

RESUMEN

La historia regional, también historia local, es un campo de estudio que se ha venido desarrollando desde mediados de la década del 80' con el fin de producir herramientas metodológicas que mediante una readecuación de la escala de observación, permita dar cuenta de realidades diferenciadas. En este trabajo presento una breve caracterización de las prácticas musicales religiosas urbanas durante el Antiguo Régimen en la ciudad de Córdoba e intento rescatar, mediante algunos procedimientos metodológicos asociados a la microhistoria y la musicología urbana de tradición inglesa, las continuidades y discontinuidades que se observan en el paso al siglo XIX, caracterizado por la ruptura del orden colonial y la emergencia de nuevas configuraciones políticas y socioculturales.

Palabras clave: Historia regional, archivos musicales, prácticas musicales.

ABSTRACT

Regional history, as well as local history, is a field of study under development since mid 1980's, with the purpose of providing methodological tools that, with the proper readaptation of the scale of observation, allow to portray discernible realities. In this work, I present a summary characterisation of the urban religious musical practices during the Antiguo Régimen in the city of Córdoba and I attempt to rescue, using some methodological approaches associated to microhistory and urban musicology of English tradition, continuities and discontinuities observed in the turn of the nineteenth century, characterized by the rupture of the colonial order and the emergence of new politics and sociocultural configurations.

Keywords: Regional History, Musical Archives, Musical Practices.

El archivo musical de San Francisco de Córdoba (Argentina): Aportes para la construcción de una historia regional de la música

The musical archive of san Francisco de Córdoba (Argentina): Contribution of a regional history of music
Pp. 108 a 129

**EL ARCHIVO MUSICAL DE SAN FRANCISCO DE CÓRDOBA
(ARGENTINA): APORTES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA
HISTORIA REGIONAL DE LA MÚSICA**

THE MUSICAL ARCHIVE OF SAN FRANCISCO DE CÓRDOBA
(ARGENTINA): CONTRIBUTION OF A REGIONAL HISTORY OF MUSIC

Dra. Clarisa Eugenia Pedrotti
Universidad Nacional de Córdoba
CONICET
*Argentina**

*La historia, para ser algo más que un disecar cadáveres
para luego exponerlos en vitrinas,
necesita que sean los requerimientos del presente
los que alumbren el pasado en busca de puntos de comparación que
nos revelen la historicidad de nuestras formas de organización económica,
social y política, de nuestras creencias, comportamientos y afectos.
[...] la historia – la regional y las otras – no puede prescindir
de teorías que polemiquen entre sí, de problemas de investigación y de preguntas
que recojan las inquietudes sociales y morales de los hombres de hoy¹.*

Introducción

Este artículo surge de la convocatoria que oportunamente me hicieron los editores de la Revista *Neuma* de la Universidad de Talca (Chile), la cual acepté honrada y gustosa. La propuesta fue para escribir en torno a los presupuestos de la “musicología regional o provincial” como marco para presentar y analizar casos que se encontraran en órbitas no metropolitanas. La invitación me incitó a

* Correo electrónico clarisapedrotti@gmail.com Artículo recibido el 9/10/2019 y aceptado por el comité editorial el 4/11/2019

¹ Viqueira, Juan Pedro (1993). “Historia regional: Tres senderos y un mal camino”, *Secuencia*, 25, pp. 123-137, 124 y 125.

comenzar descentrando la mirada, el punto de vista con el que tradicionalmente se observan, recortan y escriben los relatos, buscando matizar las pretensiones de absoluto que suponen las tradicionales “Historias Nacionales”. Al mismo tiempo, y para responder a esta condición “regional”, se hace necesario reajustar la escala de observación desde la cual se aborda el caso de estudio, así como objetivar la posición del investigador dando cuenta del lugar –físico, ideológico y simbólico– desde el cual escribe.

Quisiera iniciar el juego con algunas preguntas que sirvan como disparadoras de las ideas que me propongo plantear en este escrito y que retomaré en las consideraciones finales: ¿Para qué nos sirve una musicología “regional”, “local”, “provincial”? ¿Qué finalidad tendría para nosotros, musicólogos, discutir la validez de las escalas de observación que usamos para analizar nuestros objetos de estudio y, de ser necesario, reajustarlas?

Para poder cumplir con el objetivo que persigo me parece interesante articular la perspectiva regional (local) con los aportes procedimentales de la microhistoria² y herramientas del paradigma indiciario postulado por Carlo Ginzburg³.

En este artículo intento rastrear las continuidades y rupturas en las prácticas musicales religiosas urbanas entre la colonia y el siglo XIX en la ciudad de Córdoba (Argentina) con algunas proyecciones hacia otras ciudades del centro del país y de la región. Para ello será necesario cuestionar hasta dónde y cómo se extienden, esto es perviven, las prácticas coloniales en el uso de la música para solemnizar el culto religioso durante el siglo XIX; ¿qué transformaciones se aprecian en la pervivencia de esas prácticas? ¿Qué nuevas dinámicas pueden observarse entre el cambio de siglo y la ruptura del orden colonial?

Aportes metodológicos para una historia regional de la música

Entendemos a la perspectiva de la historia regional en el sentido en el que la propone Ernesto Bohoslavsky como una práctica que se preocupa por el proceso de construcción de escalas de análisis. El investigador argentino sostiene que;

“la región no es una entidad yacente, objetiva, anhelante del bardo que cante sus proezas, miserias y martirologios, sino que es un instrumento teórico-metodológico. En esta perspectiva, no se practica historia local o historia regional sino **historia con escala local o regional**”⁴.

² Levi, Giovanni (1996). **Formas de hacer historia**. Peter Burke (editor). Madrid: Alianza Universidad, pp. 119-143.

³ Ginzburg, Carlo (1999). **Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia**. Barcelona: Gedisa, pp. 138-175.

⁴ Bohoslavsky, Ernesto (2018). “La historia regional argentina: identidades, campos y agendas”, *Quinto Sol*, 22, 3, pp. 38-46, 39. El resaltado es mío.

Se trata, entonces, de calibrar la escala con la que percibimos, detectamos, recortamos los objetos de estudio que nos proponemos analizar. En este sentido, se torna necesario, entre otras acciones, conformar herramientas metodológicas que permitan dar cuenta del desarrollo de historias locales para comprender fenómenos de circulación, intercambio y vínculos al interior de un espacio regional, y entre regiones, que gradualmente flexibilice la escala de observación ajustándola de acuerdo a las necesidades del investigador.

Las conclusiones, siempre provisionarias, de los estudios realizados desde una escala regional deberán ser puestas en diálogo con las historias planteadas en los relatos “centrales” con el fin de dinamizar y enriquecer el universo de sentidos que subyace a los hechos fácticos y a los relatos que de su estudio se derivan.

Nos parece interesante articular la perspectiva historiográfica arriba descrita con las herramientas de la microhistoria, entendiendo con Giovanni Levi que

[p]ara la microhistoria, la reducción de escala es un procedimiento analítico aplicable en cualquier lugar, con independencia de las dimensiones del objeto analizado⁵.

