

*La música en el convento de La Merced
de Santiago de Chile en la época colonial
(siglos XVII-XVIII)*

por
Alejandro Vera A.

CONSIDERACIONES SOBRE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA
COLONIAL. EN NUESTRO PAÍS¹

La escasa información que poseemos hoy en día sobre la música colonial en nuestro país se ha explicado tradicionalmente por las siguientes razones: el Reino de Chile era en la época colonial una capitánía general y, en consecuencia, sus ciudades no alcanzaron el grado de desarrollo de otras capitales importantes de nuestro continente; junto a ello, los numerosos terremotos que afectaron al territorio en los siglos XVII y XVIII provocaron la ruina de importantes edificios, especialmente eclesiásticos, y la destrucción de sus archivos documentales; por otra parte, los frecuentes conflictos bélicos del período dificultaron el desarrollo de manifestaciones culturales y artísticas estables en el tiempo².

Sin embargo, en el párrafo anterior se hace caso omiso de otro hecho que, a mi juicio, resulta igualmente determinante para el actual estado de la investigación sobre la música colonial en Chile, y es, justamente, la escasez de investigaciones exhaustivas sobre el tema. Esto resulta aún más llamativo considerando que nuestro país tiene una rica tradición en publicaciones periódicas especializadas en música que se remonta a 1852, y que ya han transcurrido unos cincuenta años desde que apareciera el primer programa de Licenciatura con mención en Musicología³.

¹Este trabajo recoge, en parte, los resultados de los proyectos de investigación *La música en Santiago de Chile en la época colonial* (DIPUC/346/2003) y *Música, fe y evangelización en la Catedral y los conventos de La Merced y San Agustín de Santiago (siglos XVII a XIX)* (DIPUC y Dirección General de Pastoral y Cultura Cristiana, N° 03/2CIAF), ambos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Quiero expresar mi más profunda gratitud al P. Alfonso Morales Ramírez, historiador y archivero del Convento de La Merced, sin cuyas facilidades y orientaciones este trabajo no habría podido llevarse a cabo. Agradezco la ayuda desinteresada de mis colegas Juan Pablo González, Carmen Peña, Alejandro Reyes y Víctor Rondón, y también de Guillermo Carrasco, archivero del Convento de San Agustín, de cuyo archivo hemos recogido un importante documento.

²Véase Claro Valdés 1970: 26 y Claro Valdés y Urrutia-Blondel 1973: 43-48.

³Véase al respecto González 2001: 13-15.

La historiografía de nuestra música colonial tiene su punto de partida en el extraordinario trabajo de Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, publicado en 1941, que a pesar de los años transcurridos continúa siendo la obra de referencia en la materia⁴. El eminente historiador reunió allí un *corpus* importante de datos hasta entonces desconocidos, en la mayor parte de los casos tomados de documentos originales de la época.

Esta extraordinaria obra encontró continuidad, en parte, en los trabajos de nuestro connotado musicólogo Samuel Claro Valdés, quien en su *Historia de la música en Chile* sintetizó los datos más importantes de Pereira Salas y aportó no poca información nueva⁵. Además, catalogó el archivo de música de la Catedral de Santiago, preciosa fuente para nuestra historia musical que aún no ha sido suficientemente estudiada⁶, y completó la biografía del compositor José de Campderrós⁷, incluyendo su *Misa en Sol Mayor* en una de sus más notables publicaciones⁸.

Después de los trabajos de Claro, y en una época más reciente, los principales aportes se deben, sin duda, a Víctor Rondón, cuyos estudios sobre música misional jesuita han abierto una nueva línea de investigación en nuestro país que hasta hace pocos años era totalmente desconocida⁹; esto sin desconocer los estudios de Guillermo Marchant relativos al *Libro Sexto*, de María Antonia de Palacios, interesantísimo manuscrito musical de fines de la Colonia¹⁰.

A pesar de ello, faltan aún trabajos específicos y detallados sobre temas fundamentales como, por ejemplo, la actividad musical en los monasterios, en las festividades públicas y privadas, e investigaciones sobre los instrumentos disponibles en el período, por lo que la información que poseemos sobre la música colonial en Chile continúa dejando la imagen de una extrema precariedad, especialmente para el siglo XVII. Encontramos en la bibliografía varios testimonios que lo prueban, entre ellos las siguientes palabras de Claro, referidas a los instrumentos coloniales y las tertulias musicales que se desarrollaron a partir del siglo XVIII.

Los instrumentos musicales fueron escasos en los primeros siglos de la época colonial. A comienzos del siglo XVIII las damas chilenas tocaban clavicordio, espineta, violín, castañuelas, pandereta, guitarra y arpa [...]. Se escuchaba cantar y tocar los pocos instrumentos disponibles entonces en el país a las señoritas de casa¹¹.

Por ello, no es de extrañar que los especialistas que han estudiado la música del siglo XIX miren con cierto desdén la actividad musical de períodos anteriores, como cuando don Jorge Urrutia afirma que en el plano musical "recién debía

⁴Pereira Salas 1941.

⁵Claro Valdés y Urrutia-Blondel 1973: 48-81.

⁶Claro Valdés 1974a. Las obras conservadas allí son, según el autor, posteriores a 1769. Este trabajo, sin embargo, no incluye un estudio de conjunto sobre la vida musical de la institución, tarea que Claro sí realizó para el siglo XIX (Claro Valdés 1979).

⁷Claro Valdés 1977.

⁸Claro Valdés 1974b: 175-212.

⁹Véanse entre otros trabajos, y además de su tesis de magister inédita, Rondón 1997 y 2000.

¹⁰Véase, por ejemplo, Marchant 1999. Véase también, sobre este manuscrito, Merino 1976 y 1986.

¹¹Claro Valdés 1999: 628.

comenzarse por iniciar una verdadera historia, que sólo contaba con balbucesos anteriores¹².

El presente trabajo se centra en la actividad del Convento de La Merced, uno de los más importantes de Santiago durante el período colonial, abordando así uno de los campos aún no explorados por nuestra musicología, tarea que espero proseguir con otro estudio similar que me encuentro realizando sobre el convento de San Agustín. Pero, ante todo, su objetivo principal consiste en demostrar que la actividad musical en nuestro país durante este período fue mucho menos precaria de lo que solemos pensar, por lo que resulta de suma urgencia emprender nuevas investigaciones que enriquezcan los conocimientos actuales sobre el tema y permitan recuperar esta parte importante de nuestro pasado musical.

LA ACTIVIDAD MUSICAL EN EL CONVENTO: INSTRUMENTOS, LIBROS DE CORO Y FESTIVIDADES MÁS IMPORTANTES

Los pocos datos conocidos sobre la actividad musical de los mercedarios en Chile han sido sintetizados por Pereira Salas: en el siglo XVI fray Antonio Correa enseñaba flauta a los naturales y fray Antonio Sarmiento Rendón, en Nueva Imperial, fue el primero que celebró los oficios divinos en canto llano y canto de órgano. A mediados del siglo XVIII el mercedario Madux –de quien no hemos encontrado datos adicionales– fue maestro de capilla de la Catedral de Santiago. Conocemos también algo sobre la actividad de la cofradía de la Santa Veracruz, que en 1695 y 1697 pagó al cajero, clarinero, trompetas y cantores, ciertas cantidades para celebrar la Fiesta de la Cruz¹³. Sin embargo, la actividad musical del convento al cual dicha cofradía estaba anexa –el Convento de La Merced de Santiago– es totalmente desconocida¹⁴. Este hecho no es de extrañar, considerando la escasa atención que tradicionalmente ha prestado la musicología histórica a instituciones religiosas consideradas “menores” como los monasterios. Sólo en el último cuarto del siglo pasado aparecieron en España estudios relativos a este tema¹⁵, que aún de manera más reciente ha comenzado a estudiarse en el ámbito hispanoamericano¹⁶.

