

Mantener el culto a pesar de la tormenta: los músicos de la Catedral de La Plata (1700-1845)

Gaëlle Bruneau Calderón

El estudio de un grupo profesional en tiempos de calma y en tiempos de crisis nos permite acercarnos a la magnitud del cambio vivido por la población en general. Si bien la historia social de La Plata está todavía en un preludio metodológico necesario para su desarrollo posterior, debemos interesarnos en las perspectivas que nos ofrece la prosopografía. Observar los recorridos profesionales y personales de un conjunto de individuos de diversas proveniencias familiares y sociales constituye una especie de prisma con el cual podemos adentrarnos en mentalidades platenses, gracias a la multiplicidad de ángulos de vista. Este método ofrece la ventaja de estudiar los caminos de vida de personas con perfiles muy distintos, relacionadas por su profesión y por la pertenencia a una institución que no los trata de la misma manera.

El estudio de los músicos de la catedral de La Plata permite esta aproximación a la realidad diferenciada de individuos de diversas capas socio-étnicas. Los músicos no son todos españoles, ni enteramente dedicados a su práctica musical. Uno no vive de ser músico en la catedral, pero el puesto le aporta un prestigio suficiente para pretender alcanzar altos niveles de consideración social. Como se sabe, este renombre conduce a acceder a oportunidades laborales, gracias a la consolidación de redes sociales.

Ahora bien, el estudio de este grupo de artistas e intérpretes nos ha permitido tener una mirada hacia el s. XVIII, sinónimo de cambios en las relaciones económicas y en las mentalidades. Conviene seguir la línea del tiempo y examinar el comportamiento del elenco y de la institución eclesiástica urbana frente a los sobresaltos de la independencia. El presente artículo tiene como

meta exponer y estudiar los cambios y las permanencias vividas por el elenco musical, reflejo de lo que ocurría en la sociedad. En más de un siglo de vida (1700–1845), la capilla musical pasó por etapas de afirmación de ambiciones de sus integrantes, de redefinición de su funcionamiento y de sus recursos, y de búsqueda activa de rentabilidad gracias al recobro de prestigio al servicio del poder civil. Son estas etapas que vamos a detallar aquí, tomando en cuenta el hecho de que la personalidad del maestro de capilla condiciona ampliamente la actitud de los artistas/intérpretes.

1. El s. XVIII: una competencia aguda entre los integrantes de la capilla musical

Para empezar, hace falta precisar quiénes son los maestros de capilla del siglo XVIII. Fueron siete en total entre 1681 y 1804. He aquí una cronología que nos ayuda a visualizar el tiempo en que cada uno se quedó en la jefatura de la capilla musical.



Podemos ver que existe un periodo vacío en esta cronología. La razón es que, después del fallecimiento de un maestro de capilla, el Cabildo eclesiástico, la máxima autoridad de la Catedral, tardaba a veces en encontrar un sucesor capaz de asumir este alto cargo. Mientras la selección se efectuaba, a medida que los candidatos llegaban a La Plata para presentarse al concurso de méritos, ciertos músicos con experiencia, como el sochantre¹, ejercían el cargo de manera interina.

El primer maestro de capilla, Juan de Araujo², fue también uno de los maestros de capilla platenses cuya obra fue interpretada por orquestas contemporáneas³. Juan de Araujo asumió el cargo de maestro de capilla de La Plata a partir de 1685 hasta su muerte en 1712. Fue un maestro prolífico, muy amado de sus alumnos y de los músicos que tenía a su servicio. Después de su muerte, todos los seises (niños cantores) de la Catedral cantaron las obras que compuso. Se trata de una especie de rito de iniciación o de prueba de capacidad, puesto que la complejidad de sus composiciones constituyó un desafío para las generaciones de jóvenes músicos. El periodo de jefatura de Juan de Araujo representa un momento de esplendor de una Iglesia rica

1 El sochantre era encargado del canto llano, o sea, del canto gregoriano monódico que se cantaba durante las celebraciones diarias llamadas las "horas". Estos sochantres eran músicos por lo general eclesiásticos y no todos deseaban ser maestros de capilla. No vamos a hablar más detalladamente de ellos porque fueron maestros de capilla intermediarios y no llegaron a imponerse en el cargo tanto como un titular.

2 R. M. Stevenson, *The music of Peru*, Washington, 1959 y S. Claro-Valdés, *Antología de la música colonial en América del Sur*, Universidad de Chile, 1974. Es el más conocido de todo el siglo XVIII y dejó alrededor de 151 obras en el Archivo Nacional de Bolivia, lo cual le valió llamar la atención de los primeros musicólogos que se interesaron en estudiar la música barroca.

3 *Les Chemins du Baroque, L'or et l'argent du Haut Pérou. L'œuvre de Juan de Araujo*, Gabriel Garrido (dir.), Ensemble Elyma, label K 617, 1992, Paris.

y opulenta y también la nostalgia de una época, el siglo XVII, en la cual la música estaba en el centro de las preocupaciones del Cabildo. La música era mayormente vocal, acompañada por el órgano y algunos instrumentistas (bajón, violín, violón, oboe). La capilla musical estaba compuesta por unos 25 profesionales distribuidos entre los seises, los salmistas⁴, los “músicos” y los instrumentistas⁵.