Por su parte, Juan Pedro Viqueira propone como uno de los posibles “senderos” de la historia regional, es el de concebirla como un laboratorio en el que se “[b]usca acercarse a lo general a partir de lo particular, se esfuerza por arrojar una nueva luz sobre lo nacional a partir de lo local”⁶ y donde la región escogida “más que ser estadísticamente representativ[a] de la realidad nacional”⁷ posea rasgos fuertemente acentuados para el estudio del fenómeno que se pretende analizar. El historiador mexicano propone, como superación de estas tentativas historiográficas, avanzar sobre el concepto de “intrahistoria” expresado originalmente por Miguel de Unamuno, que pretende rastrear las características de la “vida silenciosa de los sujetos sin historia” para rescatar “la tradición eterna que vive en el silencio de la intrahistoria”⁸ a través de una serie de vías disciplinares relacionadas como la historia social, la etnohistoria, la historia de la vida cotidiana, la historia regional, entre otras. Se hace necesario, así, ajustar la lente para observar con precisión e identificar aquellos fenómenos que, a gran escala, pueden perderse de vista. No se trata del caso, específico, particular sino de la perspectiva con la que se aborda y del diálogo que se establece con el marco global que lo contiene. Los procedimientos de la

⁵ Levi, Giovanni (1996). *Sobre microhistoria...*, p. 122.

⁶ Viqueira (1993). “Historia regional...”, p. 129.

⁷ Viqueira (1993). “Historia regional...”, p. 130.

⁸ Viqueira (1993). “Historia regional...”, p. 133.

microhistoria y el paradigma indiciario, asociados a la intención de Unamuno, serán de capital importancia ya que consideran instrumentos válidos para la lectura a los indicios, las huellas, los datos secundarios y casi insignificantes pero que, interpretados a la luz de estas metodologías, pueden acercarnos información significativa.

En primer lugar, realizaré una somera presentación de las prácticas musicales religiosas en el espacio urbano de Córdoba y sus particularidades durante el dominio colonial. Seguidamente expondré, mediante un procedimiento comparativo, el desarrollo de esas prácticas avanzando el siglo XIX e intentaré destacar las continuidades así como los cambios que se experimentaron en las relaciones entre músicos, prácticas musicales e instituciones religiosas.

La intención final es interpretar desde un análisis hermenéutico, prácticas musicales que debían cumplían con rigurosas prescripciones, ligadas a su participación como medio para solemnizar la liturgia y cómo funcionaban en un espacio periférico y que, paulatinamente, fue perdiendo la centralidad con que contó en los siglos XVII y XVIII. Es así que, partiendo de rastros insignificantes, dispersos y fragmentarios pero sostenidos en el tiempo, esperamos arribar a conclusiones aplicables al contexto estudiado y que puedan ser puestas en diálogo con otros de similares características.

Pervivencias coloniales en el siglo XIX: hacer historia a través de los archivos musicales

Una de las principales fuentes a través de las cuales se conoce el pasado más o menos remoto es, entre otras formas materiales, por la existencia de documentación en archivos o repositorios. La mayor parte de las prácticas musicales del pasado ha podido ser documentada por los rastros que se encuentran, muchas veces dispersos y fragmentados, en los archivos. El repositorio se presenta, entonces, como el custodio de un conjunto más o menos discreto de acciones, comportamientos y costumbres que tuvieron lugar en el pasado y que por distintas razones fueron conservadas, no siempre siguiendo una lógica comprensible. Los papeles, que en muchas ocasiones se abarrotan en los repositorios, dan cuenta de esas prácticas o al menos se vuelven señales, indicios para ser interpretados por el investigador. Estas huellas, muchas veces son insignificantes, secundarias pero es justamente ahí donde Carlo Ginzburg nos invita, a través del paradigma indiciario, a poner la lupa para interpretar los hechos del pasado.

Tomando como fuente el archivo musical y alguna documentación no musical contenida en el Convento San Jorge de padres franciscanos de la ciudad de Córdoba (Argentina) pretendo dar cuenta de las pervivencias coloniales en las prácticas musicales, la circulación y recepción de música y músicos durante el siglo XIX. Además, haré algunas referencias al Convento de San Lorenzo Mártir

de padres mercedarios que mantuvo estrecha relación con el de franciscanos sobre todo en lo relativo al servicio musical. Finalmente extenderé aún más la escala de observación abarcando el espacio regional próximo a la ciudad y los intercambios y vínculos que entre urbes se establecieron.

Córdoba, “antigua y religiosa”⁹

La ciudad de Córdoba del Tucumán fue fundada por Don Jerónimo Luis de Cabrera el 6 de julio de 1573. Se procedió al emplazamiento de la misma en las márgenes del río Suquía, luego rebautizado Primero, y a la repartición de los solares entre los miembros de la hueste del fundador y sus familias, primeros vecinos feudatarios de la ciudad. Se dispusieron los predios y tierras que se entregaron a las órdenes religiosas y el sitio en que se levantó la Iglesia Matriz, donde en 1699 se asentó la Catedral del Obispado. Políticamente, Córdoba pertenecía a la Gobernación del Tucumán junto con las actuales ciudades de Jujuy, Salta, Catamarca, La Rioja, Tucumán y Santiago del Estero. La Gobernación dependía, a su vez, de la Audiencia de Charcas en el Virreinato del Perú. El Gobernador tenía su residencia oficial en la ciudad de Salta del Tucumán; el Obispo tuvo primero su cátedra en Santiago del Estero y luego, en Córdoba.

Desde los primeros años del siglo XVII Córdoba era una ciudad reconocida a nivel cultural por la presencia de la Universidad, la primera en el actual territorio argentino, y por las características de la élite que residía en ella, la mayoría de cuyos miembros se dedicaba al comercio mular que abastecía buena parte del vasto mercado potosino.

Como en otras ciudades del orbe colonial, en Córdoba distinguimos dos ámbitos principales en los que se desarrollaron prácticas musicales: el religioso y el secular. Por un lado, entendemos la música ligada al culto religioso que estaba organizada y sostenida por las distintas instituciones con que contaba la ciudad. Por el otro, la esfera civil, la música se empleaba en los actos públicos de carácter político que jalonaban el funcionamiento de las sociedades americanas y, en el ámbito privado, su uso estaba relacionado con el espacio doméstico familiar, las fiestas y saraos.

La música religiosa, utilizada para solemnizar el culto litúrgico, responde a prescripciones generales para todo el universo católico que se aplicaron de manera similar en las distintas comunidades durante la colonia. Consideramos

⁹ Fragmento del texto del vals “Córdoba de Antaño” de Ricardo Arrieta. Todo este apartado retoma elementos de mi tesis doctoral; “La música religiosa en Córdoba del Tucumán durante la época colonial (1699-1840)”, editada luego como; Pedrotti, Clarisa (2017). **Pobres, Negros y Esclavos. Música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)**. Córdoba: Editorial Brujas.

que las prácticas musicales desarrolladas en Córdoba durante el Antiguo Régimen no difieren, en lo sustancial, de aquellas llevadas a cabo en otros sitios del universo colonial, salvo algunos aspectos condicionados por la escasa presencia de indios. A pesar de las penurias y carencias de recursos materiales, las instituciones optaban por realzar el adorno de sus celebraciones y prácticas religiosas con la inclusión de música, lo que suponía la consiguiente erogación monetaria en la contratación de músicos. La estrategia desarrollada para poder subsistir ante la escasez, fue la de establecer una red de préstamos, vínculos e intercambios que se tramó entre las distintas instituciones con el fin de proveer el “decoro y decencia” necesarios para solemnizar sus actos.

