





# Nuevo Mundo



Ediciones Castañeda

# Nuevo Mundo

Año 2021  
III – Nº 8  
ISSN 0327-7097

Director: Jorge David Catalán, OFM  
Edición: Lic. Beatriz Facciano  
Diseño y diagramación: Beatriz Albe

Impreso en la ciudad de Córdoba, en los talleres de Báez Impresiones

© Ediciones Castañeda  
Centenario 1399 –B1718FEW– San Antonio de Padua, Bs. As.  
E-mail: edicionescastaneda@gmail.com  
Provincia Franciscana Argentina – Oficina de Patrimonio Cultural  
Registro de Propiedad Intelectual Nº 1.362.128

La Oficina de Patrimonio Cultural, de la Provincia Franciscana de la Asunción de la Orden de Frailes Menores, realiza acuerdos y firma convenios de colaboración con diversas instituciones públicas y privadas con el objeto de poner a disposición de equipos de investigación de distintas disciplinas su archivo privado. La contrapartida de esa apertura es la publicación, por parte de Ediciones Castañeda, de las conclusiones a las que arriban los estudiosos. En esta oportunidad, Nuevo Mundo presenta parte del trabajo desarrollado por los musicólogos de la Universidad Nacional de Córdoba, dirigidos por Leonardo Waisman y Marisa Restiffo, en el Archivo Histórico Musical del convento San Jorge de la ciudad de Córdoba.

*Las opiniones que se publican son de exclusiva responsabilidad de los respectivos autores y autoras.*

Libro de edición argentina.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier otro medio, ya sea electrónica, mecánico, por fotocopia, por registro u otros medios, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

# ÍNDICE

## Introducción

*Leonardo J. Waisman - Marisa Restiffo* ..... 7

## I. Hallazgos franciscanos

### Pervivencias y novedades en las prácticas musicales religiosas (Córdoba, siglo XIX)

*Claudio Rodrigo Balaguer - Clarisa Eugenia Pedrotti* ..... 15

### Música desconocida de un porteño en Córdoba

*Clarisa Eugenia Pedrotti* ..... 27

### Inocente Cárcano, un compositor multifacético del pasado musical cordobés

*Luciana Giron Sheridan* ..... 51

## II. Organización de la documentación

### Archivar, archivar, cada obra ¿en qué lugar? pensando un archivo musical para el convento franciscano de Córdoba

*Raymi E. Acebo Vietto - Valentín Mansilla* ..... 65

### Reflexiones archivísticas sobre la experiencia multidisciplinaria del proyecto PRIMAR en la Orden de Frailes Menores

*Jaqueline R. Vassallo - Andrea E. Giomi - Sofía Y. Brunero* ..... 91

## III. Resguardando el futuro

### Técnicas láser aplicadas a la remoción de capas superficiales y recubrimientos no deseados de documentos musicales (período 1800-1930) conservados en repositorios de la ciudad de Córdoba (Argentina)

*Agustín T. Green Canelo - Andrea Giomi - Jaqueline R. Vassallo - Maximiliano Rossa* ..... 107

### Evaluación de las variaciones en las condiciones ambientales (temperatura, humedad relativa, gases contaminantes) del archivo de partituras musicales del convento de San Francisco, Córdoba, orientado a su conservación preventiva

*Raúl Taccone* ..... 123



# INTRODUCCIÓN

## Musicólogos en el Convento

LEONARDO J. WAISMAN

MARISA RESTIFFO<sup>1</sup>

**E**l Grupo de Musicología Histórica “Córdoba” (en adelante GMH), asentado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba viene trabajando en proyectos sobre la música en Córdoba, en el medio nacional y el continental desde 2010. Inicialmente enfocadas en el período colonial, sus investigaciones se han extendido posteriormente para abarcar el siglo XIX y los primeros decenios del XX. Para sus estudios, el GMH y sus participantes han obtenido subsidios de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT-UNC), del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (FonCyT-MinCyT) y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

De los seis integrantes originales ha crecido hasta los actuales quince: Investigadores y becarios del CONICET, docentes de la Universidad Nacional de Córdoba, doctorandos en artes de la misma universidad, alumnos de grado de carreras musicales y consultores académicos extranjeros. Los temas de interés, dentro del marco general esbozado, son muy variados. Abarcan músicas coloniales en ciudades americanas, música religiosa en la Córdoba decimonónica, prácticas musicales en grupos indígenas misionados por jesuitas y franciscanos y los comien-

---

1. Marisa Restiffo y Leonardo J. Waisman son miembros del Grupo de Musicología Histórica, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (GMH-FA-UNC).

zos de la llamada "música académica" en nuestra ciudad entre los siglos XIX y XX.

Paralelamente al abordaje de estos tópicos, el GMH efectúa tareas de catalogación en diversos repositorios documentales y también se encarga de la edición crítica de partituras no solo como insumo para el estudio de las músicas que descansan en los archivos, sino para su posible ejecución. Para el trabajo en el Convento de San Jorge de los franciscanos de Córdoba, hemos iniciado un proyecto del programa PRIMAR-TP (Programa Institucional Multidisciplinar en Temas Prioritarios), encarado conjuntamente con grupos de investigación de las facultades de Ciencias Químicas y Filosofía y Humanidades (Escuela de Archivología). Este emprendimiento busca complementar la identificación y ordenamiento musicológicos con la producción de condiciones que garanticen la mejor preservación de los preciosos documentos musicales custodiados por la Orden.

Este trabajo es fruto de una permanente preocupación por el patrimonio musical, con la idea de que ésta es una riqueza que no existe si no es patrimonializada por la acción de investigadores, músicos y comunicadores. Prueba de ello es que la música cordobesa antigua no existe en el imaginario, ni popular ni culto, de los cordobeses de hoy. Es tarea del GMH contribuir a que la música dormida en los anaqueles vuelva a vivir en sonidos y en la percepción de nuestra ciudadanía. Deseamos que esas músicas lleguen a formar parte de nuestra subjetividad, que se incorpore a nuestro perfil identitario la idea de que hemos nacido en una ciudad de activa producción cultural desde su fundación. Contra lo que expresan las historias que se dicen nacionales, la música no era una práctica exclusivamente porteña: incluso en momentos de crisis, se sostuvo en Córdoba una práctica musical en cierta medida independiente y que fue formando nuestro acervo y nuestra personalidad. El énfasis en las músicas religiosas no obedece a motivos confesionales: intenta reparar la concepción canónica de la historia de la música, que a partir de Mozart se centra exclusivamente en los repertorios profanos de concierto, ignorando que, al menos hasta 1900, la mayor parte de la música que se hacía y que se oía estaba al servicio del culto. En la mayoría de los casos, se trata de una música que no es revolucionaria, contradiciendo el dictado excluyente de una historiografía evolucionista, a la que sólo interesan las obras que hacen "progresar" la historia (¿hacia dónde?, podemos preguntar).



Este último aspecto se relaciona con otra de las ideas rectoras del trabajo del equipo. Sin dejar de reconocer las maravillosas perspectivas que nos ofrecen las obras de los grandes compositores consagrados, el GMH privilegia el estudio de prácticas musicales por sobre la concentración en grandes obras. Para nosotros, la música no es tanto una colección de obras sino más bien una forma de acción social y cultural que, a la vez que refleja pautas de la sociedad que la contiene, colabora en su constitución. Las partituras que catalogamos nos hablan de los cordobeses de épocas pasadas porque ayudaron a definirlos. Y son, además, documentos a través de los cuales, bajo una lectura perspicaz, se pueden inferir aspectos de relevancia sobre la praxis musical y su contexto de producción, ejecución y recepción. Por supuesto, estas inferencias se vuelven más ricas cuando es posible cotejar tales fuentes musicales con documentación de otro tipo como libros de gastos, libros de ingresos, actas, iconografía, prensa, etc. El estudio pormenorizado e imaginativo de las partituras –entonces– ayuda, por un lado, a volverlas a la vida en interpretaciones conscientes de las características que tuvieron en su momento y, por otro, a comprender la vida de las instituciones que las albergaron y de la sociedad que las generó, las mantuvo, las hizo vivir, las disfrutó y luego las olvidó.

En 2012, Fray David Catalán (responsable de la Oficina de Patrimonio Cultural de la Orden de San Francisco, Provincia de la Asunción) se puso en contacto con el GMH. La idea de trabajar en un repositorio musical perteneciente a una de las instituciones con sustancial peso en la praxis cultural de la ciudad de Córdoba desde hacía cerca de cuatro siglos generó expectativas en los integrantes del equipo. El trabajo comenzó con la confección de un inventario provisorio, que permitiera dimensionar el acervo, tanto en términos de la cuantificación de objetos físicos como de su extensión temporal, genérica e instrumental. Este trabajo se dilató más de lo pensado, por diversos motivos prácticos e interrupciones indeseadas, y solo pudo concluirse en 2017. Resultó útil, sin embargo, para tomar decisiones sobre la metodología de catalogación, que emprendimos apenas concluido el inventario. Después de considerar diversas opciones, resolvimos utilizar el sistema RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) que, aunque es complejo y lento, provee normas de aceptación general en el mundo musical y, sobre todo, garantiza la mayor difusión al integrarse a una base de datos

*online*, accesible gratuitamente desde todo el mundo<sup>2</sup>.

Los trabajos que presentamos a continuación surgen como respuesta a la gentil invitación del Director de *Nuevo Mundo*, Fr. D. Catalán, a dar a conocer al público en general y a la comunidad franciscana las actividades que, en el marco de los diferentes proyectos acreditados por la Secyt-UNC, venimos desarrollando en el convento franciscano de Córdoba. Esto ha conllevado no pocos esfuerzos de todos los autores por hacer comprensible nuestro trabajo sin ir en desmedro del rigor científico. Esperamos haber logrado comunicar las preocupaciones, intereses y entusiasmo por los hallazgos y las reflexiones que nuestro trabajo en San Francisco de Córdoba ha suscitado en nosotros. Ya que se trata de trabajos independientes, el lector deberá disculpar las ocasionales reiteraciones entre ellos.

Hemos estructurado este dossier en tres grandes secciones. "Hallazgos franciscanos" se refiere al contenido musical que nuestra actividad va sacando a la luz. El texto de C. Rodrigo Balaguer y Clarisa E. Pedrotti nos describe un panorama general de la vida musical del convento franciscano de Córdoba. Se trata de un relato historiográfico construido a partir de los datos sobre música relevados en documentos no musicales, cruzados con los que va revelando nuestro trabajo de catalogación de partituras. A través de este artículo podemos conocer algunas de las principales actividades musicales que tenían lugar en la ciudad durante el siglo XIX alrededor de las devociones franciscanas, las ocasiones en que se hacía música con mayor solemnidad, quiénes fueron algunos de sus protagonistas y qué tipos de músicas se escuchaban en el templo seráfico. Además, las relaciones que se trazan entre la historia de la música local y la de otras latitudes, nos permiten dimensionar la situación de la música sacra y de sus prácticas musicales en nuestra ciudad en relación con lo que ocurría en otros lugares del mundo.

El siguiente acápite, también de Pedrotti, se centra en uno de los hallazgos musicológicos que nos sorprendieron: grandes ciclos musi-

---

2. Para quienes deseen realizar una búsqueda en internet del patrimonio musical cordobés ya catalogado, pueden hacerlo consignando la sigla RISM correspondiente a cada una de las instituciones que lo conservan. Para nuestro caso esas siglas son: RA-Ccsj (República Argentina, Córdoba, convento de San Jorge), RA-Cff (República Argentina, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades) y RA-Ccsc (República Argentina, Córdoba, convento de Santa Catalina).

cales de uno de los iniciadores más reputados de la música argentina, el porteño Juan Pedro Esnaola. El trabajo de catalogación del archivo franciscano cordobés ha permitido la identificación de varias copias de diversas obras de este compositor, fundamental para la historia musical de nuestro país. Entre ellas figura el importante descubrimiento de la copia única de su gran ciclo de salmos para vísperas, hasta ahora totalmente ignorado por las biografías y catálogos de la obra esnaoliana. Pedrotti toma además la ocasión para reflexionar sobre el estatus de los copistas y las copias como agentes en las prácticas musicales.

Concluimos la sección con un texto de Luciana Giron Sheridan que refiere otro gran hallazgo: las primeras partituras conocidas con obras del patriarca de la música cordobesa, Inocente Cárcano. Hasta este momento, su figura y su reputación eran muy conocidas, pero se consideraba perdida toda su producción musical. Desde ahora, se la puede evaluar, discutir, hacer sonar y difundir.

El segundo grupo de trabajos, "Organización de la documentación" da cuenta de nuestra labor de archivo, poniendo un orden que facilite la consulta y ayudando a la mejor preservación de los documentos físicos. Valentín Mansilla y Raymi Acebo Vietto explicitan los presupuestos y desarrollan los principios generales que sirven de base al sistema de catalogación y ordenamiento, que se apoya en RISM pero se adapta a las condiciones y contenidos del archivo. Partiendo de la adaptación de conceptos teóricos desarrollados por la Bibliotecología y usuales en la conformación de bases de datos, los autores explicitan por primera vez (al menos en castellano) una concepción de la arquitectura de un archivo musical y los caminos que el GMH ha ido desarrollando para que esa visión conceptual se vea reflejada en un ordenamiento físico y en un emporio de datos que sean útiles para la consulta del archivo, para la disponibilidad de músicas que pueden ser revividas y para la construcción de nuevo conocimiento sobre el pasado cultural de la Orden y de nuestra región.

Jaqueline Vassallo, Andrea Giomi y Sofía Brunero narran las etapas de nuestra participación en el proyecto que nos reúne, dan una visión panorámica del archivo y describen la metodología de trabajo, con la participación de los equipos de las distintas disciplinas en un proceso sucesivo pero con retroalimentación entre las distintas fases de clasificación, ordenamiento de la información, tratamientos para la conservación y limpieza.

"Resguardando el futuro", la última sección, abarca las contribuciones de las "ciencias duras" para la protección de los papeles que son el soporte de este legado cultural. La intervención de tecnologías de avanzada para la mejor conservación del material contenido en el Archivo es propuesta y descrita en el trabajo de Maximiliano Rossa sobre utilización de rayos láser sobre documentos en papel. Siguiendo protocolos de investigación claramente especificados, los autores compararon la eficacia de las técnicas convencionales y la intervención con láser para la limpieza de diversos documentos. Colaboraron (y colaboran aún) en esta línea de trabajo equipos de Ciencias Químicas y de Archivología: el texto evidencia los beneficios y la necesidad de este trabajo interdisciplinario, que permitirá mejorar las condiciones de preservación de los contenidos del Archivo con una labor más eficiente y con menos riesgo para los documentos patrimoniales.

Raúl Taccone completa la contribución desde la Facultad de Ciencias Químicas ofreciendo los resultados de las mediciones de variables ambientales en el entorno del Archivo. Como él mismo explica, la incidencia de variaciones en temperatura, humedad y gases contaminantes afecta directamente la buena conservación de los materiales documentales. Las series de valores que él da a conocer son de gran importancia para planificar el futuro del entorno físico que cobija este importante patrimonio de la Orden, de la ciudad y de todos nosotros.

# **HALLAZGOS FRANCISCANOS**



# PERVIVENCIAS Y NOVEDADES EN LAS PRÁCTICAS MUSICALES RELIGIOSAS (CÓRDOBA, SIGLO XIX)

CLAUDIO RODRIGO BALAGUER  
CLARISA EUGENIA PEDROTTI<sup>1</sup>

## Introducción

En el interés por conocer las particularidades de nuestra historia local, asociada al desarrollo de las prácticas musicales urbanas, nos proponemos iniciar el estudio de las manifestaciones que tuvieron lugar en el entorno del Convento San Jorge de la Orden de Frailes Menores (OFM) de la ciudad de Córdoba, durante el largo siglo XIX. En trabajos previos, centrados en el siglo XVIII, postulamos como principal estrategia de funcionamiento de las instituciones religiosas el establecimiento de redes de préstamos, vínculos e intercambios para garantizar un servicio decente y decoroso de las celebraciones litúrgicas y para-litúrgicas. Por estas redes circulaban, entre otras cosas, los músicos y la música empleada para engrandecer el culto religioso. Los instrumentistas eran personal externo a la institución y contratados para ocasiones precisas, en tanto que los cantores solían ser los clérigos entrenados a tal fin.

¿Qué ocurre entonces en el siglo XIX? ¿Qué pervivencias podemos distinguir y cuáles son las novedades que se presentan? ¿Qué influencia tuvieron en las prácticas musicales los procesos de revolución e independencia centrales en los inicios del siglo y que dieron por resultado una reorganización política, social y cultural del actual territorio argentino?

---

1. Claudio Rodrigo Balaguer, FA (UNC) - GMH; Clarisa Eugenia Pedrotti, FA (UNC) - CONICET - GMH.

Para responder estas cuestiones nos valdremos del vaciado de los datos contenidos en los Libros de Gastos del convento franciscano correspondientes al siglo XIX. Los asientos se registran desde 1815 a 1888, repartidos en 4 libros de los cuales uno no ha sido localizado (Libro 6, 1865 - 1871). Estas lecturas de gastos serán interpretadas en cruce con los documentos musicales conservados en el archivo, intentando proponer dinámicas de funcionamiento para la interpretación de las prácticas musicales.

Entendemos a las prácticas -culturales, artísticas, musicales- como el conjunto de manifestaciones individuales y colectivas, discursos, estrategias que se articulan en torno a una comunidad. Estas prácticas están, siempre, históricamente situadas y responden a las características de los contextos en los cuales se producen.

## **Los franciscanos y la música**

Los franciscanos llegaron a Córdoba en 1575 desde Santiago del Estero, siendo la primera Orden en asentarse en la ciudad y la única durante una década. Su actuación se destacó y desde el principio hubo actividades musicales en sus celebraciones dentro y fuera del templo. Verificamos que las actividades musicales que nuestro equipo ha podido documentar en el siglo XVIII (Pedrotti 2017) continuaron su curso durante el siglo siguiente. El relevamiento de los papeles de música, partituras, *particelle*, impresos y manuscritos conservados en el convento son clara evidencia de que la música siguió siendo parte de la práctica con fines litúrgicos, para-litúrgicos, espirituales y, también, de entretenimiento.

Como el resto de las Órdenes religiosas, la franciscana sufrió los turbulentos acontecimientos revolucionarios de inicios del siglo XIX, las reformas rivadavianas en la década del '20, los gobiernos de Rosas y las posteriores administraciones a lo largo de la centuria; sin embargo, a diferencia de otras familias, la de los franciscanos pudo sostener, con cierto decoro y disponibilidad de recursos, sus servicios religiosos e ir adaptándose al cambio de época y de gobiernos. Entre otras actividades, en Córdoba la Orden seráfica tuvo a su cargo los destinos de la Universidad entre 1767 y 1808, lo que le otorgó importante injerencia



en el entorno urbano.

Con el fin de avanzar una periodización para el estudio de las manifestaciones culturales a escala local, proponemos entender las prácticas musicales del convento, durante el siglo XIX, como organizadas en dos grandes momentos. Desde los inicios del siglo hasta 1840 aproximadamente y desde 1840 en adelante.

Los primeros cuarenta años del siglo se caracterizan, *grosso modo*, por la pervivencia de prácticas heredadas del período colonial: músicos esclavos pertenecientes a las castas; contratos externos con escasa movilidad y para ocasiones específicas (extraordinarias), salvo algunos alquileres particulares; erogaciones ínfimas destinadas a música, salvo algún aumento puntual para una fiesta; música como engrandecimiento del culto religioso y prescrita para la liturgia: Semana Santa (fecha móvil entre marzo y abril), y como representación de la institución franciscana, la Porciúncula (agosto), San Francisco (octubre) y la Inmaculada Concepción (“Purísima”, diciembre). Desde finales del siglo XVIII, los orgánicos se conformaban con instrumentos de cuerda frotada y órgano.

La segunda mitad del siglo de acuerdo con la periodización propuesta, se distingue por una creciente “profesionalización” del puesto principal de organista, aunque ejercido por un sirviente del convento pero que recibe pagos regulares que aumentan gradualmente; la transformación de bandas de música en orquestas para la ejecución en las celebraciones del convento y la incipiente apertura del espacio del templo como ámbito de sociabilidad de las clases acomodadas de la ciudad. Además, se registra un sensible incremento de los montos en los gastos por música, músicos y confección o arreglo de instrumentos, comparado con el período anterior. A juzgar por los papeles de música localizados en el archivo, se adquieren piezas musicales, se copia para la ejecución, el resguardo y la enseñanza y se “arreglan” obras musicales para ocasiones determinadas.

## Órgano y organistas

Para sostener un servicio musical “decente y decoroso”, el convento franciscano mantuvo a lo largo de todo el siglo XIX y, como una práctica que pervivió con distinta suerte desde finales del siglo XVII, la

presencia de un organista. Las condiciones de contratación del mismo y la frecuencia de su participación fueron variando y nos permiten dar cuenta de las características que estas prácticas fueron adquiriendo conforme transcurría el tiempo.

Así, para el período comprendido entre 1815 y 1832 (Libro de Gastos N<sup>o</sup> 4) se hacen menciones al traslado de un órgano desde Buenos Aires en 1819, a arreglos y confecciones, y esporádicamente a un “organista” en 1819, 1820 y 1826, por pagos por su participación y para confección de su vestuario. 1835 es el primer año que registra una regularidad casi mensual; la mención, en gastos eventuales, del “ciego Lucas” por asistir al órgano nos lleva a pensar que él recibía los pagos realizados por mes al “maestro organista”. Además de los pagos por su desempeño se le abonaba el alquiler de una vivienda, próxima al convento.

Esta regularidad se interrumpe entre 1836 y 1841, cuando se menciona al “organista Moyano” por primera vez; desde este momento (1841) observamos un registro mensual muy prolijo de los pagos al encargado del órgano. En el caso en que no aparece mencionado en el mes correspondiente, la omisión se subsana en el mes siguiente.

A partir de 1852, asume el puesto de organista José Galarza, sirviente del convento. Galarza participará como organista y cantor de las funciones musicales del cenobio hasta su muerte, ocurrida entre octubre y noviembre de 1885. Son veintinueve años ininterrumpidos en los que puede verificarse un aumento gradual y sostenido del monto de su salario desde 4 pesos por mes en 1856 hasta 18 en 1883; luego de esa fecha el monto empieza a reducirse. Entendemos que esta rebaja puede haber obedecido a que el organista, de edad avanzada, haya necesitado ayudantes o reemplazos que se pagaban del monto general de su estipendio. Además, y como en el caso de Lucas, a José Galarza también se le proveyó una vivienda que compartía con su esposa.

A Galarza le siguieron, por períodos breves de tiempo, Juan Navarro (enero a junio 1886); Cristóbal Piedra (agosto de 1886 a octubre de 1888) y Cristóbal Tiseyra (noviembre de 1888), fecha en la que finalizamos el período de lectura de los Libros de Gastos disponibles en el archivo del convento.

Este recuento de la situación del puesto de organista, esencial en el funcionamiento básico del orgánico para las funciones musicales, nos permite derivar una primera conclusión: a partir de la segunda

mitad del siglo XIX y coincidiendo con acontecimientos políticos relevantes (final del Gobierno de Rosas, constitución de 1853) se establece, tácitamente quizás, un tratamiento diferencial al sirviente, se lo mantiene en su cargo y se administran las erogaciones por sus funciones con aumentos graduales. La relación laboral, de alguna manera, presenta cierto principio de “profesionalización” en el campo musical.

En el caso particular de Galarza, también lo encontramos desempeñando funciones como maestro para enseñar a los coristas (frailes) lo que le da preeminencia y constituye un hito importante en su trayectoria, entendida en el sentido propuesto por Bourdieu como las distintas posiciones que ocupa un actor relacionamente en un campo determinado.

Galarza conocía la música, la podía tocar, cantar y enseñar. En este sentido también accedemos al conocimiento de cuáles eran los principales géneros religiosos que tenían vigencia en la época: se indican misas “clásicas”, himnos, tercias, vísperas y una mención especial a “motetes” en 1863. Estos datos, muchas veces fragmentarios, dispersos, pueden cruzarse e interpretarse conjuntamente con las existencias del propio archivo conventual: la mayoría de las composiciones conservadas son misas, que en casi todos los casos presentan alguna intervención para ser ejecutadas en una versión a 3 voces (masculinas) con órgano. También hemos localizado un grupo de Tercias (Esnaola, Quirici y Cárcano) e Himnos en número considerable.

## De los conjuntos a las orquestas

Del recuento e interpretación de los datos que nos proporcionan los gastos hemos podido observar la conformación *ad hoc* de diversos conjuntos de instrumentistas que participaban de la música en las fiestas del calendario litúrgico mencionadas anteriormente y, en especial desde 1862, solemnizaban funerales de vecinos de la ciudad y de miembros de la comunidad religiosa.

En el caso de las fiestas, desde el inicio de los registros vemos cómo la del Patriarca (4 de octubre) concentra la mayor atención; para nuestro primer período, desde 1836 en el mes de octubre se empiezan a registrar con mayor precisión los gastos y podemos ver algunos nombres

recurrentes: como cantantes aparecen el “ciego Lucas” y su hijo; José Asencio Palacios (padre de Pedro Nolasco Palacios, copista y músico en el convento franciscano y el mercedario) y el maestro Gigena (quien además tocó el violín en ésta y otras fiestas); mientras que entre los instrumentistas encontramos al maestro Pedro (también llamado Pedrito o Pedro Antonio) en violín y bajo, Camilo en violín y el maestro José Benito Roldán, mencionado “por tocar” un instrumento no especificado en nueve ocasiones entre 1841 y 1864.

Además de los nombres, en esta fiesta aparecen los orgánicos más grandes, particularmente desde 1845 cuando se registran “2 trompas y banda de músicos”, es decir, una banda de vientos; en 1853 esta banda se transforma en orquesta con cuatro violines y bajo de cuerda además de corneta, bombardín, clarinete, *figle*, dos cornos y flauta. Al año siguiente, una orquesta similar estuvo dirigida por Innocente Carcano a quien nos referiremos enseguida.

La gran mayoría de los registros de esta fiesta dan cuenta de grandes fuerzas vocales instrumentales, con muchas menciones de orquestas cuyos pagos oscilan entre \$ 2 y \$ 35 para la primera mitad del siglo, y entre \$ 34 y \$ 248 para la segunda. Las demás fiestas (Semana Santa, Porciúncula y Purísima) demandan conjuntos que no alcanzan la pompa y boato de la celebración del Patriarca y sus registros no detallan tan minuciosamente su conformación.

Mención aparte merecen los funerales, en consonancia con lo que propone Consuelo Carredano para el período de transición entre el Antiguo Régimen y la época de las independencias (Carredano 2010). Entre 1840 y 1888 se registran 50 pagos por este servicio, siendo los dos más importantes en 1873 por “8 músicos y un cantor”, uno por \$ 46 y otro por \$ 52, aunque por lo general se empleaban entre una y cinco personas para la ejecución musical.

En varios registros se pagan juntas las prestaciones en funerales y en fiestas, y solo desde 1872 se suele identificar a los músicos que participan, como en el caso del funeral del obispo de la Provincia, Fray Mamerto Esquíu, fallecido el 10 de enero de 1883: “A [Pedro Nolasco] Palacios por cantar en los funerales del S[eñ]or Obispo \$ 8”<sup>2</sup>. Estos datos revisten especial interés puesto que el acompañamiento musical

---

2. Convento San Jorge, OFM (Córdoba) (CSJFC), Libro de Gastos N° 7, 17/02/1883, p. 231.

en funerales a cargo de instrumentistas contratados por el convento no había sido consignado de este modo con anterioridad y se convierte en evidencia de una mayor circulación, participación y visibilización de los músicos en el entorno urbano.

### **Músicos extranjeros en el convento**

Durante la década de 1850 arribaron a Córdoba compositores europeos que desarrollaron una interesante y destacada carrera en la ciudad. Los asociados al convento franciscano incluyen a Innocente Carcano (Como, 1828- Buenos Aires, 1904) y a Gustavo van Marcke (París, 1829- Córdoba, 1907). Ambos tuvieron relación con la música que circulaba por los espacios donde se congregaba la “alta sociedad” cordobesa y participaron en la creación de instituciones relacionadas con la música.

Entre los gastos realizados por el convento franciscano, se registran 4 pagos a Carcano en diciembre de 1853, 70 pesos “por la misa y pasar [ensayar] el día del Patriarca”<sup>3</sup> (se está saldando una deuda por dicha fiesta que había tenido lugar en el mes de octubre) y en octubre del año siguiente 40 pesos “por la misa del Patriarca”, mientras que muchos años después, también en octubre pero de 1881, se le gratifica “un año [de] dirección de las funciones y el órgano”<sup>4</sup> con 108 pesos. En relación con van Marcke, violinista, pianista y flautista, se lo menciona recibiendo pagos por haber concurrido al convento en dos oportunidades: en octubre de 1860 por el día del Patriarca, fiesta en la que se encarga de “la orquesta” y en septiembre de 1864 “a cuenta de tocar él y su hijo en el Convento”<sup>5</sup>.

La presencia de compositores profesionales a cargo de la fiesta más importante de la Orden puede suponer un desplazamiento de sentido donde la música religiosa amplía sus funciones no sólo como engrandecimiento del servicio litúrgico sino también con pretensiones de concierto público y el templo como uno más de los espacios de socia-

---

3. CSJFC, Libro de Gastos N° 5, 09/12/1853, f. 225v

4. CSJFC, Libro de Gastos N°7, 10/10/1881, p. 193.

5. CSJFC, Libro de Gastos N°5, 02/09/1864, f. 371.

bilidad de la élite cordobesa, en consonancia con otros sitios de Hispanoamérica (Carredano 2010). Para sostener esta afirmación, toda una novedad para el siglo XIX en Córdoba, nos apoyamos en otros datos aledaños. Entre las existencias del archivo hemos hallado música de concierto que puede haberse ejecutado para el entretenimiento y solaz de los concurrentes, entre otras sinfonías, arreglos de obras para canto y piano, mandolina y piano, arreglos de fragmentos de ópera para órgano y otros géneros vocales e instrumentales no religiosos. En el caso de los arreglos para órgano, observamos una práctica extendida que consiste en reducir obras sinfónico-corales a una versión para órgano y coro (generalmente a 3 voces iguales, que los mismos frailes podían cantar), a veces con voces solistas; una variante de esto es la expansión o agregado de partes instrumentales de cuerdas y vientos a una obra originalmente concebida para órgano y voces.

Como ejemplo de esta práctica aparecen dos asientos de gastos: el primero en octubre de 1887, que consigna “a Don Miguel Bonet por dirigir la orquesta en la función del Patriarca y arreglar a órgano las Vísperas de Bager 50.00 [pesos]”<sup>6</sup>; el segundo, en octubre del año siguiente “a D[on] Miguel Bonet arreglar a Órgano y partitura general de la misa de Villanova, arreglar a Órgano un Magnificat y dirigir en las Vísperas y Misa del 1<sup>er</sup> día del Patriarca 55.00 [pesos]”<sup>7</sup>. Además de desempeñarse como músico contratado en el convento, Bonet dirigió la banda de la Policía fundada en 1866.

