

## **Copistas musicales en Córdoba durante el siglo XIX**

Ma. Fernanda Escalante Agüero

Clarisa Pedrotti

Lucas Rojos

En el año 2011 comenzamos la tarea de inventario y catalogación de las obras musicales que conforman la Colección Musical Pablo Cabrera (UNC). Este trabajo constituye un avance de investigación focalizado principalmente en el estudio y análisis caligráfico de los manuscritos que forman parte de dicha colección. Este estudio nos permitió individualizar rasgos característicos propios de once copistas, dos de los cuales hemos podido identificar y ubicar históricamente en la escena cultural de Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX, se trata de Pedro Nolasco Palacios y Cristóbal Tiseyra.

La mayor parte de las obras copiadas pertenecen al ámbito de la música religiosa. La colección está conformada por partituras provenientes de distintos repositorios de conventos e iglesias de la ciudad. Estos datos, junto al importante número de copistas que conforman la colección, nos permiten arribar a la conclusión de que la actividad musical y cultural en los ámbitos religiosos era intensa y existía una importante circulación de obras que regularmente eran interpretadas con la finalidad de solemnizar el culto divino.

Palabras clave: copistas – caligrafía musical – Córdoba – siglo XIX

### *Resume*

In 2011 we began to make an inventory of musical works that belong to Colección Musical Pablo Cabrera (UNC). This work represents an advance of research, focused primarily on the study and calligraphic analysis of the collection's manuscripts. This study allowed us to identify characteristic features of eleven copyists, two of which, we were able to identify and locate historically in Cordoba's cultural scene in the second half of the nineteenth century: Pedro Nolasco Palacios and Cristobal Tiseyra.

Most of the works copied belong to the repertory of religious music. The collection consists of scores from different convents and churches of the city. These information, together with the large number of copyists who conform the collection, allow us to presume

that musical and cultural activity was intense in religious areas and there was a significant circulation of works that were performed regularly in order to solemnize the liturgie.

Keywords: copyists - musical calligraphy - Córdoba - XIX century

### *Introducción*

El presente trabajo es un avance de la investigación que estamos llevando a cabo en el marco del Proyecto de Investigación “Prácticas musicales en los espacios coloniales americanos y sus pervivencias en el siglo XIX”. Como parte de los estudios que realizamos sobre la Colección Musical Monseñor Pablo Cabrera, comenzamos la tarea de análisis caligráfico de los documentos contenidos en dicho fondo.

La Colección Musical Pablo Cabrera está constituida por un conjunto de manuscritos de música recopilados por Monseñor Cabrera en la primera mitad del siglo XX. Se trata principalmente de música religiosa copiada durante la segunda mitad del siglo XIX en la ciudad de Córdoba. El trabajo comenzó con la revisión de las hojas de música guardadas en cajas de archivo. Los manuscritos se cotejaron con una lista mecanografiada por el mismo Pablo Cabrera para comenzar desde algún orden posible. Fue necesario reordenar algunas hojas y/o cuadernillos completos por tratarse de *particellas* de una misma obra que, en algunos casos, habían sido separados por el sacerdote. Seguidamente se procedió a digitalizar todo el material para preservar los originales durante el trabajo de inventario y catalogación.

Dado que la colección está compuesta enteramente por música manuscrita, se hizo indispensable iniciar un estudio sobre los rasgos de la caligrafía musical de los copistas que intervinieron en su conformación.

[...] una copia es por definición, secundaria y copiar es una actividad distinta de la creación de la manifestación física primaria de una idea original. Todo texto musical o cada elemento individual de todo texto musical debe aparecer en algún momento en alguna forma fija<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dexter Edge: *Mozart's Viennese Copyists*, Vol. 1, Tesis doctoral, Chicago, 2001, p. 53. La traducción es de los autores de este trabajo.

La práctica de copiar música cuenta con una larga tradición que a partir del siglo XVI coexiste con las ediciones impresas. El estudio de los rasgos comunes y particulares de los copistas permite arribar a conclusiones importantes para nuestra investigación que se enunciarán al final de este trabajo. Los copistas no son los compositores de las obras sino los encargados de su conservación y difusión. ¿Por qué se copiaba música? Los fines son diversos, nos interesan en particular las copias que fueron realizadas para la interpretación musical. La práctica de copiar música en las órdenes religiosas, en particular, servía para preservar o guardar música que se utilizaba con fines culturales.

