



Reseña / Resenha / Review

Marisa Restiffo. 2018. *El Códice Polifónico del monasterio de Santa Catalina de Sena. Estudio preliminar, catálogo y edición musicológica*. Córdoba: Editorial Brujas, 298 pp.

Héctor E. Rubio
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
hector_rubio_cba@yahoo.com.ar

Estamos frente a una publicación trascendente para la historia de la música argentina, a partir de que se trata de la más antigua fuente documental de polifonía vocal del país y, al menos hasta ahora, la única de su tipo preservada en el ámbito nacional. Junto con un “Método de canto llano”, que en parte completa el repertorio contenido en el Códice polifónico, conforma una pieza singular que proyecta su luminosidad sobre una región de nuestro pasado, hasta este momento, en penumbras. Depositados ambos documentos en la biblioteca del convento de monjas dominicas de Santa Catalina de Sena en la ciudad capital de la provincia de Córdoba (Argentina), han resultado poco menos que inaccesibles a los investigadores del siglo XX; solo en fecha reciente y por una iniciativa amplia del Arzobispado de Córdoba, pasaron a ser microfilmados a fin de garantizar su preservación, así como su estudio por parte de los especialistas.

No poseyendo título propio ninguna de las dos fuentes documentales, han sido denominadas por Marisa Restiffo “Códice polifónico” y “Método de canto llano” respectivamente, siendo objeto de la edición únicamente el primero, que contiene piezas para cuatro voces (con secciones a dos y tres voces) referidas al culto de la Semana Santa. Su indagación constituye parte esencial de la tesis de doctorado en curso de la editora, destinada a ser presentada ante la Universidad Nacional de Córdoba en un futuro no muy lejano.

Restiffo ha organizado la estructura del volumen en tres partes, conformadas así: a) un Estudio preliminar; b) Criterios editoriales seguidos en la publicación y c) la Transcripción de las partituras, que en número de 41 componen el contenido musical colectado. En la primera parte, se dedica una cantidad de páginas a reseñar la historia del monasterio femenino y las prácticas musicales en él desarrolladas. Esto resulta del máximo interés para los estudiosos de la música americana de la época de la colonia, ya que, hasta ahora, el conocimiento del arte litúrgico sonoro de origen y/o influencia europea de ese período se ha basado en la consideración casi exclusiva del repertorio correspondiente a las grandes catedrales. Los excelentes trabajos de Robert Stevenson, Aurelio Tello, Javier Marín o Egberto Bermúdez, entre otros, se ha centrado en el



rescate de la producción catedralicia (sobre todo de Méjico, Perú y Colombia), sus modos de ejercitar el canto en el culto y cuanto hace a la formación de sus músicos, pero han ignorado la actividad musical de las parroquias, de monasterios y conventos, así como las particularidades locales en el extenso territorio de la América hispánica.

Desde las circunstancias de la fundación del cenobio en 1613 por Doña Leonor de Tejeda, la constitución de su patrimonio original, su relación con la orden jesuítica, su temprano interés por establecer la práctica del canto litúrgico, pasando por los avatares que la cambiante situación económica impuso durante el siglo XVIII al establecimiento religioso, hasta su definitivo encarrilamiento en el curso del siglo XIX, el panorama trazado por Restiffo permite hacerse una idea cabal, más allá de las considerables lagunas en la documentación, de la definida vocación demostrada por la orden religiosa respecto a la participación de la música en el desarrollo del culto. Hechos significativos constituyen las referencias a la exención de aportar dote, en varias ocasiones, de parte de las novicias dotadas de condiciones y preparación musical, el lapso relativamente corto en que se adquirió por parte de las monjas la habilidad de cantar monodia y polifonía, el registro desde fecha temprana de egresos destinados a solventar la intervención no solo de cantores, sino también de ejecutantes de instrumentos y la compra de papel para anotar música.

Este conjunto de datos permite hablar de la existencia de varios repertorios: de un repertorio latino vinculado a la liturgia del servicio, cuya joya constituye el Códice polifónico, pero, a la vez, de un repertorio en romance, creado en el medio o importado, que fatalmente se ha desvanecido. Por otro lado, de la variedad de instrumentos en el siglo XVII en Córdoba, ya acreditada por investigadores anteriores, es difícil colegir su rol en el servicio religioso (con la excepción del órgano), si es que realmente asumieron alguno o se limitaron a las prácticas exteriores, procesiones, cortejos, recibimientos, etc., de las que constituían un condimento indispensable. Está perfectamente documentada la existencia de conjuntos de esclavos músicos (uno de ellos el de Santa Catalina para todo el siglo XVIII), que, mediante un sistema de préstamos y contrataciones, participaban de las fiestas principales de la ciudad. Otra cosa es que hayan intervenido en las actividades litúrgicas al interior del convento, de lo que no hay testimonio.