De estos datos colegimos algunas cuestiones interesantes para nuestro estudio: en la tradición española los encargados de la composición y dirección musical en los ámbitos eclesiásticos eran, casi sin ninguna excepción, clérigos, es por ello que la contratación de compositores laicos (el caso de Carcano y de van Marcke, por ejemplo) resulta una novedad e indicio de una marcada secularización en las manifestaciones musicales. Lo anterior va en consonancia con la paulatina apertura de los templos como espacios de sociabilidad, a lo que se suma la presencia de repertorio de géneros no religiosos o arreglos de óperas y música de concierto actual para la época.

En otro orden, es interesante destacar la flexibilidad y adaptabilidad del repertorio religioso a través del tiempo. Las piezas que se

---

6. CSJFC, Libro de Gastos N<sup>o</sup> 7, 28/10/1887, p. 350.

7. CSJFC, Libro de Gastos N<sup>o</sup> 7, 12/10/1888, p. 369.

“arreglan a órgano” pertenecen a compositores activos a finales del siglo XVIII que, por lo visto, seguían vigentes casi cien años más tarde. Esta práctica de arreglo y adaptación de obras musicales en distintos momentos de la vida de una institución religiosa encuentra similitudes con las que se llevaban a cabo en España para la música de la Capilla Real, por citar un ejemplo, a comienzos del siglo XIX (López Ruiz 2017)<sup>8</sup>. Esto nos acerca una evidencia más de la actualidad de las prácticas culturales aún en espacios muy alejados de los principales centros de influencia.

### Algunas consideraciones finales

Al comienzo del trabajo nos planteamos algunas cuestiones en relación con las prácticas musicales conventuales en la ciudad de Córdoba y establecimos una primera periodización del siglo XIX en dos grandes mitades. En esta primera gran división pudimos establecer continuidades y novedades entre ambos subperíodos así como con el período colonial previo.

Las transformaciones a nivel de las prácticas culturales evidencian que las singularidades destacadas para el caso franciscano en Córdoba no se diferencian tanto de lo que ocurría en otros sitios alejados geográficamente como Buenos Aires, Madrid o Granada: era común la contratación de músicos externos para las tareas específicas como así también el desarrollo de verdaderos conciertos dentro de las iglesias. Nuestro caso se enlaza con la práctica española que desde la primera mitad del siglo XVIII reconoce una creciente secularización de los músicos contratados para el servicio de las capillas.

En Córdoba, y para mediados del XIX, se hace evidente la preferencia por músicos profesionales, laicos no clérigos, para la composición y dirección musical. La práctica cordobesa coincide, además, con la tradición hispana en el arreglo y adaptación de obras según las necesidades y los recursos disponibles para solemnizar las celebraciones.

En la historiografía musical se hace cada vez más palpable el si-

---

8. Luis López Ruiz. *José Lidón (1748-1827): Obra teórica y análisis de su música litúrgica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

lenciamiento de la música religiosa en el siglo XIX, puesto que lo único que se estudia, produce, difunde en relación con estas prácticas atañe a la música profana, olvidándose que en las iglesias la música seguía tan viva como siempre lo había estado, con compositores que tanto circulaban por espacios sacros como profanos y con sus propias dinámicas de funcionamiento y recepción.

Con respecto a la incidencia de los procesos revolucionarios en el inicio del siglo, hasta ahora no encontramos evidencia que sirva para caracterizar una influencia marcada en relación directa con las prácticas musicales.

Esperamos que este humilde aporte sirva para incitar al estudio de las músicas religiosas del siglo XIX que aún aguardan en los archivos los ojos, oídos y mentes hábiles que las devuelvan a la función y esplendor de la que gozaron en su momento.

## **Bibliografía**

### **Fuentes editas:**

Ayroló, V. (2013). "La estela de la Ley de Obispos de 1813 en la administración diocesana". *Anuario del Instituto de Historia Argentina* (13). Recuperado de <http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/articulo/view/IHAn13a09>.

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.

Carredano, C. (2010). "La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano", en Carredano, C. y Eli, V. *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 6, La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 130-152.

López Ruiz, L. (2017). *José Lidón (1748-1827). Obra teórica y análisis de su música litúrgica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Moyano López, R. (1941). *La cultura musical cordobesa*. Córdoba: Imprenta de la Universidad.

Ortega Rodríguez, J. (2010). *La música en la corte de Carlos III y*



*Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara.* Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Pedrotti, C. (2017). *Pobres, negros y esclavos: música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)*. Córdoba: Brujas.

**Fuentes inéditas:**

Orden de Frailes Menores, Convento San Jorge de Córdoba, Libro de Gastos N° 4 (1815-1832), Libro de Gastos N° 5 (1836-1865), Libro de Gastos N°7 (1871-1888).

Inventario preliminar del Archivo Musical del Convento (en elaboración por el Grupo de Musicología Histórica Córdoba).



# MÚSICA DESCONOCIDA DE UN PORTEÑO EN CÓRDOBA

CLARISA EUGENIA PEDROTTI<sup>1</sup>

“[...] las obras se tornan, en reciprocidad,  
una fuente preciosa para reflexionar  
sobre lo esencial: a saber, la construcción del lazo social,  
la conciencia de la subjetividad,  
la relación con lo sagrado.”  
(Chartier 1992: XI)

## Introducción

**E**ste escrito se origina como respuesta a la invitación realizada por la comunidad de franciscanos de Córdoba al GMH (Grupo de Musicología Histórica) para compartir algunas cuestiones sobre el archivo musical que se custodia en el Convento de San Jorge. La propuesta fue adentrarnos en el contenido material del archivo y desde ahí discurrir sobre sus existencias y las prácticas, tanto cotidianas como extraordinarias, asociadas a ellas. En este artículo haremos especial referencia a dos piezas musicales de Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808-1878) recientemente halladas en el archivo.

Los archivos son espacios de memoria, de resguardo, de cuidado y también de olvido. Las sucesivas transformaciones, reacomodaciones que van experimentando informan sobre el significado que una comunidad les otorga y cómo ésta se apropia de su contenido, cómo construye sentidos en torno a los bienes que decide preservar y al modo de hacerlo. ¿Con qué fin se conserva música escrita en un archivo conventual?

---

1. Clarisa Eugenia Pedrotti, FA (UNC) - CONICET - GMH.

¿De qué representaciones colectivas, ideas de mundo y construcciones de sentido dan cuenta estas, muchas veces minuciosas, acumulaciones de papeles pautados copiados y re copiados por personajes totalmente anónimos y generalmente olvidados en los relatos históricos?

Se hace necesario, ahora, comenzar a tramar una narración, con carácter o pretensión histórica, que nos permita explicar nuestro objeto: las partituras conservadas en el archivo del convento franciscano de la ciudad de Córdoba. Como punto de partida, entendemos que un relato de la historia –de los objetos, sus apropiaciones, usos, circulaciones y significaciones– implica siempre una representación colectiva del mundo y del tiempo.

Consuetudinariamente las instituciones religiosas (conventuales) conservan sus documentos escritos en tres grandes ámbitos: por un lado, las bibliotecas donde se depositan los textos en formatos de libros, pliegos u otros soportes; por otro, la documentación administrativa, libros de gastos, acuerdos, profesiones –por nombrar algunos– en los archivos. A estos, finalmente, cabe agregar los papeles de música, partituras, *particelle* en el coro (alto) del templo, próximos al órgano, puesto que allí serán requeridos y utilizados para la práctica musical que opera como principal adorno para solemnizar el culto religioso. La música se guarda donde es útil y está disponible para su función.

El contenido de un repositorio musical, de un archivo de música conventual, da cuenta de la historia de esa casa, de los estilos musicales imperantes en un determinado momento, de las elecciones fortuitas o calculadas de música para solemnizar un rito prescripto y legitimado. La cantidad de obras, los estilos a que éstas pueden adscribirse, la asiduidad o infrecuencia con que las piezas son utilizadas nos dan pistas para reconstruir la vida musical de una institución. En nuestro caso, una institución religiosa masculina durante el siglo XIX en la mediterránea ciudad de Córdoba, en el actual territorio argentino.

## **El archivo franciscano: Un hallazgo para la historia local de la música en Córdoba**

Lo que nos ocupa en este escrito y que atrajo poderosamente nuestra atención es la presencia, entre los viejos papeles de música del

archivo musical franciscano, de dos obras de Juan Pedro Esnaola, compositor que desde siempre estuvo circunscrito a la ciudad de Buenos Aires como centro de su producción, circulación y recepción. Se trata, por tanto, de un caso particular y llamativo, sobre todo porque estas piezas no aparecen en los catálogos hasta ahora conocidos del compositor en los que se pretende dar cuenta de la totalidad de su labor musical.

¿Qué hacen composiciones sacras de un músico porteño en un archivo religioso de Córdoba en el siglo XIX? ¿Por qué Esnaola? ¿Por qué música para el oficio divino? Intentaremos responder estos interrogantes en las páginas que siguen. Esta es una historia de tíos y sobrinos, de copistas que trabajan arduamente, de músicas olvidadas y de papeles de música que circulan por amplios espacios y llegan muy lejos con el fin principal de solemnizar el culto divino para la sola gloria de Dios.

### **Algunos apuntes sobre el autor**

Juan Pedro Esnaola nació en Buenos Aires en 1808 en el seno de una familia vasca. Su tío, José Antonio Picasarri, era el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana con quien Juan Pedro emigró a Europa en 1818 por razones políticas. En el Viejo Mundo, Esnaola realizó sus principales estudios en materia musical: tomó clases particulares en Madrid y asistió al Conservatorio de París (Gallardo 1960, Plesch 1999). De este modo, asimiló los principales lineamientos del clasicismo tardío con influencias de la ópera italiana, imperante en el ámbito de la composición religiosa en ese momento, así como el estilo particular de la música religiosa española de los inicios del siglo XIX representada por la generación de Francisco Andreví y Mariano Rodríguez de Ledesma (Leza 2014, Garrido Fernández 2019).

Promulgada la “Ley del Olvido”<sup>2</sup> por el gobierno de Martín Rodríguez, tío y sobrino regresaron al país en 1822. En Buenos Aires fundaron la “Escuela de Música” en la que Esnaola, muy joven, se desempeñó en la enseñanza de canto y piano. Junto a las tareas de docencia Juan Pedro

---

2. La “Ley del Olvido” fue promulgada en mayo de 1822 por Bernardino Rivadavia, Ministro de Gobierno del Gobernador de Buenos Aires, Martín Rodríguez, que permitía el regreso al país de los exiliados por cuestiones políticas.

se dedicó, también, a la composición de música religiosa, así como de piezas para piano y, más tarde, canciones para canto y piano. Mientras tanto, comenzó a insertarse en la alta sociedad porteña asistiendo a las tertulias de Manuelita Rosas en el Palacio de Palermo. A partir de 1852, luego del derrocamiento de Juan Manuel de Rosas, Esnaola comenzó a ejercer actividades en la administración pública y la vida civil hasta su muerte ocurrida en Buenos Aires en 1878.

La figura de Juan Pedro Esnaola ha sido concebida como la de un “precursor” por los primeros historiadores argentinos nacionalistas y luego revisitada a la luz de nuevas posturas historiográficas (Illari 2005) que entienden su labor como la de uno de los representantes de la primera generación de compositores argentinos, junto con Amancio Alcorta y Juan Bautista Alberdi. Illari (2010) sostiene que la formación musical en estilo clásico tardío “con matices rossinianos” se hace evidente en las obras religiosas tempranas de Esnaola, compuestas al regreso de su estancia en Europa (Illari 2009). Durante el tiempo que permaneció en Madrid, el joven Esnaola debe haber tomado contacto con la tradición que, desde José Lidón (1748-1827) en adelante hasta Francisco Andreví y Mariano Rodríguez de Ledesma, era la representante de la música sacra española a inicios del siglo XIX<sup>3</sup>. De hecho, obras de algunos de estos compositores españoles se encuentran en el archivo franciscano de Córdoba y en otros de la región (Mendoza, Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima).

Además de su estancia y formación juvenil en Europa, Esnaola realizó un solo viaje a Montevideo antes de 1830. La mayor parte del tiempo de su vida adulta permaneció en Buenos Aires, en el núcleo cercano a la residencia familiar en la calle 25 de mayo, número 17 (Gallardo 1960: 57). Fue su obra musical, especialmente la de contenido religioso, la que tomó nuevos rumbos, circuló por otros sitios y alcanzó otras latitudes. La producción, circulación y recepción de piezas de su repertorio es lo que da cuenta de su relevancia como un compositor “de fuste”, sólidamente formado en el lenguaje musical de su tiempo, y que logró una importante recepción en el entorno social y cultural de su época.

El repertorio religioso de Esnaola está conformado por 30<sup>4</sup> obras

---

3. Ver bibliografía al final del escrito.

4. Se toma como número final al que presenta el recuento del catálogo de García Muñoz y Stamponi

entre las conservadas, perdidas y atribuidas cuyas existencias fueron repartidas entre el Archivo del Arzobispado de Buenos Aires y el archivo personal de la familia Gallardo. A estas existencias se suman, para un total de 32 obras, las dos piezas halladas en el convento franciscano de Córdoba: una *Tercia para voces y orquesta* (en varias versiones) y unos *Salmos para Vísperas*, ambas composiciones para el Oficio divino, y que, como anticipamos, no figuran en los catálogos hasta ahora conocidos del compositor. El análisis y contextualización de estas obras permitirá dar cuenta de la recepción del músico argentino en un ámbito mucho más amplio, espacial y temporalmente, que aquel al que hasta ahora había estado circunscripto.

En este trabajo estudiamos los documentos que transmiten estas dos composiciones en tanto fragmentos de un pasado que nos dan indicios para la interpretación y puesta en valor de nuestro patrimonio cultural, religioso, artístico y musical.

### **Tercia y Vísperas: Música para una Orden**

Según Melanie Plesch y Gerardo Huseby (1999), la producción compositiva de Esnaola puede organizarse en tres grandes ámbitos: música religiosa, música de salón<sup>5</sup> y música sinfónica<sup>6</sup>. El repertorio religioso, compuesto en su mayoría durante su juventud (1824 - 1835 aproximadamente, Illari 2005), casi no ha sido objeto de abordajes analíticos sistemáticos que permitan una caracterización estética. El estudio más importante y riguroso ha sido llevado a cabo por Bernardo Illari (2005, 2009a, 2009b y 2010). Si bien el grueso de la producción religiosa de Esnaola data de las primeras décadas del siglo XIX, en 1845 concibe dos *Lamentaciones para Semana Santa*, consideradas por los estudiosos obras de gran envergadura, testimonio de la madurez

---

(2002) para la sección de OBRAS RELIGIOSAS, p. 64. Para Gallardo e Illari el total es de 21 piezas. Estamos trabajando en la confección de un catálogo único para la producción religiosa de Esnaola que incluya los últimos hallazgos.

5. La música de salón se halla reunida, en parte, en el *Cuaderno de Música* de 1844 editado en 2009 por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) con un estudio preliminar de Bernardo Illari.

6. Se conoce que Esnaola compuso sinfonías y oberturas que hoy están perdidas. Véase Bernardo Illari (2005) "Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10, pp. 137-223, 210.

compositiva del músico. En los catálogos que recogen su producción musical –el primero de 1960 incluido en el texto de su descendiente Guillermo Gallardo y el segundo publicado en 2002 por Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi<sup>7</sup>– no se registran las dos composiciones que hemos hallado en Córdoba. No hay rastros de la Tercia ni de los salmos de Vísperas tampoco en documentación aledaña a los propios catálogos, como cartas entre Esnaola y su tío (Gallardo 1960:58 y Morla 2011), publicaciones periódicas que recuperan datos de su producción tal como la nota de la redacción de *La Gazeta Musical* de julio 1878 en ocasión de la noticia del fallecimiento del compositor<sup>8</sup>.

En el año 2009 se transcribió en la ciudad de Mendoza una copia de la *Tercia para 3 voces y orquesta* de Esnaola con motivo de las celebraciones que tuvieron lugar en Argentina por el Bicentenario de la Revolución de Mayo<sup>9</sup>. Otro juego de copias de la Tercia fue informado en 2011 desde la Biblioteca Nacional de Venezuela proveniente, también, del Convento Franciscano de Buenos Aires<sup>10</sup>. En 2013 fueron hallados varios juegos de copias de la *Tercia para coro y orquesta/coro y órgano* de Esnaola en repositorios de la orden franciscana de Córdoba<sup>11</sup>. Recientemente, en 2019, junto al GMH (Córdoba) que integro, tuvimos noticia de una copia más de la *Tercia* en la Biblioteca Histórica del Convento de San Francisco<sup>12</sup> de Buenos Aires (en adelante BHCSF) que custodia los documentos musicales del propio cenobio. En el convento de Córdoba se encontraron, además, cinco salmos de *Vísperas para coro y orquesta*, también de la pluma de Juan Pedro Esnaola.

¿Cómo llegaron estas obras hasta Córdoba y Mendoza a mediados del siglo XIX? La hipótesis más plausible es que se trate de encargos de

---

7. Existen listados de su producción en <http://www.musicaclassicaargentina.com/esnaola/index.htm>. También ver Morla 2011.

8. *La Gazeta Musical*, Buenos Aires, 14/7/1878, V Época, Año 5, Número 11.

9. La transcripción fue realizada por el Lic. Juan Pablo Páez bajo supervisión del Dr. Bernardo Illari.

10. Agradezco a la Lic. Coralys Arismendi Noguera la noticia del hallazgo y el haber compartido conmigo el material cumpliendo con los procedimientos y autorizaciones de digitalización correspondientes.

11. En Córdoba, el hallazgo fue realizado por miembros del Grupo de Musicología Histórica Córdoba que dirigen Leonardo Waisman y Marisa Restiffo en el Convento San Jorge de la Provincia de la Asunción, OFM.

12. Agradezco la gentileza del Lic. Pedro Puente Olivera, bibliotecario de la Biblioteca Fray Mamerto Esquiú de San Antonio de Padua, Buenos Aires. por acercarme una copia digitalizada de la documentación.



la Orden franciscana a “Don Juan Pedro”, tal como aparece nombrado en algunos de los documentos musicales de su autoría. Por sus características estilísticas hemos datado la *Tercia* y los salmos de Vísperas como parte de las composiciones que Esnaola realizó entre 1822 y 1828, considerado su primer período compositivo o período temprano<sup>13</sup>.

Desde su regreso de Europa y a través de su actividad docente, compositiva y de intérprete, Esnaola se erigió en un compositor renombrado en Buenos Aires, especialmente en el terreno de la música religiosa. En el pequeño núcleo urbano de la ciudad, los templos principales se encontraban muy próximos uno de otro, en un radio estrecho. De hecho, el convento franciscano está apenas a una cuadra de la Iglesia de San Ignacio y a poco más de quinientos metros de la Catedral Metropolitana, templos por los que circulaba Esnaola ejerciendo funciones como organista y para cuyos servicios eran requeridas, seguramente, varias de sus composiciones.

La comunidad franciscana de Buenos Aires debe haber encargado la música necesaria para sus servicios a Esnaola; luego esa música circuló por otras casas de la Orden, allende la metrópoli y también transitó por las redes de intercambios y préstamos activas en otras ciudades. Tal es el caso de Córdoba que analizaremos más claramente cuando nos detengamos a revisar la tarea de los encargados de las copias de las piezas. Esta circulación de obras avanza, también, la idea de que el estilo de la música religiosa en Córdoba era acorde a las modas de la época, actualizado con respecto a otras ciudades de Europa y América y homogéneo entre las instituciones religiosas de Buenos Aires y el interior de las Provincias Unidas del Sud.

Si bien la hipótesis del encargo se torna muy plausible, es más difícil explicar la travesía y dispersión de sus piezas por dos ciudades importantes del actual territorio argentino y bastante alejadas la una de la otra. Y se hace difícil porque la producción de Esnaola permaneció, hasta el momento de los hallazgos, circunscripta a Buenos Aires. La aparición de estas copias, la cantidad de veces que se copió y recopió la música, resulta muy llamativa y le otorga a la creación una relevancia inusitada. Ciertamente, la composición de música para la hora de Ter-

---

13. La denominación de los períodos compositivos es parte de un estudio de la producción religiosa del compositor que estoy realizando en el marco del proyecto de una beca interna posdoctoral del CONICET bajo la dirección de Leonardo Waisman.

cia era requerida para el servicio conventual y tenía amplia circulación entre las casas de la orden franciscana. En el caso de las Vísperas, al ser una de las horas mayores que con más frecuencia se han musicalizado para el uso cultural, no resulta extraño el encargo sino ciertamente muy apropiado.

Los responsables de poner en marcha la circulación fueron, entendemos, los propios frailes, miembros de la Orden, que transitaban por los conventos asentados en las principales urbes y llevaban consigo los enseres necesarios y útiles para el servicio religioso, el estudio y las tareas pastorales. Por otro lado, los copistas empleados por las Órdenes Religiosas casi nunca se desplazaban de una ciudad a otra, su movilidad era prácticamente nula, o restringida a las instituciones religiosas que los contrataban en una misma ciudad.

### **La Tercia para voces y orquesta**

La Tercia es una de las horas menores del Oficio Divino y se canta alrededor de las nueve de la mañana antes de la Misa diaria. Al tratarse de una hora menor, la estructura textual que debía ser puesta en música (liturgia preconiliar) constaba de:

- Invitatorio (con doxología menor),
- Himno,
- Salmos (tradicionalmente se utilizan 3 por ser una hora menor),
- Doxología menor (como conclusión).

Las copias que se conservan en el archivo dan cuenta de una composición estructurada en 9 secciones de acuerdo con la musicalización basada en el texto litúrgico. El himno es el correspondiente a la hora, *Nunc Sancte nobis*. En lugar de 3 salmos, según prescripción litúrgica, se musicalizaron 6 versículos del Salmo 118<sup>14</sup>. La Tercia Solemne (copia de la BHCSF) tiene 6 secciones. No cuenta con las 3 secciones a solo: *Inclina cor meum*, *Paratus sum* y *Veniant mihi*. En la copia consultada

---

14. Según la versión Vulgata, versículos 33, 36, 49, 60, 65 y 77 del Salmo 118.

(depositada en el Archivo de la BHCSF) se han conservado las *particelle* sólo de las secciones a coro. Todas las versiones respetan la misma estructura en secciones, excepto la copia de la BHCSF en la que se omitieron las secciones de entonación solista que se corresponden con los versículos 36, 60 y 77.

En el convento franciscano de Córdoba se encuentran cuatro grupos de documentos musicales manuscritos indicados como *Tercia* de Esnaola, a saber:

- *Tercia a 3 voces con órgano*, del copista J. A. y T. de quien no tenemos más datos que sus iniciales y hasta el momento no hemos localizado otras copias de su mano en el archivo;
- *Tercia a 4 voces con orquesta* de Romualdo García, copista del convento franciscano de quien conocemos otras copias, entre ellas la de los *Salmos de Vísperas*, del propio Esnaola. La copia de García no tiene las partes de cuerdas<sup>15</sup> y en cuya portada se anotó, manuscrito con lápiz, el rótulo “inútil”. Esta denominación podría indicar que no se usaba para la interpretación durante los servicios religiosos por alguna razón que desconocemos, aunque podríamos aventurar que sería por la falta de cuerdas, en principio. La anotación parecería ser posterior y no perteneciente al propio copista. En esta copia se agrega, al final, un *Benedicamus Domino*, de uso tradicional para la despedida de una hora del oficio o de la misa. Es la única copia en la que aparece este agregado y no hay correspondencia en las demás reproducciones de la obra.
- Cuadernillo de la voz de Alto de una *Tercia y Misa para el día del Patriarca San Francisco*. Lamentablemente sólo se ha conservado esta *particelle* sin datos del copista que realizó la tarea. La sección de la Tercia coincide con la voz de Alto (en otras versiones, Tenor 1) de las versiones de Esnaola a 4 voces y aparece, además del himno utilizado en la hora (*Nunc Sancte nobis*), otro himno franciscano para primeras Vísperas (*En redit Patris celebris*<sup>16</sup>), sin indicación que permita supo-

15. En un primer impulso podría pensarse que la falta de cuerdas podría haberse compensado utilizando las *particellas* para violín I y bajo, copias de Tiburcio Silbarrios o Silvarrios (TS) que mencionamos a continuación. Este supuesto no se basa en hechos concretos sino en la mera especulación.

16. El incipit del texto es *En redit Patris celebris*, para la solemnidad de San Francisco, himno

ner que se trata de música de otro autor. A continuación, y reiniciando la numeración de las páginas del cuadernillo, se copió la parte de Alto (o voz aguda) de una misa completa (no es ni la *Misa a 3* ni la *Misa de Requiem* de Esnaola). Suponemos que fue una manera de utilizar el escaso papel pautado disponible. Todo el cuadernillo fue realizado por el mismo copista.

- Cuadernillos de violín 1 y de *basso* (de acompañamiento) de la *Tercia del S. Esnaola*, copia de Tiburcio Silbarrios (o Silvarrios) de acuerdo con sus iniciales T.S. en el vértice inferior derecho de la transcripción. Hemos localizado a este copista en Buenos Aires, afroamericano que estuvo relacionado con el desarrollo de la música religiosa en la ciudad porteña en el entorno de la Catedral Metropolitana (Morla 2011). Silbarrios es, también, uno de los principales copistas de Esnaola y autor de acompañamientos, a la manera de reducciones para tecla o voz y tecla, en unas 12 obras del compositor. En este caso sería factible suponer que las partes fueron copiadas en Buenos Aires y luego traídas a Córdoba.
- *Particella* suelta de trombón, copia de Pedro Nolasco Palacios, copista y músico que ejercía sus labores en los conventos mercedario y franciscano de Córdoba. Pedro Nolasco era hijo de José Asensio Palacios organista de la Merced y de la catedral durante el siglo XVIII.

Hasta aquí las existencias en referencia a la *Tercia* de Esnaola en el convento de Córdoba. Con el paso del tiempo y los sucesivos cambios de localización de los documentos musicales y la circulación de éstos, tanto por el propio convento como fuera de él, se deben haber extraviado las partes que consideramos “faltantes” para completar las versiones. En primera instancia, ninguno de los conjuntos de manuscritos podría considerarse completo y apto para su ejecución salvo la *Tercia a 3 con órgano*, copia del misterioso J. A. y T.

Por otros datos relacionados con la práctica musical en el convento podemos saber que se realizaron pagos en 1887 y 1888<sup>17</sup> por “arreglar

---

de primeras Vísperas. Referencia: Jaume de Puig i Oliver (2016) *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca Diocesana del Seminari de Girona: Volum: 1. Manuscrits 1-50*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 68. En el archivo franciscano de Córdoba también se conservan algunas *particelle* de una musicalización de este himno por Carles Baguer para coro y orquesta (0078).  
17. OFM, Convento San Jorge de Córdoba (CSJFC), Libro de Gastos N° 7 (1872-1888) para los años

a órgano” alguna pieza compuesta para orquesta<sup>18</sup>, lo que daría cuenta de una práctica sostenida por la institución y no ajena a otras, con el fin de mantener un servicio decente de la música en las celebraciones que insumiera menos recursos para su ejecución.

Otra idea que nos surge al revisar los manuscritos es que quizá la Tercia “inútil”, copia de Romualdo García, a la cual faltan las partes de cuerdas, se haya podido completar con los dos cuadernillos sueltos (de violín 1 y bajo) copiados por Tiburcio Silvarrios y la *particella* de trombón, copia de Pedro Nolasco Palacios; todos ellos traídos, casi sin duda, desde el convento de Buenos Aires a Córdoba.

Conocemos que los intercambios entre los distintos conventos de la Orden Franciscana dispersos en los territorios de las Provincias Unidas del Sud eran fluidos y frecuentes y que tanto las personas como las cosas circulaban por las distintas casas de la Orden en una lógica de familia religiosa organizada por provincias<sup>19</sup>.

En la Colección Musical que forma parte del Fondo Documental “Pablo Cabrera” de la Universidad Nacional de Córdoba, se conserva, también, una copia de la *Tercia a 4 voces* de Esnaola. La Colección Musical Cabrera reúne piezas manuscritas procedentes, según nuestras investigaciones<sup>20</sup>, de distintas instituciones religiosas de la ciudad de Córdoba, recogidas por el propio Monseñor Cabrera entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Tomás Perafán, esclavo músico del Convento Máximo de Padres Mercedarios, es el probable autor de la copia. Desde muy pequeño, Pe-

---

1887 y 1888. Se realizan pagos a distintos encargados de los arreglos.

18. En julio de 1887 a Juan Caballero “por arreglar a órgano una misa de Requiem y sacar las voces”; en octubre del mismo año, a Don Miguel Bonet “por dirigir la orquesta en la función del Patriarca y arreglar a órgano las Vísperas de Bagueer”; y un año más tarde, en octubre de 1888, nuevamente a Bonet “por arreglar a Órgano y partitura general de la misa de Villanova, arreglar a Órgano un Magnificat [...]”. Los datos fueron extraídos del Libro de Gastos N° 7 (1872-1888) del CSJFC.

19. Para una síntesis de la situación del clero regular en la primera mitad del siglo XIX, especialmente en Buenos Aires, ver Roberto Di Stéfano (2006) “El clero de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XIX”, en Valentina Ayrolo (comp.) *Estudios sobre clero iberoamericano, entre la independencia y el Estado-Nación*, Salta: CEPHIA, pp. 203-222. Sobre las posiciones políticas de los miembros de la Orden ver Troisi-Meleán, Jorge (2008) “Redes, reforma y revolución: dos franciscanos rioplatenses sobreviviendo al siglo XIX (1800-1830)”, *Hispania Sacra*, LX, 122, pp. 467-484.

20. Escalante, M. F. y otros. “El Fondo Musical Pablo Cabrera: un hallazgo para la Universidad Nacional de Córdoba”. Ponencia leída en las *XV Jornadas de Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades* (UNC), Córdoba, 2011.

rafán sirvió al convento mercedario como violinista y cantor. Además, hemos registrado que entre 1872 y 1875<sup>21</sup>, este sirviente recibió pagos del convento franciscano por la enseñanza de música a los frailes y por su participación musical en distintas celebraciones de la Orden de San Francisco. Posiblemente, a juzgar por los datos consignados<sup>22</sup>, este músico haya servido a los franciscanos desde bastante tiempo antes de la fecha en que se indica el primer pago.

Constatamos una estrecha relación entre el músico copista y las instituciones en las que desempeñaba sus oficios. En este caso es posible suponer que fue el propio Perafán quien hizo circular las copias entre los dos repositorios conventuales. Este hecho da cuenta de la importancia que tuvo la música de Esnaola como adorno privilegiado de las celebraciones religiosas en la ciudad y su vigencia mucho tiempo después de haber sido creada.

También es dable pensar que, en los contextos de escasez impuestos por la propia dinámica colonial en ciudades alejadas de Buenos Aires, lo nuevo era ciertamente acotado y se valoraba su presencia. Parecería que la entonación de la hora Tercia, especialmente musicalizada para coro, solistas y orquesta se tornaba un bien preciado y en la novedad que permitía a la familia franciscana estar a la altura de cualquier otra casa religiosa de la región.