### *Metodología de trabajo*

Una vez digitalizado todo el material y reagrupadas las obras, comenzamos la minuciosa tarea de identificar los rasgos caligráficos de cada uno de los copistas de la colección siguiendo un protocolo consensuado por este equipo.

Los símbolos musicales que tuvimos en cuenta para la identificación de la caligrafía musical de cada copista fueron: claves (fa, do y sol), indicaciones de compás y números, silencios, armaduras de claves y alteraciones, cabezas, plicas, barras y banderillas de notas, indicaciones de dinámica, indicaciones textuales (tempo y expresión), marcas de articulación y símbolos misceláneos (llaves, corchetes). Se tuvieron en cuenta rasgos tanto de escritura musical como textual.







En el caso de la música no existen manuales de notación musical. Este aprendizaje se llevaba a cabo de una manera más informal, generalmente por imitación del discípulo a su maestro. “La informalidad de las vías por las cuales se aprendía la escritura musical tendía a hacer las formas más individualmente características que las de la escritura de texto”. Sumado a esto, también es importante tener en cuenta que el oficio mismo del copista es realizar las copias de música de manera regular lo que los lleva a definir formas de símbolos y escritura que generalmente se mantienen.

Otro elemento importante al momento de identificar a los copistas fue el tipo de papel empleado, los sellos y marcas de agua que permiten datar el soporte. Además fue útil tener en cuenta la orientación de la hoja sobre la que se copiaba. Algunos copistas utilizaron el papel de manera vertical y otros horizontal generando ciertos patrones identitarios.

Mediante este procedimiento hemos identificado 11 copistas, 2 de los cuales firmaban sus trabajos, lo que nos permite un mayor conocimiento de ellos. Se trata de Cristóbal Tiseyra (1845-1905), organista del convento mercedario y Pedro Nolasco Palacios (1851-1892), hijo de un organista de la Catedral que desde 1851 colaboró junto a su padre en el Convento de la Merced. Por otro lado, es importante destacar que la identificación de cada copista ha sido útil en tanto hemos podido reconocer copias en otros repositorios religiosos de la ciudad. En el Archivo del Convento de San Jorge de Padres Franciscanos que estamos en proceso de inventariar, encontramos dos copias de misas del mismo Nolasco Palacios lo que da cuenta, a las claras, de la circulación de las obras entre las distintas instituciones religiosas de la ciudad que funcionaban de manera colaborativa para lograr mayor decoro en sus servicios culturales.

A manera de ejemplo, en la imagen 1 podemos ver y comparar en detalle, cuáles son las similitudes y diferencias en cuanto a la caligrafía musical de un mismo símbolo realizado por tres copistas distintos.

Imagen 1: Comparación copistas Colección Cabrera.

Símbolo Musical	Cristóbal Tiseyra	Pedro Nolasco Palacios	Copista E
Clave de Sol			
Clave de Fa			

Analizar el trazo de ambas claves otorga una amplia gama de variantes de la escritura de un copista. Por ejemplo, si tomamos la clave de Sol, es preciso prestar atención a la extensión total del dibujo: si se encuentra por encima del pentagrama, si desciende por debajo de éste o queda contenida entre las cinco líneas. Además, el tallo central del diseño de la clave puede ser recto o curvo y terminar abajo con un “ojal” hacia arriba y a la izquierda o sin él. Los ojales hacia la derecha no son comunes. Por último, la clave puede comenzar a ser dibujada con un punto en el centro o no, entre otras variantes posibles.

La clave de Fa, en cambio, puede adoptar tres formas de diseño: una C abierta hacia la derecha, una C invertida, abierta hacia la izquierda o una C prácticamente cerrada. La más usada es la segunda.

Teniendo en cuenta todos los elementos característicos de cada símbolo se fueron confeccionando cuadros en los que se volcaban los diseños particulares de símbolos, letras y números propios de cada copista.

Por ejemplo, determinamos que Cristóbal Tiseyra utilizaba una pluma ancha mediante la imitación de su escritura. Esto le permitía lograr un sombreado elegante en su trazo, particularidad que lo diferencia inmediatamente de Nolasco y del copista E, los cuales utilizan evidentemente plumas finas. También caracterizan a Tiseyra sus movimientos curvos y la calidad esencialmente pareja de sus líneas, esto nos habla de un copista de oficio, que sabía exactamente cuándo mojar la pluma en el tintero en pos de lograr esta constancia.