La investigación sobre música conventual en los siglos XVII y XVIII ha debido pasar por sobre la creencia de que los monasterios debían desarrollar su actividad musical con una infraestructura muy precaria, sin contar con cantores de nivel y con un escaso instrumental¹⁷. Este prejuicio se está superando en España y algunos países de nuestro continente gracias a los trabajos ya citados, pero persiste

¹²Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973: 83. Incluso Pereira Salas titula “Los comienzos del arte musical” el capítulo que comienza en 1819 (Pereira Salas 1941: 75).

¹³Pereira Salas 1941: 12, 13, 21, 38 y 58. Cf. Gazulla 1918: 34, 428 y 430.

¹⁴Sobre la historia de la orden en Chile y el convento véase Morales 1983: 130-134.

¹⁵Para España pueden verse, entre otros, los trabajos de Vicente 1989, Baciero 1982, Myers 2002 y Vera 2002 (especialmente el capítulo 2).

¹⁶En el ámbito hispanoamericano véanse, entre otros, Cadenas 2002 y Tello 2002. También resulta ilustrativo consultar en internet el trabajo de Godoy y Oropeza, sin fecha. Tan sólo he podido consultar el interesante trabajo de Baker 2003 cuando este artículo se hallaba en prensa, por lo que no me ha sido posible incluir aspectos del mismo.

¹⁷Por ejemplo, González Marín 1991: 51, se refiere a “las pequeñas parroquias y conventos que no tienen capilla de música, donde el organista es el único encargado de solemnizar el culto”.

fuertemente en nuestro país por la escasez de estudios sobre música colonial, la inexistencia de trabajos sobre la música en conventos para este período de nuestra historia¹⁸, y la creencia generalizada de que la Catedral de Santiago aglutinó casi por completo la música religiosa¹⁹.

Por todo ello, resulta de gran importancia un documento que hemos encontrado en el archivo del Convento de La Merced, que prueba que en 1676 el monasterio contaba nada menos que con los siguientes instrumentos: "Un órgano pequeño [...], dos cornetas nuevas, un fogote, una dulzaina, un arpa, un bajón, una vihuela, una buena guitarra, más otra vihuela vieja". Había, además, un cuaderno de canto de órgano, cinco legajos con música para las fiestas de la Virgen de La Merced, "el Santísimo y los patronos de las religiones", y cuatro libros de canto llano. De todo ello estaba a cargo el *vicario de coro*, Fray Domingo Neira²⁰.

Aunque éste no sea un trabajo con propósitos organológicos, este interesante documento merece, sin duda, algunas consideraciones. La presencia del bajón sitúa al convento en la línea de otros centros eclesiásticos coloniales, donde se empleaba este instrumento para realizar la parte del bajo en la música polifónica, dada la gran dificultad que había en nuestro continente para encontrar sujetos con este registro vocal²¹. De hecho, la Catedral de Santiago tenía en 1725 un "bajonero"²². La interpretación de polifonía se ve, desde luego, confirmada por el cuaderno de "canto de órgano", por lo que podemos inferir que el cometido de la dulzaina (instrumento similar a la chirimía) consistía en doblar las voces superiores del coro, aunque no puede descartarse que se empleara también en ejecuciones puramente instrumentales, ya que continúan apareciendo composiciones para ministriles²³. Se confirma, además, el uso en nuestros centros religiosos de la corneta de madera o marfil, tan empleada en las iglesias europeas durante el Renacimiento y el Barroco²⁴. Asimismo, resulta muy interesante la aparición del fogote o bajoncillo soprano, al parecer menos común que los anteriores, pero que figura al menos en una composición colonial conservada en la Catedral de la Plata, y cuyo cometido pudo ser también el duplicar alguna de las partes vocales²⁵.

¹⁸Esto señala Pereira Salas 1941: 153. Para el siglo XIX contamos con el interesante trabajo de Rondón 1999.

¹⁹Véanse Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973: 60.

²⁰A. M., Libro 1 de Provincia, fol. 6. En las transcripciones de documentos originales se han modernizado la puntuación y la ortografía, desarrollando además las abreviaturas.

²¹Este hecho podría relacionarse también con las características de los órganos coloniales, más pequeños (como éste de La Merced) y, al parecer, carentes de bajos, véase Illari 1999: 72. Hay también un villancico de Alonso Torices, *Toca la flauta*, que lleva una parte de "bajo para bajón" en lugar del bajo vocal, Claro Valdés 1974b: 92-97. Sobre el uso del bajón en las catedrales españolas véase López-Calo 1988: 12 ss.

²²Pereira Salas 1941: 30. La popularidad de este instrumento parece haber decaído en el siglo XVIII, puesto que no aparece en la capilla catedralicia de 1736 ni 1782.

²³Por ejemplo, la "copla de ministriles" recientemente descubierta en la catedral de Las Palmas, España (Siemens 2002).

²⁴Cf. Kenyon 1999: 13-14.

²⁵El fogote se emplea en el villancico *Oigan las fiestas de toros*, de Roque Jacinto de Chavarría, conservado en la Catedral de La Plata. El instrumento duplica normalmente al tenor o tiple del tercer coro. Véase la transcripción de Illari 2001: 782-831. Quiero agradecer a Bernardo Illari el haberme facilitado su tesis doctoral, así como sus comentarios sobre este instrumento.

Las dos vihuelas que se mencionan pueden prestarse a diversas interpretaciones, ya que podría tratarse de la "vihuela de mano" –tan empleada en el siglo XVI, pero algo desplazada en el siglo XVII por la guitarra– o de "vihuelas de arco", término empleado en España –y, por ende, también en nuestro continente– para designar la familia de las violas da gamba²⁶. La función del arpa para acompañar la música religiosa es bien conocida²⁷ y la presencia de la guitarra no puede llamar la atención, ya que consta su empleo en nuestro país para acompañar villancicos²⁸, cuyo carácter popularizante hacía aconsejable el uso de este instrumento. De hecho, no es aventurado pensar que los cinco legajos con música para diversas fiestas religiosas citados en el inventario contuvieran villancicos, ya que éstos se empleaban especialmente en las fiestas del Santísimo Sacramento o de santos, y solían conservarse en papeles sueltos. Además, hemos encontrado entre los documentos de la cofradía de la Santa Veracruz dos textos sacros en castellano –un romance y una décima– que con toda probabilidad sirvieron a este propósito a fines del siglo XVII²⁹. Como vemos, este conjunto instrumental no dista demasiado, por ejemplo, de las agrupaciones misioneras que había a mediados del siglo XVII en otros países de nuestro continente³⁰, lo que demuestra que Chile no se hallaba tan rezagado en el plano musical.

El cuerpo de instrumentos citado en 1676 se vería aun aumentado dos años más tarde cuando el provincial de la orden, Fray Manuel de Toro Mazote, regaló al convento un arpa nueva. Por otra parte, sabemos que el "órgano pequeño" citado antes fue enviado a Lima hacia 1683 y traído de regreso, ignoramos si para su reparación o por otro motivo³¹.

Seguramente por algún movimiento sísmico (en dicho año hubo un fuerte terremoto en Perú que afectó a parte de nuestro territorio) el 20 de julio de 1687 padeció "la iglesia grave ruina por la parte del coro que sale a la placeta, viniendo al suelo dos bóvedas y tres medias naranjas [...] "³². A pesar de que el coro se hallaba ya reparado en 1690, en el inventario de 1691 no hay referencia alguna a los instrumentos y libros de música citados, lo que hace pensar que fueron destruidos por el derrumbe.