Del relevamiento de una amplia base documental realizada por Restiffo, en la que las referencias al canto litúrgico y las prácticas musicales por las Catalinas no resultan particularmente abundantes, se desprende que lo relacionado con ellas estuvo lejos de mantenerse incommovible a lo largo de los siglos. Por lo contrario, es posible establecer que, de la mano de una afición devocional creciente, el número de misas cantadas fue incrementándose, y esto por dos vías, algunas de las rezadas pasaron a celebrarse en forma cantada y se instituyeron otras como obras pías impulsadas por las mismas religiosas. También las actividades del culto fueron aumentando; a las conocidas fiestas fijas y móviles del calendario, presentes desde la primera hora, se agregaron muchas otras, más las destinadas a la conmemoración particular de difuntos, al aniversario de religiosas fallecidas, a la profesión solemne de las novicias, etc. Todo lo cual trajo una significativa expansión de las ocasiones del culto y la consiguiente necesidad de ampliar los repertorios musicales utilizados. Mucho de esto se ha perdido, pero el “Método de canto llano” (cuya escritura se inició en 1751) parece conservar cantos que podrían haber servido en esas festividades.

La segunda sección del estudio preliminar se dedica a una minuciosa descripción del manuscrito y su estado de conservación actual. Pertenece al tipo de los llamados libros de coro, en los cuales cada voz está copiada íntegra por separado (no como partitura), de manera que, al abrirse el libro en la página correspondiente, todas las partes pueden ser visualizadas para que los cantores de cada registro puedan seguir la línea vocal que les es propia. Sobre el repertorio allí contenido no hay mayor misterio que revelar: se trata de cantos correspondientes a la Semana Santa, que van desde el Domingo de Ramos hasta el Sábado Santo. La editora presume que las piezas polifónicas así comprendidas datan de un período que podría extenderse desde 1568 a la primera mitad del siglo XVII. Las referencias que le permiten definir ese lapso son, como fecha *ante quem*, que las versiones textuales musicalizadas respetan la unificación operada en la materia por el Concilio de Trento, como fecha *post quem*, que el convento fue fundado en 1613, pero que en 1628 se prohibió a los jesuitas por orden de su Preposito General continuar el trato con las monjas. Si el manuscrito llegó, según lo más probable, de manos de la Compañía de Jesús para la formación inicial de las novicias, la duda que subsiste es si tiene su origen en España o se trata de una copia realizada en la ciudad de Córdoba.

A través de una serie de pistas cuidadosamente evaluadas, Restiffo va hilando un tejido de hipótesis que define el territorio sobre el que ha de moverse su tesis doctoral. Piezas de esa construcción hipotética son que una fuente catalana muestra un mismo juego de responsorios que el Códice, que, sin embargo, motetes del compositor Nicasio Zorita, contenidos en dicha fuente, están también en una copia del archivo de la Catedral de Bogotá, que el libro confeccionado en Córdoba puede haberse basado en más de una recolección desconocida y hoy desaparecida, ya que contiene inserciones de épocas posterior, que diversas manos han tenido intervención en el copiado, que hasta 1619 no se tiene evidencia de la práctica de polifonía latina en el cenobio, pero sí en forma constante desde esa fecha.

El orden litúrgico del repertorio del Códice polifónico, que no es el adoptado en el manuscrito, ha sido restituido prácticamente sin dudas por la editora. Esto no debería inducir al lector a pensar que allí está contenido todo lo que se cantaba en esa época del año, ni menos en el resto del tiempo. Si la presencia de un texto con su parte musical resulta significativa, no puede afirmarse que la ausencia de un canto, que es esperable encontrar, no se entonaba. No siempre se anotaba todo lo que está prescripto en la tradición, existiendo múltiples razones para explicar su no presencia. Estamos todavía insuficientemente instruidos sobre lo que acontecía en un convento femenino del período colonial, sobre todo lo que era atingente al culto determinado como no público o privado de las religiosas.