En el ámbito de las grandes ciudades virreinales fueron los indios los principales encargados de la música, guiados, dirigidos, educados por maestros peninsulares llegados a América a tal fin. Así sucedió en México, Puebla, Bogotá, Lima, Sucre. Para el caso de Córdoba del Tucumán la situación resulta bastante diferente. Ante la escasísima población indígena en la ciudad, casi inexistente en el siglo XVIII, se echó mano a la población esclava para los oficios musicales. Se ha documentado la presencia de tres conjuntos de esclavos músicos en Córdoba desde las últimas décadas del siglo XVII hasta las primeras del XIX. En los tres casos, puede suponerse que la actuación de estos conjuntos era estable. Poseemos evidencia de la presencia de esclavos dedicados al arpa, chirimías, flautas, clarines, cajas, violines, violones, bajones, trompa marina y, en algunos casos excepcionales, rabeles, vihuelas, guitarras, pífanos, trompetas y trompas. Los conjuntos pertenecieron a la Orden de la Compañía de Jesús, el más conocido y numeroso de amplia y probada participación en el ámbito urbano; al Monasterio de Santa Catalina de Sena de monjas dominicas, y al Convento de San Lorenzo Mártir de mercedarios, de importante actuación en el último cuarto del siglo XVIII.

Desde una perspectiva amplia durante el período de la colonia, hubo en Córdoba una práctica de canto llano “blanca”, desarrollada por los clérigos y religiosos (españoles o criollos blancos más o menos puros) acompañada de instrumentos “negros”, ejecutados por esclavos y miembros de las castas (mulatos, pardos), pertenecientes o relacionados en su mayoría a las órdenes religiosas establecidas en la ciudad.

En la tradición hispánica, la música religiosa se acompañaba con instrumentos ejecutados por ministriles. En el siglo XVII se utilizaban vientos (cornetas, chirimías, oboes, sacabuches y bajón) acompañados por el arpa. A finales de ese siglo se introdujeron los violones y a principios del siglo XVIII se comenzó a renovar el estilo musical con la aparición de violines, asociados a un gusto italiano en la música religiosa y secular. La preferencia por conjuntos de cámara conformados por cuerdas da la idea de una creciente búsqueda de ennoblecimiento de la instrumentación para acercarla al estilo presente en otros sitios del mundo. El uso particular de cuerdas (frotadas y pulsadas) y del órgano

se emparentan con cierta sobriedad en el aspecto musical. Puede pensarse en una intención religiosa más austera y recatada, con un claro sentido de devoción ligada a la interioridad, contrapuesta a la extroversión que suponían la chirimías y las cajas, aptas para los ambientes exteriores y con sonoridades fuertes y estridentes, más próximas a la extroversión del barroco. Esta nueva devoción se enmarca en una mentalidad religiosa imbuida del espíritu borbónico, ilustrado que se estaba intentando imponer en las colonias americanas.

Esta paulatina introducción del uso de instrumentos de cuerda para acompañar la música religiosa se pone de manifiesto en la conformación de los grupos de esclavos músicos. Tanto el conjunto del Monasterio de Santa Catalina como el de los padres Mercedarios, evidencian una creciente participación de instrumentos de cuerda desde 1760 aproximadamente. Ya en las primeras décadas del XVIII se tenía noticias de la presencia de violines a los que luego se fueron sumando violones, trompas marinas acompañados por bajones y arpas. El conjunto del convento femenino estaba conformado en 1737¹⁰ por cinco esclavos que tocaban chirimías y, a finales del siglo, según el recuento de 1775 se había ampliado por la presencia de violines, bajón y arpa. Por su parte, el grupo de músicos de los mercedarios estaba integrado, según la documentación consultada desde 1772¹¹, por violines, violones, trompa marina y arpa acompañados por clave u órgano según correspondiera. La presencia de cuerdas frotadas se intensifica hacia el último cuarto del siglo XVIII dando cuenta del tipo de música ejecutada¹².

En las sociedades del Antiguo Régimen los individuos establecían relaciones entre grupos, clanes, conjuntos más que entre miembros en particular. Estas relaciones no eran vínculos elegidos sino, en la mayoría de los casos, determinados por el nacimiento, el parentesco o la pertenencia a una comunidad. Tanto los cuerpos individuales como los colectivos se regían por relaciones consuetudinarias, privilegiando la reproducción de costumbres establecidas en un pasado remoto que garantizaban sus posiciones en la compleja trama de la sociedad. Cada una de las instituciones religiosas cordobesas poseía su propio capital cultural y económico entendido como un valor de cambio en el campo de las representaciones sociales de una comunidad caracterizada por su apego a los ritos religiosos. En esta “economía de reciprocidades”¹³ cada grupo ofrecía

¹⁰ Archivo Arzobispal de Córdoba, Catalinas, Legajo 9, tomo 1.

¹¹ Archivo privado del Convento de San Lorenzo Mártir (Mercedarios). Agradezco al Sr. Alfredo Furlani la gentileza de permitirme la consulta de los documentos.

¹² Cabe aclarar que para el trabajo sobre música religiosa durante la época colonial no conté con documentación musical, papeles de música con los que poder documentar mi tarea. Me basé en documentación aledaña: libros de gastos, inventarios de las órdenes religiosas así como actas de cabildo religioso y secular. Para una ampliación del tema ver; Pedrotti, Clarisa (2017). **Pobres, negros y esclavos. Música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)**. Córdoba: Editorial Brujas.

¹³ Waisman, Leonardo (2007). **Historia de la música española, 4, siglo XVIII**. Antonio Martín Moreno (editor). Madrid: Alianza Editorial, p. 5.

un bien a cambio de otro o de dinero. El reconocimiento simbólico de estos capitales, condicionaba la supervivencia de cada institución en el campo socio religioso. Al respecto Pierre Bourdieu afirma que;

Los actos simbólicos suponen siempre actos de conocimiento y de reconocimiento, actos cognitivos por parte de quienes son sus destinatarios. Para que un intercambio simbólico funcione es necesario que ambas partes tengan categorías de percepción y de valoración idénticas¹⁴.

Esta trama de vínculos, simbólicos y materiales, entre las instituciones, permitía una circulación de bienes y recursos que garantizaba la supervivencia de sus actores legitimados por su posición y mutuo reconocimiento en el espacio social.

Los conjuntos de músicos estaban conformados por individuos con historias particulares, trayectorias recorridas y modos de funcionamiento en el oficio musical que nos permiten hacernos una representación de su presencia en la ciudad. Cada uno de los conjuntos se conformó en obediencia a sus amos, cada uno de los miembros de esos conjuntos aportó su experiencia particular para el desarrollo del grupo así como también cada uno de los colectivos representó la casa a la cual pertenecía.

En el plano de la especulación es posible pensar en una cierta especialización en cuanto al repertorio que cada conjunto abordaba, de acuerdo con las disponibilidades instrumentales. Así, habría grupos dedicados a la interpretación de música de iglesia (religiosa) y otros a la música de entretenimiento (sonatas, danzas, música de carácter secular) que se utilizaría en reuniones en ámbitos privados (residencias familiares).