En 1692 se había repuesto al menos el órgano ("con su mesa"), y entre los libros del coro se citan "cuatro libros antiguos", lo que hace pensar que los cuatro libros de canto llano citados en 1676 pudieron escapar a la catástrofe. Del mismo modo se mencionan, entre otros libros de coro, "un libro de antífonas de pergamino que se ha hecho nuevo; otro de lo mismo del oficio de difuntos y entierros de religiosos..."³³.

²⁶Robledo 1987: 63-64. Véanse también las vihuelas de arco mencionadas en Waisman 1999: 53, nota 3.

²⁷Véase López-Calo 1988: 59 ss.

²⁸Pereira 1941: 27. Sobre el villancico polifónico véase Torrente 1997.

²⁹A.N., Cabildo de Santiago, volumen 39.

³⁰Véase Waisman 1999: 53.

³¹A. M., Libro 1 de Provincia, fols. 31v y 52.

³²A.M., Libro 1 de Provincia, fol. 74. Cf. Morales 1983: 132.

³³A.M., Libro 1 de Provincia, fols. 88v-90.

En 1695 el panorama resultaba más prometedor, ya que se había traído un nuevo órgano, otra vez desde Lima, y se habían comprado nuevos libros.

Seis misales nuevos [...]; más dos libros nuevos de epístolas y evangelios; más ocho cuadernillos de réquiem con sus cánones; más cuatro cuadernillos de misas nuevas de los santos de nuestra religión [...]; más un procesionario que está en la sacristía y *otro que tiene el vicario de coro para enseñar a cantar a los hermanos* [...]. Más un órgano que se trajo ahora nuevamente de Lima, grande, con sus molduras y remate; más otro organito viejo que le faltan algunas flautas con su mesa³⁴.

En cualquier caso, la precariedad que reflejan los inventarios puede resultar engañosa: en el de 1697 no se menciona un arpa que el convento, sin embargo, tenía, ya que el 28 de enero de dicho año se dio al vicario de coro, fray Domingo Neira, un peso para cuerdas³⁵. El organista era en ese momento fray Tomás de Villanueva³⁶, que había profesado el 10 de mayo de 1685³⁷.

Entre las celebraciones de mayor solemnidad que tenían lugar en el convento, deben mencionarse la Misa Mayor los días de fiesta, y los sábados la Misa de Nuestra Señora y la Salve Regina, ya que en la visita de 1677 el provincial ordena que en estos días "más ocupados" los religiosos no salgan a confesar a los monasterios de monjas, porque se requiere de su asistencia al coro. También la "Misa de Renovación", que se cantaba todas las ferias quintas, será calificada once años más tarde como "una de las más solemnes y graves", y en 1736 se destaca, además de las anteriores, la procesión de los difuntos de los días lunes³⁸. Otro momento donde se precisaba de la asistencia de los religiosos al coro era en Semana Santa; sin embargo, ocurría todo lo contrario, porque los frailes salían a "cantar pasiones a todos los monasterios de monjas". Este hecho llevó al convento, en 1754, a limitar estas salidas a sólo dos monasterios, aunque la medida debe haber tenido un escaso éxito, porque esta misma ordenanza iba a repetirse en el capítulo de 1760³⁹.

De todas formas, los libros de gasto demuestran que las fiestas más solemnes del año y que contaban con una mayor participación musical eran la fiesta de San Pedro Nolasco (Padre de los Mercedarios), que se celebraba anualmente el 28 de enero, y la fiesta de la Natividad de la Virgen María, que se celebraba el 8 de septiembre. Para la primera aparecerán casi todos los años, desde fines del siglo XVII, pagos al cajero y uno o dos trompeteros, al vicario de coro—responsable de preparar la música para la fiesta— y al "coetero", responsable de los fuegos de artificio⁴⁰. En varias ocasiones se menciona también el pago a los "cantores". Pro-

³⁴A.M., Libro 1 de Provincia, fols. 116 y 121v. Las cursivas han sido agregadas.

³⁵A.M., Gastos, 1696-1699, libro sin foliar. Lo mismo el 31 de agosto y el 7 de septiembre de 1698.

³⁶A.M., Gastos, 1696-1699. El 2-6-1697 se dieron cuatro reales para azúcar a "Fray Tomás, organista", y el 6-9-1699 se dio a "fray Tomás de Villanueva" un peso para cuerdas.

³⁷A.M., Libro 2 de Profesiones.

³⁸A.M., Libro 1 de Provincia, fol. 25v y 108 y Libro 2 de Provincia, fol. 158.

³⁹A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 156 y 326.

⁴⁰Hay ejemplos en A.M., Gastos (1696-1699), día 31-1-1697, y Gastos (1707-1736), fols. 1, 13, 17, 33v, 58, etc.

blemente se trate en la mayor parte de los casos de los propios frailes, quienes solían recibir algunas cantidades de dinero para cubrir “sus necesidades”, pero los 4 reales que se pagaron a “Pancho el cantor”⁴¹ en enero de 1697 y enero de 1721 no dejan dudas respecto a la participación de laicos en el coro. Es probable, de todos modos, que fuese un criado o esclavo del propio convento, como veremos más adelante.

Volviendo al tema de los instrumentos, el 11 de abril de 1712 un tal “Parradas” reparó “un palo del órgano”, que desde entonces y por varios años estuvo a cargo del organista fray Andrés Salinas⁴². El hecho de que en junio de 1713 se pagaran cuarenta pesos a un arpista que durante un año y cinco meses había tocado “los días de fiesta en la iglesia”, confirma que ambos instrumentos eran fundamentales para realizar el acompañamiento. Además, por estos años había un organero, fray Francisco Cuevas, a quien se dieron treinta y nueve pesos con seis reales en septiembre de 1714 por los gastos en la reparación del órgano conventual⁴³. Así, en el inventario de dicho año, junto a dos ruedas de campanillas, se menciona el “órgano entero y nuevamente aliñado”⁴⁴.

En 1717, siendo vicario de coro fray Agustín Venegas, el convento tenía al menos dos arpas—que tampoco figuran en el inventario—ya que el 28 de enero de dicho año, para la fiesta de San Pedro Nolasco, se gastaron veinte reales en encordarlas⁴⁵. En enero de 1721 el convento tenía un “monacordio”⁴⁶, término que en castellano designaba a lo que hoy entendemos por clavicordio, es decir, un instrumento de tecla con cuerdas *percutidas*. Los términos “clavicordio”, “clavicímbalo” o “clave”, en cambio, aludían en la época a los instrumentos de la familia del clavecín, con cuerdas metálicas punteadas por plectros⁴⁷. Por ello, la mención en septiembre de 1726 “al que tocó el clave”⁴⁸, sugiere que el convento pudo poseer también un clavecín. Esto resulta perfectamente posible, porque, según un importante documento que hemos encontrado en el archivo agustino, el convento de San Agustín de Santiago tenía, en una fecha tan temprana como 1597, un “clavicordio grande”⁴⁹, lo que demuestra que este instrumento llegó a Chile más de un siglo antes de lo afirmado por Pereira Salas⁵⁰.

Si a todo esto sumamos la contratación de músicos foráneos para las fiestas más importantes el instrumental resultaba bastante significativo: el 5 de septiembre de 1722 “llevó el violinista Gregorio un peso para cuerdas”; en septiembre de

⁴¹A.M., Gastos (1696-1699), y Gastos (1707-1736), fol. 271, si es que se trata de la misma persona.

⁴²En diversas ocasiones se le da dinero para su vestimenta, hábito, colchón, etc. Véase A.M., Gastos (1707-1736), fols. 120v, 135v, 146, 147 y 161.