Suele ser una característica frecuente la composición de piezas a 3 voces (Tenor 1, Tenor 2 y Bajo) para el uso en conventos masculinos por lo que suponemos que las versiones de la Tercia “a 3 con órgano” de Esnaola y otras composiciones realizadas para 3 voces podrían considerarse versiones conventuales, para el rezo interno de los frailes con el único acompañamiento del órgano, siempre disponible en los espacios monacales. En tanto que las versiones “a 4 con orquesta” estarían destinadas a situaciones de ejecución frente a los fieles como oyentes de conciertos “sacros”, en los que pueden haber participado niños para la resolución de la voz aguda (Soprano) que es la que se agrega en las versiones completas. No se trataría de una regla general, pero en algunos casos permitiría explicar la circulación de dos adaptaciones con

---

21. CSJFC, Libro de Gastos N° 7 (1871-1888).

22. El 9 de noviembre de 1872 Perafán recibe la suma de \$400 “por enseñanza de música en tiempo de mi antecesor 400 p.s”. La abultada suma da cuenta de un lapso extenso de tiempo. CSJFC, Libro de Gastos N° 7, p. 9.

orgánicos diferentes. Suma evidencia en este sentido la presencia de la *Tercia* de Quirici a 3 voces, de la cual hablaremos más abajo (Tenor 1, Tenor 2 y Bajo) en las dos versiones: con órgano (reducción a tecla) y con orquesta.

En general, el estilo musical responde a las características del clasicismo tardío<sup>23</sup> con claras reminiscencias del tratamiento vocal de la ópera italiana, de enorme vigencia en Europa y América para la primera mitad del siglo XIX y representado en la figura de Gioachino Rossini como su principal cultor. Los elementos operísticos aparecen particularmente en el tratamiento de las secciones a solo, la musicalización de los versículos *Inclina cor meum* (versículo 36); *Paratus sum* (versículo 60); y *Veniant mihi* (versículo 77). Como características centrales podemos mencionar: cuidadosa representación afectiva del texto, uso de líneas melódicas de carácter cantábil, articuladas periódicamente, y que con frecuencia presentan un perfil ondulante; textura de melodía con acompañamiento a la manera de una “romanza”; en cuanto al tratamiento orquestal, mantiene las características del estilo clásico con la preeminencia de la sección de cuerdas y mínimo apoyo de los vientos de madera y metal.

Durante el siglo XIX se hizo bastante frecuente la musicalización de esta hora en particular, y uno de los indicios que hallamos es que en el archivo de Córdoba se conservan, también, dos juegos de copias de una *Tercia a 3 voces y orquesta* de Giovanni Quirici (1824-1896), compositor italiano, organista en Turín. La obra compuesta por Quirici musicaliza las secciones prescriptas litúrgicamente para la hora canónica, aunque, como vimos en otras versiones de Esnaola, reduce la cantidad de versí-



Link a grabación de la  
*Tercia para coro y orquesta*  
de J. P. Esnaola

23. Con esto nos referimos a un tratamiento que privilegia la articulación periódica de la frase melódica; con textura de melodía acompañada; en una armonía regida por la tonalidad, de tipo diatónica y que se mantiene pivoteando entre las regiones de la tónica y la dominante con algún acorde alterado utilizado para dar color al discurso, asociado, casi siempre al contenido del texto. El discurso está claramente articulado y la fluidez y continuidad se logran por el uso de semicadencias o cadencias débiles internas y reservando al final de cada número la clausura completa por la cadencia. De las adscripciones estilísticas realizadas sobre la obra de Esnaola por Bernardo Illari (2005, 2010) coincidimos en la apreciación de asignar el período temprano del compositor (1822 a 1828) a las características del estilo clásico tardío con elementos provenientes de la ópera.

culos del salmo obviando el 36, el 60 y el 77.

También en el archivo del Convento Máximo de San Lorenzo Mártir (Mercedarios) de Córdoba, encontramos una *particella* de bajo de la *Tercia* de Quirici cuya copia fue realizada por Cristóbal Tiseyra, criado de los mercedarios que cumplía funciones como organista y copista<sup>24</sup>. Además, en el archivo franciscano cordobés contamos con fragmentos de la musicalización de una *Tercia* de Innocente Carcano, músico italiano que arribó a Córdoba hacia 1850 y estuvo activo como compositor e intérprete en la ciudad hasta los primeros años del siglo XX<sup>25</sup>.

Además, contamos con rastros de la práctica de ejecución de esta hora a través de los asientos en los libros de gastos. Así, sabemos que en 1862 se realizó un pago de 18 pesos a “José Galarza por haber enseñado por un tanto a los coristas las misas clásicas [*sic*], vigiliat, inno [sic] y terciat [...]”<sup>26</sup>; asimismo se registran otros pagos a instrumentistas por su participación en la *Tercia* y Misa de Copacabana y en la *Tercia*, Misa y Procesión del Corpus en el tercer día de las funciones de la Purísima para ese mismo año<sup>27</sup>.

Más adelante, en agosto de 1878, coincidiendo históricamente con el año de la muerte de Esnaola, se gastaron 28 pesos “[...] en los músicos y cantores que se ocuparon para la *tercia*, misa y reserva del día de Porciúncula [...]”<sup>28</sup>. Si bien no hay indicación expresa de que la *Tercia* mencionada corresponda a la compuesta por el músico porteño, la práctica de ejecución solemne de la hora, con empleo de solistas, coro y orquesta, era bastante corriente en las casas de la Orden, a juzgar por los gastos realizados. Este hecho representa un cambio, una novedad para el siglo XIX con respecto a la práctica litúrgico-musical colonial que hemos venido observando y que hemos documentado en trabajos anteriores<sup>29</sup>.

La *Tercia* es una hora del culto privado, no del público, entonces, ¿por qué comienza a celebrarse ahora con coro y orquesta? Intentamos

---

24. La copia conservada en el Archivo del Convento Máximo de San Lorenzo tiene sello procedente del Convento de La Merced de [La] Rioja.

25. Ver artículo específico de Luciana Giron Sheridan en esta misma Revista.

26. CSJF, Libro de Gastos N° 5, f. 324, 19 de noviembre de 1862. Se conservó la ortografía original, el resaltado es mío.

27. CSJF, Libro de Gastos N° 5, f. 339v y 331v respectivamente para noviembre y diciembre de 1862.

28. CSJF, Libro de Gastos N° 7, p. 99, 4 de agosto de 1878. El resaltado es mío.

29. Ver bibliografía al final del artículo.



una explicación a partir de pensar que el templo se va transformando paulatinamente en un espacio más de sociabilidad de la élite cordobesa y que por esto requiere de música apropiada. Así, las versiones a 3 voces masculinas con órgano se utilizarían para solemnizar las celebraciones privadas, en tanto las versiones a 4 voces con orquesta servirían para el recreo de los concurrentes. Situaciones parecidas han sido documentadas para la catedral de Santiago de Chile y para las iglesias españolas durante el siglo XIX<sup>30</sup>.

### Los salmos de Vísperas: *opus unicum*

El hallazgo más importante dentro de la producción religiosa de Esnaola lo constituye, sin duda, el conjunto de los salmos de Vísperas, única copia conocida y registrada hasta el momento. Se trata de la musicalización a 4 voces y orquesta de cinco salmos prescritos para la hora de Vísperas<sup>31</sup>, una de las cuatro horas mayores del Oficio divino que se entona, tradicionalmente, al caer la tarde. La exclusividad del hallazgo ubica a esta pieza en la categoría de *opus unicum* del compositor porteño y a la casa conventual de Córdoba como la única custodia del tesoro, sin correspondencias en ningún otro archivo que contenga música de Esnaola (Mendoza, Córdoba, Buenos Aires, Caracas hasta el momento).



Link a grabación de los  
*Salmos de Vísperas* para  
coro y orquesta  
de J. P. Esnaola

La copia, en particular, fue realizada por Romualdo García (formato apaisado) para un orgánico de voces (SATB), flautas I y II / clarinetes I y II; fagot; cornos I y [II]; violín I; violín II; violoncellos / contrabajos. Además, se conservan *particelle* de voces de Soprano, Alto y Tenor (formato vertical), posiblemente copiadas por Tomás Perafán de acuerdo con el cotejo caligráfico realizado. Más ade-

30. Para el caso chileno contamos con los trabajos de José Manuel Izquierdo König y para España con la tesis doctoral de Tomás Garrido Fernández (UCM, 2019).

31. Salmos según numeración de la versión Vulgata 109, 110, 111, 112 y 116.

lante me detendré en la labor de los copistas de música de las Órdenes Religiosas.

Las evidencias de uso presentes en las copias y la multiplicación de *particelle* para las voces dan cuenta de una necesidad de la música para el oficio, así como permiten encontrar ciertos vestigios de las prácticas de interpretación. Causa cierta sorpresa no haber hallado alguna relación con esta pieza en archivos de Buenos Aires de donde seguramente proviene y donde puede haberse efectuado el encargo.

Otra particularidad, que suma a los usos de la música de Esnaola para la liturgia en el convento franciscano, es el hallazgo de *particelle* para Soprano y Bajo, que presentan la línea melódica que se corresponde con sus respectivas en los salmos 109, 110 y 111 pero que llevan texto de los salmos 145, 146 y 147<sup>32</sup>. Este caso de *contrafactum* no tiene precedentes para nosotros en relación con Esnaola; no podemos asegurar que haya sido un procedimiento realizado por él, aun cuando sabemos que se utilizaba con alguna frecuencia en la música religiosa<sup>33</sup>. Lo más probable es que se haya reutilizado su música con otros textos, también de salmos de tipo celebratorios para el sostenimiento de la solemnidad del culto, lo que otorgaría a la música de Esnaola un verificable valor de uso y daría cuenta de las características de su recepción en sitios alejados de Buenos Aires, cuna de la composición.

## La entonación de las Vísperas en la Liturgia de las Horas

En el conjunto de las Horas del Oficio Divino, las Vísperas tienen un lugar preponderante y suelen recibir un tratamiento musical particular. En el caso de la Tercia, analizada en primer término, contamos con todas las secciones prescriptas: Invitatorio, Himno, Salmos (o versículos de salmo), Doxología menor. En cambio, para las Vísperas sólo ha llegado a nosotros la musicalización de los cinco salmos correspondientes a la hora canónica.

---

32. En todos los casos mencionados en esta oración los números corresponden a la versión Vulgata de la Biblia.

33. Hemos podido observarlo en algunas de las piezas del compositor italiano Innocente Carcano presentes en el Archivo franciscano. Es mencionado, además, en la práctica de la música religiosa española; ver López Ruiz 2017.

El tratamiento que le ha dado el compositor a estos textos, prescriptos litúrgicamente para las Vísperas de domingo del común de santos, presenta, al igual que la Tercia, características del estilo clásico tardío que evidencia influencias de elementos de tipo operístico verificadas en los pasajes solistas. El coro es utilizado tanto como coro de solistas como en *tutti*; las secciones corales (*tutti*) se destacan por un tratamiento vocal privilegiando la textura homofónica y reservando los momentos virtuosos para las combinaciones de dúos, tríos y para los solos.

Destacamos la emulación del *alternatim*, práctica tradicional en el canto de los salmos, sugerida en la sucesión de los versículos entonados alternadamente por coro y combinaciones de voces o solos. Cada uno de los salmos, entendido como una pieza en sí misma, cuenta con una introducción y un cierre a cargo de la orquesta, tal como pudimos observar en la musicalización de la Tercia, y finalizan con la entonación de la Doxología menor.

El compositor ha utilizado el formato de la orquesta clásica con predominio de las cuerdas, sin presencia de la viola, apoyadas y resaladas (comentadas) por los vientos: clarinetes para los salmos 1, 2 y 5 y flautas en salmos 3 y 4. La orquesta funciona como acompañamiento de las voces, tanto en el coro como en los pasajes solistas.

El estudio de las características del tratamiento del texto religioso con una determinada función ritual, nos permite afirmar que Esnaola continúa una tradición que viene del barroco tardío en la musicalización destinada al culto religioso, manteniendo pautas estilísticas en concordancia con las prescripciones litúrgicas pero adaptándose a las modas musicales tanto en Europa como en América. En el archivo franciscano de Córdoba se encuentran además musicalizaciones de Vísperas de compositores como Carles Baguer, Giuseppe Ponzo y fragmentos anónimos.

## Copistas y papeles de música: la copia como estrategia de circulación

Acordamos con Roger Chartier cuando afirma que “[...] el texto no es una abstracción, es siempre algo que se da a través de la materialidad del objeto” (Chartier 1992:32) y agregamos que la potencia de esa materialidad tanto condiciona como posibilita su desenvolvimiento. Nos detendremos entonces sobre la materialidad de la música, su soporte físico, el tipo de papel en el que está escrita, los rasgos particulares de la escritura y la cadena de acciones y relaciones que la fijan a ese estado y, para el caso que nos requiere, la multiplican y propician su circulación e interpretación. Haremos énfasis, parafraseando a Carlo Ginzburg, en los detalles menores, secundarios, desapercibidos en muchas ocasiones.

En su dimensión material las copias funcionan como fragmentos de un pasado al que se puede interrogar a partir de la necesidad de copiar, el acto manual y repetitivo con un fin performativo para proveer los elementos de decoro y solemnidad a cada celebración.

El primer conjunto de documentos con el que nos topamos al llegar a la habitación en la que se habían alojado las piezas de música, una vez removidas del coro alto, fue una carpeta de cartón que la encargada de recibirnos señaló como “la pila antigua”. Se trataba de versiones completas de Tercias y Vísperas de Juan Pedro Esnaola y Giovanni Quirici, junto con fragmentos anónimos también correspondientes a esas horas del oficio divino como resabio de un ordenamiento por géneros funcional a la interpretación en el templo. Como suele suceder con los hechos de cierta trascendencia, en ese momento no nos percatamos de que estábamos haciendo un hallazgo importantísimo para contribuir a la construcción de una narración de la historia de las músicas en Córdoba y Argentina.

Tradicionalmente, las instituciones religiosas contaban con empleados (esclavos, criados) con habilidades musicales encargados de la copia de la música. La copia tenía como finalidad preservar las piezas y multiplicarlas para que pudieran ser utilizadas en la interpretación durante la solemnización del culto. Fundamentalmente se debía proveer de la parte a cada uno de los músicos intervinientes (cantores e instrumentistas), por lo que se torna muy común encontrar *particelle*, partes individuales para cada cantante o cada instrumento de modo

que se pudieran ejecutar con más comodidad. También se conservan partituras con la transcripción de la obra completa, que servirían de guía al posible director del conjunto musical. Para el caso de las dos piezas en cuestión no se han conservado partituras, sólo *particelle* vocales e instrumentales.

La acción de copiar música de forma manual (manuscrita) subsistió mucho tiempo después de haberse inventado la imprenta musical y sobre todo fue muy profusa en los ambientes religiosos / eclesiásticos. La constante necesidad de disponer de partes para los músicos (cantantes e instrumentistas), así como de música “nueva” para cada celebración, impulsaron la copia recurrente. Se copia lo que se necesita y lo que se usa, lo que está vigente, lo que importa. Los copistas y el fruto de sus pacientes labores generan una red de intercambios de música, construyen sentido sobre lo que se copia y propician la identidad de lo que circula dotando de valor a aquello que se guarda, celosamente, en los archivos.

El recuento de las copias existentes sobre un autor, en este caso Esnaola, y las particularidades de cada una nos permiten trazar una historia de las tareas que producen esas copias, de las prácticas que otorgan sentido a la copia, y de las representaciones colectivas en torno a esas prácticas. En la larga secuencia de acciones y decisiones en torno a la interpretación de una obra musical en espacios sagrados, los copistas suelen quedar en el anonimato más absoluto. Sobresale la figura del compositor, la publicación de su obra si ocurre, los cantantes e instrumentistas comprometidos en su ejecución y las distintas expresiones de la pieza compuesta de manera prescriptiva y con indicación de ejecución en una función determinada. Los copistas habrán sido un eslabón más en esa larga cadena.

Bernard Lahire, sociólogo francés, se pregunta acerca de por qué los individuos hacen lo que hacen, dicen lo que dicen y piensan lo que piensan y propone como respuesta entender a las “prácticas” (hacer, decir, pensar) como una conjunción de un “pasado incorporado” con (más) un “contexto presente de acción”<sup>34</sup>. Según este sociólogo francés de la escuela bourdiana,

---

34. Lahire 2017.

Las prácticas [...] sólo se comprenden entonces si se estudia, por un lado las exigencias contextuales que pesan sobre la acción (lo que el contexto exige o solicita de los actores) y, por otro, las disposiciones socialmente constituidas a partir de las cuales los actores perciben y se representan la situación, y sobre la base de las cuales actúan en esta situación<sup>35</sup>.

La práctica de la copia (copiar) supone la incorporación de un pasado de conocimiento, entrenamiento y desarrollo de habilidades por parte de los copistas en un contexto de acción: la necesidad/demanda de contar con soportes materiales para la interpretación musical destinada a la solemnización del culto divino. La copia no solo multiplica la composición, sino que también propicia su circulación a través de la agencia particular de sus responsables: ellos son los que copian, arreglan, enseñan y circulan el material musical entre distintas instituciones.

Proponemos, entonces, entender a las copias como estrategias privilegiadas de circulación de “la música”, estrategias que tienen como agentes principales a los propios reproductores manuales; que dichas estrategias les otorgan cierta visibilidad en el contexto en la cual se desenvuelven, visibilidad derivada del oficio que desempeñan: músicos (copistas, intérpretes) en una red de decisiones y acciones en torno al objetivo final de adornar la liturgia; estrategias que, finalmente, cobran su sentido en el contexto de las prácticas musicales que describimos.

Los copistas solían ser, como vimos, esclavos y luego criados de las instituciones religiosas en las que vivían y a las cuales servían. En el caso de los músicos, no sólo estaban encargados de la ejecución instrumental (el canto estaba preferentemente reservado a los frailes) sino que su formación en el oficio los habilitaba para realizar algunos procedimientos más complejos como el del *contrafactum* que verificamos en los salmos de Vísperas; realizar reducciones para tecla, tal el caso de Silvarrios. Estos hechos dan cuenta de su grado de entrenamiento en el oficio musical mismo, su conocimiento del estilo y de la importancia de su tarea en el campo particular de la reproducción, difusión y conservación de la música en los espacios conventuales.

Por otro lado, la cantidad de copias y su dispersión en distintas

---

35. Lahire 2017:3.

instituciones y en varias localizaciones urbanas, evidencian la importancia que tenía la música de Esnaola como adorno privilegiado de las celebraciones religiosas en la ciudad y su vigencia mucho tiempo después de haber sido creada.

Asimismo es dable suponer que, en los contextos de escasez impuestos por la situación periférica en ciudades alejadas de Buenos Aires, lo “nuevo” era ciertamente muy valorado y resguardado. La diferencia con la casi totalidad de las demás piezas que componen el repertorio religioso de Esnaola –sólo el *Miserere a 4 voces y pianoforte* aparece copiado más de una vez<sup>36</sup>– pone de relevancia la importancia de esta pieza y le otorga una dimensión mucho más amplia de la que la producción propia del compositor había tenido hasta el momento.

## Palabras finales

La tarea propia de los copistas, las huellas de uso o ausencia de las mismas en los documentos, el número de copias registradas, encontradas, contabilizadas da cuenta del significado de un texto musical para la vida de una comunidad, de su utilización y de la importancia (poca o mucha) que la “obra”, en tanto construcción simbólica del autor (imaginación, trabajo, labor, creación *ex nihilo*), implica.

Las copias y su circulación en un espacio local y regional refieren a prácticas en torno a las piezas y configuran su importancia y sentido para el entorno de una comunidad. Lo que se copia importa, cuando circula importa a más número de gente. La diferencia con la casi totalidad de las demás obras de Esnaola, copiadas una vez alguna de ellas (los casos pueden registrarse en números muy pequeños) pone de relevancia la importancia de la Tercia y su uso por parte de una comunidad conventual.

Si bien la producción y circulación queda circunscrita a la familia franciscana, este hecho nos permite albergar ciertas certezas sobre la proveniencia de las piezas de la colección Cabrera. La figura del copista

---

36. Las copias se encuentran en el Archivo Arzobispal de la Curia Metropolitana (partitura general) y en la Biblioteca Histórica de la Basílica de San Francisco (partitura general y *particelle* de las voces), ambas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina).

puede entenderse en este entramado como la de un mediador en la reproducción, utilización y eventual circulación de la obra.

Que esta obra haya circulado da cuenta de una búsqueda de la homogeneidad del estilo, de la actualización de las prácticas musicales religiosas –a la moda de lo que sonaba en otras ciudades del actual territorio argentino–, de la relevancia otorgada a la composición local y de la importancia que para la Orden tenía contar con composiciones de autores locales y que circularan por sus áreas de influencia.

Somos conscientes de que se hace necesario relevar el contenido de otros archivos de la Orden con los que quizá se podría ampliar el panorama de difusión y recepción de los gustos asociados a la música de iglesia.

Para cerrar debemos mencionar que, en el caso de Esnaola, a pesar de los datos escasos y fragmentarios de su biografía, hemos podido hacer un recorrido por su singular trayectoria que es, a la vez, un recorrido por las vicisitudes de nuestra propia historia argentina. En este recorrido hemos podido vislumbrar, también, el lugar central que parece haber ocupado la Orden Franciscana en el nuevo mapa cultural del siglo XIX que podemos ir intuyendo y que va guiando nuestras investigaciones.

## Bibliografía

Carredano, C. y Eli, V. (2010). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Carreras, J. J. (2018). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Casares Rodicio, E. y Alonso González, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Di Stéfano, R. (2006). “El clero de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XIX”, en Valentina Ayrolo (comp.) *Estudios sobre clero ibe-*



*roamericano, entre la independencia y el Estado-Nación*, Salta: CEPHIA, pp. 203-222.

Escalante, M. F. y otros (2011). "El Fondo Musical Pablo Cabrera: un hallazgo para la Universidad Nacional de Córdoba". Ponencia leída en las XV Jornadas de Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), Córdoba.

Gallardo, G. (1960). *Juan Pedro Esnaola. Una estirpe musical*. Buenos Aires: Teoría.

García Muñoz, C. y Stamponi, G. (2002). *Juan Pedro Esnaola: su obra musical: catálogo analítico-temático*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

Garrido Fernández, T. (2019). *Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847): vida y obra de un músico del romanticismo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Ginzburg, C. (1999) [1986]. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*. Barcelona: Gedisa.

Illari, B. (2005). "Ética, estética y nación: Las canciones de Juan Pedro Esnaola". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10, pp. 137-223.

Illari, B. (2009). "Carta a Esnaola". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 23, pp. 101-127.

Illari, B. (2009). "Relevés d'apprenti: Esnaola, Rosquellas y la Misa a tres voces (1824)". *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* 17, pp. 17-68.

Illari, B. (2010). "Esnaola contra Rosas". *Revista Argentina de Musicología* 11, pp. 33-73.

Lahire, B. (2017). "Mundo plural: ¿por qué los individuos hacen lo que hacen?" *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 7 (2) e030. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8173/pr.8173.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8173/pr.8173.pdf)

Leza, J. M. (2014). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

López Ruiz, L. (2017). *José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Morla, C. (2011). "Manuscritos musicales del Arzobispado de Buenos Aires". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" XXV*, (25), 533-553.

Plesch, M. (1999). "Esnaola, Juan Pedro", Casares, E. (ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IV, Madrid: SGAE.

Plesch, M. y Huseby, G. V. (1999). "La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX". En José Emilio Burucúa (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

Troisi-Meleán, J. (2008). "Redes, reforma y revolución: dos franciscanos rioplatenses sobreviviendo al siglo XIX (1800-1830)", *Hispania Sacra*, LX, 122, pp. 467-484.

# INOCENTE CÁRCANO, UN COMPOSITOR MULTIFACÉTICO DEL PASADO MUSICAL CORDOBÉS

LUCIANA GIRON SHERIDAN<sup>1</sup>

Después<sup>2</sup> de la clase de latín, los estudiantes están un poco cansados de pensar en tantas desinencias y declinaciones. Si bien saben que puede servirles para más adelante poder comprender textos de filosofía clásica y medieval (entre otras cosas), estos niños de 13 años a veces quieren jugar en el patio y las galerías en vez de prepararse para ser los hombres que en unos años ocuparán los sitios de poder entre las clases dominantes de Argentina y otras partes de Latinoamérica. Dos estudiantes charlan en el pasillo fuera de un aula cuando un tercero les avisa “¡viene el profesor!”. Con un sobresalto, levantan la vista y ven que se acerca Don Cárcano, el nuevo docente italiano, que les lleva pocos años y habla de componer una ópera para que ellos canten el año próximo. Entran rápidamente al aula para comenzar una nueva clase con el maestro.

**H**oy en la ciudad de Córdoba, el apellido Cárcano remite principalmente al dos veces gobernador Ramón José Cárcano (Córdoba, 18 de abril de 1860 - Buenos Aires, 2 de junio de 1946). Al mencionar a su padre, Inocente Bernardino Cárcano (Maslianico, Reino lombardo-veneto, 1828 - Buenos Aires, Argentina, 1904) en general hace falta aclarar “el padre del gobernador Ramón J.”, “sí, como la calle”, “no, no como la calle que va al Kempes. Como la otra, cerca de barrio Talleres”. Hace un siglo y medio, Don Inocente Cárcano era conocido en Córdoba por su

1. Luciana Giron Sheridan, FA-UNC, GMH / IDH-CONICET.

2. Este artículo está acompañado de ucronías en recuadros elaboradas a partir de evidencias presentes en las diversas fuentes disponibles en la actualidad. Estas son reconstrucciones históricas que contemplan la evidencia disponible y recrean situaciones posibles pero que no han sucedido realmente.

activo rol en la vida cultural cordobesa, en particular por su actividad musical.

Cárcano (padre) era descendiente de una familia noble de la región del lago de Como, en Lombardía. Estudió en Milán hasta 1849, cuando abandonó sus estudios para enrolarse en el ejército que peleó para el reino de Saboya contra Austria. Como otros italianos que participaron desde el bando peninsular durante las guerras italianas de unificación, Cárcano se exilió en Argentina. Arribó a Buenos Aires en 1849 junto con su hermana Carolina. Ella se dispuso a volver tras la concesión de amnistía para los peninsulares exiliados por causas políticas, pero él decidió quedarse en el país, contratado por la Universidad (hoy Universidad Nacional de Córdoba), a través de José María Aldao, para dar clases de música y de latín.

Al año siguiente, con 22 años, se encontró en Córdoba dando clases en el Colegio Monserrat. Para sus estudiantes de esta institución escribió *Aurelia*, una ópera que se estrenó en 1864 en Caroya. Este probablemente haya sido un evento importante para la sociedad cordobesa por dos factores: por un lado, la ópera en el siglo XIX era uno de los géneros más convocantes, las instancias en las que se componían óperas en Latinoamérica no eran muy frecuentes y *Aurelia* es la primera ópera de composición local de la que se tiene noticia. Por otro lado, sabemos que Cárcano se encontró muy a gusto en la sociedad cordobesa, en particular entre las clases gobernantes. Según su hijo, “Mi padre no se mezcla en la política interna, pero es amigo de los hombres políticos” (Cárcano, 1943:27) como Nicolás Avellaneda (San Miguel de Tucumán, 1837 - alta mar, 1885).

La actividad docente de Cárcano no se limitó al ámbito formal del Colegio, también fue maestro de piano de señoritas de familias adineradas locales, lo cual le permitió otro tipo de acceso a la alta sociedad cordobesa. Eventualmente se casó con una de sus estudiantes, Honoria César, oriunda de Río Seco y perteneciente a una familia de élite dueña de tierras en el norte de la provincia.

Su hijo Ramón recuerda que la familia viajó a la estancia familiar durante una epidemia de cólera, una reacción relativamente común para la época entre las familias pudientes, y que Inocente decidió volver en cuanto la situación comenzó a normalizarse. Este dato no menor da cuenta de su interés por permanecer en la ciudad, en sus tareas cotidianas de la vida cultural urbana. Su actividad en el ámbito local no se

limitó a la música; al igual que otros compositores del siglo XIX (como caso paradigmático puede mencionarse a Schumann) escribió para publicaciones periódicas: primero como encargado de la sección de letras y artes para el diario cordobés *El Fusionista*, y luego como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires (esto último a partir de 1861).

Es una soleada mañana de primavera del 4 de octubre de 1890. Caminamos desde la plaza recién bautizada como “San Martín”, sobre los adoquines de la calle que va a San Francisco en dirección opuesta al río. Comenzamos a oír voces e instrumentos que interpretan música conocida: ¡son los Gozos del Patriarca!; hace un par de décadas la escuchamos por primera vez el día de San Francisco. Desde entonces solemos escucharla cada año en las celebraciones del santo. A unos 100 metros de la iglesia seráfica ya podemos ver la congregación de fieles en las puertas. Percibimos con mayor claridad la alternancia entre estrofas que cantan los frailes con un estribillo al que se suman las voces del pueblo.

Recordamos la letra y mientras nos acercamos también cantamos: “¡Salve, salve, patriarca, modelo de penitencia y de fervor! ¡Ven, ven a encender a las almas con tu seráfico amor!”. Aquellos ciudadanos más osados, junto con niñas y niños que han comenzado hace unos años a estudiar piano, cantan junto con algunos de los hermanos la segunda voz del estribillo, que se mueve paralela a la melodía principal a la manera de una segunda voz que acompaña a la primera en una zamba. El acompañamiento, que se hace con distintos instrumentos según la ocasión, esta vez incluye un fagot, oboes, clarines y trompas que armonizan una línea de gran estabilidad rítmica, sosteniendo la música que sirve como verdadero canal para esta expresión de comunidad y de fe, con motivo de la fiesta del patrono de la primera Orden establecida en esta ciudad.

Cuando el Dr. Pablo J. Rodríguez, asiduo participante en veladas sociales musicales, compuso la letra y Don Inocente Cárcano hizo la música, no imaginaron que esta pequeña pieza iba a ser tan estimada por conventuales y grey por igual, y a dar lugar a posteriores reelaboraciones para aumentar su duración y para contar con secciones solistas que los hermanos cantores del coro de la Orden pudieran interpretar con mayor ornamentación.

Además de *Aurelia* y los *Gozos*, Cárcano compuso obras en latín para diversas instancias del rito católico de la época. Una de ellas es su *Domine ad adjuvandum* en Do Mayor. En esta pieza, el compositor utilizó la *Sonatina n°1*, op. 36 de Muzio Clementi (Roma, 24 de enero

de 1752 – Evesham, 10 de marzo de 1832), obra omnipresente en los trayectos de estudio de piano en los últimos dos siglos, como base para componer otra pieza. Don Inocente reescribió para orquesta la parte original para piano y le agregó algunos fragmentos además de una parte de coro masculino a tres voces (tenor, barítono y bajo) enteramente nueva que interpreta el texto. Cárcano componía “al piano”, es decir, para crear música primero tocaba las obras en su instrumento y luego las transcribía a notación musical, reelaboraba el material y lo instrumentaba u orquestaba (asignaba qué instrumentos interpretarían cada parte musical).

Durante el siglo XIX, y con mayor énfasis durante la segunda mitad y hasta el cambio de siglo, podemos reconocer dos posturas respecto de la inclusión de músicas profanas en ámbitos sacros: El primero, identificado principalmente con el Cecilianismo<sup>3</sup>, sostiene que interpretar música para el rito con grandes demostraciones de habilidad técnica musical y utilizar músicas conocidas que originalmente fueron compuestas para ámbitos profanos obstaculiza la devoción religiosa. El segundo incluye los repertorios que la comunidad de fieles o el clero disfruta sin distinción de origen en favor de una integración entre músicas sacras y profanas. No contamos con cartas ni otros documentos que den cuenta de la opinión de Cárcano al respecto, pero la inclusión en el *Domine* de una pieza que en su origen nada tiene que ver con el ámbito sacro deja en claro su posición. ¿Sus estudiantes de piano habrán conocido también la obra de Clementi? ¿Y los frailes del convento? En ese caso, ¿cómo habrán reaccionado al reconocerlo? Esto queda por explorar, pero lo que sí parece claro es que Cárcano no compartía las preocupaciones del influyente Cecilianismo.