El siglo XIX: pervivencias y discontinuidades o cambia, ¿todo cambia?

Las primeras décadas de la nueva centuria fueron testigos de movimientos sociopolíticos que repercutieron fuertemente en la vida de las ciudades y sus habitantes. Ya desde 1776 Córdoba había pasado a depender políticamente del flamante Virreinato del Río de la Plata perdiendo así parte de la centralidad de la que había gozado en los siglos anteriores. La Revolución de Mayo de 1810, acatada por unos y resistida por otros en Córdoba¹⁵, trajo consigo modificaciones de peso en el orden representativo del gobierno de la ciudad y alteró, en varios sentidos, su relación con Buenos Aires. Nos interesa, fundamentalmente, la

¹⁴ Bourdieu, Pierre (1997). **Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción**. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, p. 170.

¹⁵ Ramos, María Virginia (2012). *Procesos políticos en Córdoba hacia fines de la colonia y comienzos del periodo revolucionario: tensiones y conflictos entre los grupos de poder*. Tesis final de Licenciatura en Historia, Escuela de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

condición de esclavitud, abolida definitivamente en 1853¹⁶, ya que en ella pueden explicarse algunas de las transformaciones que se observan entre el antiguo orden colonial y el nuevo siglo.

Con la intención de ir acercando elementos que aporten a la construcción de una historia local de la música en Córdoba, en el tránsito entre el orden colonial y el inicio del siglo XIX, ajustaré mi escala de observación, en primer término, a las prácticas musicales que tuvieron lugar en el Convento de San Jorge de Padres Franciscanos de la ciudad. A partir del análisis de los documentos musicales y de otro tipo (Libros de Gastos) contenidos en el archivo de la orden¹⁷, trazaremos algunas ideas en torno a las prácticas que suponen la presencia de estos “papeles viejos” y su relación con las actividades que llevaba a cabo la comunidad religiosa. Luego, ampliaré la escala de observación en cuanto a los vínculos que la orden estableció con otras casas religiosas de la ciudad y finalmente delinearé, abriendo un poco más el foco de observación, algunas ideas en torno a la relación de la ciudad con otras de la región ya sea por cercanía geográfica o por parentesco de las familias religiosas.

La Orden Seráfica de los Frailes Menores, fundada en Italia en 1209 por San Francisco de Asís, fue la primera congregación regular autorizada por los Reyes Católicos a pasar a suelo americano con fines evangelizadores. Los franciscanos llegaron a la ciudad de Córdoba del Tucumán en 1575 provenientes de Santiago del Estero. La de los franciscanos fue la primera orden regular que se asentó en la ciudad en el solar dispuesto por Jerónimo Luis de Cabrera y la única presente en Córdoba durante la década que siguió a la fecha de la fundación. Los franciscanos cumplieron un importante papel evangelizador en la urbe, acogiendo el establecimiento de la Cofradía de San Benito de Palermo, la asociación de negros más antigua de la ciudad. Al momento de la expulsión de los jesuitas, fueron los elegidos para tomar a su cargo los destinos de la Universidad y Residencia en Córdoba, rigiendo la casa de altos estudios desde 1767 hasta 1808 cuando la institución pasó a manos del clero secular.

Suponemos que las prácticas musicales que hemos podido documentar para el siglo XVIII, en trabajos anteriores¹⁸, y que escuetamente delineamos más arriba, continuaron su curso durante el siglo siguiente. A partir del conocimiento

¹⁶ La Asamblea del año 1813 instauró la “libertad de vientres” por la que todo individuo nacido de esclava no sería esclavo a partir de ese momento. La abolición definitiva de la esclavitud se estableció en 1853 en el artículo N° 15 de la Primera Constitución para la Confederación Argentina.

¹⁷ El Grupo de Musicología Histórica Córdoba, que integro, está llevando adelante la catalogación completa de los documentos del Archivo Musical de la Orden Franciscana en Córdoba utilizando las normas RISM para incorporar los datos obtenidos a la plataforma propuesta. El archivo de los padres franciscanos es uno de los más nutridos y en el que se ha conservado un importante número de obras y fragmentos musicales que datan de los últimos años del siglo XVIII y permiten dar cuenta de la actividad musical de la orden hasta bien entrado el siglo XX.

¹⁸ Pedrotti (2017). *Pobres, negros y esclavos...*, pp. 83-111.

de las fuentes relevadas entendemos que la música siguió formando parte de las celebraciones del convento con el fin de solemnizar y engrandecer el culto.

El archivo musical franciscano: derroteros documentales y prácticas

En principio y de acuerdo con las narraciones de los propios frailes, los documentos que hoy conforman el archivo musical se encontraban para el uso litúrgico, desde algún tiempo remoto, en el coro alto de la iglesia de la orden, en la ciudad de Córdoba. A principios de la segunda década del siglo XXI se procedió a reubicar las existencias del coro alto junto con los demás documentos presentes en el archivo y bibliotecas del convento. En el traslado y posterior reubicación se alteró el ordenamiento original de las piezas de música que, inferimos, se había realizado teniendo en cuenta los géneros musicales representados de acuerdo con las funciones litúrgicas para las que estaban destinados.

El archivo contiene alrededor de unas 2000 piezas de música, que pueden separarse en dos grandes grupos de obras: por un lado, música religiosa destinada al culto litúrgico católico (el grupo más numeroso) y por el otro, piezas de música secular, no religiosa entre las que, a su vez, distinguimos dos subgrupos: música académica o de concierto y música popular, principalmente representada por géneros del folclore argentino. El 70% de las obras pertenecen al repertorio religioso de uso litúrgico con el fin de solemnizar el culto y que, por la pervivencia de prácticas coloniales, se intercambiaba o prestaba a otras casas de la misma familia franciscana, así como a otras instituciones religiosas de la ciudad.

En un ordenamiento amplio, la sección de las obras sacras del repositorio se compone de misas y música para el Oficio divino y, en menor medida, piezas para celebraciones paralitúrgicas (procesiones, rogativas, consagraciones, profesiones de los frailes). Estas piezas se destacan en su mayoría por haber sido compuestas para voces masculinas y órgano u orquesta y responden a las prescripciones litúrgicas pre-conciliares. Suponemos que fueron encargos de la propia orden traídos de Europa, y copiados en Córdoba, junto a otros compuestos posiblemente por músicos activos en la ciudad y que dan cuenta de la actividad musical del convento durante los siglos XIX y XX. La copia con fecha más antigua, un *Confitebor* a 4 voces con acompañamiento de cuerdas (y reducción de órgano) de Francesco Courcelle (Francisco Corselli), data de 1793. En ese mismo año también se copió un *Beatus vir* a cuatro voces con acompañamiento de orquesta, anónimo. Además, se encontraron algunos métodos para el aprendizaje de instrumentos y copias que representan ejercicios de instrucción en el código de lectoescritura musical y de caligrafía como testimonio del entrenamiento que llevarían a cabo los mismos frailes.

Como parte de las existencias del archivo, también se han hallado números del “Tesoro Sacro Musical” y la Revista Musical “Santa Cecilia”, publicaciones periódicas relativas al ámbito religioso en las que se realizaban entregas de partituras musicales además de comentarios y reseñas. Estas ediciones permitían a los usuarios estar actualizados en la circulación y recepción de la música destinada al culto religioso.

