609 –Archivo General de Indias, Chile 60 (Carta del 1 de marzo de 1609).

⁴² Juan Carlos Estenssoro: *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*, Lima: Colmillo Blanco, 1989, p. 87.

relativamente tolerante que mostraron algunas autoridades eclesiásticas hacia la introducción de música profana en los templos, como con el hecho de que las censuras estuviesen mayoritariamente dirigidas al clero regular (frailes y monjas). Por último, la forma parcial o irregular en que fueron llevadas a cabo las obligaciones impuestas en dichas fundaciones denota que la historia musical de Chile no experimentó un crecimiento continuo desde el siglo XVI hasta la llegada de la Independencia, como se había propuesto tradicionalmente, sino un permanente vaivén o movimiento pendular entre la situación marginal que ocupaba el reino por su lejanía de los centros argentíferos y su aislamiento territorial, y la realidad (más “decorosa” o “decente”, por utilizar los términos comúnmente empleados en la época) a la que aspiraban las autoridades civiles y eclesiásticas, inspiradas en el modelo limeño o español que estaba siempre presente en el imaginario capitalino.⁴³

⁴³ Además de Lima, fue relevante la influencia de otros centros coloniales. Salcedo, por ejemplo, había nacido en Ciudad Real, obispado de Toledo, y antes de llegar a Santiago se había desempeñado en la catedral de Charcas – cf. Marciano Barrios Valdés: “Francisco González de Salcedo”, en Carlos Oviedo Cavada (dir.): **Episcopologio chileno 1561-1815**, tomo I, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1992, p. 227. En esta última conoció sin duda al connotado compositor Gutierre Fernández Hidalgo y la capilla que él dirigía –Illari: *Polychoral Culture...*, pp. 63-66. Por lo tanto, al fundar la capellanía de 1634 debió tener presente dicha experiencia musical.