Cárcano ejerció como director en diversos proyectos y dirigió la

---

3. Cecilianismo musical: movimiento de reforma de la música sacra al interior de la Iglesia Católica cuyo origen se remonta al menos al comienzo del siglo XVIII. Alcanzó su mayor fuerza en el siglo XIX en Europa y Latinoamérica. Inspirado en la figura de Santa Cecilia (patrona de la música), propiciaba como ideal la polifonía clásica del siglo XVI (identificada principalmente con la figura de G. P. da Palestrina), el canto gregoriano y músicas compuestas posteriormente. Estas podían estar inspiradas en esos modelos o despojadas de aparentes influencias de músicas relacionadas con otros géneros considerados menos apropiados, como la ópera y la música teatral. La interpretación particular que el Cecilianismo realizó de sus modelos musicales favoreció principalmente las músicas con escaso o ningún acompañamiento, con el órgano como instrumento acompañante por excelencia, la ausencia de adornos vocales y otras demostraciones de habilidad técnica y la renuncia a las grandes complejidades armónicas presentes en las obras decimonónicas más divulgadas.

Banda Sinfónica Provincial a partir de 1855<sup>4</sup>, donde promovía la interpretación de música de tradición italiana con una muy buena recepción del público, según la prensa periódica. La sociedad cordobesa recibió con los brazos abiertos a Cárcano y la música que traía. Contra la práctica establecida en la época, sus *Gozos del patriarca* se siguieron copiando e interpretando al menos hasta 1919, quince años después de la muerte del compositor.

De esta manera, la presencia de Cárcano en el Convento San Jorge de Córdoba se extendió a lo largo de casi medio siglo en sus roles como organista, director, compositor copiado e interpretado asiduamente, y en sus aportes al archivo de partituras. En este se conservan, además de sus obras propias, documentos musicales de músicas de otros compositores donadas por Cárcano al convento con su sello en tinta verde: su nombre enmarcado en un óvalo sobre una imagen de una lira y un instrumento musical de viento entrelazados sobre un fondo de hojas que parecen de laurel.



Sello personal de Inocente Cárcano

4. El siguiente director de la banda, Amavet, fue nombrado en 1873.

“Tutti”, dice Don Inocente al coro y a la orquesta. Mientras los instrumentistas ordenan sus partituras y los cantantes se ubican en el coro de la capilla, él repasa para sí mismo su lista de detalles a los cuales atender: “los cantantes del coro ya leyeron la música acompañados por el órgano; el texto no generó complicaciones”. “Cantan tantos Tantum Ergo con diferentes musicalizaciones que pudieron concentrarse más en las líneas melódicas de cada voz. Es un buen dato para tener en cuenta en la próxima composición para esta Orden”. “Hermógenes llegó tarde otra vez, si el jueves vuelve a suceder sería mejor hablar con él. Su voz aporta mucho al sonido del coro”.

Ya está todo el mundo listo para comenzar. Don Cárcano da el levare, con cierta expectativa por escuchar por primera vez cómo funciona el ensamblaje de la obra más desafiante que compuso hasta el momento para la Orden. Comienzan las cuerdas con la solemne introducción: un gesto genérico y brusco, en un registro compacto, con un trino al final que se precipita hacia una reiteración del mismo gesto transportado de manera ascendente. Los vientos refuerzan esa direccionalidad. Los cornos y la orquesta descienden en registro e intensidad para dar pie a las voces. Se suma el coro en bloque, para luego declamar el texto a manera de eco entre las dos voces.

El compositor y director escucha la primera frase y piensa: “donde el oboe debe duplicar la melodía de los tenores, el sonido del instrumento no suena tan brillante como de costumbre”. Sigue dirigiendo. Comienza a sonar una segunda sección más animada, con la última estrofa de texto, Genitori genitoque. Se escucha el mismo principio de interacción entre voces e instrumentos, pero esta vez se potencia el uso del registro agudo. Mientras dirige, Cárcano sigue registrando lo que escucha: “Los cornos se aceleran en las notas largas del compás 61”, “hoy los violonchelos suenan mejor que nunca”. Se suceden las secciones y culmina la primera interpretación del Tantum Ergo casi sin tropiezos, con sólo algunos aspectos para pulir. Tras algunas indicaciones y una nueva interpretación completa, el compositor/director se siente satisfecho. Con la curiosidad sobre el ensamblaje y la sonoridad de su obra ya saciada, da por finalizado el ensayo y saluda a los músicos que dirigirá en la fiesta del Corpus Christi.

“Tantum Ergo” son las primeras palabras de la última parte del himno *Pange lingua*, y es el texto que se encuentra musicalizado con mayor frecuencia en el Archivo Histórico Musical del Convento San Jorge de Córdoba. Esto se refleja en la obra de Cárcano conservada en este repositorio, un tercio de la cual contiene musicalizaciones de este



texto. El catálogo completo de sus obras conservadas hasta el momento es el siguiente:

### Catálogo<sup>5</sup>

- *Misa pastoral* en Si bemol mayor para voces con acompañamiento (RA-Cff<sup>6</sup> CMPC-MI.13)
- *Gozos antiguos del patriarca* en Fa mayor para coro y acompañamiento: versión para órgano y para orquesta (RA-Ccsj D033.01a y D033.01b)
- *Tantum ergo* en Fa mayor para voz solista y órgano (RA-Ccsj 0075.02)
- *Domine ad adjuvandum me festina* en Do mayor para coro e instrumentos (RA-Ccsj 0080.01)
- *Gradual del patriarca* en Sol mayor para coro y orquesta (RA-Ccsj 0140.01)
- *Tantum ergo* en Mi bemol mayor para voz con acompañamiento (RA-Ccsj 0141.01)
- *O salutaris hostia* en do menor con acompañamiento de tecla (RA-Ccsj 0143.01)
- *Tantum ergo* en Fa mayor para coro y orquesta (RA-Ccsj 0144.01)
- *Domine ad adjuvandum me festina* en La mayor para coro e instrumentos (RA-Ccsj 0146.01)
- *Gozos del patriarca* en Mi bemol mayor a dos voces con acompañamiento (RA-Ccsj X011.12)

### Obras posiblemente atribuibles a Carcano:

- *O salutaris hostia* en Si mayor para voces e instrumentos (RA-Ccsj 0088.01)
- *O salutaris hostia* en Sol mayor para voces, violines y violonchelo (RA-Ccsj 0088.02)

5. Entre paréntesis luego de cada obra se encuentra la sigla correspondiente al repositorio donde se encuentra y su número de catálogo. Para más datos sobre RISM y el sistema de catalogación que utiliza el Grupo de Musicología Histórica, leer el artículo que integra la presente edición destinado a describir nuestros criterios de catalogación.

6. Sigla RISM de la Colección Pablo Cabrera de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

- *Laudate pueri* en Do mayor para voces e instrumentos (RA-Ccsj 0088.04)
- *Laudate pueri* en Do mayor para voces e instrumentos (RA-Ccsj 0088.05)
- *Laudate Dominum* en Sol mayor para voces e instrumentos (RA-Ccsj 0088.05)

### **Obras perdidas:**

- Misa para el convento San Jorge de Córdoba
- *Aurelia* (ópera)

Existen indicios de que Inocente Cárcano compuso además una misa para el Convento San Jorge, pero en la actualidad no se conserva, o al menos aún no se conoce la existencia de un documento que la contenga. Tampoco se conserva la partitura de *Aurelia*.

Las últimas décadas del siglo XIX marcaron un giro en otra dirección en la vida laboral de Cárcano. Fue nombrado cónsul de Italia, participó como delegado del consejo de administración de Telfener y Cia., que intervino en la construcción del ferrocarril de Córdoba a Tucumán<sup>7</sup>, y dejó la enseñanza de la música. Durante la presidencia de Avellaneda (1874-1880) se instaló en Londres por dos años como parte de una comisión para fiscalizar materiales ferroviarios en representación de los intereses de Telfener<sup>8</sup>. A su regreso se desempeñó como Inspector General de Colonias de la Provincia de Córdoba, e Inspector General del Banco de la Provincia de Córdoba. Inocente Cárcano pasó los últimos años de su vida en Buenos Aires, donde falleció el 31 de mayo de 1904.

Luego de su muerte, la ponderación de la importancia de la figura de Cárcano para la historia de la música ha contado con múltiples obs-

---

7. El tramo Córdoba-Tucumán fue construido entre 1868 y 1888, inaugurado en 1873, y la financiación de la obra fue dispuesta por la Ley 387 del año 1870, luego de lo cual la construcción fue concesionada mediante licitación a Telfener y Cia. Si bien en la actualidad no contamos con la fecha exacta de la renuncia de Cárcano a su cargo en el Monserrat, estas fechas nos otorgan un marco temporal como referencia provisoria.

8. Durante el proceso de construcción del ferrocarril, a partir de 1875, hubo conflictos entre organismos del gobierno y Telfener y Cia., que recibió una denuncia por negligencia que acusaba a la empresa, entre otras cosas, de usar materiales importados desde Inglaterra no aptos para las necesidades de la obra.

táculos. En primer lugar, durante más de 80 años toda la música de su autoría se consideraba perdida y, ya que la historia de la música situaba la "obra musical" en el centro de atención de sus estudios, su condición de compositor quedó relegada<sup>9</sup>, su estudio postergado hasta que aparecieran obras.

En segundo lugar, las obras de música sacra del siglo XIX no han gozado de la misma atención que aquellas que no tienen una función religiosa; Cárcano, como compositor con un amplio desempeño en ámbitos diversos pero con el 100% de su música conservada producida para el culto, no figura entre los primeros que vienen a la mente al pensar en qué músicas conforman el panorama musical decimonónico local.

En tercer lugar, la condición periférica de Córdoba (y de todo el interior del país) con respecto a Buenos Aires durante la época de surgimiento y consolidación del canon<sup>10</sup> musical de la nación argentina, determinó la prioridad del estudio, puesta en valor y divulgación de obras producidas y conservadas en la capital en detrimento de aquellas de la periferia.

Por último, en los discursos sobre historia de la música occidental, la música de tradición operística e italiana ha quedado en un segundo plano y ha sido adjetivada como superficial, sólo apropiada para el entretenimiento y de poca relevancia en contraposición a las músicas de tradición germánica. En la intersección entre todos esos vectores, la figura de Cárcano en los discursos musicológicos queda desfavorecida en demasiados frentes como para que se la considere como objeto de estudio.

Sin embargo, los recortes que no contemplan la actividad musical de figuras como la de este compositor ignoran la conformación del campo cultural del pasado cordobés, contando así una historia meramente parcial y sosteniendo la exclusión de repertorios enteros de lo que consideramos parte de nuestra propia historia.

Un actor cultural, con el impacto que tuvo Cárcano, debe ser tenido

---

9. Cárcano fue designado por el texto fundacional de la musicología cordobesa como "precursor de la composición" en vez de como compositor de pleno derecho, y quedó instalado en ese rol por la mayor parte del siglo pasado.

10. Aquí "canon" refiere al conjunto de obras consideradas modélicas en los discursos sobre historia de la música. En el caso de Argentina, el proceso de consolidación de un canon musical nacional se desarrolló durante el siglo XX.

en cuenta en el estudio de las prácticas musicales locales para aproximarnos a una mejor comprensión de las experiencias de las personas que vivieron en aquel momento; y, así, poder apropiarnos de nuestro pasado musical.

El camino hacia una nueva comprensión de la figura de Cárcano y su interacción con el campo cultural es largo y tiene sus dificultades, pero comenzó hace una década, en 2011, con el hallazgo que hizo el Grupo de Musicología Histórica Córdoba (GMH) de un boceto de la *Misa Pastoral* en la colección Cabrera de la Facultad de Filosofía y Humanidades (RA-Cff) de la Universidad Nacional de Córdoba. Recién en el año 2013, el equipo comenzó a hallar manuscritos completos con su música en el Archivo Histórico Musical del Convento San Jorge (RA-Ccsj), y su catálogo hoy asciende a once obras.

A nivel global, y en Córdoba en particular, los estudios musicológicos locales han comenzado a tomar mayor fuerza en las últimas décadas, se han nutrido de aportes de otras disciplinas, y los viejos prejuicios metodológicos que operaban en el campo musicológico sobre qué merece ser estudiado y qué debe ser excluido están comenzando a desarticularse en varias direcciones.

La música de Inocente Cárcano ha vuelto a sonar después de un siglo. Su *Tantum ergo* para orquesta y coro masculino puede escucharse interpretada por tenores, barítonos y bajos del Coro del Seminario del Teatro del Libertador y el Coro de la Facultad de Arquitectura (UNC) junto con la Orquesta de la Universidad Nacional de Córdoba en el concierto "Tierra de nadie II", organizado en el año 2017 por el GMH. La grabación está disponible a través del código QR adjunto en este artículo y en el canal de YouTube "Musicología Histórica Facultad de Artes".

Aún no sabemos qué otras evidencias de las prácticas musicales de Cárcano puedan emerger, pero continuamos los esfuerzos por encontrar, conocer, poner en valor y divulgar las músicas que conforman nuestro pasado musical.



**Link a grabación del *Tantum ergo* para coro y orquesta de I. Cárcano**

## Bibliografía

Balaguer, C. R. (2020, febrero 19). De una multitud de 'Tantum Ergo' y 'Zambas de mi esperanza': La catalogación de un repositorio. Primeras Jornadas de Investigación Musical - JOIM, Universidad de Loja, Ecuador.

Cabrera Silva, V. (2011). La reforma de la música sacra en la iglesia católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical. 1885-1940. *Revista Neuma*, Año 4, 1, 70-117.

Cárcano, R. J. (1943). *Mis primeros 80 años*. Sudamericana.

Fandos, C. A. (2008, septiembre 23). *El Ferrocarril Central Norte a Tucumán. Actores sociales y conflictividades desatadas en la prolongación del tramo San Miguel de Tucumán- San José de Metán (Salta), 1880-1888*. XXI Jornadas de Historia Económica, Untref en Caseros, Buenos Aires.

Giron Sheridan, L. (2018, agosto 23). *Hacia una reinterpretación de la figura de Inocente Cárcano como compositor*. XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentina de Musicología del Instituto Nacional de Musicología, La Plata, Argentina.

Giron Sheridan, L., & Pedrotti, C. (2013). *Inocente Cárcano: Apuntes para una biografía musical del primer compositor cordobés*. Revista Avances, n° 23, 183-188.

Grenon, P. (1951). *Nuestra primera música instrumental. Datos históricos*. (Segunda). Universidad Nacional de Cuyo.

Izquierdo König, J. M. (2018). En busca de una generación perdida: Ser compositor iberoamericano en tiempos de independencia (1790-1850). En J. Marín López (Ed.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* (pp. 355-376). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Moyano López, R. (1941). *La cultura musical cordobesa*. Imprenta de la universidad.

Restiffo, M. G. (2020). *El Códice Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena. Vida y práctica musical en Córdoba del Tucumán (1613-*

1830) [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Córdoba.

Waisman, L. J. (2019). *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Gourmet Musical.

**Documentos consultados:**

ACSJ (OFM, Convento San Jorge, Córdoba). Libro de Gastos N° 5, octubre de 1854. Espigados por Clarisa Pedrotti y Rodrigo Balaguer.

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) <https://opac.rism.info/index.php?id=4>

# **ORGANIZACIÓN DE LA DOCUMENTACIÓN**





# ARCHIVAR, ARCHIVAR, CADA OBRA ¿EN QUÉ LUGAR?

## PENSANDO UN ARCHIVO MUSICAL PARA EL CONVENTO FRANCISCANO DE CÓRDOBA

RAYMI E. ACEBO VIETTO<sup>1</sup>

VALENTÍN MANSILLA<sup>2</sup>

### Introducción

Desde el año 2013, con el Grupo de Musicología Histórica “Córdoba” (GMH), venimos emprendiendo tareas de inventariado, catalogación y preservación en el Archivo Musical del convento franciscano San Jorge (ciudad de Córdoba, Argentina).

Desde nuestra perspectiva de musicólogos en formación no creemos exagerar al afirmar que un archivo como éste desborda de datos: partituras de diferentes edades y soportes, múltiples géneros musicales, centenas de compositores, condiciones físicas desiguales, completas, incompletas, manuscritas, impresas, firmadas, anónimas, etc.

Durante estos años de trabajo, los integrantes del GMH experimentamos emociones variadas: desde la expectativa y la alegría por el hallazgo de documentos de relevancia para nuestra disciplina, hasta el cansancio por las extendidas jornadas dentro del archivo, pasando, lógicamente, por un sinnúmero de dubitaciones y frecuentes discusiones con el objetivo último de sistematizar las casi dos mil partituras que componen el repositorio.

---

1. Raymi E. Acebo Vietto, FA-UNC, GMH.

2. Valentín Mansilla, FA-UNC, GMH / IDH-CONICET.

En las siguientes páginas nos proponemos describir y explicar los criterios de catalogación que rigen nuestra tarea. Consideramos que comprender el *modus operandi* que venimos implementando resultará provechoso para la consulta futura del corpus documental por parte de los lectores interesados.

Es menester tener en cuenta que, si bien algunos criterios pueden objetivarse y ser aplicados en otros repositorios, la mayor parte de las decisiones han sido pensadas y consensuadas en base a las singularidades del caso. Si bien varios miembros del GMH tenían en su haber importantes experiencias en archivos musicales al momento de ingresar al convento San Jorge, ninguno de ellos extrapoló de forma inalterada sus criterios para la sistematización de la documentación. Fue la articulación de aquellas experiencias con el quehacer dentro del archivo la que forjó (y continúa forjando) los principios que rigen nuestra tarea.

## Catalogación(es)

Para organizar y sistematizar las numerosas fuentes musicales resguardadas en el convento decidimos implementar dos sistemas de catalogación que, si bien resultan compatibles, responden a objetivos y alcances diferentes.

Por un lado, catalogamos parte del acervo (documentos anteriores a 1940) siguiendo las normativas brindadas por el proyecto RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*)<sup>3</sup>. De esta manera, los datos correspondientes a las fuentes musicales son ingresados a una plataforma digital de acceso libre que posibilita a usuarios de todo el mundo la localización de las mismas.

Por otro lado, implementamos una catalogación interna, aplicada a la totalidad de las fuentes musicales, que da cuenta más detalladamente de su ubicación dentro del archivo y el modo en que los documentos han sido agrupados.

---

3. RISM junto a otros proyectos como RIPM (*Répertoire International de la Presse Musicale*), RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*) y RIdIM (*Répertoire International d'Iconographie Musicale*), conforman un macro proyecto de alcance internacional que apuesta al registro de una enorme cantidad de fuentes musicales y no musicales (pero en estrecha relación con la música) y se sostiene mediante la colaboración de usuarios situados en numerosos países.

## RISM

La plataforma RISM es de acceso gratuito y permite al usuario localizar una vastísima cantidad de fuentes musicales ubicadas en archivos, colecciones y bibliotecas, tanto públicos como privados, pertenecientes a instituciones civiles y religiosas. El proyecto se interesa tanto por fuentes musicales manuscritas como impresas (estas últimas si son anteriores a 1900), escritos sobre teoría musical y libretos. Sin embargo, la restricción temporal no es determinante para las fuentes manuscritas. Dependiendo de las particularidades de cada caso pueden registrarse impresos posteriores. Nosotros, por ejemplo, hemos decidido catalogar impresos fechados hasta 1940 debido al hallazgo de ediciones poco localizables en otros repositorios.

La base de datos elaborada por RISM resulta útil tanto para los musicólogos interesados en buscar correspondencias entre diferentes obras, realizar atribuciones o indagar sobre la recepción y circulación de autores, obras y/o copistas, como también para aquellos intérpretes deseosos de explorar repertorio desconocido y dar con su locación. Se puede acceder mediante cualquier dispositivo con conexión a internet y ofrece una búsqueda avanzada con una amplia cantidad de filtros. Es posible realizar búsquedas por autoridad, título de obra, año, rango de años, tipo de material, proveniencia, género, marcas de agua, armadura de clave, orgánico, idioma, número de placa (en documentos impresos), datos editoriales, íncipit de texto e íncipit musical, entre otras tantas posibilidades. El filtro por íncipit musical posee un modo de búsqueda bastante versátil en tanto es posible programarlo para reconocer intervalos aproximados e incluso solo la direccionalidad de la línea melódica.

Desde finales del año 2016, RISM desarrolló y adoptó “Muscat” como plataforma de catalogación. Se trata de una plataforma independiente, de código abierto, multilingüe y completamente ajustada a los estándares internacionales de registro bibliográfico al basar su modelo en MARC21 (estructura para el registro de datos bibliográficos utilizada extensamente en bibliotecas del mundo). La compatibilidad con MARC21 posibilita que la información cargada en las fichas de catalogación sea fácilmente exportable a las bases de datos que ya poseen las instituciones<sup>4</sup>.

---

4. La información redactada en esta sección fue tomada de una reseña escrita en el año 2019 por

## Catalogación interna

Como mencionamos anteriormente, nuestra catalogación interna hace hincapié en la organización y ubicación de los documentos al interior del archivo franciscano. A los fines de explicarla y de hacer explícitos los criterios que la estructuran, decidimos plantear un diagrama conceptual basado en algunos desarrollos teóricos provenientes del campo de la bibliotecología. Para ello consultamos, por un lado, el *Modelo de Referencia Bibliotecaria de la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas* (IFLA-LRM), y por otro, el *Bibliographic Framework* desarrollado por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (BIBFRAME). Ambos modelos se basan en el sistema *entidad-relación*, elaborado en 1976 por Peter Chen, el cual es utilizado ampliamente en las bases de datos relacionales. Éste se estructura mediante la relación de diferentes *entidades*, es decir, de objetos conceptuales clave que son establecidos en cada aplicación particular (Chen, 1976, 10).

Existen diferencias sustanciales entre los modelos IFLA-LRM, BIBFRAME y nuestra catalogación interna. Mientras que los dos primeros son utilizados para bases de datos informáticas y, por lo tanto, conciben un mayor grado de “horizontalidad” entre las entidades, nuestra tarea consiste en la clasificación del corpus y el agrupamiento de documentos para su conservación. Esto último requiere establecer jerarquías “verticales” entre entidades dado que algunas funcionan como contenedores de otras.

En este sentido, es menester aclarar que para elaborar nuestro diagrama conceptual hemos realizado una aplicación *ad hoc* de los modelos consultados tomando de éstos las *entidades* y criterios que nos resultaron más útiles a los fines explicativos<sup>5</sup>. Por un lado, adherimos a su esquema general, el cual plantea una direccionalidad desde enti-

---

uno de los autores del presente artículo. Para ampliar la información ver Mansilla, V. (2019). Primer Seminario Argentino de Capacitación en Catalogación Musical con Muscat-RISM. 25 al 19 de marzo de 2019, Córdoba, Argentina. En *Música e Investigación*, 29 (2019), pp. 211-214.

5. Lejos de pretender modificar dichas propuestas, adherimos a las ideas planteadas por la IFLA (Riva, Le Bœuf, Žumer 2017) respecto a la flexibilidad en la implementación. En este sentido, dicha federación sostiene que “cualquier aplicación práctica deberá determinar un nivel adecuado de precisión, y requerir ya sea una ampliación dentro del contexto del modelo o, incluso, algunas omisiones” (9).

dades abstractas y abarcadoras hacia entidades físicas y específicas, y coloca (gráficamente) a las últimas por debajo de las primeras; y por otro, tomamos las definiciones de las entidades *obra* y *expresión* (que por razones de terminología musical hemos denominado a la segunda como *versión*). Sin embargo, decidimos aunar en la entidad *documento* los atributos que IFLA-LRM brinda a las entidades *manifestación* y *ejemplar*. Esto se debe a que contamos con una amplia cantidad de documentos manuscritos en los cuales *ejemplar* y *manifestación* funcionan como un conjunto. Además, en nuestra catalogación interna no diferenciamos información editorial (como sí lo hacemos en la catalogación RISM), por lo tanto, la entidad *manifestación* no resulta del todo pertinente.

También hemos generado entidades que pueden entenderse como *obras de agregación* y *obras seriadas* según los modelos mencionados, pero en nuestra catalogación tales entidades presentan jerarquías entre sí por la condición en la cual se encuentran guardados los documentos.

Dicho esto, pasemos a nuestro diagrama conceptual para poder explicarlo por secciones. Lo hemos graficado de la manera siguiente:

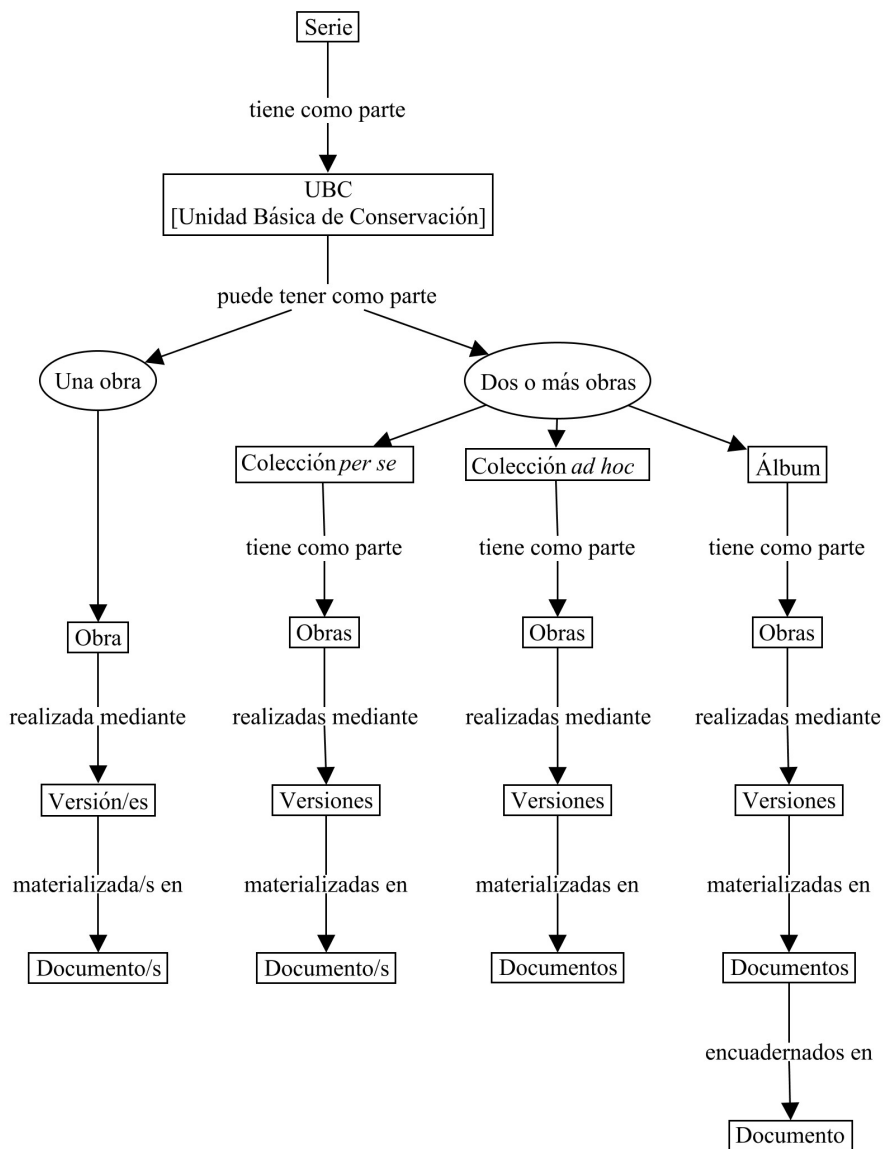


Gráfico 1: Diagrama conceptual.

## Obra, versión, documento

Como se puede observar, las entidades *obra*, *versión* y *documento* constituyen el esquema básico del diagrama. Una *obra*, entendida por nosotros como un “contenido intelectual o artístico de una creación determinada” (Riva, Le Bœuf, Žumer, 2017, 20), puede tomar una o varias formas de expresión (*versiones*). Ambos elementos (contenido intelectual y forma de expresión) pueden ser materializados en uno o varios *documentos* (nuestras unidades materiales mínimas).

## Obra

Cada *obra* de nuestro corpus es discriminada dentro de nueve categorías de acuerdo a sus características musicales y performativas. Un primer grupo contiene música vocal y vocal-instrumental (que constituye la mayor parte del archivo). Para éste generamos, por un lado, tres categorías que contienen aquellas obras inscritas en la práctica musical sacra:

- **Misas (M):** contiene únicamente musicalizaciones del Ordinario de la Misa (secciones invariables según el Rito Romano: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei). También contiene musicalizaciones completas de misas de Réquiem. Por ejemplo, *Missa secunda Pontificalis*, de Lorenzo Perosi.
- **Devocionales (D):** contiene obras musicales religiosas paralitúrgicas o extralitúrgicas. Por ejemplo, *Gozos de Nuestro Padre San Francisco*, de Inocente Cárcano.
- **Otros Religiosos (O):** contiene musicalizaciones del Oficio Divino (salmos y oraciones distribuidos según las horas canónicas del Breviario Romano) y del Propio de la Misa (secciones variables de la Misa de acuerdo al día o tiempo litúrgico). Por ejemplo, *Passio secundum Joannem*, de Pablo Berutti.

Por otro lado, generamos dos categorías para aquellas obras que no se inscriben dentro del contexto sacro:

- **Popular (P):** contiene músicas de circulación masiva y/o por fuera de la esfera musical «académica» (folklore argentino y latinoamericano, tango, foxtrot, vals, pasodoble, etc.). Por ejemplo, *Nostalgias santiagueñas*, de los Hermanos Ábalos.
- **No Popular o «de concierto» (NP):** contiene músicas de tradición académica (zarzuelas, óperas, etc.). Por ejemplo, *Andaluza*, de Enrique Granados.

Un segundo grupo de categorías abarca obras instrumentales y métodos (vocales o instrumentales):

- **Órgano (OR):** contiene obras compuestas originalmente o arregladas para dicho instrumento y métodos para su estudio. Frente a la gran cantidad de música para órgano presente en el archivo (que supera ampliamente la destinada a otros instrumentos) se decidió otorgarle una categoría específica. Por ejemplo, *Sei marce originali per organo*, de Polibio Fumagalli.
- **Piezas Instrumentales (IN):** contiene músicas para instrumentos solistas y agrupaciones instrumentales. No se incluyen obras para órgano. Por ejemplo, *Sonatas para violín y continuo*, de Georg Friedrich Händel.
- **Métodos (ME):** contiene músicas concebidas con un fin pedagógico para el perfeccionamiento tanto de la ejecución instrumental como de la lecto-escritura musical. No se incluyen los métodos para órgano (que ya son abarcados por la categoría OR).

## Versión

Como mencionamos anteriormente, el contenido intelectual de una *obra* puede presentar distintas formas de expresión, lo cual implica combinaciones distintivas de “signos identificables de cualquier forma o naturaleza” (visuales, gráficos, auditivos, gestuales, etc.) y medios de expresión determinados (en nuestro caso, dichos medios consisten en grupos de voces y/o instrumentos musicales, es decir, en un *orgá-*



nico musical determinado)<sup>6</sup>. Cada forma de expresión que transmite el contenido de una *obra* constituye una *versión* de la misma. Ambas entidades (*obra* y *versión*) son abstractas y, por tanto, excluyen algunos aspectos de la forma física como tipografía, caligrafía, tipo de soporte, maquetación, diseño gráfico, etc. (Riva, Le Bœuf, Žumer, 2017, 23).