Ahora bien, ¿de qué prácticas nos hablan estos papeles antiguos? ¿Qué dinámicas particulares de funcionamiento suponen? ¿Cómo se articulan con la tradición de prácticas musicales en Córdoba?, en definitiva... ¿De qué permanencias y discontinuidades con el pasado colonial estamos hablando?

Tomando en cuenta los documentos musicales propiamente dichos y una vez puestos en relación con otras series documentales, en este caso, los Libros de Gastos del convento franciscano¹⁹ encontramos algunas recurrencias en los modos de poner en acto la música como así también ciertas conductas nuevas, diferentes, más propias de una dinámica renovada.

Todo pasa y todo queda...²⁰

Los elementos principales que persisten en la sociedad desde los tiempos coloniales, están directamente asociados a la supervivencia del conjunto de la sociedad colonial en su afán por sostener un modo de vida hispánico allende los mares. Como marco general, perviven las redes de cooperación establecidas entre las instituciones religiosas que permitían, entre otras cosas, garantizar un servicio litúrgico decoroso y solemne por la presencia de música para su desarrollo. Estas redes, a la manera de los vínculos coloniales, se establecían desde los lazos familiares e interfamiliares basadas en la confianza como sostén de estos modos relacionales. La dinámica principal de funcionamiento siguió siendo la de mantener un servicio mínimo de cantores (2 a 4) con acompañamiento de órgano para las celebraciones ordinarias (misa y oficio divino) y la contratación, alquiler o préstamo de músicos externos a la institución para las fiestas de mayor envergadura. En cuanto al servicio diario, a partir de 1843 y para lo que resta del siglo XIX, se registran en el convento franciscano pagos mensuales a un organista²¹. En el caso de las celebraciones extraordinarias, a

¹⁹ Archivo del Convento San Jorge (ACSJ), Libros de gastos 4 (1815-1832); Libro de gastos 5 (1836 [1832] – 1865) y Libro de gastos 7 (1872-1888). Agradezco especialmente al Prof. Rodrigo Balaguer la asistencia en la lectura y vaciado de la documentación.

²⁰ Machado, Antonio (1991). **Poesías completas**. Edición a cargo de Manuel Alvar Madrid: Espasa Calpe. p. 95. Disponible en: http://www.iesseneca.net/iesseneca/IMG/pdf/POESIAS_COMPLETAS_Antonio_Machado.pdf Consultado el 26 de noviembre del 2019.

²¹ Los montos de las erogaciones van aumentando periódicamente desde 3 pesos (1 peso = 8 reales) mensuales en 1843 hasta llegar a 18 pesos en 1878. Datos extraídos del vaciado de los Libros de Gastos 5 al 7, ACSJ.

juzgar por los músicos requeridos, es notable el engrosamiento de los conjuntos que gradualmente se conforman en pequeñas “orquestas” de vientos y cuerdas, por lo general sin presencia de viola y con clarinetes o flautas y cornos y fagotes. También aparece con asiduidad la presencia del pistón en las obras compuestas durante el siglo XIX.

Subsiste, además, la transmisión del oficio de padres a hijos para el sostenimiento del oficio y la estabilidad en el puesto. Esto se verifica, nuevamente, en la figura de los organistas, rol imprescindible tanto en la conformación básica del orgánico para las celebraciones ordinarias como para las fiestas mayores. Esta práctica de enseñanza de padres a hijos comienza a articularse con la presencia de personal, generalmente externo al convento franciscano, contratado para el entrenamiento musical de los miembros de la orden²². Estos maestros también se desempeñaban ejecutando instrumentos y cantando en las celebraciones extraordinarias y eran contratados tanto por los franciscanos como por los mercedarios.

El modo en el que aparecen consignados los gastos por la presencia de instrumentistas y cantores sigue siendo la misma que en tiempos coloniales: “los músicos”. Se los denomina como un conjunto indiferenciado, un colectivo. No obstante, a partir de la primera mitad del siglo XIX notamos que además de la indicación de pagos a “los músicos” aparecen asientos indicando nombre, apellido e instrumento del músico en cuestión. Esta paulatina y sostenida individualización, marca cierta diferencia con el período anterior y permite una identificación de la figura del músico. En la mayoría se trata de individuos que ejecutan, enseñan y además realizan tareas como copistas. A partir de la presencia de estos músicos individualizados y no como miembros indiferenciados de un conjunto, podemos suponer que se abandona la costumbre de organización de los músicos esclavos en grupos y se comienza a establecer una dinámica más autónoma, en la que los grupos se dispondrían en función de las necesidades de cada celebración. Podemos suponer que la instauración de la “libertad de vientres”, primero (Asamblea de 1813) y la abolición de la esclavitud, más tarde (1853), posibilitaron la emergencia de un sujeto que alcanzó cierta autonomía en la trama social, con una marcada diferenciación y que presenta mayor estabilidad en su oficio.

La presencia de estos músicos puede ser rastreada de manera sostenida en la documentación lo que, a su vez, nos habilita a establecer cierta trayectoria de

²² Citamos tres ejemplos extraídos del ACSJ, Libro de Gastos N° 5 (1836-1865) referidos a la enseñanza del oficio musical: “Se abonaron al M[ae]stro que enseña el órgano p[or] un mes 3 p[eso]s 4 r[eale]s”, 1835, fjs. 22v (si bien la fecha indicada en el comienzo del Libro es 1836 se anotan gastos desde 1832); “[...] a Manuel Gigena p[or] tocar, y enseñar la Misa 3 p[eso]s 4 r[eale]s”, 1838, fjs. 79; “[...] Pagado a José Galarza por haber enseñado por un tanto a los coristas las misas clacicas [sic], vigalias, innos [sic por himnos] y tercias 18 p[eso]s”, 1862, fjs. 324.

su actuación. Las instituciones religiosas solían alquilar para estos músicos una habitación o pequeña vivienda, en el caso de familias, próxima al emplazamiento del convento²³. Esta condición muestra un cambio significativo con el músico esclavo de conjunto que habitaba la ranchería de cada establecimiento²⁴ y nos permite suponer una mayor autonomía de los individuos involucrados.

La presencia de música escrita, prácticamente inexistente durante el período colonial²⁵ y que se presenta como otra marcada diferencia, nos habilita a abrir dos cuestiones más. Por un lado, la aparición de una nueva figura, la del copista y por el otro, las referencias a obras y compositores representados en los archivos.

Me referiré en primer término a los copistas, responsables principales de la difusión y circulación de la música en estos espacios. Estos individuos muestran una interesante versatilidad y movilidad dentro del campo de la música religiosa urbana y despliegan una serie de conductas significativas. Tradicionalmente y tal como lo muestran los documentos musicales, se realizaban copias de *particellas* desde una partitura general, confeccionada en primer término, para la ejecución dentro del templo. Los copistas encargados de esta tarea dejaron, en varias oportunidades, indicado su nombre como autores de las copias en estos documentos. Además, realizaron, quizá sin saberlo o sin una intención explícita sino como parte de la propia dinámica de funcionamiento, la difusión más importante entre las distintas casas religiosas, ya que suponemos que cuando eran contratados o convocados por alguna institución para cumplir con el servicio musical, “llevaban” las copias consigo. Por esta red de vínculos e intercambios circulaba la música y los músicos a través de las diligentes manos de los copistas-músicos. Destacaré tres casos por tratarse de aquellos sobre los cuales poseemos información más detallada.