⁴³A.M., Gastos (1707-1736), fols. 144 y 169.

⁴⁴A.M., Visitas (1714-1843), fols. 4v-5v.

⁴⁵A.M., Gastos (1707-1736), fol. 202v.

⁴⁶A.M., Gastos (1707-1736), fol. 259.

⁴⁷Véase Bordas 1999: 746.

⁴⁸A.M., Gastos (1707-1736), fol. 334v. Véase también la distinción que se hace entre clave y monacordio, aunque en una época más tardía, en Rondón 1999: 64.

⁴⁹A.S.A., Casa Grande (1595-1625), fol. 24.

⁵⁰Pereira Salas 1941: 28. El autor cita el “clave” que llegó a bordo del “Maurepas” en 1707 y, posteriormente, el clavicordio que trajo Gabriel Cano de Aponte cuando vino como gobernador.

1726 se registran pagos a un violinista y un arpista; el 15 de marzo de 1727, para el "Día de Acción de Gracias", se dieron "cuatro pesos y cuatro reales a los que tocaron los chirimías"; y el 2 de febrero de 1730 se pagó al arpista y al "ravelista", instrumento que aparece mencionado por única vez⁵¹.

Como vemos, el convento se hallaba ya plenamente recuperado de los aparentes perjuicios que el derrumbe de 1687 había causado en su actividad musical. Sin embargo, en 1730, una nueva catástrofe natural iba a azotar, aún con más fuerza, al convento de La Merced, como se refiere en la visita provincial de 1733.

Después de la ruina del terremoto de ocho de julio del mil y setecientos y treinta en que la iglesia se arruinó toda y se perdió cuanto había en ella; la iglesia que teníamos más es para llorar el referirla que para inventariarla, pues se halla en el suelo con todas sus alhajas perdidas [...]. Así, sólo hay la nueva iglesia de adobes⁵².

Pocos datos tenemos sobre los años inmediatamente posteriores al desastre. Sabemos, al menos, que ya en septiembre de 1730 se gastaron dos pesos en reparar el "arpa del convento", lo que confirma la importancia de este instrumento y denota una voluntad, por parte de los superiores, de mantener un mínimo de decoro en la música para el culto, aun en medio de tales dificultades. En el mismo sentido podemos interpretar el esfuerzo que se hizo en enero y septiembre de 1735 por contratar a los músicos que "tocaron sus instrumentos" para las fiestas de San Pedro Nolasco y Natividad⁵³.

La ausencia de inventarios y libros de gasto en los años posteriores nos impiden, por el momento, referir la forma en que el convento se recuperó de este nuevo desastre, proceso que necesariamente debió ser largo y costoso. En 1757 un religioso venido, una vez más, desde Lima, estaba dedicado a la construcción de un nuevo órgano, junto con la enseñanza del canto llano y polifónico a los religiosos, como se refiere en la siguiente petición que presentó en dicho año.

A la petición que presentó el Padre Fray Francisco María Luz, hijo de la provincia de Lima, de Nuestra Real Orden, en que pide respecto de estar dedicado a enseñar a los religiosos de esta provincia el punto de órgano y llano, como de hecho lo está haciendo; y juntamente un órgano, el que no se hiciera con catorce o diez y seis mil pesos, los que ahorra este convento grande por su dirección y trabajo, se le concedan los sufragios que hace la provincia a los religiosos profesos de doce años, que son seis misas de cada sacerdote de la provincia, respondió este Santo Difinitorio que es muy de razón y justicia dicha petición y le concedía dichos sufragios [...] y da las gracias a dicho padre por su devoción y trabajo y le encarga su eficaz continuación⁵⁴.

Queda claro, con este ejemplo y el ya citado del órgano de 1695, que el intercambio con la capital del virreinato contribuyó sobremanera a incrementar las

⁵¹A.M., Gastos (1707-1736), fols. 279, 334v, 340v, 374.

⁵²A.M., Visitas (1714-1843), fol. 39v.

⁵³A.M., Gastos (1707-1736), fols. 382v, 423 y 428v.

⁵⁴A.M., Libro 3 de Provincia, p. 277.

posibilidades musicales del convento de Santiago. Este personaje continuó ejerciendo el oficio de organero del convento –y quizás también de maestro de música– por varios años, puesto que en 1772 se le dieron quinientos pesos para materiales del órgano⁵⁵.

Unos años más tarde, en agosto de 1788, se dieron seis pesos “a Juan de Dios” por reparar el órgano, sin que podamos asegurar que se tratara del mismo instrumento, y el 1 de octubre de 1795 “se bajaron todas las flautas del órgano para templarlo y darle más voces”, lo que denota una primera intención de adaptar el instrumento a los cánones del siglo XIX. En enero del siguiente año se puso al órgano un registro de trompas, y entre los encargados de hacerlo estuvo el “Padre Fray Diego”⁵⁶. Pero estos trabajos debieron extenderse por más tiempo, porque el 19 de noviembre del mismo año el Sacristán Mayor, fray Matías Selaya, quien como veremos había sido vicario de coro por varios años, informa que “se concluyó la obra de las trompas del órgano y sus registros”, y detalla luego el costo, que fue el siguiente:

Carpintero. Llevó el maestro Antonio por los molinetes y tiros de los registros y el entablado del respaldo y la acepilladura de las planchas con el oficial quince pesos, dos reales__15.2

Herrero. Llevó el maestro Miranda por los fierros y clavos tres pesos, cuatro reales__3.4

Plomo. Se compraron al maestro Marín 72 libras de plomo a real libra y de estaño se compraron dieciséis libras a dos y medio libras__14.

Hojalatero. Por seis pesos que llevó el maestro don Domingo Barrera por las lengüetas a real cada una, que fueron cuarenta y ocho__6.

Por las canaletas que se hicieron tres pesos al mismo Barrera__3

Por seis pesos, cuatro reales que llevó el hojalatero para las soldaduras y dos reales de peso__6.6.

Por catorce reales que llevó Juan de Dios y seis reales Solís por la primera fundición de las planchas__2.4.

Y media vara de ruan que costó dos reales y medio para tirar el plomo__ .2 1/2.

Por dos tercios de paño para el cajón, y vara y tres cuartos de crea, el paño a razón de veinte reales vara, y la crea a razón de cinco reales vara__2.1 1/2.

La hechura de las trompas y los registros se hizo por nuestro fino hermano el señor don Ignacio Randa, sólo por su santo celo y devoción, y nuestro Padre Provincial dio para esta obra una arroba de plomo__

Por seis pesos el importe de dieciséis tablas de alerce a tres reales tabla para el respaldo del órgano, y dos pesos un pilar de ciprés__8⁵⁷.

Todavía en septiembre de 1797 informaría Selaya lo siguiente:

Se concluyó el lleno que se le hizo al órgano de cuatro voces, en el que se costeó un sobreescreto para sacar el viento, y tuvo de costo con las hojas de lata, el plomo, esta-

⁵⁵A.M., Salidas (1773-1855), fol. 20v. Hay que advertir que el año no está claro en el libro, aunque forzosamente debió ser entre 1769 y 1764, cuando era provincial fray Pedro Nolasco de Echevarría.

⁵⁶A.M., Gastos (1788-1802), fols. 14v, 131 y 136.

⁵⁷A.M., Gastos (1788-1802), fols. 150v-151.

ño, tablas, paño, flutería, etc., según consta de la cuenta que se ha revisado, 128 pesos, 6 reales, que ha sido obra muy barata⁵⁸.