Una creciente espiritualidad ha contribuido a un aumento de la tendencia a dotar de mayor solemnidad a las prácticas rituales. Y esa solemnización va de la mano, sabemos, de una mayor profusión de la porción cantada y de la intervención de la música en el desarrollo litúrgico. La inclinación a incorporar nuevos cantos encuentra su compensación en una no menos importante tendencia hacia la refuncionalización y la simplificación, por lo cual, y a igual de lo que se constata en la práctica polifónica europea, un mismo canto asume funciones distintas, usándose en variadas ocasiones, aún cuando esté en contradicción con lo prescripto por los libros litúrgicos y la

tradicional vinculación de un texto y una melodía determinados con su momento específico en el rito.

La presentación del Códice se enriquece con una noticia detallada de los 41 números que integran el libro de coro, en forma de un catálogo integrado por una ficha catalográfica para cada uno. En ellas se hace constar su número de orden dentro del libro, el título, el encabezado, el orgánico, el tipo de notación, el género, el texto con su traducción al español, y otra cantidad de referencias del máximo interés para el estudioso. En lo que respecta al establecimiento del modo o tonus, la autora se topa con la dificultad que plantean las divergentes afirmaciones de los tratados, cuando se trata de fijar el conjunto de reglas imperantes sobre ese asunto para el ámbito hispano de acuerdo a los teóricos de la época. A pesar de recurrir a la clasificación realizada por Pablo Nassarre en su *Escuela Música* (tratado bastante posterior, pero de posición conservadora), no le es posible arribar a una definición totalmente convincente en todos los casos y, en alrededor de veinte piezas, la atribución queda dudosa. Sin vacilación, se trata de un tema que merecerá una investigación más intensa y amplia.

Los criterios aplicados para la transcripción del repertorio, tanto en las entonaciones solistas de canto llano como en los géneros polifónicos, resultan irreprochables y conforme a los estándares vigentes en la materia. Entre las intervenciones editoriales, la colocación de alteraciones sugeridas por la autora, (siempre ubicadas fuera del pentagrama, lo que garantiza no confundirlas con las propias del manuscrito), respeta lo que las fuentes teóricas establecen, pero en las situaciones donde estas callan puede advertirse una cierta profusión de accidentales propuestos, que resultan por lo menos discutibles. Correcto parece el concepto seguido para la reducción adoptada en el caso de las ligaduras. Debe observarse, en ese ítem, que allí donde se dice “*Cum opposita proprietate*” ha de decirse, en correcto latín, “*Cum opposita proprietate*”. Se trata de una de las escasas situaciones en que se desliza un error para una edición, que por lo demás, resulta extremadamente cuidada. Alguna otra falla tipográfica (por ejemplo: “tomos” en el título que debería figurar como “Tabla de completa de los tonos”, en la pág. 56) no logra empañar la imagen de una producción impresa de innegable belleza, que no vacilo en llamar excepcional para la tradición de música editada en la Argentina.



Biografía / Biografia / Biography

Héctor Rubio es Profesor de Composición Musical y Licenciado en Letras Clásicas y en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Se doctoró en Filosofía, especialidad Musicología, en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt am Main con una tesis sobre el Manierismo en la polifonía vocal del siglo XVI en alemán. Llevó a cabo estudios de piano y órgano, dedicándose especialmente a difundir la música contemporánea. Se desempeñó como profesor titular de Historia de la Cultura y de Historia de la Música hasta su jubilación en la UNC. Es profesor plenario en esta universidad. Ha sido Director del Doctorado en Artes en la Facultad

de Filosofía y Humanidades de Córdoba. Como investigador se ha dedicado sobre todo a temas de la Musicología histórica, Teatro contemporáneo y Estética. Ha escrito sobre las figuras retóricas en Vivaldi, la tonalidad en Lully, el simbolismo del número en Bach, el drama musical wagneriano, la obra de P. Boulez, H. W. Henze e Isang Yun y cuestiones de estética de la recepción y sociología del arte.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Rubio, Héctor. 2019. Reseña de Restiffo, Marisa. 2018. *El Códice Polifónico del monasterio de Santa Catalina de Sena. Estudio preliminar, catálogo y edición musicológica.* Córdoba: Editorial Brujas. *El oído pensante* 7 (1): 300-304. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].