Las obras de tradición escrita (en su mayoría con autor) cuentan con una primera *versión* (a veces única) que resulta de referencia para cotejar la aparición de nuevas *versiones* (Riva, Le Bœuf, Žumer, 2017, 21). En nuestra catalogación, no siempre podemos determinar la primera *versión* de una *obra*, por lo tanto, en dichos casos privilegiamos el orden de aparición, asignando a la primera la cualidad de ser referencial. Cualquier cambio sustancial en el contenido intelectual de la *versión* de referencia generará una nueva *versión*.

Nuestro corpus no cuenta con registros sonoros, por lo tanto, las “combinaciones distintivas de signos” mediante las cuales se realiza el contenido intelectual de las *obras* son siempre gráficas y se corresponden con la música notada. Es un parámetro “fijo” de nuestras *versiones*.

Generalmente, en las obras que catalogamos, los cambios en las formas de expresión se presentan en sus medios de expresión (orgánico musical) y la tonalidad o modo en el cual se inscriben. Sin embargo, existen otros tipos de modificaciones del contenido intelectual o artístico de una *obra* que, al considerarlas modificaciones “discretas”, pueden dar lugar a nuevas *versiones* y no a una *obra* derivada como, por ejemplo: el agregado u omisión de secciones, casos de re-armonización, variaciones rítmicas considerables, etc. Tales modificaciones pueden haber sido ideadas por uno o varios actores dentro de los cuales no se encuentra necesariamente el autor de la obra original.

Es menester aclarar que no existen criterios absolutos para determinar cuándo una modificación en el contenido intelectual y artístico genera una nueva *versión* y cuándo una *obra* derivada. Se trata de límites “artificiales” que, por lo tanto, son moldeados colectivamente al interior de comunidades geográfica y temporalmente situadas. No es un debate

---

6. Las características mencionadas se corresponden con las definidas para la entidad *expresión* en el modelo IFLA-LRM. Decidimos modificar su nombre dado que en la terminología musical nos referimos a versiones diferentes cuando hay alguna modificación en las formas de expresión de una obra determinada (cambio de orgánico, cambios de tonalidad/modo, cambio de medio escrito a sonoro, etc.).

que pretendamos abordar en este escrito, pero sí podemos dejar en claro nuestros criterios. Ya mencionamos aquellas modificaciones que consideramos “discretas” (cambios de orgánico musical, de tonalidad o modo, agregado u omisión de secciones, re-armonizaciones, etc.). A esto podemos agregar la consideración de otro parámetro como, por ejemplo, la propia adscripción de quien realiza las modificaciones: es el caso de los “arregladores”<sup>7</sup>, quienes reconocen que su producción intelectual y artística no es lo suficientemente independiente como para otorgar un nuevo título a su producción y omitir al autor original o, al menos, compartir su autoría. En la mayoría de los casos, basta con observar la permanencia del autor o del título para determinar si se trata de *versiones* de una misma *obra*.

Al respecto, podemos mencionar nuestro criterio para los *contrafacta*, *obras* musicalmente iguales o muy similares a una anterior que se diferencian solo por su texto. En tales casos, optamos por considerar a los *contrafacta* como nuevas *obras* debido a que, al menos en cierto repertorio sacro, un texto nuevo implica cambios en la funcionalidad. En el proceso de catalogación, si detectamos casos de *contrafacta* realizamos las referencias cruzadas necesarias.

## Documento

Continuando con el modelo, el complejo *obra-versión* puede materializarse en uno o varios *documentos* musicales. Consideramos a esta entidad como nuestra unidad material mínima, que puede consistir en:

- A. un único soporte (generalmente papel),
- B. un fragmento de éste, o
- C. varios soportes encuadernados o unidos de alguna manera, que:
  - a. posea/n algún tipo de notación musical (impresa o manuscrita),

---

7. “Arreglador” es la denominación que toman, al interior de algunas tradiciones musicales, aquellas personas que realizan modificaciones en el contenido intelectual o artístico de una obra, o en algunas de sus formas de expresión.

- b. hayan pertenecido a un documento con algún tipo de notación musical (pudiéndose inferir o no los motivos de su desunión, por ejemplo, una portada suelta de una edición musical de una misa de réquiem donde figura el título,
- c. posea/n algún tipo de expresión que dé a entender su vinculación con una producción musical (como la letra suelta de una canción), es decir, un documento “para-musical”.

Los documentos musicales poseen una característica singular respecto a otro tipo de fuentes: su formato, que puede ser de *partitura* o de *parte*. Llamamos *partitura* al documento que posee la totalidad del contenido intelectual de una obra musical. Allí figuran todas las voces y/o instrumentos que la integran<sup>8</sup>. La *partitura* es utilizada, generalmente, por los directores para tener una observación completa de la obra musical. Sin embargo, dentro de dicho formato podemos encontrar *partituras reducidas* (también llamadas *reducciones*) en las cuales se incluye la mayor parte del contenido intelectual de una *obra* pero se modifica el orgánico musical con fines prácticos. El caso más habitual en este archivo es el reemplazo de la orquesta por un instrumento polifónico de tecla, generalmente órgano. Para prescindir de una gran cantidad de instrumentos durante los ensayos (o incluso durante representaciones en público) se adapta el contenido de la orquesta a un instrumento de ejecución individual<sup>9</sup>.

Por otro lado, los documentos con formato *parte* contienen de forma parcial el contenido de una *obra* (sólo el correspondiente a cada uno de los instrumentos y/o voces que la componen)<sup>10</sup>. Está concebida para ser utilizada por los instrumentistas y cantantes.

Si tomamos un caso concreto teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, el diagrama básico (*obra-versión-documento*) se podría graficar de la siguiente manera:

---

8. Es equivalente a los términos en inglés *score* o *full score*.

9. Un dato curioso que atañe al convento San Jorge, es que numerosos casos encontrados proceden a la inversa de esta tendencia: el contenido musical pensado originalmente para órgano (instrumento polifónico de tecla) era adaptado para orquesta. En el estudio musicológico, resulta una práctica interesante para caracterizar y comprender la dinámica musical y las preferencias estéticas al interior del convento.

10. Es equivalente al término inglés *part*, o al italiano *particella*.

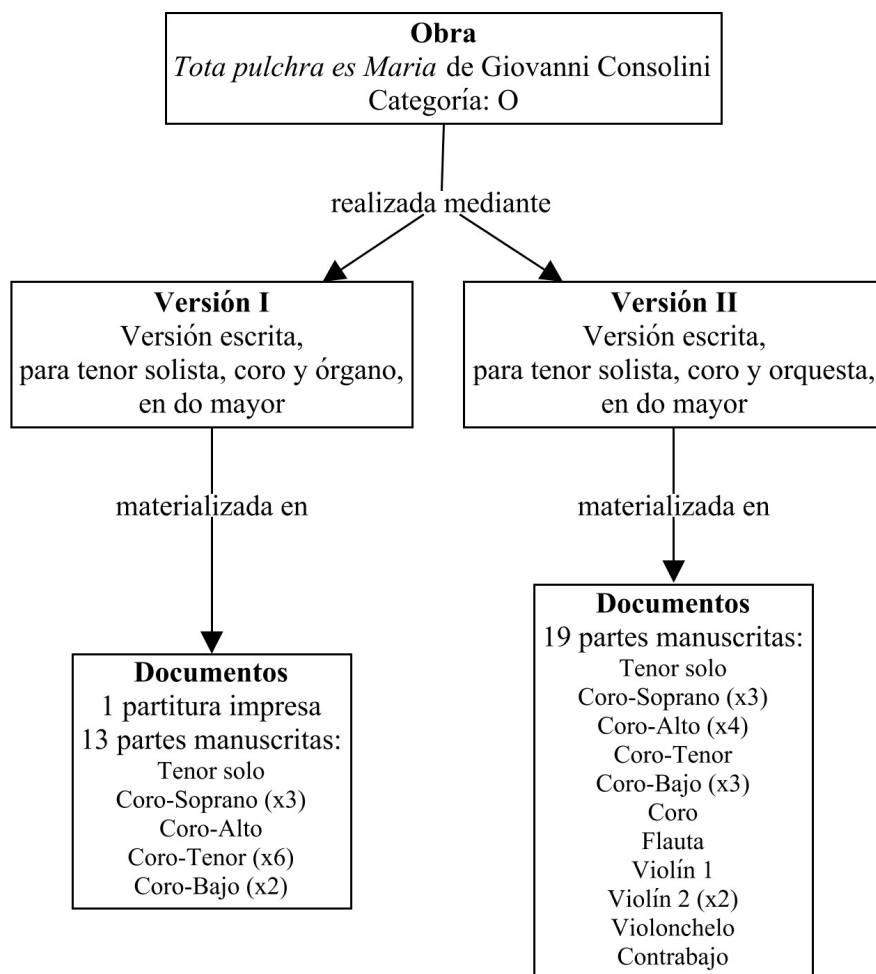


Gráfico 2: Diagrama básico.

## Colección y álbum

Dentro de nuestra catalogación también encontramos y generamos agrupamientos de dos o más *obras* que hemos distinguido en tres tipos<sup>11</sup>:

11. Según los criterios de la IFLA estos agrupamientos pueden ser considerados como *obras de agregación* en tanto hay un trabajo intelectual realizado por uno o más actores al momento de

- **Colección *per se***: agrupamiento de *obras* que han sido materializadas en uno o varios *documentos* dentro de un mismo proceso de producción<sup>12</sup>. Es el caso de ediciones musicales o documentos manuscritos que reúnen obras bajo algún criterio editorial, compositivo, temático, práctico, etc. Por ejemplo, la colección de obras para órgano *The Organist's Treasury*, editada por Isaac Van Vleck Flagler, contiene obras de Edmond Lemaigre, Josef Gabriel Rheinberger, Louis-James-Alfred Lefébure-Wély, Édouard Batisse, Charles Gounod, entre otros. Véase el gráfico 3.

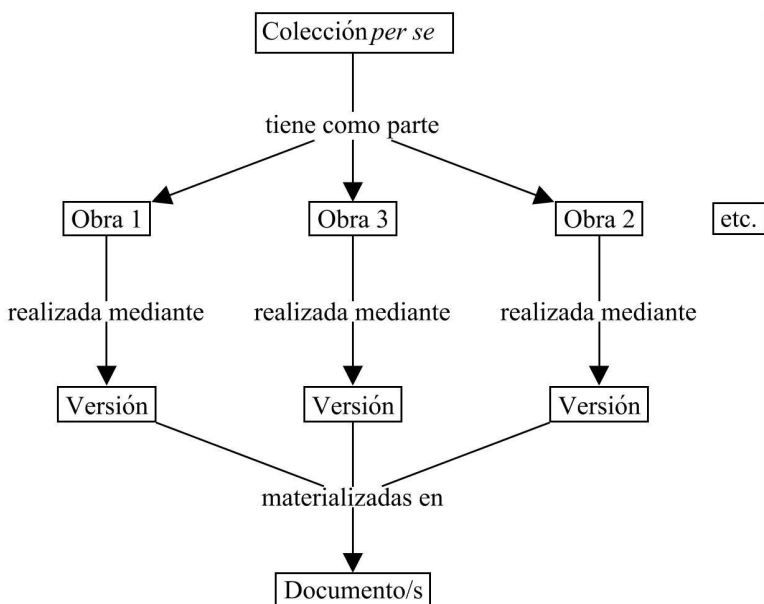


Gráfico 3: Colección *per se*

- **Colección *ad hoc***: agrupamiento de obras que han sido materializadas en distintos documentos y en distintos procesos de producción, y han sido agrupadas por nosotros al considerarlas

agrupar obras independientes.

12. Los procesos de producción pueden incluir tanto procesos industriales (ediciones musicales) como artesanales (manuscritos) (Riva, Le Bœuf, Žumer, 2017, 26).

coherentes en algún respecto<sup>13</sup>. Conforman un grupo de documentos independientes unificados únicamente por la Unidad Básica de Conservación. Por ejemplo, la colección de obras de Fray Roque Correa. Véase el gráfico 4.

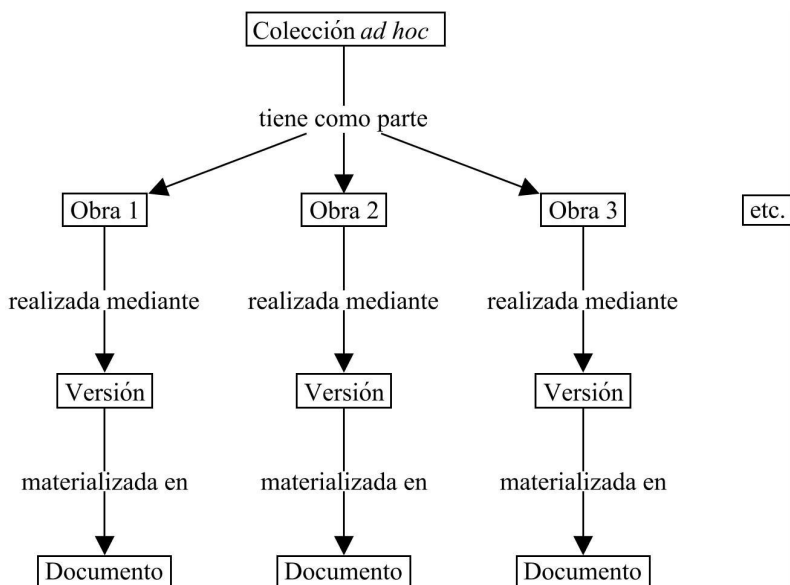


Gráfico 4: Colección *ad hoc*

- **Álbum:** agrupamiento de obras que han sido materializadas en distintos documentos y en distintos procesos de producción, y han sido encuadernadas posteriormente por los propietarios del material conformando un documento único<sup>14</sup>. Por ejemplo,

13. Uno de nuestros criterios más recurrentes para el agrupamiento de obras es la condición en que los documentos han sido encontrados. Si éstos presentan características musicales o editoriales similares y han sido resguardados en conjunto los integraremos dentro de una misma UBC. Tal fue el caso de las noventa y seis partituras halladas con obras de Fray Roque Correa. Al tratarse de una figura de relevancia para el convento franciscano y ya que las obras fueron resguardadas en conjunto decidimos agruparlas en una misma UBC. Creemos que el agrupamiento de partituras por parte de los múltiples mediadores que manipularon y adicionaron documentación a lo largo de los años puede revelar información sobre la praxis musical del convento y, por lo tanto, debe ser respetado en tanto sea posible.

14. Según la terminología utilizada por RISM, este tipo de documento es denominado *volumen compuesto*.

una encuadernación realizada en el convento de números de la revista *Música Sacro-Hispana*. Véase el gráfico 5.

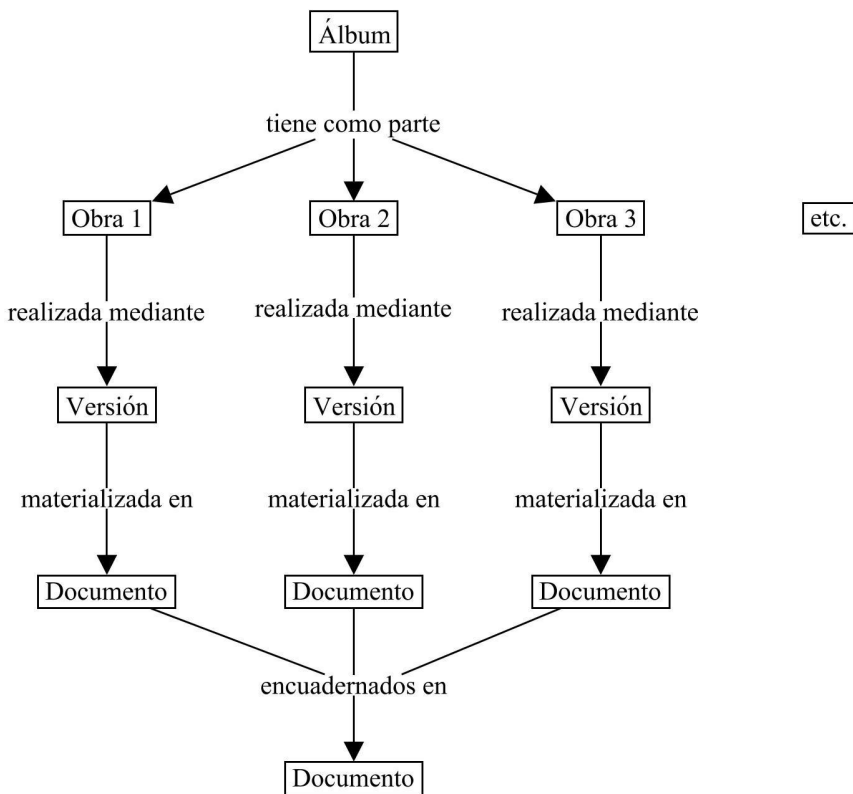


Gráfico 5: Álbum

Un factor importante que incide en la caracterización de estos tres tipos es el de los agentes intervinientes en el agrupamiento. En el primer caso, los agentes han sido editores y copistas. En el segundo, el agrupamiento fue realizado por nosotros. En el tercero, por los dueños de la documentación.

Excepcionalmente se dan casos de “anidamiento” más complejos en los álbumes. Al unificar grupos de documentos producidos en distintos momentos y con criterios diversos pueden presentarse casos en los cuales una obra quede encuadernada junto a una colección *per se*:

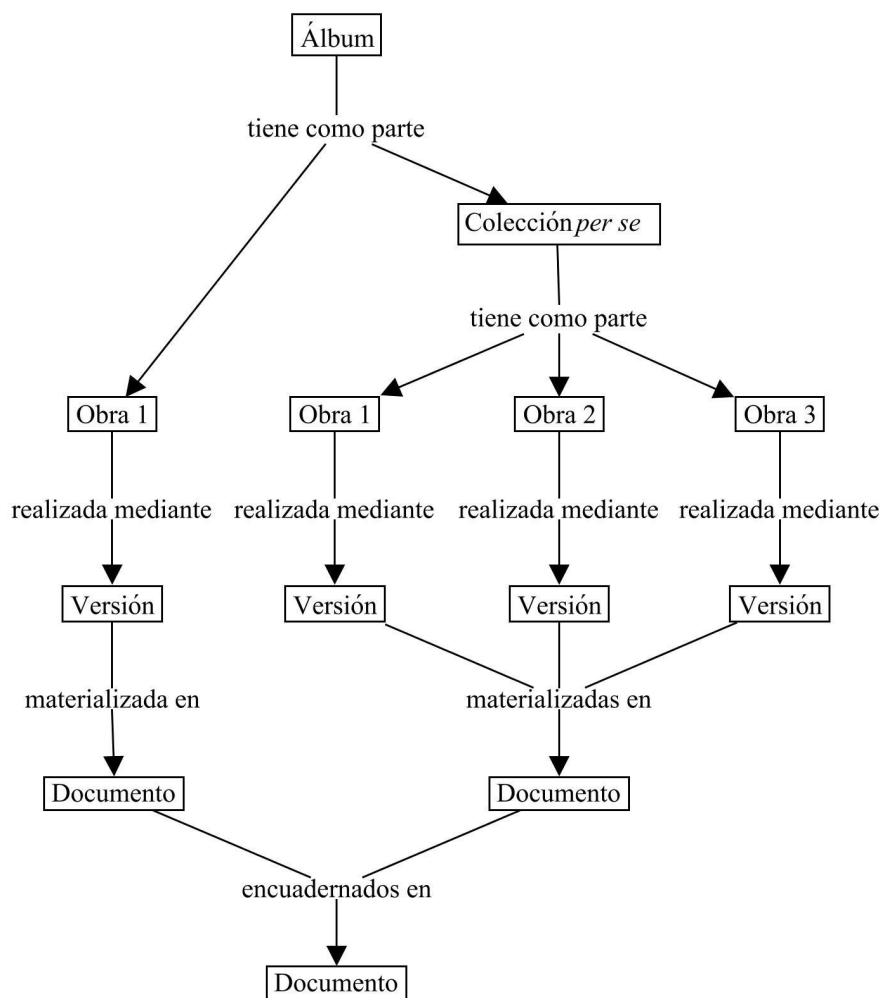


Gráfico 6: Anidamientos complejos

### Unidad Básica de Conservación y Serie

Los documentos se encuentran resguardados físicamente en carpetas que, a nuestros fines, denominamos Unidades Básicas de Conservación (UBC). Cada una de las UBC puede contener uno o más *documentos* musicales como también una o más obras (de acuerdo a los



criterios planteados en la sección anterior).

Asimismo, las UBC se agrupan dentro de *series* que están vinculadas a las categorías en las cuales se discriminan las *obras*, mencionadas anteriormente (M, D, O, P, NP, etc.). Dicho en otras palabras, ubicamos a las UBC dentro de una *serie* de acuerdo a la categoría que tengan las *obras* que contiene. Si la UBC contiene una sola *obra*, se la ubicará en la *serie* homónima a la categoría de la *obra* (gráfico 7). Si contiene más de una *obra* y éstas poseen la misma categoría, se ubicará a la UBC en la *serie* homónima a la categoría compartida por todas las *obras* (gráfico 8). En cambio, si las *obras* que contiene poseen categorías diferentes, se colocará a la UBC en la *serie* X (mixto) (gráfico 9).

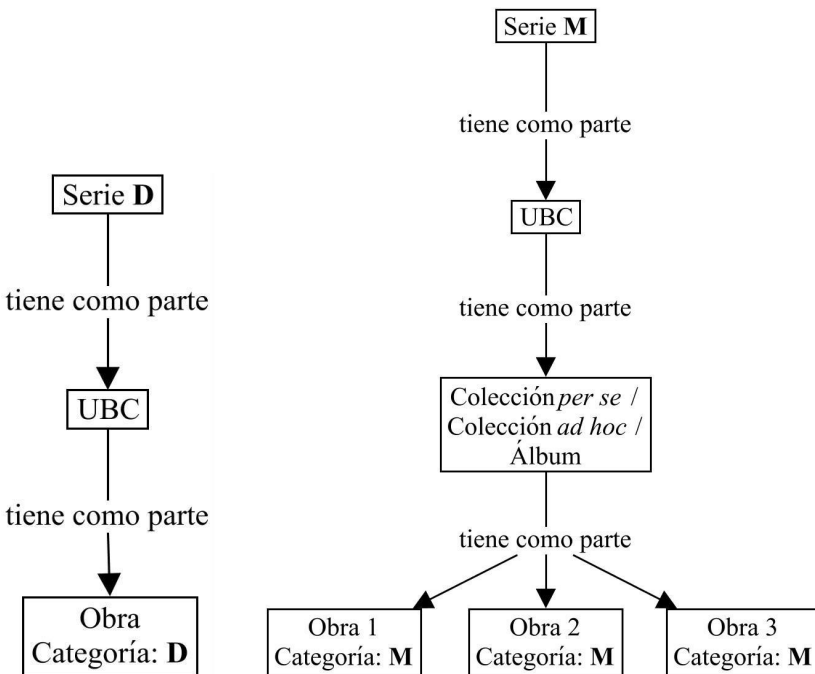


Gráfico 7: UBC conteniendo una sola obra

Gráfico 8: UBC conteniendo obras de una misma categoría

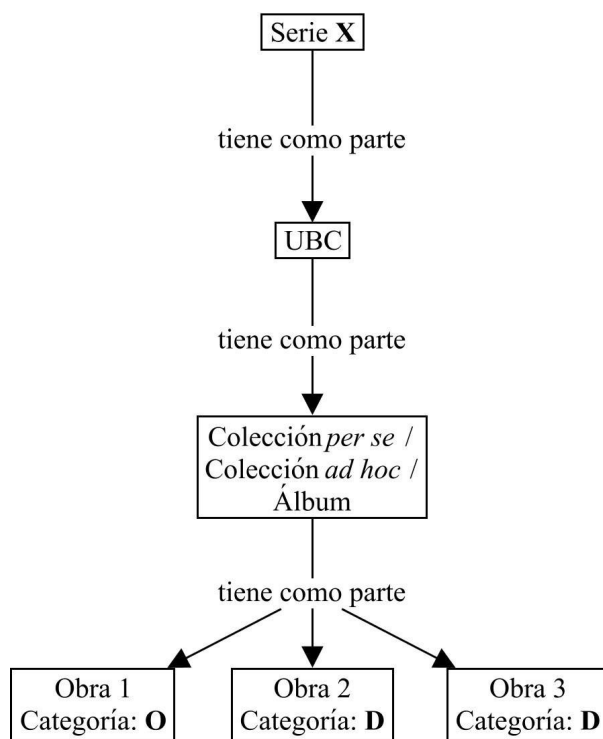


Gráfico 9: UBC conteniendo obras de distinta categoría

### Identificación: **signatura topográfica**

A los fines de proporcionar una denominación normalizada, se definieron *signaturas topográficas*, es decir, cadenas alfanuméricas que representan, denominan e identifican individualmente a cada entidad catalogada, especialmente a los *documentos*. Éstas se estructuran de la siguiente manera:

Signatura de documento													
Signatura de versión													
Signatura de obra				Versión						Guión	Formato o instrumento	Punto	Nº de ejemplar
Signatura de colección o álbum		Punto											
Signatura de UBC													
Serie	Nº de UBC	Punto	Nº de obra										
Partitura	M	001	.	01	a	-	pra	.	01				
Parte de soprano	M	001	.	01	a	-	S	.	01				
Parte de violín	M	001	.	01	a	-	v1	.	01				

Como puede observarse, cada entidad tiene un identificador<sup>15</sup> (o más de uno en el caso de los *documentos*). A partir de la entidad *serie*, la signatura se construye mediante la adición de identificadores. Las entidades inferiores reciben la denominación heredada de las superiores.

Las *series* se identifican con una “sigla de *serie*” que, como mencionamos anteriormente, está vinculada a la categoría que poseen las *obras* que contiene cada UBC:

Serie	Sigla de serie
Misas	M
Otros religiosos	O
Devocionales	D
Popular	P
No popular o «de concierto»	NP
Órgano	OR
Instrumental	IN
Métodos	ME
Mixto	X

Las UBC se identifican mediante un “número de UBC” que consta de tres cifras e indica el orden dentro de cada *serie*. Asimismo, los agrupamientos de *obras* (colecciones y álbum) se identifican con los mismos indicadores que la UBC. Esto se debe a que optamos por colocar una colección o álbum por carpeta:

15. Estos identificadores pueden comprenderse como *atributos* de cada una de las entidades a las cuales se aplican. La selección de *atributos* para cada una de las entidades es un procedimiento crucial para la aplicación del modelo *entidad-relación*. Sin embargo, hemos optado por no desagregar en este escrito cada uno de los *atributos* que integran nuestras entidades para no generar un texto denso en datos.

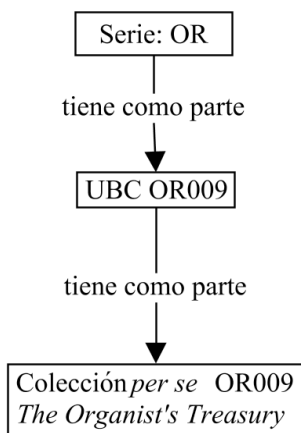


Gráfico 10: signatura topográfica para UBC, colecciones y álbum.

Las *obras* se identifican mediante un “número de obra” que consiste en dos cifras precedidas por un punto e indica el orden dentro de cada UBC. En caso de estar incluidas dentro de colecciones o álbumes, indica el orden de aparición dentro de los mismos:

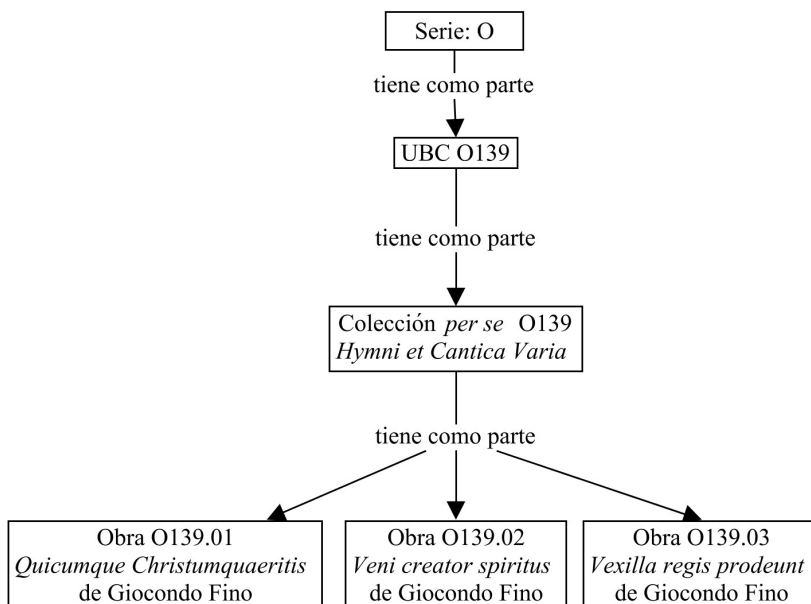


Gráfico 11: signatura topográfica para *Obra*.

Las *versiones* se identifican con la “letra de *versión*” que únicamente se asigna cuando contamos con más de una. En dicho caso, la *versión* de referencia<sup>16</sup> se indica con la letra “a” y el resto con las letras subsiguientes de acuerdo al orden de aparición o de antigüedad (si pudiera ser determinada):

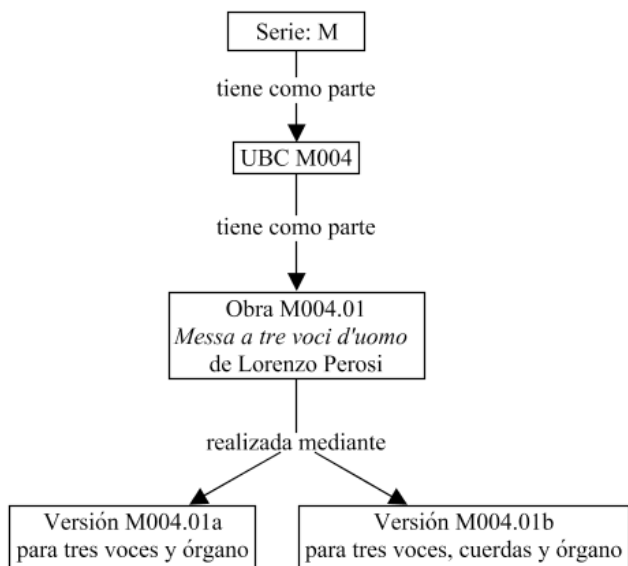


Gráfico 12: signatura topográfica para *versiones*.

Hasta aquí llega la primera sección de la signatura que está conformada por las entidades “abstractas” y “continentes” de nuestro modelo. Separamos mediante un guión el complejo “*Serie/UBC/(Colecciones-Álbum)/Obra/(Versión)*”<sup>17</sup> de la sección que contiene los identificadores pertinentes al *documento*, nuestra entidad “material” mínima.