Tomás Perafán (c. 1827-1875) fue criado en el Convento de la Merced de Córdoba por fray José León Cabrera. Es muy probable que haya sido negro o mulato a juzgar por la forma en que se anotan las erogaciones por sus pagos, en el marco de las dinámicas raciales heredadas de la colonia. Siendo muy joven, actuaba como violinista en el convento mercedario, al servicio del cual alcanzó un importante reconocimiento como músico. Además de violinista era

²³ Como ejemplos podemos citar el pago de alquiler por un cuarto a Lucas, organista del convento franciscano entre 1832 y 1856, según los asientos de gastos en Libro de Gastos N° 5 (1836-1865). Otro caso es el de José Asencio Palacios, organista en el convento de La Merced a quien se le rentó una vivienda para él y su familia hasta su muerte en 1863. Furlani, Alfredo (2003). *La música en la Merced de Córdoba (1601-1966)*. Córdoba: Provincia Mercedaria Argentina.

²⁴ Cabe aclarar que ya para finales del siglo XVIII aparecen algunas individualidades en el seno mismo de los conjuntos de esclavos músicos; Pedrotti (2017). *Pobres, negros y esclavos...*, pero esta situación adquiere mayor relevancia a partir de las primeras décadas del siglo XIX.

²⁵ A excepción de un libro de coro y un cuaderno de canto llano que se encuentran en el Monasterio de Santa Catalina de Sena y que están siendo estudiados por la Prof. Marisa Restiffo para su tesis doctoral.

ejecutante de contrabajo y órgano, instrumento en el cual entrenó a su sucesor, Cristóbal Tiseyra, también empleado por la orden mercedaria. Perafán fue, además, maestro de canto y música de varios de los frailes de La Merced y se desempeñó en la enseñanza musical en el convento franciscano recibiendo pagos que, a juzgar por los montos, denotan un alto reconocimiento a su persona y habilidades para el oficio²⁶. Su nombre como copista aparece en una *particella* de la *Tercia a cuatro voces* de Juan Pedro Esnaola que se conserva en la Colección Musical “Pablo Cabrera”²⁷. Destacamos como un elemento que suma a la idea de una marcada individualización y reconocimiento de la figura de Perafán el trato especial (don) que recibe. El músico, falleció el 7 de noviembre de 1875 en la villa del Rosario, paraje cercano a la ciudad de Córdoba y sus honras fúnebres se distinguieron por la presencia de personajes importantes de la sociedad cordobesa²⁸.

En cuanto a Pedro Nolasco Palacios (c. 1840 – 1892) contamos con escasa aunque significativa información para este estudio. Se desempeñó junto a su padre, José Asencio Palacios, como músico de La Merced y también sirvió en el rol de copista. Un interesante número de obras dan cuenta de esta tarea en los archivos mercedarios y franciscanos. Además, Palacios es el autor de una copia de la *Tercia a cuatro voces* de Juan Pedro Esnaola perteneciente al convento franciscano de Buenos Aires²⁹, que aún sin evidencia documental, presumimos se copió en Córdoba y luego se llevó a Buenos Aires ya que es casi improbable que el propio copista se haya trasladado de acuerdo con las dinámicas de funcionamiento en las que estaba inmerso.

Por su parte, Cristóbal Tiseyra o Tisera (1845-1905), fungió como maestro de capilla y organista de La Merced alcanzando un importante reconocimiento de parte de los religiosos de la ciudad. Tisera fue uno de los copistas principales de las obras que conforman la documentación de la Colección Musical “Pablo Cabrera” reunida, especulamos, con piezas provenientes de distintas instituciones religiosas cordobesas. Además, aparecen copias con su firma y se registran pagos por su servicio al órgano en el convento franciscano.

²⁶ En el Libro de Gastos N° 7 (1872-1888), p. 9, el 26 de noviembre de 1872 se asienta el siguiente gasto; “Abonado a D[on] Tomás Perafán por enseñanza de música en tiempo de mi antecesor 400 [peso]s” que representa una muy importante suma de dinero en relación con las erogaciones realizadas en el rubro música. Además, es destacable el trato especial (Don) con el que se lo menciona.

²⁷ En la portada de la *particella* de Soprano de la *Tercia a cuatro voces* se indica: “Por Don José Esnaola [sic]/ De D[on] Tomás Perafán”. La Colección Musical “Pablo Cabrera” está conformada por obras reunidas por el propio Monseñor Cabrera (1857-1936), clérigo de destacada actuación en el medio religioso y cultural cordobés quien donó su biblioteca personal a la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

²⁸ Furlani (2003). *La música del Merced de Córdoba...*, pp. 58-59.

²⁹ Las copias de la *Tercia a cuatro voces* de Esnaola pertenecientes al convento franciscano de Buenos Aires se encuentran depositadas en la Biblioteca Nacional de Venezuela. Agradezco a la Prof. Coralys Arismendi Noguera por indicarme este dato. Un estudio en profundidad de las distintas versiones de esta obra está en proceso.

Asimismo, hemos hallado copias firmadas por Romualdo García y Dolores García. El primero registra su rúbrica sólo en el convento franciscano, en tanto para la segunda, caso muy llamativo por tratarse de una mujer, aparecen copias tanto en la institución franciscana como mercedaria. No contamos con más datos respecto de estos dos copistas de quienes podría presumirse una relación de filiación que al momento no podemos confirmar.

A grandes rasgos, los datos enunciados dan clara cuenta de una activa circulación de las copias musicales entre distintas instituciones religiosas y de la importancia de los propios copistas, músicos además en muchos casos, en el sostenimiento de esta dinámica de funcionamiento. Además de reforzar la idea del intercambio entre las casas religiosas esta información da cuenta de la circulación de un estilo musical, de ciertas modas en el estilo particular de la música con función cultural y de una clara homogeneidad del repertorio.

Compositores y música en los archivos conventuales

Ahora bien, ¿qué música circulaba en manos de los músicos copistas? ¿Por cuáles compositores estaba representada?

La catalogación (en curso) de los documentos musicales indica la presencia, por un lado, de obras de compositores europeos activos desde el último tercio del siglo XVIII cuya producción fue muy requerida e interpretada con función cultural en América. Se trata, principalmente, de Carles Bager, Luigi Bordese, Gaudioso Madonno, Saverio Mercadante y Lorenzo Perosi, por citar a los que presentan más menciones de su presencia. Las composiciones religiosas de estos autores conforman el grueso de los archivos musicales religiosos de varias ciudades de la región central de América del Sur, de acuerdo con lo que hemos podido comprobar para Buenos Aires, Córdoba y Mendoza en territorio argentino y Santiago de Chile³⁰ y Chillán³¹ en el país limítrofe. En función de practicar una historia con escala regional estaríamos en condiciones de afirmar que la circulación, difusión y presencia de las piezas musicales permitiría delinear una “región”, desde el punto de vista de los usos musicales con función cultural asociada al conjunto de prácticas religiosas imperantes durante el siglo XIX.