De todas formas, el órgano no llegó a desplazar al resto de los instrumentos, sino que éstos continuaron siendo importantes para el convento, además de aparecer otros nuevos: en 1783 se menciona la reparación de un arpa y una *espineta*, y en 1784 se alude a los maestros que "templaron el órgano" y al "manicordio" (= monocordio)⁵⁹. La mención de la espineta es especialmente interesante porque deja entrever el alto grado de interacción que tenían los religiosos músicos de distintas órdenes en el Santiago colonial: en junio de 1783 se pagaron nueve pesos "a un religioso lego del convento de San Agustín por encordar y componer una espineta para que aprendiese el hermano fray Lorenzo Rubí el instrumento del órgano a beneficio de la iglesia"⁶⁰. De todas formas es probable que Rubí no llegase a completar su formación musical, ya que en mayo de 1788 se dieron cuatro pesos al "maestro Marcos por haber tocado el órgano en la misa y en la oración de la noche"⁶¹, y a partir de noviembre del mismo año aparece como organista del convento, hasta 1797 por lo menos, "fray Pastor"⁶².

También existen pruebas, durante estos años, de la contratación de músicos ajenos al convento: en julio de 1791 se pagaron veinte reales "al violinista que tocó en la novena"; en mayo de 1799 se menciona la participación del órgano, el oboe (que aparece por primera vez), y dos violines⁶³. Cabe señalar, no obstante, que es muy probable que las cantidades que realmente percibían los músicos fuesen superiores a las que figuran en los libros de gastos: en octubre de 1795 se les dieron veinte pesos para la fiesta de La Natividad, "porque los terceros sólo dieron cincuenta, y llevaron los músicos setenta"⁶⁴. La expresión "los terceros" se refiere a la Tercera Orden del convento, fundada en 1743 y formada por laicos devotos que colaboraban con la institución y tenían sus propias actas, oficios y reglamentos⁶⁵. Por lo visto, el aporte de los laicos fue también importante en el fomento de la música del monasterio, e incluso vital para su desarrollo, ya que, como iba a advertir el sacristán en 1802, los "flauteros" y otros músicos "no chiflan si no hay dinero"⁶⁶.

El otro documento que hemos encontrado referido al aporte de la Tercera Orden resulta aún más interesante porque documenta, aunque tardíamente, la participación de los esclavos y criados en la música del convento, práctica que tuvo importancia en otros monasterios de nuestro continente⁶⁷.

⁵⁸A.M., Gastos (1788-1802), fol. 168v.

⁵⁹A.M., Salidas (1773-1855), fols. 43v, 44v, 45 y 46.

⁶⁰A.M., Salidas (1773-1855), fol. 42.

⁶¹A.M., Gastos (1788-1802), fol. 12.

⁶²A.M., Gastos (1788-1802), fol. 19, 27v, 52v, 117, 167.

⁶³A.M., Gastos (1788-1802), fol. 62v y 196v.

⁶⁴A.M., Gastos (1788-1802), fol. 132.

⁶⁵A.M., Tercera Orden (1743-1783), fol. 5 ss.

⁶⁶A.M., Gastos (1788-1802), fol. 235.

⁶⁷Véase Cadenas 2002: 31.

Se pagó para la fiesta de Nuestra Madre a los músicos, porque el señor Ministro [máxima autoridad de la Tercera Orden] había dado 25 pesos adelantados al negro Juaquín y éstos se los llevó, y se habló a Sisilio [¿criado?] para la música, y el padre Sacristán se obligó a pagarlo todo, y tuvo de costo 37 pesos sólo la música, 25 que dio por lo que había recibido el negro, y 12 que dio a Sisilio⁶⁸.

VICARIOS DE CORO Y MAESTROS DE MÚSICA DEL CONVENTO

El vicario de coro era el máximo responsable de la música en la institución. El cargo era equivalente al de un "maestro de capilla", denominación más frecuente en el ámbito catedralicio que se emplea pocas veces en las actas provinciales⁶⁹, pero que sin duda designa una función similar. Las funciones que competían al vicario de coro debieron ser numerosas a juzgar por las posibilidades musicales que el convento tenía, lo que explica que en algunos años del siglo XVIII se designe a un primer y un segundo vicario de coro, como veremos. Principalmente, debía ocuparse de preparar la música para el culto divino y las fiestas religiosas más importantes, y dirigir a los instrumentistas y cantores. Cabe señalar en este punto que el coro contaba, al parecer, con niños cantores, al igual que las instituciones catedralicias, ya que en 1794 fray Bartolo Rivas pide que se le aprueben tres años de filosofía y cuatro de maestro de estudiantes, señalando el mérito de "estar sirviendo *desde su tierna edad* de cantor diario en el coro" (cursivas mías)⁷⁰.

Otro oficio relacionado, aunque en menor medida, con la música, era el de Maestro de Novicios, quien debía, entre sus múltiples obligaciones, enseñar a los novicios el canto llano⁷¹. Sin embargo, era ayudado en este aspecto por el vicario de coro, como señalan las actas en dos ocasiones⁷², y también por el organista, ya que en 1778 se ordena a "los padres Vicario de Coro y al padre organista que dos veces en la semana vayan al noviciado a enseñar a los hermanos el canto llano en las horas que fuesen más cómodas"⁷³.

El primer vicario de coro del que tenemos noticia es fray Domingo Neira, quien profesó en el convento el 30 de julio de 1667⁷⁴. Considerando que se hallaba a cargo de todos los instrumentos (bajón, vihuelas, dulzaina, etc.) y libros de canto que había en 1676, su formación musical debió ser bastante completa. Neira llegó a ser Definidor de Provincia y murió el 20 de julio de 1711⁷⁵.

En 1683 figura como vicario de coro fray Francisco Vicencio, quien había hecho su profesión el 23 de enero de 1673⁷⁶. Por su "renuncia", conservada en el Archivo Nacional, sabemos que era natural de Santiago, e hijo del Capitán Francisco Vicencio Justiniano y de Leonor Carrasco de Ortega. Renunció a sus bienes

⁶⁸A.M., Gastos (1788-1802), fol. 169. Septiembre de 1797.

⁶⁹A. M., Libro 3 de Provincia, p. 721 y Gastos (1788-1802), fols. 120v y 137.

⁷⁰A.M., Libro 3 de Provincia, fols. 914 y 924. Este religioso llegó a ser nada menos que Provincial de la Orden. Véase Morales 1983: 332-336.

⁷¹A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 71 y Libro 3 de Provincia, p. 42.

⁷²A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 693 y 721.

⁷³A.M., Visitas (1714-1843), fol. 73.

⁷⁴A.M., Libro 2 de Profesiones, fol. 64v.

⁷⁵A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 22.

⁷⁶A.M., Libro 1 de Provincia, fol. 52 y Libro 2 de Profesiones, fol. 78.

sólo "después de los días de su vida", conservándolos mientras tanto para "sus necesidades de libros y estudios"⁷⁷. Esto es interesante porque demuestra que, a diferencia de otras congregaciones, los mercedarios podían poseer bienes personales después de profesar, entre los cuales pudo haber también objetos relacionados con la música⁷⁸. El 11 de enero de 1687 profesó nuevamente, confesando que la primera vez no tenía edad suficiente, pero que lo había hecho por temor a la "violencia de su padre"⁷⁹. Su nombre no vuelve a ser citado en los documentos conservados, sino que reaparece fray Domingo Neira como vicario de coro, en los últimos años del siglo XVII.

En 1715 el oficio recayó en fray Agustín Venegas, quien había profesado el 1 de abril de 1699 y era natural de "la ciudad de San Bartolomé de Chillán"⁸⁰. Los capítulos provinciales, donde normalmente se asignaban los oficios principales de los religiosos, se hacían cada tres años, así que podemos suponer que Venegas se mantuvo en el cargo durante este tiempo, a pesar de que nada dicen las actas.