Dentro de la signatura, los *documentos* poseen dos identificadores. Por un lado, el “formato” y por otro el “número de ejemplar”. Si el formato es *partitura* colocamos la abreviatura *pra* (cuando es *partitura* completa) o *pr* (cuando es *partitura* reducida). Si el formato es *parte*

16. Anteriormente mencionamos los criterios utilizados para seleccionar una *versión* de referencia.

17. Los paréntesis señalan aquellas entidades que pueden no estar reflejadas en las signaturas de todos los casos.

indicamos el instrumento o voz a la cual corresponde. Para ello utilizamos las abreviaturas consignadas por RISM en sus lineamientos: S (*parte de soprano solista*), B (*parte de bajo solista*), Coro A (*parte coral de contralto*), vl (*parte de violín*), keyb (*parte de instrumento de tecla*), pf (*parte de piano*), etc.<sup>18</sup>.

El segundo identificador (número de *documento*) consiste en un número de dos cifras, antecedido por un punto, que se coloca luego del identificador de formato. Aquellos *documentos* que materializan la misma *versión* de una *obra* y tienen el mismo formato (y voz/instrumento en caso de las *partes*) serán considerados como “copias” (aunque sean manuscritas por distintos copistas, pertenezcan a ediciones diferentes o se combinen impresos con manuscritos):

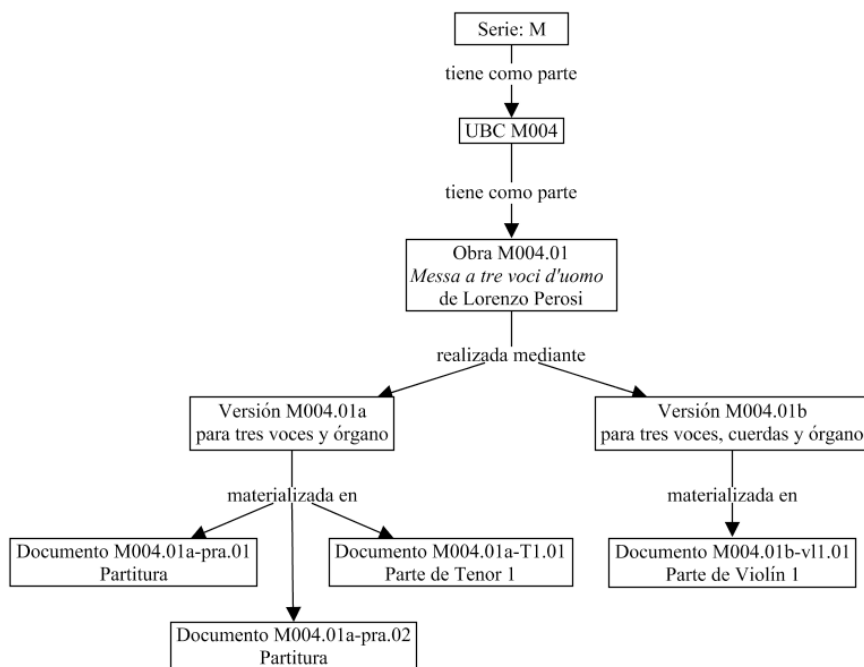


Gráfico 13: signatura topográfica para *documentos*.  
Diagrama conceptual completo.

18. El listado de abreviaturas completo puede consultarse en <http://www.rism.info/en/service/help.html>.

Cada *documento* puede tener una o más *signaturas topográficas* de acuerdo a la cantidad de *obras* que materialice. En el caso de las colecciones *per se* y álbumes, colocamos la *signatura correspondiente* (hasta el primer punto) en la primera página o folio y, además, la *signatura completa* al comienzo de cada *obra*.

A continuación, mencionaremos algunas aplicaciones particulares:

- Cuando un *documento* con formato *parte* presenta una alternativa en el orgánico musical<sup>19</sup> colocamos en el indicador correspondiente al formato (dentro de la *signatura*) la abreviación propuesta por RISM que sea más abarcadora. Por ejemplo: si la *parte* se puede interpretar por voz de soprano (S) o voz de tenor (T) se colocará la abreviatura “V” (Voz) que hace referencia a cualquier registro vocal; si la *parte* puede ser interpretada tanto por órgano (org) como por armonio (harmonium) se colocará “keyb” que refiere a cualquier instrumento de tecla; si la misma *parte* puede ser ejecutada por un violín (vl) o por una flauta (fl) se colocará la abreviatura “i” que refiere a cualquier instrumento.
- Cuando un *documento* en formato *partitura* presenta como alternativa un cambio de orgánico que involucre a más de una voz o instrumento, es decir, cuando coexisten dos *versiones* de una *obra* en el mismo *documento*, decidimos, por cuestiones de claridad y practicidad, considerarla como una sola *versión* y colocar sólo una *signatura* en el documento. Estos casos son poco frecuentes. Hasta el momento solo hemos registrado uno.
- En los casos de “anidamiento” complejo (como el mencionado en el gráfico 6) optamos por agregar un número de dos dígitos entre paréntesis luego del “número de *obra*” para indicar el orden de *obras* dentro de la colección *per se* (incluida dentro del álbum). Este tipo de situaciones también es poco frecuente.

---

19. Es común encontrar mencionada en las partes la posibilidad de ejecutar el contenido con más de un instrumento.

## Inventarios

Parte de nuestra catalogación interna del corpus musical del convento San Jorge consiste en la elaboración de dos inventarios que sistematizan y agrupan los datos principales y necesarios para su consulta futura.

Contamos, por un lado, con un inventario para los documentos catalogados en RISM (anteriores a 1940). Éste consta de nueve pestañas, que se corresponden con las categorías explicadas arriba (M, D, O, NP, X, etc.). Cada una de ellas contiene una tabla con las siguientes columnas:

1. Signatura topográfica.
2. Cantidad de páginas o folios.
3. Orientación (vertical o apaisada).
4. Soporte (impreso o manuscrito).
5. Número de ID de RISM<sup>20</sup>.
6. Número de existencia (*holding*) en RISM<sup>21</sup>.
7. Fecha de carga.
8. Observaciones.
9. Enlace a la ficha catalográfica elaborada en Muscat-RISM.

Por otro lado, contamos con un segundo inventario en el cual incluimos los datos de aquellos documentos que no fueron catalogados en RISM (puesto que fueron producidos con posterioridad a 1940). Contiene una sola pestaña con la siguiente información:

1. Signatura topográfica.

---

20. Se trata del número identificador de cada ficha catalográfica elaborada en Muscat-RISM.

21. Sólo aplica para fuentes impresas. Al catalogar este tipo de documentos en Muscat-RISM debe generarse, en primer lugar, una ficha catalográfica correspondiente a la edición y, en segundo lugar, una ficha de existencia (*holding*), dependiente de la anterior, para dar cuenta de las particularidades del/los ejemplar/es que posee el archivo del convento. En esta última se incluyen datos referentes a sellos personales o institucionales, firmas, dedicatorias manuscritas, etc.



2. Título.
3. Autor.
4. Fecha.
5. Género.
6. Orgánico.
7. Soporte y datos de edición.
8. Cantidad de páginas o folios.
9. Orientación.
10. Observaciones.

### **A modo de cierre**

Si bien el Archivo Histórico Musical del convento San Jorge se ha ido forjando por la práctica musical de los frailes franciscanos durante cerca de dos siglos (la cual permitió el ingreso, la copia y el resguardo de las partituras), intervenciones como la nuestra también inciden en su configuración. Los criterios de catalogación asumen aquí un papel relevante en tanto no sólo resultan útiles para sistematizar y ordenar la documentación, sino porque, al mismo tiempo, construyen conocimiento (y habilitan futuras construcciones) en torno a las prácticas musicales franciscanas y la dinámica cultural de la ciudad de Córdoba durante un gran período de tiempo. El archivo no “dirá” lo mismo catalogado de una forma que de otra.

En nuestro caso, la selección de criterios se realizó en base a decisiones de carácter diverso, algunas veces científico, otras veces regidas por cuestiones de practicidad, y no podemos dejar de asumir que tales decisiones (tomadas por todos los actores que forjaron y forjamos este archivo musical) fueron también de carácter estético e ideológico. De una u otra forma, si bien se apuesta por un balance entre todas estas variables, también es tarea de aquellos interesados en la consulta del material tenerlas en cuenta y ser conscientes de que estos repositorios no están exentos de las subjetividades de quienes los conforman. Entendemos que los archivos, más que un lugar para la preservación de documentos, constituyen un saber “siempre inacabado” que es moldeado por los actores que lo habitan, organizan e incrementan (García, 2012, 62).

Nuestras tareas de catalogación no están concluidas. Lo informado en este escrito han sido los procedimientos con los cuales venimos operando. Si bien apelamos a la rigurosidad en la aplicación de los criterios mencionados, somos conscientes de la inevitable “flexibilidad” que demandan los patrimonios documentales. Por lo tanto, permanecemos alertas y predispuestos a posibles modificaciones que nos aproximen a los objetivos propuestos.

## **Bibliografía**

Chen, P. P.-S. (1976, Marzo). “The Entity-Relationship Model - Toward a Unified View of Data”. *ACM Transactions on Database Systems*, 1(1), 9-36.

García, M. A. (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Serie Antropológica. Ediciones del Sol.

Riva, P., Le Bœuf, P., & Žumer, M. (2017). *Modelo de Referencia Bibliotecaria de la IFLA. Modelo conceptual para la Información Bibliográfica*. Grupo Editorial de Consolidación del Grupo de Revisión de los FRBR de la IFLA.

# REFLEXIONES ARCHIVÍSTICAS SOBRE LA EXPERIENCIA MULTIDISCIPLINARIA DEL PROYECTO PRIMAR EN LA ORDEN DE FRAILES MENORES

JAQUELINE R. VASSALLO<sup>22</sup>

ANDREA E. GIOMI<sup>23</sup>

SOFÍA Y. BRUNERO<sup>24</sup>

## Presentación

**E**n este artículo queremos compartir la experiencia transitada por un equipo multidisciplinario en el abordaje del tratamiento integral del Archivo Histórico Musical conservado por la Orden de Frailes Menores Franciscanos de la ciudad de Córdoba. Es importante aclarar que el trabajo que presentamos se encuentra en pleno desarrollo, por lo que se exponen reflexiones de las acciones en proceso.

Este grupo documental constituye una parte fundamental del patrimonio documental generado en el marco de la intensa vida cultural que caracteriza a la ciudad de Córdoba desde tiempos coloniales. Se trata de documentación sumamente valiosa no sólo como fuente para la investigación científica, sino también como patrimonio cultural local.

---

22. Directora del equipo de investigación - Escuela de Archivología de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (FFyH-UNC); CONICET.

23. Integrante docente del equipo de investigación - Escuela de Archivología de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (FFyH-UNC); y Archivo Histórico de la provincia de Córdoba.

24. Integrante docente del equipo de investigación - Escuela de Archivología de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (FFyH-UNC); y Archivo del Gobierno de la provincia de Córdoba.

Con la intención de proporcionar un tratamiento integral que permita visibilizar la información obrante en el archivo de la Orden e intervenir en relación a su conservación física para estabilizar los materiales que lo componen, en el año 2018 se constituyó un equipo multidisciplinario integrado por profesionales archiveros, músicos y químicos pertenecientes a diferentes Facultades de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

A lo largo del presente texto explicaremos el contexto de constitución de los equipos, tanto como su conformación interna y la participación de sus diversos integrantes en las tareas que se fueron llevando a cabo sobre la documentación, puntualizando sobre la perspectiva archivística y el aporte del equipo de investigación integrado por docentes, estudiantes y egresados de la Escuela de Archivología de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

Procuraremos también dar cuenta del aporte que se logra desde la Archivología al trabajar junto a colegas provenientes de distintas áreas del saber en el ámbito de instituciones eclesiásticas, teniendo siempre en claro que la meta común es la valorización del patrimonio documental cultural.

## **Los comienzos del proyecto**

El inicio de esta experiencia la encontramos a fines del año 2017, momento en el que cuatro equipos de investigación financiados por la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT) de la UNC se reunieron para postular en la primera convocatoria del *Programa Institucional y Multidisciplinar (Primar) en Temas Prioritarios (TP)*<sup>1</sup> con el objetivo de aunar esfuerzos y reunir recursos humanos y materiales, necesarios para el tratamiento y valorización de los documentos musicales que se encuentran en el Archivo Histórico de la Orden de Frailes Menores de la ciudad de Córdoba, Argentina.

Este programa surge en el marco del artículo 4<sup>to</sup> del reglamento de Programas y Proyectos de Investigación, Desarrollo Tecnológico y

---

1. Resolución SeCyT 265/2017.

Artístico de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba<sup>2</sup>. El objetivo de este Programa es promover trabajos de investigación, desarrollo o producción artística con un enfoque multidisciplinario en temas definidos por la UNC como prioritarios, que puedan proyectarse hacia la sociedad o el sector productivo, entre los cuales se encuentra el patrimonio cultural.

Este proyecto se postuló en la primera convocatoria del año 2018 y reunió equipos de investigación ya consolidados, integrados por referentes locales en cada una de las áreas de trabajo, estudiantes avanzados, tesis de postgrado, profesionales egresados y docentes. Así, esta propuesta agrupó equipos pertenecientes al Departamento de Música de la Facultad de Artes, la Facultad de Ciencias Químicas y el que integramos las autoras del presente texto, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichon”. Nuestro equipo de investigación está dirigido por la Dra. Jaqueline Vassallo, y está conformado por docentes, estudiantes y egresados de la Escuela de Archivología, trabajando en conjunto con profesionales de otras áreas como Letras y Ciencias de la Educación, en el abordaje y tratamiento de archivos personales de mujeres.

Los principales objetivos de trabajo que nos propusimos llevar adelante con PRIMAR fueron:

- Catalogar las piezas documentales aplicando la norma RISM<sup>3</sup>.
- Diseñar un protocolo para el tratamiento del soporte documental.
- Elaborar un registro pormenorizado del diagnóstico archivístico de daños en el soporte de cada documento.
- Acondicionar los documentos y el espacio físico de custodia implementando medidas de conservación preventiva.
- Medir los niveles de humedad, temperatura y polución ambiental.
- Digitalizar piezas del acervo documental.
- Evaluar la efectividad de procedimientos de limpieza con tecnología láser, de acuerdo al estado de condición de los documentos musicales.

La solicitud de financiamiento fue presentada con la denominación “Patrimonio documental musical de Córdoba: Aplicación de nuevas

---

2. Resolución HCS-UNC 250/2018.

3. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A-II, Manuscritos musicales, 1600-1850) González Valle, José y otros.

tecnologías para su conservación y difusión”. El proceso de admisibilidad de las solicitudes presentadas estuvo a cargo de una comisión *ad hoc* integrada por profesores de las Facultades de la UNC. En tanto que la evaluación de los aspectos académicos, pertinencia e impacto estuvo a cargo de una comisión *ad hoc* conformada por los coordinadores o coordinadores alternos de las Comisiones Evaluadoras de la SeCyT-UNC y por dos expertos en materia del impacto socio-productivo.

Este proyecto fue aprobado por Resolución SeCyT-UNC N° 152/18, junto a otras quince propuestas multidisciplinarias integradas por equipos de investigación radicados en las distintas Facultades de la UNC.

## El Archivo Histórico Musical

La Orden de Frailes Menores ha creado una “Oficina para el Patrimonio Cultural”, cuyo asesor provincial es Fray David Catalán. Esta Oficina tiene la meta de resguardar y visibilizar el patrimonio documental franciscano que incluye en Buenos Aires, la Biblioteca y Archivo Históricos del Convento de San Francisco (CABA) y la Biblioteca Provincial Fray Mamerto Esquiú en San Antonio de Padua,<sup>4</sup> centros de información a los que también se suman los Archivos Históricos que se encuentran en el convento de la ciudad de Córdoba y en el convento San Carlos en San Lorenzo, provincia de Santa Fe.

Consideramos importante advertir que actualmente nos encontramos en pleno proceso de indagación y exploración conceptual para poder definir en forma certera si en este caso estamos frente a un archivo musical, de acuerdo a la definición que se tiene del mismo en la teoría archivística. A priori, nos vamos a referir a este grupo documental con esta denominación.

De acuerdo al testimonio de Clarisa Pedrotti<sup>5</sup>, los documentos que conforman el Archivo Histórico Musical de la Orden se encontraban depositados en el coro alto del edificio de la Iglesia de calle Buenos Aires,

---

4. Información disponible en el sitio web de la Provincia Franciscana de la Asunción de la Sma Virgen del Río de la Plata. Orden de Frailes Menores. Disponible en: <http://ofm.org.ar/oficina-para-el-patrimonio-cultural/> (Acceso 04/03/2021)

5. Integrante del Grupo de Musicología Histórica Córdoba, dirigido por la Dra. Marisa Restiffo (entrevista realizada el día 15 de junio de 2019).

ya que estaban destinados al uso litúrgico.

Conforme al relato de los frailes, fueron encontrados por miembros de la Orden a principios de la segunda década del siglo XXI, momento en que decidieron su traslado al Archivo. Esta reubicación alteró el ordenamiento original de los documentos musicales, que tenía en cuenta los géneros musicales representados y respondía a las funciones litúrgicas para las que estaban destinados. Así, podemos notar cuán importante es el contexto de producción y uso de los documentos musicales para poder interpretar su organización.

El archivo contiene alrededor de 2000 piezas de música, que pueden dividirse en dos grupos:

- música religiosa destinada al culto litúrgico católico (el más numeroso) y
- piezas de música secular, no religiosa, entre las que distinguimos a su vez, 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 que puede haber sido compuesto para la Orden 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 (Brunero, Giomi, Vassallo, 2019).

El espacio del coro alto, ubicado en el crucero de la nave de la Iglesia, donde permanecieron largo tiempo los documentos, tiene lunetas abiertas al exterior, lo cual provocó que estuvieran expuestos a contaminantes ambientales y biológicos. Si bien se encontraban en un armario de madera que les brindó cierta protección y evitó la dispersión de las piezas documentales, sufrieron daños provocados por la exposición a un entorno perjudicial, sumados a los daños introducidos por la manipulación en el uso.

Como primera medida, Fr. Catalán los trasladó al espacio físico donde se encontraba la Biblioteca de la Orden, lugar donde el equipo de Archivología tuvo el primer contacto con los documentos.

## Metodología de trabajo

Se organizó un plan de trabajo en etapas para completar el tratamiento integral de los documentos, respetando la naturaleza multidisciplinar del proyecto.

El primer contacto con el documento es realizado por el equipo de investigación de músicos, quienes lo catalogan, adjudican signatura topográfica y comparten su descripción analítica en la Web de acuerdo a la norma RISM (Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales). “En ella se recogen minuciosamente todas las cuestiones que afectan a la catalogación sistemática de las fuentes musicales (...) con vistas a facilitar a la musicología histórica el primer paso de la investigación” (González Valle, Ezquerro, Iglesias, Gonsálvez & Crespi, 1997, 95).

Para la segunda instancia se acordó asociar el trabajo descriptivo musical con el relevamiento y diagnóstico archivístico de daños en el soporte, tomando como referencia común la signatura musical catalogada por el equipo de musicólogos. Así, una vez que el documento tiene la signatura topográfica fijada, es abordado por el equipo de Archivología. Es entonces cuando se lleva a cabo el diagnóstico archivístico de los daños identificados en su soporte, de acuerdo al protocolo elaborado por la especialista en conservación de documentos que integra el equipo.

En ese mismo período en que el equipo de musicólogos y el de archiveros trabajan sobre las piezas documentales, los integrantes de los equipos de Ciencias Químicas van realizando mediciones medioambientales del espacio físico en que se encuentra instalado el archivo y pruebas experimentales con láser en muestras con características similares a las de las piezas documentales originales.

La intervención archivística se completa con la limpieza y digitalización de las piezas documentales, empleando un escáner de tipo planetario, que es el adecuado para reducir al mínimo el daño mecánico que este tipo de proceso podría ocasionar sobre el soporte documental. A continuación, nos explayaremos en los detalles inherentes a estas tres actividades fundamentales que desempeñamos los integrantes del equipo de Archivología.



## **Diagnóstico y tareas de conservación preventiva**

Antes de llevar a cabo cualquier tipo de intervención sobre el soporte de un documento original, es vital realizar un examen diagnóstico del estado de condición de los materiales que lo componen.

Para poder concretar esta tarea en conjunto con las labores de conservación preventiva, desde el equipo de investigación de Archivología se convocó a estudiantes avanzados de la carrera. Una vez reunido el grupo definitivo de ocho estudiantes, se realizó una capacitación específica a cargo de la Prof. Andrea Giomi. En esta jornada de formación se les explicó la naturaleza del proyecto, el contexto de trabajo y el protocolo a tener en cuenta para diagnosticar y concretar las tareas de conservación preventiva.

La dinámica de trabajo se organizó en grupos de hasta tres estudiantes coordinados por un integrante docente del equipo de investigación, concretando las actividades en el espacio del convento franciscano acondicionado para llevar a cabo las tareas programadas. Se tramitó el seguro correspondiente para la cobertura de estudiantes y docentes.

Para el tratamiento archivístico se aplica el criterio de mínima intervención, documentando por medio de registro fotográfico y descripciones en los campos previstos en una ficha. Toda esta información es relevada en el campo de trabajo sobre formularios papel y luego cada archivero carga los datos correspondientes en hojas de cálculo y carpetas de Google Drive compartidas.

Este diagnóstico contempla los datos de identificación y del formato de cada pieza documental. En otros campos se registra la valoración del estado de conservación en general y se enlistan los diferentes tipos de deterioro relevados y el nivel de afectación. Este listado incluye daños y deterioros tanto del soporte como de las tintas, contemplando la presencia de suciedad y de manchas con su tipología (acuosa, oleosa, con eflorescencias u otros). Otras columnas detallan el biodeterioro, los daños de tipo físico y los daños de tipo químico, cada uno con sus subtipos. El diagnóstico se completa con tareas de conservación preventiva: limpieza mecánica en seco; alisado; y acondicionamiento.

Para todas estas tareas se aplican protocolos tendientes a minimizar los riesgos asociados a la salud de los archiveros, específicamente para que los estudiantes tomen conciencia que la autoprotección es

fundamental. Parte de estos protocolos indican el uso de equipos de protección personal, para evitar que el polvo y otros contaminantes puedan afectar la salud de los integrantes del equipo. Todos los insumos requeridos para las tareas de conservación fueron financiados por el proyecto.



Diagnóstico y registro de los documentos musicales - Imagen 1



Diagnóstico y registro de los documentos musicales - Imagen 2



Diagnóstico y registro de los documentos musicales - Imagen 3

## **Digitalización**

Durante el primer semestre del año 2019 se concretaron las gestiones para la compra de la notebook y el escáner apropiado para proceder a la digitalización de la documentación: Notebook Dell Inspiron 15 5000 y Escaner Fujitsu SV 600. Una vez adquiridos los equipos, las tareas relacionadas a la digitalización se planificaron acorde a los criterios de la norma ISO 15489.

Teniendo en cuenta que la digitalización está orientada a la preservación de la documentación original, con la finalidad de facilitar el acceso a la imagen digital en lugar de exponer el soporte original, se optó por escanear la documentación ya tratada, nombrando al documento digital con la misma signatura proporcionada al documento en papel de acuerdo a las normas de catalogación musical mencionadas anteriormente.

Así, se está conformando un archivo virtual que pretende emular la organización del archivo musical en formato papel, en dos formatos: PDF como copia digital de consulta y TIFF en tanto máster de primera generación. Las capturas digitales de las piezas documentales en ambos formatos son guardadas en el disco duro de la notebook con que se digitaliza y en el disco externo de 1 Terabyte adquirido con los fondos otorgados al proyecto. También se comparte una copia en formato PDF a la carpeta compartida en la nube con el equipo de investigación musicológica.

Habida cuenta que el proceso de digitalización comenzó en noviembre de 2019, se planificaba continuar con el proceso, dictar un taller sobre el manejo óptimo de escáneres y evaluar las características del haz de luz que proyecta este tipo de equipos, en relación a la digitalización de distintos soportes documentales. Lamentablemente, el advenimiento de la pandemia de Covid-19 que afectó a todo el mundo, truncó por el momento la concreción de estas actividades.



Digitalización de documentos musicales con Escáner Fujitsu SV 600  
Convento Franciscano – noviembre 2019

## Reflexiones en proceso

Como ya advertimos, este proyecto se encuentra en proceso, por lo tanto todas nuestras apreciaciones son preliminares. Aun así, nos permiten evaluar de forma positiva la metodología de trabajo implementada y su efecto no sólo sobre el estado de conservación de la documentación, sino también sobre el entorno institucional en que se custodian los documentos, compatibilizando tanto con las autoridades eclesiásticas como con el personal laico que trabaja con el resto de la documentación que se custodia en el Convento.

A solicitud de Fray Catalán el equipo multidisciplinario ha acompañado con asesoramiento para acondicionar el nuevo espacio al que han sido trasladados los documentos del Archivo Musical, junto con la Biblioteca Histórica y otras colecciones que se encuentran en el convento franciscano.

De esta experiencia surgen nuevas problemáticas para profundizar conceptualmente desde la perspectiva archivística sobre los archivos musicales: su preservación a largo plazo, su acceso en calidad de patrimonio documental y musical, el tratamiento archivístico integral

adecuado a su tipología y contexto de producción y uso.

Consideramos importante señalar que los principios y técnicas archivísticas se fortalecen con el diálogo multidisciplinar que se da al abordar este tipo de acervos documentales junto a profesionales de otras ciencias. Si bien los documentos del archivo musical tratado podrían ser descritos con normas archivísticas como las ISAD G, las normas de catalogación musical utilizadas completarían la descripción, visibilizando la pieza documental, al permitir su subida e integración con otras obras catalogadas con RISM en entornos virtuales (BRUNERO, GIOMI, VASSALLO, 2019).

Finalmente, a la luz del derecho de acceso al patrimonio cultural y los procesos de patrimonialización por parte de la comunidad a la que pertenece, estimamos necesario repensar las políticas de acceso a este patrimonio documental. Un aspecto fundamental para lograr esta premisa, es el tratamiento archivístico integral de la documentación.

## **Bibliografía**

Alonso, José Alberto; Montserrat García, Alsina; Llovera I. Moreno, M. Rosa. "La norma ISO 15489: un marco sistemático de buenas prácticas de gestión documental en las organizaciones" en *Revista de biblioteconomía i documentació*, Catalunya, Col·legi Oficial de Bibliotecaris-Documentalistes de Catalunya, 2007. Disponible en: [http://eprints.rclis.org/12263/1/Alonso\\_Garcia\\_Lloveras\\_-\\_La\\_norma\\_ISO\\_15489.pdf](http://eprints.rclis.org/12263/1/Alonso_Garcia_Lloveras_-_La_norma_ISO_15489.pdf) (Acceso 04/03/2021).

Bolaños, Esteban C. (2005). "La organización de Archivos Musicales: Marco Conceptual", en *Información, Cultura y Sociedad*, N° 13.

Borrero, Alfonso (2002). "La interdisciplinariedad y los problemas sociales" en A. Flores-Malagón y C. Millán de Benavidez, *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Bogotá, Universidad Javeriana.

Brunero, Sofía; Giomi, Andrea; Vassallo, Jaqueline (2019). "El trabajo interdisciplinario como estrategia en la preservación integral del patrimonio documental. Experiencia en archivos musicales." en *XIII Congreso de Archivología del Mercosur*, Montevideo, Asociación Uruguaya de Archiveros.

Cotta, André G. (2006). "Fundamentos para una archivología musical", en Cotta, André G., & Blanco, Pablo S., org., *Archivología y patrimonio musical*, Salvador, EDUFBA.

Crespo, Luis (2012). "El transcurso del cuidado de libros y documentos: de la conservación científica a la preservación digital" en *Boletín ANABAD. LXII*, N° 4, Madrid.

Espinosa Ruiz, Antonio (2020). "Accesibilidad real y accesibilidad fingida al patrimonio cultural", en *Forum calidad*, N° 316.

Giménez Chornet, Vicent (2014). "Criterios ISO para la preservación digital de los documentos de archivo" en *Códices*, N° 10 (2), pp. 135-150, Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

González Valle, José & otros (1996). *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A-II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, Madrid, Arco Libros.

González Valle, José V; Ezquerro, Antonio; Iglesias, Nieves; González, C. José & Crespí, Joana. "Las Fuentes Musicales Históricas: RISM España" en *Difusión Cultural*, Madrid, 1997. Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/40225/3/Ezquerro-1997-Las%20Fuentes%20Musicales%20Históricas.%20RISM%20España.pdf> (Acceso 04/03/2021)

Nieto Pérez, Cristina (2018). *La apropiación social del patrimonio como elemento de prevención en la salvaguarda de los bienes culturales* [Tesis doctoral no publicada], Universidad Politécnica de Valencia, España.

Quitral, Yerko (2017). *Cuidados para la salud de restauradores del patrimonio cultural en depósitos contaminados*, Universidad Francisco Marroquín, Guatemala.

Rodríguez, Marián del Egado (2004). "Estudios científicos previos para la conservación de libros y documentos" en *Jornadas monográficas de prevención del biodeterioro en Archivos y Bibliotecas*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español.

Schmid, Carolina (2017). "Salubridad en la Conservación de archivos. Hacia una normativa de archivos que incluya los riesgos ocupacionales", en *III Seminario de legislación Archivística*, Costa Rica.





**RESGUARDANDO EL FUTURO**



# TÉCNICAS LÁSER APLICADAS A LA REMOCIÓN DE CAPAS SUPERFICIALES Y RECUBRIMIENTOS NO DESEADOS DE DOCUMENTOS MUSICALES (PERÍODO 1800-1930) CONSERVADOS EN REPOSITORIOS DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

AGUSTÍN T. GREEN CANELO<sup>1</sup>

ANDREA E. GIOMI<sup>2</sup>

JAQUELINE R. VASSALLO<sup>3</sup>

MAXIMILIANO ROSSA<sup>4</sup>

## 1. Introducción

La preservación del patrimonio cultural con valor documental, histórico y artístico requiere asumir una actitud responsable con el presente y futuro de los materiales que lo componen. Empezar cualquier tipo de medidas y acciones supone realizar un diagnóstico informado del estado de conservación del fondo documental, para identificar las

---

1. INFIQC (CONICET-Universidad Nacional de Córdoba), Ciudad Universitaria, X5000HUA Córdoba, Argentina.

2. Escuela de Archivología, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba; y Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

3. Escuela de Archivología, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba/ CONICET.

4. Dpto. de Físicoquímica, Facultad de Ciencias Químicas, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), y Centro Láser de Ciencias Moleculares (UNC), Ciudad Universitaria, X5000HUA Córdoba, Argentina; autor a quien debería dirigirse la correspondencia: E-mail: mrossa@fcq.unc.edu.ar

series y las piezas individuales que puedan estar afectadas. Este diagnóstico permite evaluar la necesidad de aplicar técnicas de conservación preventiva, curativa o interventiva para evitar, mitigar o eliminar el factor deteriorante.

Los documentos que presenten daños por la acción perjudicial de diversos agentes físico-químicos y biológicos deberán ser abordados de forma integral, observados como piezas que componen nuestro patrimonio cultural. Toda intervención conlleva una cuidadosa evaluación de las modificaciones inducidas sobre documentos originales, para que no se puedan cuestionar su integridad y autenticidad (Crespo Arcá, 2012). Se debe distinguir entre los cambios que evidencian el paso del tiempo y el uso al que los documentos estuvieron expuestos (los cuales se deben conservar por su valor testimonial) y la identificación de las capas superficiales y recubrimientos no deseados, que deban ser removidos porque representan una amenaza para su conservación a largo plazo.