Para el caso local, haremos mención de la presencia de dos autores que consideramos relevantes para el entorno religioso musical cordobés. Se trata

³⁰ Vera, Alejandro (2007). “En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: Música, Religión y Sociedad en Santiago (1856-1925)”, *Revista Musical Chilena*, LXI, 208, pp. 5-36.

³¹ Ramos, José Miguel y otros (2018). “El fondo musical del Colegio Franciscano de Chillán (Chile, siglo XIX): descripción y contextualización histórica de un corpus musical inédito”, *Universum*, 33, 2, pp. 149-169.

de Inocente Cárcano (Maslianico, 1828 – Buenos Aires, 1904)³², y Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808-1878), ambos importantes representantes de la composición religiosa durante el siglo XIX, asociados a la tradición italiana del tardío clasicismo con atisbos incipientes del estilo romántico. La producción del primero se asocia al entorno urbano y en el caso del segundo, verificamos una sugerente circulación por el espacio regional.

En el archivo del convento franciscano hemos hallado varias piezas compuestas por Inocente Cárcano, compositor italiano que llegó a Córdoba en 1849 convocado por la orden jesuita para enseñar latín en el Colegio Montserrat, asistir al órgano de la iglesia y, más tarde, dirigir la banda de la ciudad. Hasta el momento de este hallazgo sólo se tenían algunas referencias de sus obras, pero no se había descubierto ningún papel con música que atestiguara su producción³³. El reciente hallazgo se compone de alrededor de diez piezas compuestas por el músico italiano, todas ellas religiosas y que, de acuerdo con los datos que proporcionan, habrían sido encargadas al compositor por la propia orden, o sea, probablemente compuestas en suelo cordobés. Estamos en presencia de música para coro masculino con acompañamiento de órgano o de orquesta.

En el caso de ésta última, se trata de una orquesta reducida de maderas a 2 cuernos y cuerdas. Someramente, en cuanto a cuestiones estilísticas, Cárcano representa al estilo italiano de la primera mitad del siglo XIX, enmarcado en las prescripciones musicales impuestas para la música litúrgica en la cual insertó elementos de la ópera italiana. De acuerdo con los datos que nos proporcionan los documentos la recepción y circulación del compositor fue significativa a juzgar porque algunas décadas después de su muerte, seguía copiándose su música para uso cultural³⁴.

Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808 – Buenos Aires, 1878)³⁵ es el otro autor representado en el archivo musical franciscano, uno de los primeros compositores de fuste con los que se inicia la composición de tipo profesional en el actual territorio nacional. La producción de repertorio religioso de Esnaola

³² Giron Sheridan, Luciana y Clarisa, Pedrotti (2013-2014) "Inocente Cárcano: apuntes para una biografía musical del primer compositor cordobés"; Avances, N° 23, Córdoba, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 183-188. Giron Sheridan, Luciana (2018). "Hacia una representación de la figura de Inocente Cárcano como compositor", ponencia leída en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", La Plata (Argentina).

³³ Moyano López, Rafael (1941). *La cultura musical cordobesa*. Córdoba, Imprenta de la Universidad. Cabe aclarar que con anterioridad se había localizado fragmentos de un boceto de una "Misa Pastoral" en la Colección Musical "Pablo Cabrera" de la Universidad Nacional de Córdoba.

³⁴ Giron (2018). "Hacia una representación...", p. 3.

³⁵ Escalante, María Fernanda, Clarisa Pedrotti y Lucas Rojas (2016). "Repensando la figura de Juan Pedro Esnaola: aportes para el análisis de su música religiosa", ponencia leída en la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Santa Fe (Argentina).

principalmente realizada entre 1822 y 1845, se halla repartida, casi en su totalidad, en dos archivos: el del Arzobispado de Buenos Aires de cuyo contenido da cuenta el catálogo de Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi³⁶ (2002) y el de la familia Gallardo, descrito por uno de sus integrantes³⁷.

En el archivo franciscano se encontraron cinco salmos de Vísperas, posiblemente de composición anterior a 1828, que no aparecen en los catálogos existentes del autor y tampoco fueron analizados en estudios precedentes. Además, se han localizado dos versiones de una *Tercia a tres voces* con acompañamiento de órgano y, en versión *a cuatro*, con acompañamiento de orquesta en el mismo repositorio. Otras versiones de esta composición aparecieron en el archivo de la Basílica de San Francisco de Mendoza y en la Biblioteca Nacional de Venezuela, provenientes del Archivo Musical del Convento Franciscano de Buenos Aires³⁸.

La circulación nacional de la producción sacra de Esnaola, evidenciada en la presencia de sus obras en distintos repositorios religiosos del centro del país (sólo recientemente señalada, y quizás aún no descubierta en su totalidad), da cuenta de su importancia y prestigio como compositor y no como mero precursor de las prácticas musicales porteñas en las primeras décadas del siglo XIX. En relación con las primeras aproximaciones a una caracterización estilística de su obra, Bernardo Illari sostiene que la formación musical en estilo clásico tardío “con matices rossinianos” se hace evidente en las composiciones religiosas tempranas de Esnaola³⁹, quien sin duda conoció, de niño, la música sacra de tradición española, que en esos años estaba representada señaladamente por Carles Baguer, entre otros. Precisamente, el trabajo historiográfico desde una perspectiva local, es el que ha permitido ampliar el conocimiento acerca de la producción del compositor argentino y dar cuenta de su importancia sobre la base de esta circulación que se circunscribe, en principio, a la lógica de las órdenes religiosas y sus vínculos de reciprocidad.

Consideraciones finales

Retomando las preguntas que planteé en el inicio y en busca de respuestas, considero que los estudios desde una musicológica con escala regional, articulada con una narración que recupere las particularidades de esa perspectiva, nos servirá para enriquecer, profundizar, ampliar el relato de una historia de la música argentina que tradicionalmente ha sido pensada y

³⁶ García Muñoz, Carmen y Guillermo Stamponi (2002). **Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático**. Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

³⁷ Gallardo, Guillermo (1960). **Juan Pedro Esnaola. Una estirpe musical**. Buenos Aires: Ediciones Theoria.

³⁸ Escalante y otros (2016). “Repensando la figura de Juan Pedro Esnaola”, s/n.

³⁹ Illari, Bernardo (2009). “Relevés d’apprenti: Esnaola, Rosquellas y la Misa a tres voces (1824)”. *Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, 17, pp. 17-68.

construida en los límites de la capital (Buenos Aires) con una marcada “estrechez de miras”⁴⁰ sin sospechar otras prácticas posibles a su alrededor. Regionalizar la mirada y dar cuenta de ello, nos permitirá, además, “corregir interpretaciones generalizantes”⁴¹ y abarcativas, puesto que los hechos fácticos así como las dinámicas de funcionamiento, circulación y significación de los artefactos culturales y las personas no se ajustan estrictamente a las delimitaciones territoriales geográfico-políticas, sino que exceden las fronteras y establecen relaciones con otras realidades territoriales próximas. Así, podremos detectar patrones de recurrencia en distintos casos, en el aspecto espacial (geográfico) como histórico (temporal) con posibilidad de transferir los resultados obtenidos.

La metodología del paradigma indiciario, sumada a las herramientas de la microhistoria y el ajuste en la escala de observación nos permitieron, en este trabajo, acceder con detenimiento a prácticas concretas, a mirar la historia “por adentro” para encontrar los detalles que escapan a una visión generalizadora y en ese marco ir ampliando el enfoque de manera recursiva.