En enero de 1721, para la fiesta de San Pedro Nolasco, se menciona por primera vez a Pedro Laisain, como encargado de "pasar [es decir copiar] la música del convento". Seguramente este copista es el mismo "Pedro El Francés", que figura como maestro de música y encargado de "enseñar a los coristas" entre noviembre de 1721 y enero de 1723. Este personaje parece haber sido el único responsable de la música del convento en esta época, ya que las actas no indican ningún vicario de coro. Además, estuvo encargado de preparar –y quizás, como veremos, componer– la música para la fiesta de la Natividad en 1722, por lo cual recibió cuarenta pesos y doce reales⁸¹.

Por lo visto, la contratación de laicos para estas tareas fue un hecho bastante frecuente, ya que para la fiesta de San Pedro Nolasco de 1724 "se dio al arpero de la iglesia mayor [es decir, la Catedral] diez pesos en plata por que tocase y pasase [copiase] la música de la fiesta"⁸². Y de enero de 1725 a octubre de 1735 se menciona al "maestro Santiago" como encargado de preparar la música para las fiestas de San Pedro Nolasco y de la Natividad en diversas ocasiones⁸³. No hay duda de que este maestro y el arpista citado eran una misma persona, ya que Pereira Salas ha probado documentalmente que en 1731 el arpista de la Catedral era "Maese Santiago", "profesor de la sociedad Santiaguina"⁸⁴. Este hecho es interesante porque prueba la colaboración de los músicos catedralicios en las festividades del convento, hecho que probablemente no era excepcional⁸⁵.

⁷⁷A.N., Escribanos de Santiago, volumen 338, fol. 21.

⁷⁸De hecho, hallamos un "cuadernito de punto de solfa" en el inventario de los bienes que quedaron por muerte de fray Pablo de la Fuente, hecho el 2 de octubre de 1718 en el convento de Córdoba (A.M., Archivo del Convento Grande, tomo 3, fol. 333v).

⁷⁹A.M., Libro 2 de Profesiones, fols. 111v-112.

⁸⁰A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 58v y Libro 2 de Profesiones, fol. 143v.

⁸¹A.M., Gastos (1707-1736), fols. 268, 269, 278v, 279 y 284.

⁸²A.M., Gastos (1707-1736), fol. 298.

⁸³A.M., Gastos (1707-1736), fols. 315v, 323v, 328, 334v, 338, 345v, 360, 423 y 428v.

⁸⁴Pereira Salas 1941: 31.

⁸⁵De hecho, tenemos ejemplos similares en el siglo XIX, cuando José Antonio González y José Zapiola, ambos músicos de la Catedral, colaboraron con el convento de la Recoleta Dominicana. Véase Rondón 1999: 63 y 68.

Hay varias razones para pensar que los maestros mencionados debían no sólo “preparar” la música para estas fiestas, en el sentido de organizar y presidir los ensayos que se harían, sino también componerla. La contratación de copistas y la compra el 7 de enero de 1730 de dos manos de papel para los estudiantes “y la música de Nuestro Padre”⁸⁶, implica que la música debía escribirse para la ocasión y prepararse con bastante anticipación, hecho que apoya la idea de que se tratase de piezas nuevas.

La presencia del Maestro Santiago coincide con la de varios vicarios de coro: en el capítulo de 1727 —que posteriormente fue anulado por los conflictos ocasionados por el provincial fray Juan de Axpe— figura como vicario de coro fray Joseph de la Cruz⁸⁷, que había profesado el 26 de mayo de 1715 y era natural del Valle de Aconcagua⁸⁸; en 1730 fue nombrado comendador del convento del Dulce Nombre de María de Concepción, y en su reemplazo se nombró a dos vicarios de coro: fray Joseph Morales como primer vicario y fray Joseph Vital de Mendoza como segundo, encargándoles “el celo y vigilancia en la asistencia a los oficios divinos”; el capítulo, no obstante, fue anulado, y se hicieron unas nuevas actas en las que Vital no aparece mencionado, lo que prueba que su nombramiento no tuvo efecto⁸⁹; de hecho, en 1733 se designaría como primer vicario al citado Morales⁹⁰, y como segundo vicario a fray Simón Ascarate, quien profesó el 14 de febrero de 1729⁹¹.

Pero en 1739 se nombró por único vicario de coro al citado fray Joseph Vital⁹², cargo que ocuparía durante un tiempo más considerable que sus predecesores. Profesó el 30 de enero de 1722 en el convento del Dulce Nombre de María de Concepción, su ciudad natal, y era “hijo natural” de Juan de Mendoza y María Turra⁹³. En 1723 se le menciona por primera vez como cantor, y se le da un brevario⁹⁴. En el capítulo de junio de 1745 presentó una petición al definitorio para que le habilitara para los oficios propios de la religión⁹⁵, ya que su condición de hijo natural se lo impedía: su petición fue aceptada y, gracias a ello, el 10 de marzo de 1748 fue elegido Definidor de Provincia, lo que demuestra que el vicario de coro no ocupaba en absoluto una posición marginal al interior del convento y podía optar a posiciones más importantes. Vital de Mendoza presentó también una petición de que se le reconocieran “doce años continuos en la vicaría de coro”, lo que implica que ocupaba el puesto desde 1736, aunque no conste su nombramiento en el capítulo de dicho año. El Definitorio contestó positivamente a esta petición, a condición de que Vital pusiera “en estado competente” para

⁸⁶A.M., Gastos (1707-1736), fol. 372.

⁸⁷A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 115v.

⁸⁸A.M., Libro 3 de Profesiones, fol. 42v.

⁸⁹A.M., Libro 2 de Provincia, fols. 122, 127 y 139. Cruz murió el 1 de julio de 1751 (Libro 3 de Provincia, p. 131).

⁹⁰Profesó el 28 de septiembre de 1720 y murió el 5 de abril de 1748 (A.M., Libro 3 de Profesiones, fol. 42v y Libro 3 de Provincia, p. 103).

⁹¹A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 150 y Libro 3 de Profesiones, fol. 68v.

⁹²A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 168.

⁹³A.M., Libro 3 de Profesiones, fol. 77v.

⁹⁴A.M., Gastos (1707-1736), fols. 288 y 289v.

⁹⁵A.M., Libro 3 de Provincia, p. 41.

ejercer el oficio a fray Felipe Tovilla, como primer vicario, y a fray Simón Ascarate como segundo⁹⁶.

Tovilla, que había profesado el 8 de diciembre de 1736, ejerció el oficio al menos durante unos seis años, pero en 1754 aparece como comendador del convento de la ciudad de Castro, en Chiloé, y en los años posteriores se dedicó a predicar en este convento y en el de Concepción. Murió en 1771 en el convento de San Bartolomé de Castro⁹⁷.

En 1757 figura nuevamente Vital de Mendoza en la vicaría de coro, aunque consta ese mismo año que el ya citado fray Francisco María Luz se hallaba encargado de enseñar canto llano y polifonía a los religiosos, y colaboraría por tanto en este aspecto. En 1760 Vital tenía ya el grado de Presentado de la Orden, con todas las gracias que correspondían a esta categoría. Murió el 28 de enero de 1763 en el convento de Santa Catharina de Mendoza. Casi dos años después, el 14 de diciembre de 1764, moría fray Simón Ascarate, en el hospicio de Rancagua⁹⁸.