Las acciones de conservación deben efectuarse siguiendo lineamientos que contemplen las características específicas del tipo de papel tratado, y que garantizan la preservación del valor patrimonial del documento intervenido. En el caso de documentos en soporte papel se debe eliminar la suciedad superficial debida a polvo u hollín y analizar el beneficio de remover manchas generadas por el uso y manipulación inadecuados, considerando que las manchas más agresivas son las producidas por colonias de hongos, adhesivos envejecidos y las de herrumbre provocadas por broches y sujetapapeles metálicos.

Tradicionalmente, se emplean dos tipos de técnicas para la limpieza de los documentos en soporte papel: limpieza en seco y limpieza húmeda (Vergara Peris, 2002). La primera implica el aspirado de intensidad controlada, con el uso de pinceles y cepillos suaves, gomas y esponjas de calidad archivo y, ocasionalmente, herramientas como bisturís (Fig. 1.a)<sup>5</sup>; para la segunda técnica, se emplean diversos solventes que previamente se han testeado.

Cada método es cuidadosamente seleccionado para efectuar una limpieza general de documentos con diverso grado de deterioro, especialmente para la remoción de recubrimientos no deseados con baja adherencia superficial (p. ej., polvo). No obstante, conllevan inevitable-

---

5. Las figuras se encuentran al final de este artículo.

mente la posibilidad de producir abrasión y desgaste del papel en casos de recubrimientos fuertemente adheridos a su superficie, debido a la acción mecánica de los implementos de limpieza.

El empleo de fuentes de radiación láser en la conservación de documentos en papel ha emergido en las últimas décadas como estrategia alternativa a métodos convencionales, ya que permiten la eliminación rápida, selectiva y espacialmente localizada de diversas clases de recubrimientos no deseados, sin afectar significativamente el soporte papel subyacente (carácter no destructivo de la técnica).

La metodología reposa en el fenómeno de Desorción Láser Pulsada (DLP) de materiales sólidos (Miller & Haglund, 1998), mediante el cual la energía de la radiación contenida en pulsos láser de muy corta duración (típicamente, una cienmillonésima parte de un segundo) se focaliza ligeramente sobre una zona del soporte papel recubierta por capas superficiales no deseadas, a fin de inducir la remoción selectiva de estas últimas mediante un mecanismo secuencial de calentamiento/vaporización que ha mostrado ser rápido y eficiente (Fig. 2) (Freisztav *et al.*, 1999).

Esta metodología, que aquí denominaremos genéricamente Técnicas de Remoción Láser (TRL), ha sido aplicada con anterioridad a la eliminación de capas de suciedad superficial y de una variedad de manchas (producidas por hongos, pigmentos, manchas de tinta) sobre diversos tipos de obras en soporte papel, y a la evaluación de la influencia de las variables que controlan las TRL (longitud de onda, fluencia láser incidente) sobre la eficacia de la limpieza láser (Bilmes *et al.*, 2008). No obstante, no se han informado hasta la fecha estudios análogos que apliquen TRL a documentos musicales en papel con valor patrimonial existentes en Argentina durante el período 1800-1930, y conservados en repositorios del país.

En este trabajo se ensayaron comparativamente las TRL y la limpieza en seco convencional sobre capas superficiales y recubrimientos no deseados de piezas documentales conservadas en colecciones musicales del Archivo Histórico de la Orden de Frailes Menores, Provincia de la Asunción de la Santísima Virgen del Río de la Plata (Córdoba, Argentina). Se informan además estudios preliminares de TRL sobre papeles de diferentes texturas de libros impresos en el siglo XX sin valor patrimonial, con fines ilustrativos y de calibración de la metodología.

El presente estudio, aún en curso, forma parte de la labor multidisciplinar de investigadores y docentes de distintas unidades académicas

(Fac. de Artes -FA-, Fac. de Filosofía y Humanidades -FFyH- y Fac. de Cs. Químicas -FCQ-) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) orientada a la protección, conservación y puesta en valor del patrimonio histórico-cultural y artístico de Córdoba, en el marco de un convenio de colaboración establecido entre la casa de altos estudios y la citada Orden Franciscana.

## 2. Diseño experimental

Las TRL fueron llevadas a cabo empleando un láser de tipo Nd: YAG operado en modo Q-Switch (Quantel Q-Smart 450; Fig. 1.b) (Andrews, 1997), que emite pulsos de 6 ns (1 ns o nanosegundo  $\equiv$  1/1.000.000.000 s) de duración a una longitud de onda infrarroja (IR) de 1064 nm (1 nm o nanometro  $\equiv$  1/1.000.000.000 m), y fue operado a una frecuencia de repetición de 10 Hz (pulsos por segundo) y potencia de salida variable.

La radiación láser de salida fue dirigida hacia la superficie de las piezas documentales en ángulo de incidencia cercano a 90°, mediante un brazo láser articulado (Lynton; Fig. 1.b) munido de un módulo de operación manual con lente de focalización (distancia focal: 20 cm). Con este módulo se reguló la distancia entre la lente de focalización y la superficie del papel a fin de fijar el área de incidencia del haz láser en 0,0158 cm<sup>2</sup>. La potencia del láser fue controlada para mantener la fluencia láser incidente ( $F \equiv$  energía de pulso por unidad de área) sobre la superficie del papel en el intervalo de 0,70–1,96 J/cm<sup>2</sup>.

La energía por pulso fue medida a la salida del brazo láser con un detector calorimétrico (Scientech AC50HD). Las partículas de recubrimiento vaporizadas por acción de la radiación láser (Fig. 2) fueron removidas por aspirado con succión controlada. El láser, de reciente adquisición para uso exclusivo en el marco de proyectos de la UNC para la conservación y restauración de patrimonio cultural, posee un módulo adicional que permite generar radiación de 532 nm, ofreciendo así la posibilidad de ensayar TRL con longitud de onda visible (Vis).

La limpieza en seco fue realizada por aspirado controlado, empleando esponjas de conservación y un bisturí (Fig. 1.a). El registro de imágenes de los documentos intervenidos se llevó a cabo mediante una cámara digital (Panasonic DMC-ZS3 LUMIX) y un microscopio digital

(MS1000X) controlado por software. La intervención de los documentos en formato papel fue llevada a cabo en el laboratorio de la FCQ-UNC donde se localizan el láser y el brazo articulado, que satisface las normas de higiene y seguridad pertinentes.

Los documentos de valor patrimonial intervenidos pertenecen a una misma partitura manuscrita, identificada como “Bajo. *Marche Funebre* para Orquesta” y catalogada como IN004.03b-b.01 por el equipo de musicólogos de la FA-UNC, de autoría desconocida y fecha de elaboración incierta pero probable durante la segunda mitad del siglo XIX (Pedrotti *et al.*, 2019). Por otra parte, los libros sin valor patrimonial son textos impresos de 1955 y 1982.

El ensayo de técnicas de remoción láser sobre las piezas documentales relevantes fue ejecutado por el equipo de la FCQ bajo supervisión del equipo de la FFyH, que previamente las seleccionó de entre aquellas pertenecientes a las colecciones musicales del Archivo de la Orden de Frailes Menores, por ser partituras manuscritas que poseen una variedad de recubrimientos no deseados en los bordes de las hojas, por fuera de la región central donde se concentra el contenido de valor patrimonial, a fin de evitar su daño como resultado del ensayo. La naturaleza de tales recubrimientos fue juzgada por inspección visual directa o al microscopio, en base a la experiencia del equipo de la FFyH en la intervención de documentos en formato papel mediante técnicas convencionales. Entre estos cabe destacar la presencia de capas de suciedad originadas en la manipulación, denominadas genéricamente “mugre superficial” (compuesta típicamente por una película grasosa con partículas de polvo u hollín dispersos, de espesor no mayor a 0,1 mm) (Freisztav *et al.*, 1999), manchas locales absorbidas en el papel (debidas probablemente a hongos) o superficiales e incrustaciones con aspecto de resina (sección 3.3).

Al aplicar TRL sobre libros sin valor patrimonial, se intervinieron regiones caracterizadas por manchas locales absorbidas en el papel (hongos; sección 3.2). En todos los casos, se efectuaron experimentos preliminares en zonas del papel en apariencia libres de recubrimientos no deseados, orientados a establecer que la incidencia de la radiación láser sobre el papel no conduce a su daño en el intervalo de fluencias de trabajo (Figs. 4 y 5).

### **3. Resultados y discusión**

#### ***3.1 Fenomenología de las TRL sobre soporte papel***

En las condiciones experimentales empleadas en este trabajo, se observó que cuando la radiación láser pulsada IR impacta sobre una superficie de papel sin recubrimiento superficial aparente, la interacción no provoca un efecto físico evidente ni resultan cambios significativos en el aspecto y la morfología de la superficie, con independencia del número de pulsos incidentes (Fig. 3.a,b). Por el contrario, cuando el papel posee recubrimientos como suciedad o manchas oscuras u opacas, su interacción con el láser genera un sonido de muy corta duración (“chasquido”), acompañado por una chispa blanquecina y espacialmente localizada en la huella superficial demarcada por el láser sobre el papel, característicos del proceso de DLP.

Este fenómeno es observado con un pulso láser individual o con múltiples pulsos consecutivos incidentes sobre la misma región superficial, en tanto persista algo de recubrimiento, y su ocurrencia cesa tras la completa remoción de este último cuando queda expuesto el soporte papel. Tales observaciones están de acuerdo con aquellas informadas en trabajos previos de TRL aplicadas a papel con radiación pulsada de duración en el orden de ns (Freisztav *et al.*, 1999), y fueron tomadas en el presente estudio como evidencia de que la aplicación de TRL a las piezas documentales de interés se efectuó de forma segura evitando dañar el sustrato papel.

Cabe mencionar que, a diferencia de estudios de TRL con láseres IR sobre papel efectuados por otros laboratorios (Bilmes *et al.*, 2008), no se observó un efecto de oscurecimiento de la región del papel donde incidió la radiación láser incluso tras 3 meses de la intervención.

#### ***3.2 TRL aplicadas a hojas de libros del S. XX sin valor patrimonial***

Los libros ensayados poseen múltiples y diversas manchas absorbidas parcialmente en el papel (debidas posiblemente a hongos), lo que refleja un estado de conservación inapropiado, y la Figura 3 mues-



tra ejemplos de la eliminación parcial pero significativa de dos de las manchas tratadas, que puede alcanzarse tras irradiación continua de la región afectada. En el caso de manchas oscuras (negras o marrones) que absorben fuertemente la radiación láser IR, se observó que es posible alcanzar la remoción selectiva y espacialmente localizada del material no deseado, manteniendo intacto el soporte papel subyacente si este posee una absorción relativamente baja o es transparente (papel blanco) a la longitud de onda de irradiación láser (Fig. 3.c,d).

En manchas más complejas, formadas por componentes de varios colores, aquellos que poseen baja absorción láser son removidos en menor proporción que los componentes negros o marrones (Fig. 3.e,f). Aunque no se intentó cuantificar el grado de remoción de manchas ni la profundidad del proceso tras la intervención láser, la inspección cualitativa de las imágenes muestra que la limpieza afecta no sólo a la región superficial sino parcialmente a la región sub-superficial, donde las manchas están penetradas en las fibras del papel.

### ***3.3 TRL aplicadas a partituras del S. XIX con valor patrimonial***

La diversidad de recubrimientos no deseados de las piezas documentales permitió una exploración más amplia de los alcances de las TRL en papel, y la Figura 4 muestra la factibilidad de remover manchas locales superficiales (paneles a y b) y capas de suciedad (paneles c y d) aplicando un número de pulsos relativamente bajo.

La potencialidad para remover eficientemente capas de suciedad de los bordes de hojas de papel deterioradas por el uso y la manipulación sin dañar el soporte papel, pone de manifiesto la complementariedad de las TRL con las técnicas de limpieza convencional en seco, que no suelen aplicarse a tales zonas de las piezas documentales debido a su posible daño como resultado de la acción abrasiva de gomas suaves o esponjas. En contraposición, las TRL requieren sólo un ensayo previo en zonas de las piezas documentales libres de recubrimiento (y sin contenido de valor patrimonial) del intervalo de fluencias láser de trabajo que garanticen ausencia de daño del papel base.

Se ensayó además la remoción de manchas de tinta derramadas en bordes de partituras (Fig. 5). La fuente de esas manchas fue establecida por comparación con imágenes de microscopio de notas musicales re-

gistradas en las partituras, mostrando que fueron originadas con la misma tinta. Una de esas manchas fue removida completamente mediante maniobra de precisión con el bisturí sobre un borde (compárese Figs. 5.b y c). No se observó daño significativo en la región del papel subyacente a la mancha original, si bien la tinta aparenta haberse absorbido ligeramente en el papel. En estos casos, la limpieza en seco convencional resulta ser práctica y efectiva, aunque conlleva el riesgo de dañar el papel soporte si la mancha ha penetrado sus fibras en mayor grado que en el caso estudiado, lo que no es posible conocer de antemano.

La intervención con TRL de una mancha de tinta aleada a la removida con bisturí mostró una reducción progresiva de su espesor, evidenciada como una decoloración de la mancha que deja traslucir el papel subyacente (Fig. 5.d,e,f), al ser irradiada con un número creciente de pulsos láser distribuidos uniformemente, lo que es compatible con un “decapado” progresivo de la mancha esperable a partir del proceso de DLP (Fig. 2). La eliminación total de la mancha, dejando expuesto el papel subyacente, requiere su irradiación con un número de pulsos láser mayor a 1200 (de forma equivalente, tiempos mayores a 120 s) a la fluencia ensayada ( $0,70 \text{ J/cm}^2$ ) o, para removerla con un menor número de pulsos, será necesario trabajar a mayores fluencias (dentro del intervalo de condiciones seguras:  $F = 0,70\text{--}1,96 \text{ J/cm}^2$ ) a fin de tornar el proceso más eficiente y rápido.

Las observaciones muestran que las TRL son una importante alternativa a la limpieza en seco para remover manchas de tinta sobre las partituras intervenidas, debido al hecho de que la remoción láser de tales manchas expone de forma progresiva el soporte papel, lo que permite en principio inferir si la tinta está superficialmente adherida sobre, o parcialmente absorbida en el papel, y evaluar el punto en el cual se detiene la limpieza a fin de salvaguardar su integridad. Lo que es más importante, todo ello abre perspectivas interesantes relacionadas con la posibilidad, no explorada en este trabajo, de intervenir regiones de las partituras que contienen la información de relevancia musicológica (pentagramas y notas musicales) y que puedan haber sido afectadas por recubrimientos no deseados, de manera que se dificulte la interpretación de aquellas. Por ejemplo, sería factible remover selectivamente manchas locales superficiales oscuras (del tipo mostrado en Fig. 4.a) depositadas sobre notas musicales, mediante irradiación espacialmente localizada con un número de pulsos lo suficientemente bajo ( $< 10$ ) como para eliminar completamente las primeras dejando

intactas las segundas que, al estar constituidas por tinta, requerirán un número mínimo de pulsos mucho mayor ( $> 500$ ) para mostrar una remoción significativa.

Por último, se ensayó la remoción de incrustaciones de naturaleza y composición desconocidas, con apariencia de gotas de resina o cemento y coloración grisácea (Fig. 4.e), adheridas a la superficie de los bordes de la partitura. Las TRL mostraron ser inefectivas para su eliminación incluso a altas dosis de irradiación láser ( $> 1000$  pulsos a  $0,70 \text{ J/cm}^2$ ), lo que probablemente sea debido a una baja absorción de la radiación IR por parte de las incrustaciones (es probable que su superficie tenga además la propiedad de reflejar la radiación láser). Por el contrario, el uso del bisturí permitió remover una de tales incrustaciones, dejando expuesta una mancha marrón en la superficie del papel subyacente que muestra que la incrustación estaba parcialmente absorbida en las fibras de papel y las había deteriorado en cierta medida.

#### **4. Conclusiones y perspectivas futuras**

En este trabajo se muestra que las técnicas de remoción con láser pulsado infrarrojo son efectivas en la eliminación completa de manchas locales y capas de suciedad extendidas (generalmente delgadas, con espesores inferiores a  $0,1 \text{ mm}$ ) que cubren piezas musicales en soporte papel conservadas en Argentina desde la segunda mitad del siglo XIX. El proceso involucra irradiación con un número limitado de pulsos (10 o menos), y requiere evaluación previa de las condiciones experimentales de trabajo (intervalo de fluencias láser incidentes) bajo las cuales el soporte papel no resultará dañado como producto de la acción láser.

Más aún, las TRL resultan la herramienta de elección cuando el papel se encuentra con deterioros por abrasión, frente a la limpieza convencional en seco (p. ej., con esponjas). Las TRL también resultan una opción atractiva para la eliminación de manchas de tinta depositadas sobre las partituras, aunque su mayor grosor (estimado en más de  $0,5 \text{ mm}$ ) conlleva la necesidad de irradiarlas con un número de pulsos relativamente grande ( $> 500$ ) para alcanzar remoción significativa, lo que hace que el proceso sea gradual y progresivo en comparación con la limpieza con bisturí.

Los resultados nos conducen a proponer una potencial vía de limpieza de regiones de las partituras que contienen las composiciones musicales (notas registradas con tinta) y que hayan sido alteradas por recubrimientos no deseados como manchas y capas de suciedad, en base al muy diferente número de pulsos láser requerido para completa remoción de unas y otras. En el caso de incrustaciones de tipo resinosas adheridas fuertemente a la superficie del papel, las TRL no resultan prácticas en comparación a la limpieza con bisturí.

Los resultados ponen de manifiesto la complementariedad de las técnicas de limpieza convencional y de las TRL, que podrían ser aplicadas de forma independiente o combinada a la limpieza de documentos en soporte papel cuando los recubrimientos superficiales pongan en riesgo la conservación a largo plazo del patrimonio documental.

Como líneas de investigación futuras, se planea extender los estudios realizados a la exploración de TRL con radiación láser Vis de 532 nm, que se espera amplíe los alcances de estas herramientas a capas superficiales y recubrimientos no deseados coloreados, es decir, que absorban preferentemente la luz visible, y permita comparar la diversa eficacia de las TRL con radiación IR y Vis.

Además, se abordarán nuevos tipos de recubrimientos no deseados localizados en los bordes de las partituras, mediante la realización de estudios análogos sobre manchas de hongos absorbidas en el papel y deyecciones de insectos. Por ejemplo, en el caso de manchas de hongos absorbidas en papel de libros del siglo XX sin valor patrimonial, las TRL con radiación IR mostraron ser efectivas en su remoción.

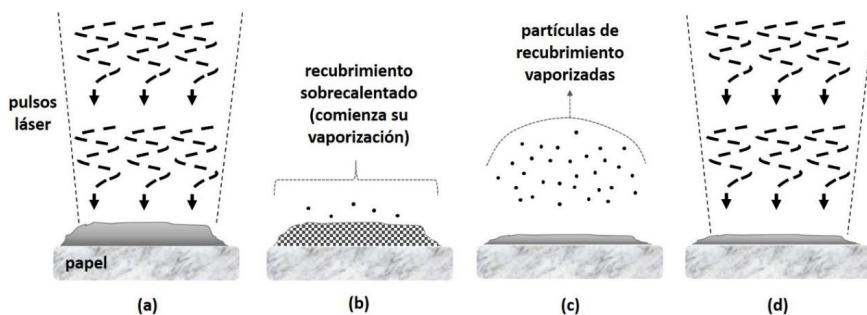
## **Agradecimientos**

Los autores agradecen a la SECyT-UNC por financiar la compra del láser empleado en este trabajo y gastos de investigación mediante el Programa Institucional y Multidisciplinar en Temas Prioritarios (PRIMAR-TP, Cód. 32520170100165CB), y al financiamiento científico adicional provisto por CONICET, FONCyT y MINCyT-Córdoba. Se agradece especialmente al padre David Catalán, en representación de la Orden de Frailes Menores de la Provincia de la Asunción de la Santísima Virgen del Río de la Plata (Córdoba, Argentina) por permitirnos el acceso

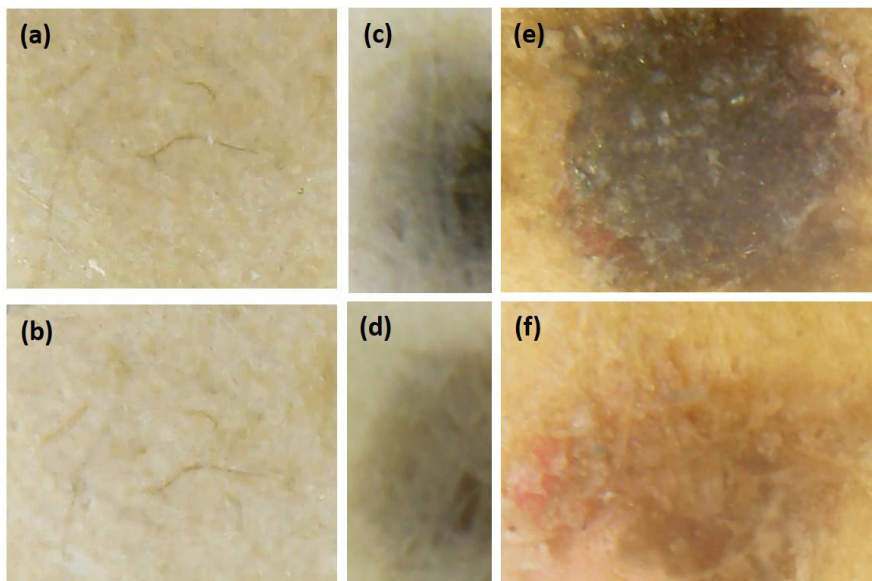
a las piezas documentales musicales ensayadas en este trabajo, que se encuentran en resguardo de la Orden, y por su colaboración, predisposición y estímulo permanentes para la concreción de este proyecto. Los autores brindan su reconocimiento a Raúl Taccone, Sofía Brunero, Clarisa Pedrotti, Leonardo Waisman y Marisa Restiffo por sus múltiples y variadas contribuciones a la ejecución de este trabajo. M.R. agradece a Josefina Cavión por su colaboración en el diseño de figuras.



**Figura 1.** (a) Esponja y bisturí utilizados en técnicas de limpieza convencional en seco. (b) Láser pulsado de Nd:YAG, y brazo láser articulado munido en su extremo de salida de módulo de operación manual con lente de focalización, empleados en técnicas de remoción láser; en línea de puntos se muestra la trayectoria de la radiación láser. (c) Imagen ampliada del módulo de operación manual con lente de focalización.



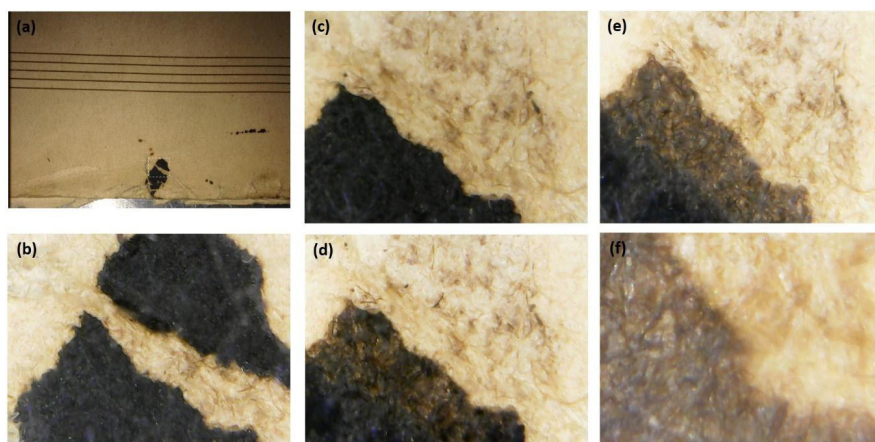
**Figura 2.** Esquema del mecanismo de DLP de recubrimientos no deseados de papel. (a) La radiación láser pulsada es focalizada sobre la región cubierta por el recubrimiento. (b) El recubrimiento absorbe la energía láser y se calienta a temperaturas muy superiores a la del ambiente circundante, iniciándose la vaporización del material que la compone. (c) Tras vaporizarse una porción significativa del recubrimiento, se reduce sustancialmente su espesor. (d) Se repite el proceso (a)-(c) hasta completa remoción del recubrimiento.



**Figura 3.** (a),(b) Imágenes de microscopio digital de una región superficial de papel de partituras del s. XIX sin recubrimiento no deseado antes [(a)] y después [(b)] de irradiación láser pulsada ( $0,70 \text{ J/cm}^2$ ; 10 pulsos láser; aumento: 40x). (c),(d) Imágenes digitales de una mancha (fúngica, de color negro) absorbida en papel (blanco) de libro del s. XX antes [(c)] y después [(d)] de irradiación láser ( $0,70 \text{ J/cm}^2$ ; 70 pulsos láser; 200x). (e),(f) Imágenes digitales de una mancha (fúngica, que posee componentes marrones y rojizos) absorbida en papel (amarillo) de libro del s. XX antes [(e)] y después [(f)] de irradiación láser ( $0,70 \text{ J/cm}^2$ ; 100 pulsos láser; 1000x); el componente marrón fue preferencialmente removido, manteniéndose el componente rojizo.



**Figura 4.** (a),(b) Imágenes de microscopio digital de una mancha local superficial de papel de partituras del s. XIX antes [(a)] y después [(b)] de irradiación láser pulsada ( $0,70 \text{ J/cm}^2$ ; 10 pulsos láser; aumento: 40x). (c) Fotografía del borde de una hoja de partitura del s. XIX cubierta por una capa de suciedad, de la que se removió una región cuadrada [indicada en (d)] mediante irradiación láser ( $0,70 \text{ J/cm}^2$ ; 200 pulsos láser). (e) Imagen digital de una incrustación (posiblemente resinosa) adherida al borde de una hoja de partitura del s. XIX que no pudo ser removida mediante irradiación láser.



**Figura 5.** (a) Fotografía de una mancha de tinta derramada en el borde de una hoja de partitura del s. XIX; con líneas de puntos se resalta una región rectangular posteriormente intervenida mediante limpieza con bisturí y con TRL. (b) Imagen de microscopio digital de la porción de la mancha de tinta resaltada en (a) (aumento: 40x). (c) Imagen que muestra la completa remoción con bisturí de la porción superior derecha de la mancha de tinta. (d),(e) Imágenes que muestran la remoción parcial y progresiva de la porción inferior izquierda de la mancha de tinta tras irradiación láser ( $0,70 \text{ J/cm}^2$ ; 40x [(d)] y 1200 [(e)] pulsos láser. (f) Idem a (e), pero con aumento de 1000x en la porción inferior izquierda de la mancha de tinta.



## Bibliografía

Andrews, David L. (1997). *Lasers in Chemistry*, Springer-Verlag, Berlín.

Bilmes, G. M.; Freisztav, C. M.; Cap, N.; Rabal, H.; Orsetti, A. (2008). *Laser cleaning of 19th century papers and manuscripts assisted by digital image processing*, Lasers in the Conservation of Artworks - Proceedings of the International Conference LACONA 7, Londres, Taylor & Francis, pp. 361-365; y referencias N° 1-9 allí citadas.

Crespo Arcá, Luis (2012). El transcurso del cuidado de libros y documentos: de la conservación científica a la preservación digital, en Boletín ANABAD. LXII, número 4, Madrid.

Freisztav, C.; Orsetti, A.; Bilmes, G. M. (1999). Aplicaciones del láser en limpieza y eliminación de manchas sobre papel, en Proceedings del Seminario Iberoamericano sobre procesamiento de materiales por láser. Red CyTED. Eds.: Audebert, F. y Suhalde, S.

Miller, John C.; Haglund, Richard F.; Eds. (1998). *Laser Ablation and Desorption*, Academic Press, San Diego.

Pedrotti, Clarisa; Waisman, Leonardo; Restiffo, Marisa. (2019). Comunicación privada.

Vergara Peris, José. (2002). *Conservación y restauración de material cultural en archivos y bibliotecas*, Generalitat Valenciana, España.



# **EVALUACIÓN DE LAS VARIACIONES EN LAS CONDICIONES AMBIENTALES (TEMPERATURA, HUMEDAD RELATIVA, GASES CONTAMINANTES) DEL ARCHIVO DE PARTITURAS MUSICALES DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO, CÓRDOBA, ORIENTADO A SU CONSERVACIÓN PREVENTIVA**

RAÚL A. TACCONE<sup>1</sup>

## **1. Introducción**

Los archivos de tipo histórico preservan el patrimonio cultural y documental que reflejan una época de la historia, un pensamiento, una forma de vida, entre otros. Por su valor histórico y cultural, deben ser conservados, ya que los mismos se encuentran en riesgo de deterioro constante debido a que una variedad de factores y agentes tales como las características de los materiales, las condiciones de almacenamiento, etc., tienen gran influencia en la conservación de los libros y los documentos. Por lo que, a fin de prolongar sus tiempos de vida y poder brindar la posibilidad de acceso a los mismos, es necesario identificar y controlar tales factores. El control del ambiente y las correctas formas de almacenamiento se constituyen entre las principales medidas

---

1. INFIQC (CONICET – UNC), Ciudad Universitaria, X5000HUA, Córdoba, Argentina.- Dpto. de Físicoquímica, Facultad de Ciencias Químicas, Universidad Nacional de Córdoba, Ciudad Universitaria, X5000HUA, Córdoba, Argentina.- Centro Láser de Ciencias Moleculares, Universidad Nacional de Córdoba, Ciudad Universitaria, X5000HUA, Córdoba, Argentina.

de prevención.

En este trabajo presentamos la evaluación de las variaciones de Temperatura y Humedad Relativa y Gases Contaminantes, del espacio donde se guardan la serie de partituras en el Archivo de la Orden de Frailes Menores, Provincia de la Asunción de la Santísima Virgen del Río de la Plata (Córdoba, Argentina), que conforman parte del patrimonio musical de Córdoba del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Este análisis de las condiciones ambientales es relevante para su preservación dentro del acervo cultural como parte de la historia de la ciudad de Córdoba. Las mediciones fueron tomadas en distintos períodos a lo largo de todo el año 2019, presentándose a modo de ejemplo cuatro evaluaciones correspondientes a diferentes condiciones ambientales en el año.

Cabe mencionar además que se realizaron mediciones de Temperatura y Humedad Relativa desde octubre hasta comienzos de diciembre del año 2018 en un espacio diferente, donde se encontraban las partituras antes del traslado a su lugar actual. Estas mediciones no son presentadas en el presente trabajo.

## **2. Factores que degradan los documentos**

El origen orgánico, en su gran mayoría, de los documentos, libros, revistas, periódicos, dibujos, partituras, etc., provocan que estén sometidos a procesos de envejecimiento, propios de su naturaleza y de factores medioambientales que los degradan biológica y químicamente. La velocidad de degradación se debe muchas veces a las condiciones medioambientales en las cuales se encuentran, que favorecen la formación de hongos, aceleran diversos procesos químicos tanto en la composición del papel, como de aditivos y tintas, y cambian las características físicas del soporte, etc. De esta manera, el control del ambiente y las acertadas formas de almacenamiento constituyen las principales medidas de prevención (Archivo Nacional de Chile, 2013).

Las variables medioambientales que se deben tener en cuenta principalmente son: humedad del aire y temperatura, polvo y gases contaminantes, luz y contaminación biológica (Archivo Nacional de Chile, 2013).

En general las propiedades y características del medio ambiente de conservación dependen de las condiciones del clima tanto exterior como del interior del lugar de almacenamiento.