En cuanto a la disposición de los símbolos en el pentagrama, Tiseyra y Nolasco muestran algunas similitudes, ambas claves de Fa no sobrepasan los límites del pentagrama y las claves de Sol apenas lo superan por encima y por debajo. En cambio el copista E muestra diferencias, el trazo descendente de su clave de Fa apenas sobrepasa la tercera línea del pentagrama y en su extremo superior no llega a rozar la quinta línea. Con su clave de Sol pasa algo similar su extremo superior roza la quinta línea, cuando el de los otros copistas la sobrepasan, y el extremo inferior si bien excede la primera línea, lo hace mucho menos que en los casos de Tiseyra y Nolasco.

La clave de Fa como mencionamos arriba responde a tres formas relativamente estereotipadas de las cuales, la más frecuente es la C invertida, abierta hacia la izquierda, como las utilizadas por Tiseyra y el copista E, pero Nolasco utiliza una forma mucho menos difundida, una C abierta hacia la derecha. Este rasgo característico se convierte en una rápida manera de identificar copias de Nolasco, aunque se hace necesario reunir muchas más características para realizar una afirmación contundente.

Ahora bien, ¿para qué sirve un análisis de la caligrafía musical? En este caso particular y ante los resultados obtenidos, creemos que el estudio de los rasgos caligráficos nos permite por un lado, datar las composiciones y las copias y por el otro inferir posibles proveniencias de los manuscritos que conforman el repertorio.

La identificación de un importante número de copistas nos hace suponer que la demanda era intensa y tendría como finalidad la interpretación así como la conservación del repertorio religioso. Por las características que reviste la Colección Cabrera, presumimos que se conformó con obras provenientes de distintas instituciones religiosas que fueron reunidas por la mano de Pablo Cabrera. En el contexto de una pequeña ciudad mediterránea, bastante alejada de los grandes centros urbanos, las fundaciones eclesiásticas debieron desplegar recursos que les permitieran afrontar las carencias impuestas. Creemos que una de los modos de funcionamiento fue la creación de redes de intercambio y préstamo de bienes y recursos entre ellas que les permitiera garantizar la solemnidad de los servicios litúrgicos. La música, las copias musicales y los copistas circulaban por esas redes de manera sostenida desde los tiempos de colonia y parecen haberse mantenido como estrategia durante el siglo XIX.

### *Conclusiones*

La identificación de los copistas y su hallazgo en distintos repositorios religiosos de la ciudad de Córdoba nos permite avanzar la hipótesis de una circulación de copias de música empleada en el culto divino entre las distintas instituciones religiosas, práctica que pervivía desde la época colonial. En contextos periféricos, alejados de los centros de difusión más hegemónicos, suele establecerse un modo de funcionamiento colaborativo en el cual cada una de las instituciones participantes establece vínculos, comparte e intercambia bienes y recursos para afrontar las carencias que impone el medio. En Córdoba, la demanda de música religiosa durante la segunda mitad del siglo XIX parece haber sido significativa a juzgar por el número de manos dedicadas a reproducir música y a la circulación de estas copias por distintas fundaciones eclesiásticas. Lo que se copiaba era lo que circulaba y se empleaba en los servicios religiosos.

El estudio de estas colecciones musicales, en este caso a través de la figura de los copistas, y sus implicancias en el contexto cordobés de la segunda mitad del siglo XIX nos permite dar cuenta de un panorama de las prácticas musicales en el ámbito religioso de la ciudad mediterránea.

### *Bibliografía*

**Edge, Dexter:** *Mozart's Viennese Copyists*, Vol. 1, Tesis doctoral, Chicago, 2001.

**Escalante**, María Fernanda y otros: “La Colección Musical Pablo Cabrera: un hallazgo para la Universidad de Córdoba”, ponencia leída en las *XV Jornadas del Área Artes del Ciffyh*, Universidad Nacional de Córdoba: noviembre 2011.

**Furlani**, Alfredo: *Música en la Merced de Córdoba, 1601-1966*. Córdoba: Provincia mercedaria argentina, 2003.

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

**Souriau**, Etienne: “Copia”, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, 1998.