Con la muerte de ambos personajes podemos considerar que termina una generación de religiosos que fueron responsables de la música del convento en el segundo tercio del siglo XVIII. El relevo llegaría en el capítulo de 1763, donde aparece otro personaje que ocuparía la vicaría de coro durante varios años: fray Matías Selaya, acompañado en este caso por el segundo vicario, fray Tomás de la Cotera⁹⁹. Selaya se mantuvo durante bastante tiempo en la vicaría de coro, ayudado por diferentes religiosos¹⁰⁰, pero tenía otras obligaciones, ya que era también, desde 1767, Lector de Teología¹⁰¹. El 21 de marzo de 1772 se le concedió además el grado de Presentado¹⁰².

En 1774 aparece como primer vicario de coro fray Francisco Ortiz, que era también Definidor de Provincia, y como segundo vicario figura fray Vicente Grandón. En ese mismo capítulo Selaya solicita, con éxito, que por haber leído seis años de teología y "haber ejercido el oficio de vicario de coro dieciséis años" (es decir, unos tres años antes de que conste oficialmente su nombramiento) se le jubile de la cátedra de teología y se le presente al grado de Maestro del Número de la Provincia. Algo similar hará fray Vicente Grandón en 1783, obteniendo la jubilación del cargo de segundo vicario de coro, en el que había servido "por catorce años"¹⁰³.

Selaya, sin embargo, no abandonó sus tareas musicales hasta 1793, puesto que continuó hasta ese año recibiendo dineros por la música de algunas fiestas¹⁰⁴. Pero a partir de 1794, cuando asumió como Sacristán Mayor, debió dedicarse a

⁹⁶A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 71, 73 y 82.

⁹⁷A.M., Libro 3 de Profesiones, fol. 99 y Libro 3 de Provincia, pp. 146, 323 y 374.

⁹⁸A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 276, 324 y 619.

⁹⁹A.M., Libro 3 de Provincia, p. 590. Cotera profesó el 28 de noviembre de 1728 y murió el 18 de abril de 1768 en el convento de San Miguel de Santiago (*Ibid.*, p. 649 y Libro 3 de Profesiones, fol. 93).

¹⁰⁰Por ejemplo, entre 1766 y 1769 era segundo vicario fray Francisco Ortiz (A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 628 y 677).

¹⁰¹A.M., Libro 3 de Provincia, p. 717. En 1769 se le aprueban tres años de teología.

¹⁰²A.M., Libro 3 de Provincia, p. 741.

¹⁰³A.M., Libro 3 de Provincia, p. 380, 382-83 y 486.

¹⁰⁴A.M., Gastos (1788-1802), fols. 4v y 86v. Cabe señalar, no obstante, que en septiembre de 1789 se dieron veinte pesos a fray Diego Jiménez por la música de la fiesta de la Natividad (fol. 31). Quizás fuese el mismo "fray Diego" que iba a participar en la reforma del órgano en enero de 1795.

otras tareas, ya que a fines de 1796, cuando recién se había concluido una importante reforma del órgano, recibió las calurosas felicitaciones del visitador por su "vigilancia, celo, eficacia y religiosidad" como sacristán, a las cuales se debía la notable mejora de la iglesia y sacristía¹⁰⁵. El caso de Selaya constituye otro buen ejemplo de la importancia que podía llegar a alcanzar un vicario de coro al interior de la orden, ya que en 1803 fue elegido Provincial, falleciendo en mayo de 1805 en el convento de Rancagua¹⁰⁶.

Cabe preguntarse qué pasó con la vicaría de coro en la última década del siglo XVIII, cuando Selaya fue abandonando las tareas relacionadas con la música. La respuesta parece hallarse en un documento fechado el 2 de octubre de 1804, en el que fray Ramón Álvarez solicita desde Madrid un informe al Definitorio –presidido justamente por Selaya como Provincial– para que confirme que desde que ingresara a la religión,

se había dedicado a aprender con sumo trabajo la música especulativa y práctica de órgano [polifonía] y canto llano, sin que para esto se le proveyese de maestro para la comunidad, desempeñando con lucimiento y aplauso de toda esta ciudad de Santiago de Chile las funciones del coro de esta Casa Grande por el espacio de catorce años [desde 1790]; como así mismo el púlpito con varios sermones...¹⁰⁷.

El definitorio, junto con confirmar todo lo anterior, agregó otros méritos de Álvarez, como su desempeño como maestro de filosofía y teología, señalando que había servido a la comunidad "desde sus tiernos años". Podemos por tanto suponer que este religioso, cuyo origen desconocemos¹⁰⁸, fue el responsable de la música del convento a partir de 1790. De todas formas, cabe señalar que aún en 1798 se registran pagos a fray Pastor (el organista) y fray Pedro Vega por la música de las fiestas de San Ramón y la Natividad¹⁰⁹, sin que se haga mención alguna a fray Ramón Álvarez. Pero esto podría explicarse porque Álvarez había realizado su trabajo "sin que para esto se le proveyese de maestro para la comunidad". Digamos, para terminar, que este fue otro de los religiosos músicos que alcanzó un papel relevante dentro de la orden, puesto que fue elegido Provincial el 5 de agosto de 1815¹¹⁰.

CONCLUSIONES

Creo que lo visto en estas páginas demuestra que la actividad musical en Chile durante la Colonia fue mucho más rica y variada de lo que tradicionalmente se ha venido afirmando: frente a la supuesta escasez de instrumentos en el siglo XVII, vemos que el convento de La Merced –una institución religiosa importante de

¹⁰⁵A.M., Libro 3 de Provincia, fols. 924 y 945 y Gastos (1788-1802), fol. 152. Este último libro parece estar escrito por mano del propio Selaya en los años mencionados.

¹⁰⁶Morales 1983: 306.

¹⁰⁷A.M., Libro 3 de Provincia, p. 980.

¹⁰⁸Hay un fraile con el mismo nombre que profesó en el convento de Mendoza el 2 de septiembre de 1790 (A.M., Libro de Profesiones del convento de Mendoza (1777-1860), fol. 1).

¹⁰⁹A.M., Gastos (1788-1802), fol. 181.

¹¹⁰Morales 1983: 328.

Santiago, pero en teoría mucho más modesta que otras de nuestro continente—tenía en 1676 un órgano, un bajón, cornetas, vihuelas y otros instrumentos; frente al pretendido monopolio de la Catedral de Santiago en el ámbito de la música religiosa, vemos que el instrumental que el convento poseía en el siglo XVIII (monocordio, clave, arpa, etc.) fue tanto o más importante que el que la Catedral tuvo en 1725 y los años siguientes; y frente al supuesto carácter *improvisado* de la música para las festividades cívicas y religiosas¹¹¹, vemos que el convento tenía en el siglo XVII cinco legajos con música para dichas fiestas, y contrató en diversas ocasiones los servicios de copistas de música¹¹².

Otro aspecto interesante dice relación con lo que podríamos llamar los “vínculos musicales” del convento con su entorno. En el segundo cuarto del siglo XVIII el Maestro Santiago, arpista de la Catedral, colaboró activamente en las festividades principales del convento de La Merced, hecho que por lo demás parece haber sido habitual en la época. Por otra parte, la relación con Lima, capital del virreinato, permitió al convento renovar su órgano al menos en dos oportunidades, además de contar con un maestro de música en la persona de fray Francisco María Luz, a mediados del siglo XVIII. Junto a ello, los mercedarios mantuvieron un vínculo permanente con otras órdenes, entre ellas la de los agustinos, como prueba el caso del músico venido del convento de San Agustín para enseñar espineta a un religioso de La Merced, y otros ejemplos que hemos omitido por razones de espacio. En otras palabras, la música del convento no fue ajena a las influencias externas, lo que le permitiría adaptarse a los cambios e innovaciones de cada época¹¹³.