El objetivo principal de este trabajo es determinar y evaluar principalmente las características de humedad, temperatura y gases contaminantes del espacio de almacenamiento de partituras musicales del Archivo Histórico del convento San Jorge de la Orden de Frailes Menores en la ciudad de Córdoba, como parte de la historia en el tiempo de la ciudad y poder hacer sugerencias para su mejor preservación.

## ***2.1-Humedad y Temperatura***

La humedad del aire se refiere al agua en forma de vapor que puede estar en proporciones variables. La humedad consiste en muy pequeñas gotas de agua líquida en suspensión en el aire. A modo de idea de tamaños, el diámetro medio de una gota de lluvia es de unos 2 mm; el de una gotita de nube es la centésima parte del primero (0.02 mm) mientras que el de un núcleo de condensación ronda la diezmilésima parte del de la gota de lluvia (0.0002 mm). El aire tiene un límite en la cantidad de vapor que puede contener a una determinada temperatura y presión. Cuando se alcanza ese límite se dice que está saturado o al 100%; el vapor que sobra se convierte en agua líquida y se deposita sobre la superficie. (Manahan, 2007; Braid, 2009).

Además, la temperatura influye en la cantidad de vapor que puede contener el aire. Por lo tanto, la humedad relativa (HR%) es una relación porcentual entre la cantidad de vapor que hay en el aire y la cantidad máxima que puede contener a esa temperatura. Por ejemplo, el aire caliente puede contener una cantidad muy importante de vapor, como días de mucho calor y mucha humedad ambiente; también puede ser que a una cantidad determinada de vapor de agua en el aire (p.ej.: 15%), a altas temperaturas puede ser muy seco (un día de mucho calor y muy baja humedad ambiente), pero puede ser que con esa misma cantidad de vapor de agua (15%) en un día con aire frío, ser tan húmedo que cause condensaciones como niebla.

De esta manera la humedad puede influir fuertemente, conjuntamente con la temperatura, en el papel (libros, documentos, etc.), de-

bido al carácter higroscópico del mismo, es decir, absorber agua con el aumento de la HR o eliminarla a valores bajos de HR. Por lo tanto a valores altos de HR podrían desarrollarse hongos, favorecer la actividad de insectos o dilatar el papel al absorber agua, en cambio al perder humedad puede contraerse. Estas oscilaciones pueden generar deformaciones o volverlo quebradizo y frágil, dependiendo de los tipos de papel involucrados e influir en la estabilidad de las tintas (Tacón Clavaín, 2004).

De igual manera y asociado al efecto antes mencionado, la temperatura tiene influencia directa sobre las condiciones de conservación de los documentos, lo mismo que las oscilaciones térmicas afectan su estructura, volviéndolo también más frágil.

En el ámbito del deterioro químico, la humedad y la temperatura intervienen directamente en la velocidad de las reacciones de degradación del papel, debido a la propia naturaleza de las sustancias y productos utilizados en su fabricación como también a los efectos inducidos por contaminantes químicos del medio ambiente.

Es por esto que los estándares recomendados en las normas internacionales con respecto a la temperatura y humedad relativa (Normas ISO: 11799/2015) para los documentos con soporte papel, están en rangos de temperatura de 18 a 22 °C y humedad relativa de 45 a 55%. Con respecto a las fluctuaciones, se sugiere que no sean demasiado bruscas, tolerándose en 24 hs. una variación en la temperatura de +/- 2 °C y en la humedad relativa de +/- 3%. (Ogden, 1999; Reilly, 1995).

## ***2.2. Polvo y gases contaminantes***

En la actualidad, uno de los agentes que influyen en la degradación de los documentos es la contaminación atmosférica presente en forma gaseosa o sólida (partículas).

Los contaminantes gaseosos pueden catalizar reacciones químicas nocivas que conducen a la formación de ácidos en los documentos y libros, produciendo amarillamiento, manchas, oscurecimiento y pérdida de resistencia de los materiales, muchas veces aumentados los efectos por la humedad y la temperatura. Esto generalmente se puede observar, por ejemplo, cuando en los libros o documentos se ven las

orillas oscurecidas mientras que el interior está en buen estado (Grzywacz, 2006; Smielowska et al, 2017; Tétreault, 1999).

Los principales contaminantes ambientales son aquellos que provienen del medio externo, principalmente de los automóviles o de industrias cercanas, que son incorporados al interior de los edificios. Los gases que componen la polución urbana, cuando entran en los locales y son absorbidos por los soportes materiales, en combinación con la humedad y la temperatura, producen un deterioro químico de los distintos soportes, por reacciones de acidez y oxidación.

Aunque existe un buen número de productos gaseosos en la atmósfera, los principales contaminantes gaseosos presentes en la polución son: ozono [O<sub>3</sub>] (oxidante de la materia orgánica), dióxido de azufre [SO<sub>2</sub>] (que provoca acidificación), gases nitrogenados (especialmente dióxido [NO<sub>2</sub>] y monóxido de nitrógeno [NO]), diversos compuestos orgánicos volátiles [COV], además de otros ácidos y oxidantes (Manahan, 2007; Braid, 2009).

Los gases oxidantes están compuestos primordialmente de derivados de la combustión de hidrocarburos tales como carbón y petróleo. Los óxidos de nitrógeno (monóxido y dióxido) y el ozono son los dos gases que constituyen la amenaza más grande. Los óxidos de nitrógeno son producidos por la combustión de motores tales como los de los automóviles. El ozono existe en las regiones más altas de la atmósfera, pero también se forma en regiones más bajas de la atmósfera cuando la luz solar interactúa con los óxidos de nitrógeno.

La reacción de los óxidos de nitrógeno y el dióxido de azufre con el agua de la atmósfera produce ácidos nítrico y sulfúrico. Estos ácidos atacan todos los componentes de muy diversos materiales.

Por otro lado, las partículas que se encuentran suspendidas en el aire, tales como hollín o ceniza, que resultan de procesos industriales, de los automóviles, incendios, etc., existen en gran abundancia en los espacios al aire libre y pueden entrar a la biblioteca o al archivo. Muchas veces estas partículas son grasosas, abrasivas y activas química o biológicamente; se depositan sobre las estanterías, libros, documentos, etc. (Pascoe, 1998).

### 3-Materiales y Metodología

Por todo lo expresado anteriormente, de manera resumida, es relevante poder evaluar estos factores, que afectan, en diversos grados, el material documental histórico. Es por ello que hasta el presente se han estado evaluando la temperatura y humedad relativa en el espacio asignado para la guarda del patrimonio histórico musical, desde febrero del año 2019 y de forma sistemática durante todos los meses hasta finales del mismo año, con el objetivo de completar un año de mediciones. Para esto, se utilizaron Data-Loggers(HOBO-UX100-023 y HOBO-UX100-003) que miden temperatura y humedad relativa, cada 30 minutos durante una semana o quince días corridos. Los valores encontrados en el interior del archivo son también comparados con aquellos obtenidos por el Servicio Meteorológico Nacional en el centro de la ciudad de Córdoba, a fin de evaluar el posible efecto del medio ambiente externo y las correlaciones con las condiciones del espacio interior bajo estudio.

Por otro lado, se comenzó con las mediciones de gases contaminantes ( $\text{CO}_2$ ,  $\text{NO}_2$ ,  $\text{SO}_2$  y COVs), con el objetivo de conocer sus concentraciones en el interior del archivo y poder así considerar las mejores soluciones para la correcta preservación en el tiempo del importante patrimonio cultural existente. Para estas mediciones se utilizó un equipo con sensores múltiples de los gases indicados (Industrial Scientific-MX6-iBRID) durante el período de un día, repitiéndose las mismas de forma sistemática a lo largo del año. Hasta el presente, en este ítem no se han obtenido resultados concluyentes (solo mediciones preliminares) sobre la influencia del medio ambiente exterior, siendo necesarias más determinaciones, incluyendo evaluaciones del medio externo, es decir de la calle. Para el procesamiento de los datos, se utilizó el programa Origin 9.0.

### 4. Resultados

El archivo está en la planta alta del convento franciscano de la ciudad de Córdoba, ubicado entre las calles Buenos Aires y Entre Ríos, en el centro de la ciudad. Si bien el edificio es del tiempo de la colonia, el



espacio específico ha sido acondicionado a tal fin, de manera de evitar lo más posible el ingreso de aire del exterior, con un extractor que se prende automáticamente a tiempos especificados, para renovar el aire.

Se realizaron mediciones durante todo el año 2019 tratando de cubrir distintas épocas y estaciones del año a los fines de realizar una evaluación sobre el acondicionamiento del espacio de guarda de los documentos.

En este trabajo se incluyen solo algunos gráficos demostrativos de las mediciones realizadas, tanto en el espacio donde se guardan los documentos (partituras y libros), como de los valores medidos por el Servicio Meteorológico Nacional en el Centro de la Ciudad de Córdoba (en este caso en la azotea del edificio de la Empresa Provincial de Energía de Córdoba-EPEC, Edificio Central en calle Tablada, a 10 cuadras del Convento de San Francisco), a fin de disponer de valores de temperatura y humedad relativa del exterior, en los mismos períodos de medición en el interior.

Los gráficos son de doble entrada: en el eje vertical izquierdo se grafica la temperatura ( $T^{\circ}\text{C}$ ) (negro), mientras en el eje vertical derecho se grafica la humedad relativa (HR%) (azul); el eje horizontal consigna las horas de los días medidos. Como ya se mencionó anteriormente las mediciones son cada 30 minutos, de manera que por una semana (7 días) se producen 5040 mediciones.

Los ejemplos son:

a) Del 19 al 26 de Febrero de 2019	Figura 1a y 1b	Verano
b) Del 02 al 16 de Mayo de 2019	Figura 2a, 2b y 2c	Otoño
c) Del 25 de Julio al 05 de Agosto de 2019	Figura 3a y 3b	Invierno
d) Del 28 de Noviembre al 13 de Diciembre de 2019	Figura 4a, 4b y 4c	Primavera

En este sentido, podemos hacer un breve análisis de cada uno de los períodos.

a) Del 19 al 26 de Febrero de 2019 (Figura 1a y 1b)<sup>2</sup>.

Las variaciones de temperatura y humedad relativa (HR%) en

---

2. Las figuras se encuentran al final de este artículo.

el medio ambiente externo son muy oscilantes entre los diferentes días del período, mientras las variaciones internas son más suavizadas. La temperatura externa varía entre los 17 y los 37°C mientras que la interna entre los 26,7 y los 29,3°C. Si bien en esta última es muy poca la variación, es aún mayor que la recomendada.

Con respecto a la humedad relativa, en el exterior tiene una variación entre los 30 y 90%, mientras que en el interior entre los 54 y los 61,5%, que aún es mayor que la recomendada.

Entre ambas, las tendencias globales en el período son concurrentes.

b) Del 02 al 16 de Mayo de 2019 (Figura 2a, 2b y 2c).

En las mediciones del medio ambiente externo, se encuentran también oscilaciones como las antes mencionadas, aunque con variaciones de humedad relativa mucho mayores (entre los 20 y 100 %), mientras que la temperatura es entre 10 y 30°C.

Las mediciones internas fueron graficadas en dos partes, para su mejor observación. En general las variaciones de temperatura no son importantes, pero sí se observan muchos picos, que llevan al ya mencionado *stress* térmico de los documentos. Por otro lado la HR% del interior en el primer gráfico presenta valores muy elevados, de hasta el 77%. Se observan variaciones diarias superiores a las recomendadas.

c) Del 25 de Julio al 05 de Agosto de 2019 (Figura 3a y 3b).

En este período se observa una tendencia global promedio muy equivalente de la HR% entre la externa y la interna. Lo mismo sucede con la temperatura, aunque en el interior van de 13,9 a 15,3 °C. Cabe destacar variaciones diarias muy importantes en la humedad relativa, muy superiores a las recomendadas.

d) Del 28 de Noviembre al 13 de Diciembre de 2019 (Figura 4a, 4b y 4c).

Por último, se muestra como ejemplo el relevamiento realizado casi a fin de año, donde las mediciones interiores se realizaron

en dos espacios diferentes. Una en el interior del archivo y otra en el pasillo anterior al mismo.

De igual manera que las anteriores mediciones se observa que el comportamiento global de temperatura y HR% siguen la misma tendencia que se observa en el exterior, aunque en general bastante más atenuado.

Las variaciones en el pasillo son más pronunciadas y con saltos más abruptos que en el interior del archivo, donde también se observan importantes variaciones de temperatura (entre 24,5 y 29 °C) y HR% (entre 25 y 50%) con respecto a los valores recomendados.

## 5. Conclusiones preliminares

El lugar en que actualmente se encuentran los documentos bajo estudio (partituras musicales), genera una importante atenuación de las variaciones de temperatura y HR% con respecto a los valores que se observan en el exterior. Si bien estos valores muchas veces se encuentran fuera de los rangos recomendados, la temperatura se encuentra más regulada que la humedad relativa. También es importante indicar las variaciones abruptas de la HR%, muchas veces diarias o en espacio de pocos días, ya que este *stress* puede afectar la calidad de los documentos guardados en el lugar.

Debemos también mencionar que se ha instalado en la habitación un extractor de aire hacia el exterior, el cual se prende automáticamente dos veces al día, con el objetivo de que no haya una acumulación de aire contaminado y generar una renovación del mismo.

Con respecto a los gases contaminantes, en las mediciones hechas solo de forma preliminar no se observaron concentraciones importantes de los mismos en el interior del archivo, si bien hay que continuar con la realización de evaluaciones más sistemáticas tanto en el interior como en el exterior del archivo y en combinación con las determinaciones de humedad relativa y temperatura.

De todos modos se sugieren, en lo posible, otras acciones (en especial en el control de la humedad relativa), a fin de producir una mayor estabilidad en los parámetros evaluados en pos de una mejor preservación de los documentos guardados.

## Reconocimientos

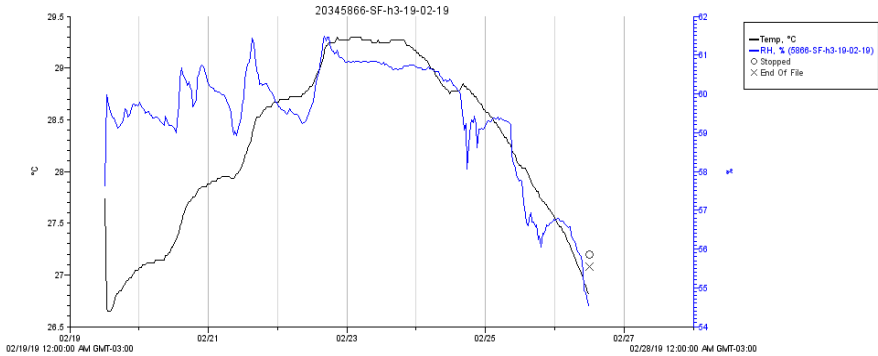
Se agradece a la SECyT-UNC por financiar el proyecto multidisciplinar en Temas Prioritarios (PRIMAR-TP) UNC. "Patrimonio documental musical de Córdoba: Aplicación de nuevas tecnologías para su conservación y difusión". Directora: Dra. Restiffo M. G., Res. SECyT-UNC 152/2018, con participación de docentes/investigadores de diferentes unidades académicas, Facultad de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades-Escuela de Archivología y Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Nacional Córdoba. Al financiamiento científico adicional provisto por CONICET, FONCyT y MINCyT-Córdoba.

Se agradece especialmente a Fray David Catalán (encargado del Archivo en el convento franciscano, Córdoba), quien brindó todas las facilidades para las mediciones realizadas en el presente trabajo, por su colaboración y predisposición para la concreción de este proyecto en el marco del convenio de colaboración establecido entre la Universidad Nacional de Córdoba y la Orden de Frailes Menores de San Francisco de Asís.

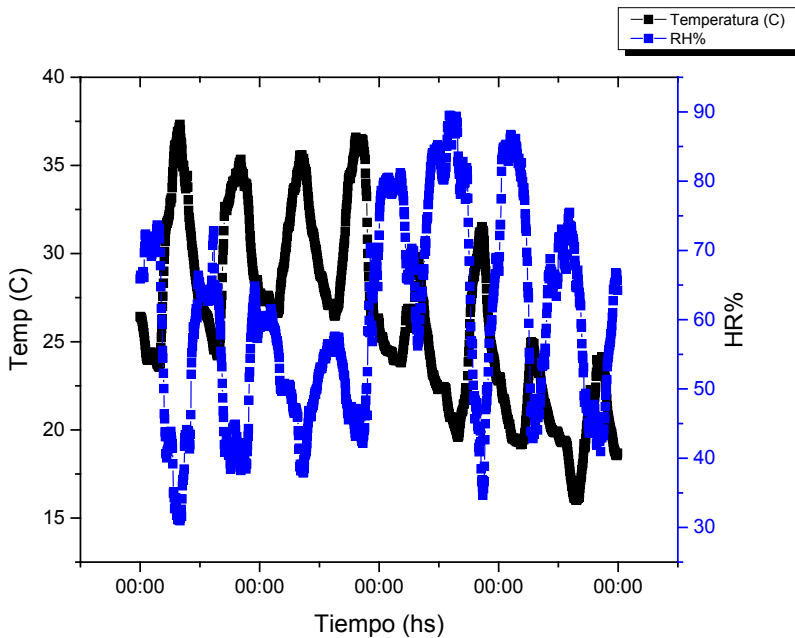
A los integrantes del Proyecto PRIMAR-TP (Marisa Restiffo, Sofía Brunero, Clarisa Pedrotti, Leonardo Waisman, Jaqueline Vasallo, Andrea Giomi y Maximiliano Rossa), por el apoyo en la realización de las mediciones del presente trabajo.

Comparación de las mediciones tomadas en el lugar del archivo, con las mediciones medio ambientales del exterior (Temperatura y Humedad Relativa) (Tomadas por el Servicio Meteorológico Nacional) en la misma zona.

**Figura 1:**

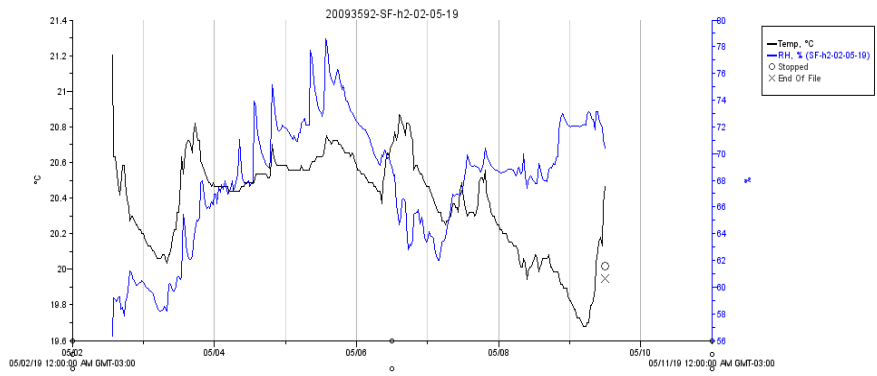


**1.a-TyH-SF-h3- 19 al 26-02-2019**

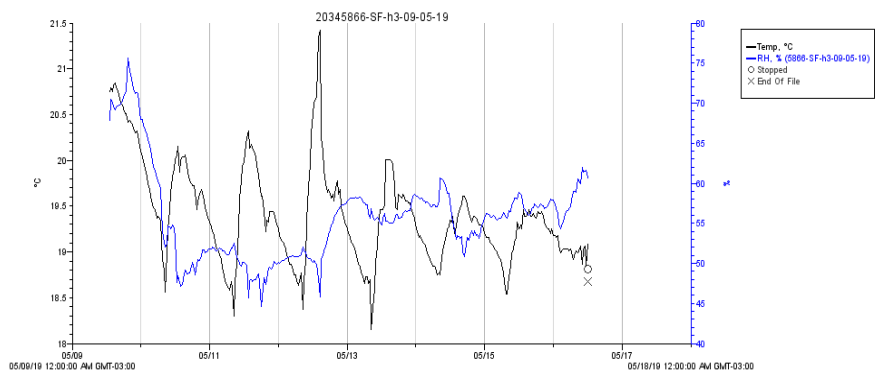


**1.b-Magya-EPEC-TyH- 09 al 26-02-19**

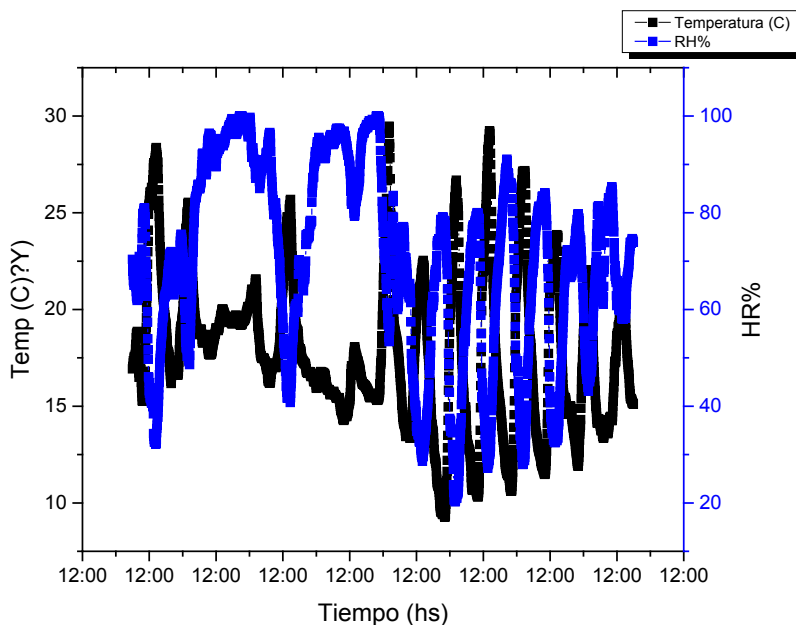
**Figura 2:**



**2.a-TyH-SF-h3- 02 al 09-05-2019**

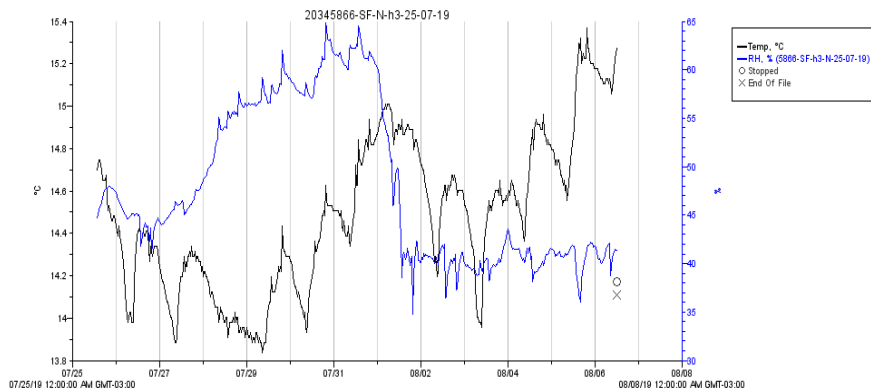


**2.b -TyH-SF-h3- 09 al 16-05-2019**

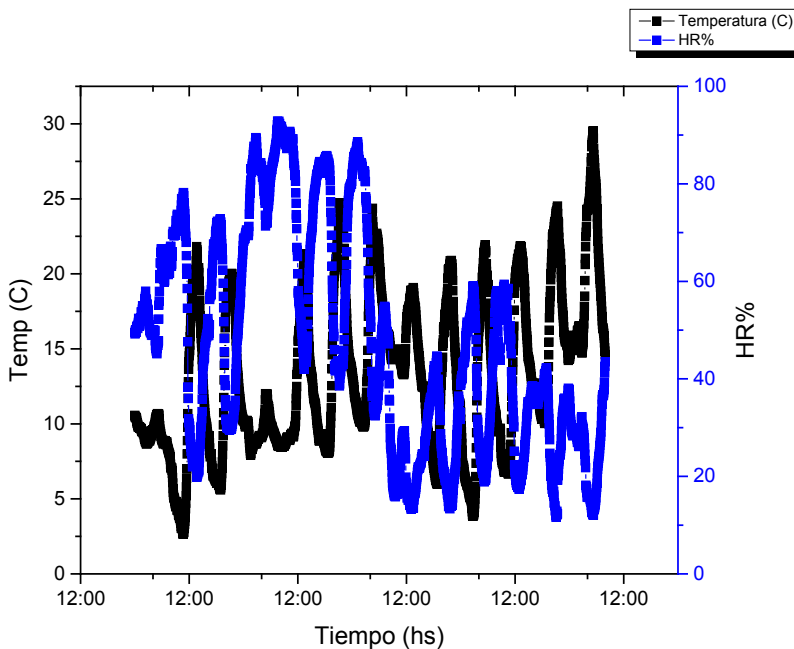


2.c-Magya-EPEC-TyH- 02 al 16-05-19

Figura 3

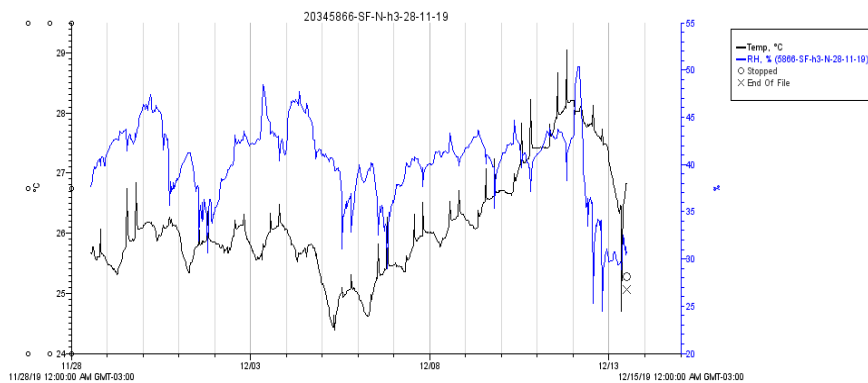
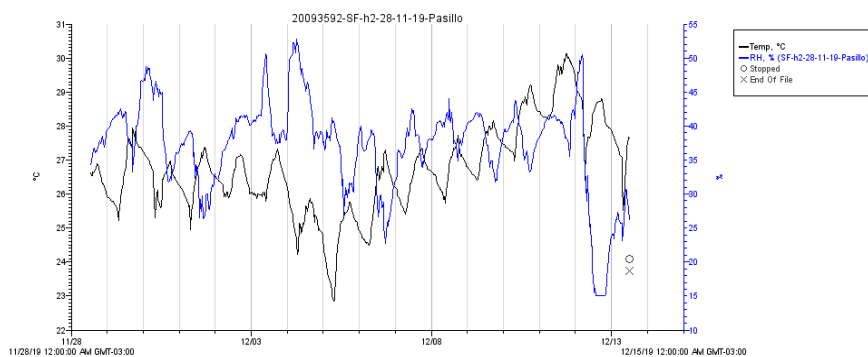


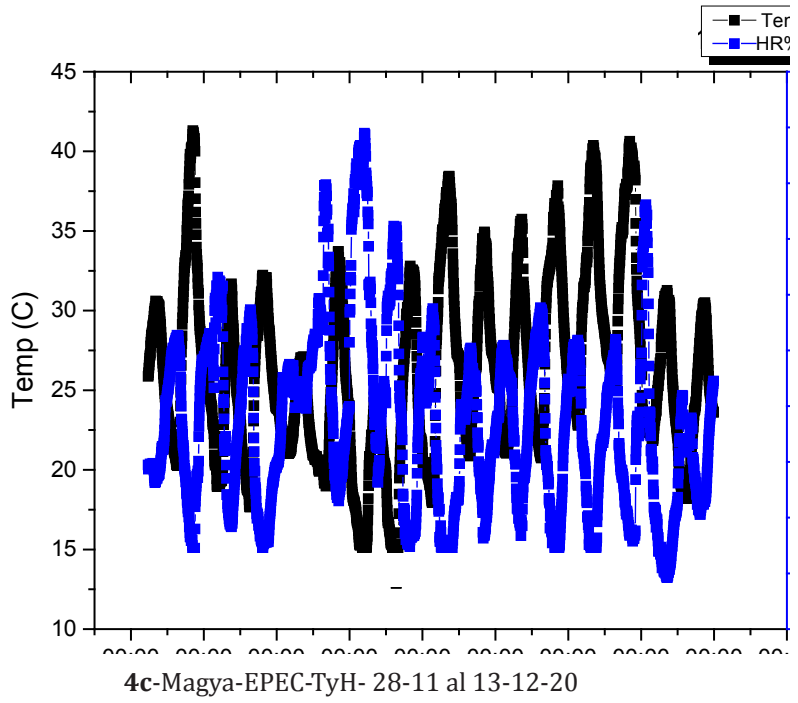
3.a-TyH-SF-h3- 25-07 al 05-08-2019



3b-Magya-EPEC-TyH- 25-07 al 06-08-19



**Figura 4****4.a-TyH-SF-h3- 28-11 al 13-12-2019****4.b -TyH-SF-h2- 28-11 al 13-12-2019-Pasillo**



## Bibliografía

Archivo Nacional de Chile (2013). "Guía de Conservación preventiva para documentos de archivo. Serie de protocolos de trabajo y mejores prácticas para la gestión de archivos". Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos - Centro Nacional de Conservación y Restauración. Santiago de Chile.

Braid C. (2009). "Química Ambiental". Ed. Reverte. Barcelona. España.

Grzywacz C. M. (2006). "Monitoring for gaseous pollutants in museum environments. Tools for Conservation". The Getty Conservation Institute Publications. California, EEUU.

Manahan S.E. (2007). "Introducción a la Química Ambiental". Ed. UNAM-Reverte Ediciones. México. Cap 2, pag. 32-39.

Normas ISO: 11799/2015 (2015). "Information and documentation. Document storage requirements for archive and library materials." Organización Internacional de Normalización.

Ogden S. (1999). "Preservation of library and archival materials: A manual". Ed. Northeast Document Conservation Center. 3<sup>ra</sup> Ed, Andover. M.A. EEUU.

Pascoe, M.W. (1988). "Impact of environmental pollution on the preservation of archives and records: a RAMP study". General Information Programme and UNISIST. Paris: Unesco. Disponible en: <http://www.unesco.org/webworld/ramp/html/r8818e/r8818e00.htm>

Reilly J.M., Nishimura D.W., Zinn E. (1995). "Assessing long term environmental effects on Library and Archives collection". Ed. The Commission on Preservation and Access. Washington, D.C. EEUU.

Smielowska M., Maré M., Zablegala B. (2017). "Indoor air quality in public utility environments. A Review". Environ. Sci. Pollut. Res. 24, 11166-11176.

Tétreault J. (1999). "Standards for levels of indoor pollutants in Museums". Indoor Air Pollution 1998 meeting. The Canadian Conservation Institute. Ed. Lorraine Gibson, The Netherlands Institute for Cul-

tural Heritage.Amsterdam, The Netherlands. Disponible en: [http://iaq.dk/iap/iap1998/1998\\_03.htm](http://iaq.dk/iap/iap1998/1998_03.htm)

Tacón Clavaín J. (2004). "La conservación del libro antiguo". Documentos de trabajo Universidad Complutense de Madrid. España. (ISSN-e 1699-4612).

NUEVO MUNDO de EDICIONES CASTAÑEDA

Para conseguir ejemplares del fondo editorial,  
todos los números de la Serie III y solicitar la suscripción  
a nuestra revista, escribenos a [nuevomundo1971@gmail.com](mailto:nuevomundo1971@gmail.com)