Estudiar las pervivencias y discontinuidades en relación con prácticas musicales urbanas desde la perspectiva de la historia regional, nos permitió acceder a una importante cantidad de información, a conocer en profundidad las prácticas, su desarrollo e impacto en una estructura social y al mismo tiempo, establecer relaciones con situaciones similares en el entorno próximo y dar cuenta de una realidad más amplia y abarcativa. De este modo, abrimos la posibilidad a producir nuevas síntesis narrativas descentradas del relato tradicional de las historias nacionales, no para oponernos a ellos, sino para establecer un diálogo que amplifique otras voces y enriquezca las posibilidades de conocimiento de las historias locales.

En el aspecto histórico, temporal, y mediante el trabajo hermenéutico hemos podido detectar dinámicas de funcionamiento que permanecen a lo largo del tiempo a la par de otras que se van modificando teniendo en cuenta los cambios sociales, políticos y culturales. De entre las continuidades más importantes, porque garantiza el sostenimiento de una práctica, hemos destacado la supervivencia de redes de vínculos e intercambios entre instituciones, redes que se conforman sobre la base de los capitales simbólicos de cada grupo. Los individuos que circulan por estas tramas comienzan, ya desde finales del siglo XVIII pero con mucha más definición en el XIX, a singularizarse y definir particularidades, se individualizan a partir de un conjunto homogéneo e indiferenciado por sus habilidades para el oficio musical y alcanzan un importante reconocimiento en el espacio socio urbano.

⁴⁰ Bohoslavsky, Ernesto (2018). “La historia regional argentina: identidades, campos y agendas”, *Quinto Sol*, 22, 3, pp. 38-46.

⁴¹ Bandieri, Susana (2018). “La perspectiva regional y local. Un camino posible para una historia argentina renovada”, *Quinto Sol*, 22, 3, pp. 4-12.

En el ámbito estrictamente musical, hemos podido dar cuenta de la circulación y difusión de las piezas de música, a través de las copias y los copistas así como de una cierta homogeneidad y actualidad del repertorio que era, a la vez, funcional y estaba adaptado a las necesidades culturales.

Finalmente, los hallazgos señalados permiten hacer algunas consideraciones de interés para nuestra materia de estudio: en primer lugar, el repertorio religioso que se interpretó durante el siglo XIX en tierras americanas aparece como un corpus bastante homogéneo y unificado estilísticamente, puesto que las obras representadas en los repositorios y los rastros de su circulación permiten concluir que Latinoamérica no quedaba fuera de las modas musicales europeas y compartía los estilos imperantes en el viejo mundo; segundo, urge, entonces, un estudio sistemático y profundo de la producción sacra presente en los archivos religiosos, más allá de la centralidad de la catedral, para y desde Latinoamérica. Tercero, el trabajo analítico sobre este repertorio necesita ser abordado desde una perspectiva que incorpore a la escala regional como herramienta metodológica y garantice una interpretación crítica e informada de los datos recabados.

BIBLIOGRAFÍA

- Bandieri, Susana (2018). "La perspectiva regional y local. Un camino posible para una historia argentina renovada", *Quinto Sol*, 22, 3, pp. 4-12.
- Bohoslavsky, Ernesto (2018). "La historia regional argentina: identidades, campos y agendas", *Quinto Sol*, 22, 3, pp. 38-46.
- Bourdieu, Pierre (1997). **Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción**. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Escalante, María Fernanda, Clarisa Pedrotti y Lucas Rojas (2016). "Repensando la figura de Juan Pedro Esnaola: aportes para el análisis de su música religiosa", ponencia leída en la **XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto de Musicología "Carlos Vega"**, Santa Fe (Argentina).
- Furlani, Alfredo (2003). **La música en la Merced de Córdoba (1601-1966)**. Córdoba: Provincia Mercedaria Argentina.
- Gallardo, Guillermo (1960). **Juan Pedro Esnaola. Una estirpe musical**. Buenos Aires: Ediciones Theoria.
- García Muñoz, Carmen y Guillermo Stamponi (2002). **Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático**. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

- Ginzburg, Carlo (1999). [1986]. **Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia**. Barcelona: Gedisa.
- Giron Sheridan, Luciana y Clarisa Pedrotti (2013-2014). "Inocente Cárcano: apuntes para una biografía musical del primer compositor cordobés", *Avances*, 23, Córdoba, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 183-188.
- Giron Sheridan, Luciana (2018). "Hacia una representación de la figura de Inocente Cárcano como compositor", ponencia leída en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y **XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"**, La Plata (Argentina).
- Illari, Bernardo (2009). "Relevés d'apprenti: Esnaola, Rosquellas y la Misa a tres voces (1824)". *Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, 17, pp. 17-68.
- Illari, Bernardo (2011). **Music and Urban Society in Colonial Latin America**. "The slave's progress. Music as profession in *criollo* Buenos Aires", Geoffrey Baker & Tess Knighton (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 186-207.
- Levi, Giovanni (1996). [1991] **Formas de hacer historia**. "Sobre microhistoria", Peter Burke (editor). Madrid: Alianza Universidad, pp. 119-143.
- Machado, Antonio (1991). **Poesías completas**. Edición a cargo de Manuel Alvar Madrid: Espasa Calpe. p. 95.
- Moyano López, Rafael (1941). **La cultura musical cordobesa**. Córdoba, Imprenta de la Universidad.
- Musri, Fátima Graciela (2013). "Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música", *Revista del Instituto Superior de Música*, 14, Santa Fe: Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, pp. 51-72.
- Pedrotti, Clarisa (2017). **Pobres, negros y esclavos. Música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)**. Córdoba: Brujas.
- Ramos, José Miguel y otros (2018). "El fondo musical del Colegio Franciscano de Chillán (Chile, siglo XIX): descripción y contextualización histórica de un corpus musical inédito", *Universum*, 33, 2, pp. 149-169.

El archivo musical de San Francisco de Córdoba (Argentina): Aportes para la construcción de una historia regional de la música

The musical archive of san Francisco de Córdoba (Argentina): Contribution of a regional history of music

Ramos, María Virginia (2012). *Procesos políticos en Córdoba hacia fines de la colonia y comienzos del período revolucionario: tensiones y conflictos entre los grupos de poder*. Tesis final de Licenciatura en Historia, Escuela de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

Vera, Alejandro (2007). "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: Música, Religión y Sociedad en Santiago (1856-1925)", *Revista Musical Chilena*, LXI, 208, pp. 5-36.

Viqueira, Juan Pedro (1993). "Historia Regional: Tres senderos y un mal camino", *Secuencia*, 25, pp. 123-137, 124 y 125.

Waisman, Leonardo (2007). "La música en la América española", Antonio Martín Moreno (editor), **Historia de la música española, 4, siglo XVIII**. Madrid: Alianza Editorial.

Fuentes inéditas

Archivo Convento de San Jorge (Franciscanos, Córdoba) Libro de Gastos 4 (1815-1832)

Archivo Convento de San Jorge (Franciscanos, Córdoba) Libro de Gastos 5 (1836-1865)

Archivo Convento de San Jorge (Franciscanos, Córdoba) Libro de Gastos 7 (1872-1888)