Por último, el documento encontrado en el convento de San Agustín referente al “clavicordio”—es decir, un instrumento de la familia del clavecín—demuestra que este instrumento llegó a nuestro país al menos en 1597, es decir, más de un siglo antes de lo afirmado por Pereira Salas, lo que reafirma la idea expresada en este trabajo, en cuanto a la urgencia de realizar nuevas investigaciones que permitan actualizar los datos conocidos sobre este apasionante período de nuestra historia musical.

ABREVIATURAS

- A. M. Archivo Histórico de la Provincia Mercedaria de Chile (Santiago).
 A. N. Archivo Nacional (Santiago).
 A.S.A. Archivo del Convento de San Agustín (Santiago).
 DMEH Emilio Casares (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Ministerio de Cultura de España y Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
 RMCh *Revista Musical Chilena*. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

¹¹¹Esto señala Claro 1970: 26, citando las opiniones de Pereira Salas.

¹¹²Esto sin considerar los numerosos libros de coro (uno de ellos de polifonía) citados en los inventarios.

¹¹³Véanse también, en este sentido, las reformas del órgano que se hicieron a fines del siglo XVIII.

FUENTES MANUSCRITAS

- A.M., Archivo del Convento Grande, tomo 3.
 A.M., Libro de Gastos del Convento Grande (1696-1699), sin foliar.
 A.M., Libro de Gastos del Convento Grande (1707-1736).
 A.M., Libro de Gastos del Convento Grande (1788-1802).
 A.M., Libro de la Tercera Orden (1743-1783).
 A.M., Libro 2 de Profesiones (1644-1707).
 A.M., Libro de Profesiones del Convento de Mendoza (1777-1860).
 A.M., Libro 1 de Provincia (1676-1702).
 A.M., Libro 2 de Provincia (1705-1741).
 A.M., Libro 3 de Provincia (1743-1850).
 A.M., Libro de Salidas del Convento de La Merced (1773-1855).
 A.M., Libro de Visitas del Convento Grande (1714-1843).
 A.N., Cabildo de Santiago, volumen 39, "Cofradía de la Santa Vera Cruz sita en el convento de La Merced" (s. XVII-XVIII).
 A.N., Escribanos de Santiago, volumen 338, fol. 21, renuncia de fray Francisco Vicencio.
 A.S.A., Libro de Casa Grande (1595-1625).

BIBLIOGRAFÍA

ANADÓN, JOSÉ

- 1983 *La novela colonial de Barrenechea y Albis, siglo XVII. (Aventuras y galanteos de Carilab y Rocamila)*. Santiago: Sociedad de Bibliófilos chilenos y Seminario de Filología Hispánica.

BACIERO, ANTONIO

- 1982 *El órgano de cámara del convento de la Encarnación de Ávila*. Madrid: Consejo General de Castilla y León.

BAKER, GEOFFREY

- 2003 "Music in Convents and Monasteries of Colonial Cuzco", *Latin American Music Review*, XXIV/1, pp. 1-41.

BORDAS, CRISTINA

- 1999 "Clave", *DMEH*, tomo 3, pp. 746-750.

CADENAS, VIANA

- 2002 "Música, fiestas y ceremonias en el convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XVIII)", Víctor Rondón (ed.). *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*. Santa Cruz de Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 19-38.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

- 1970 "La música virreinal en el nuevo mundo", *RMCh*, XXIV/110 (enero-marzo), pp. 7-31.
- 1974a *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.
- 1974b *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile. Segunda edición. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1994.

- 1977 "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *Anuario Musical*, XXX, pp. 123-134.
- 1979 "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *RMCh*, XXXIII/ 148 (octubre-diciembre), pp. 7-36.
- 1999 "Chile. Época colonial", *DMEH*, tomo III, p. 628.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA-BLONDEL
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Orbe.
- GAZULLA, FRAY POLICARPO
1918 *Los primeros mercedarios en Chile, 1535-1600*. Santiago de Chile: s/i.
- GODOY, ENRIQUE Y EDWIN OROPEZA TORREJÓN
s/f "El Convento 'Santa Mónica' de Potosí, Bolivia", <http://galeon.hispavista.com/santamonicapotosi/index.html>.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2001 "Pasado y futuro de la formación musicológica en Chile", *Resonancias*, N°9 (noviembre), pp. 13-18.
- GONZÁLEZ MARÍN, LUIS ANTONIO
1991 "El órgano y el acompañamiento en la música española del Barroco", *Rolde*, XVI/ 58-59, pp. 45-52.
- ILLARI, BERNARDO
1999 "De los órganos misionales de Chiquitos y su relevancia para la práctica musical", *Resonancias*, n°4 (mayo), pp. 68-81.
- 2001 *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Tesis doctoral, The University of Chicago, Chicago, Illinois, vol. 4.
- KENYON DE PASCUAL, BERYL
1999 "Corneta", *DMEH*, tomo 4, pp. 13-15.
- LÓPEZ - CALO, JOSÉ
1988 "Siglo XVII", Pablo López de Osaba (dir.). *Historia de la música Española*. Madrid: Alianza Editorial, vol. 3.
- MARCHANT, GUILLERMO
1999 "El Libro Sexto de María Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno", *RMCh*, LIII/192 (julio-diciembre), pp. 27-46.
- MERINO, LUIS
1976 "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: 'Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz' y dos fuentes en Chile", *RMCh*, XXX/ 135-136 (octubre-diciembre), pp. 5-38.
- 1986 "An 18th Century Source of Haydn's Music in Chile", Eva Badura-Skoda (ed.). *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress. Wien, Hofburg, 5-12. September 1982*. Munich: G. Henle Verlag, pp. 504-510.
- MORALES RAMÍREZ, P. ALFONSO (O. DE M.)
1983 *Historia general de la orden de La Merced en Chile (1535-1831)*. Santiago de Chile: Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos.

MYERS, SANDRA

2002 "La música en San Francisco el Grande de Madrid. Documentación para una aproximación histórica (1581-1936) (primera parte)", *Revista de Musicología*, XXV/1, pp. 89-128.

PALACIOS, MARIANTONIA

2000 *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Universidad Central de Venezuela.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

ROBLEDO, LUIS

1987 "Vihuelas de arco y violones en la Corte de Felipe III", *Actas del congreso internacional "España en la música de Occidente" (Salamanca, 1985)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 63-76.

RONDÓN, VÍCTOR

1997 "Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación", *RMCh*, LI/188 (julio-diciembre), pp. 7-39.

1999 "Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19", *RMCh*, LIII/192 (julio-diciembre), pp. 47-74.

2000 "Nuevas perspectivas sobre música y teatro jesuítico en el espacio colegial a fines del siglo 17 y comienzos del 18: fuentes españolas y alemanas recientemente descubiertas en Chile", *III Reunión Científica Festival Internacional Misiones de Chiquitos*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), pp. 37-63.

SIEMENS HERNÁNDEZ, LOTHAR

2002 "Una obra para la copia de ministriles de la Catedral de las Palmas de Nicolás Tavares de Olivera (ca. 1614-1647)", *Revista de Musicología*, XXV/1, pp. 129-142.

TELLO, AURELIO

2002 "La capilla musical del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla en los siglos XVII y XVIII", Víctor Rondón (ed.). *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 52-61.

TORRENTE, ÁLVARO

1997 *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis doctoral, Universidad de Cambridge (próxima publicación por la editorial Tamesis).

VERA, ALEJANDRO

2002 *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el "Libro de Tonos Humanos" (1656)*. Lérida: Institut d'Estudis Ilerdecns.

VICENTE, ALFONSO DE

1989 *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

WAISMAN, LEONARDO

1999 "Sus voces no son tan puras como las nuestras": la ejecución de la música de las misiones", *Resonancias*, N° 4 (mayo), pp. 50-57.