Justo después de la muerte de Juan de Araujo los canónigos nombraron a Juan Guerra y Biedma como titular en el cargo, a partir de 1717. Su larga carrera (desde 1717 hasta 1745) en la Catedral platense fue marcada por una cierta degradación en la actividad musical. Al principio se aprovecha de la vivacidad de la capilla que su predecesor ha mantenido eficazmente, luego la decadencia es larga pero segura. Inmediatamente después de la muerte de Juan Guerra y Biedma, el 3 de abril de 1745, el Cabildo propone el nombre de Blas Tardío de Guzmán para asumir el cargo, ya que es un personaje conocido del Cabildo por haber servido 34 años en la capilla musical antes de su nominación como maestro de capilla. Presbítero y licenciado en teología de la Universidad San Francisco Xavier, enseñó a los seises⁶ después de la muerte de Juan de Araujo y restauró las obras musicales del archivo de la Catedral⁷. Fue sochantre interino y titular un año después y fue también mayordomo de la Fábrica⁸ de la Catedral. Como podemos ver, ocupó varios cargos al mismo tiempo que fue músico, lo cual refleja su emprendimiento personal en el buen funcionamiento de la institución.

Su sucesor fue Manuel Mesa. Siguió todas las etapas de ascenso profesional en la capilla musical y fue también restaurador de partituras a partir de 1745. La identidad de Manuel Mesa es todavía difícil de determinar con certeza, porque parece que no nació en La Plata sino, quizás, en las provincias. No llevaba el «Don» normalmente atribuido a los salmistas y músicos. Podríamos ver aquí el signo de su ilegitimidad de nacimiento o de su origen mestizo, sin poder afirmarlo⁹. Al contrario de sus homólogos, Manuel Mesa no busca prestigio, dinero ni una posición social ventajosa: está enteramente dedicado a la música y a que ésta fuera bien ejecutada, tomando en cuenta la felicidad de sus intérpretes. Añade, en su testamento, un elemento que viene a reforzar su proyecto de innovar en el arte sonoro¹⁰. Manuel Mesa abre el paso a la música instrumental, siguiendo así las tendencias de su época. Fallece el 10 de mayo de 1773 y deja el Cabildo en la inquietud de encontrarle un sucesor.

4 Una vez que la voz del niño cantor muda, pasa a ser salmista con más horas de trabajo y un salario más importante. Esta promoción es el reconocimiento implícito de que el niño pasa a ser un adulto, aunque fuera todavía aprendiz del oficio, ya que trabajaba 5 veces más que un músico por un salario 3 a 5 veces inferior.

5 En las fuentes aparecen también como “ministriles”. Hemos de señalar aquí que este puesto era ocupado por indios, sin que esta tradición se pueda fechar. Se suceden en este puesto varias dinastías de bajoneros y oboístas indios, generalmente hijos de caciques. Algunos recibían un salario relativamente alto y percibían una suma de dinero al momento de jubilarse, privilegio que obtenían sólo algunos músicos.

6 ABAS, A. C., Fábrica, vol. 9.

7 ABAS, A. C., Diezmos, vol. 85, 1711.

8 Instancia encargada de gestionar los fondos financieros de la Catedral.

9 Aunque fue presbítero, tuvo un hijo natural con Francisca Carrizo. Se llama Manuel de Mesa y Carrizo y entró también en la capilla musical para después convertirse en organero, o sea, restaurador de órganos en todo el virreinato.

10 ANB, Escrituras Públicas, 1773, n° 275, f. 215. “Declaro que la costumbre antiguada que han tenido los Maestros de Capilla anteriores, ha sido el de no hacer conciertos, ni comprarlos, como que no han sido obligados a ello; pero lo tengo practicado ejecutando la compra de algunos”

Eustaquio Franco Rebollo tuvo un ascenso rápido desde el momento de su ingreso en la capilla musical, ya que varios miembros de su familia eran músicos anteriormente, lo cual demuestra la existencia de verdaderas dinastías de músicos. Otro músico, Mateo Caro, entró en una violenta querrela epistolar con Eustaquio Franco Rebollo, a quien acusa abiertamente de negligencia y de desinterés total por el manejo de la capilla musical. Eustaquio trata de defenderse alegando que Mateo Caro es un personaje belicoso y ambicioso. El resto del tiempo de jefatura de Eustaquio Franco Rebollo no fue marcado por eventos especiales sino, más bien, por una caída de la capilla musical. El altercado que tuvo con Mateo Caro abre un periodo en el cual al provecho personal y el prestigio reemplazan progresivamente al celo.

A la muerte de Eustaquio Franco Rebollo, el 7 de junio de 1786, el Cabildo nombra a Estanislao Leyseca en el cargo de maestro de capilla. Su periodo de jefatura fue marcado por altercados con Mateo Caro y con el canónigo Don Carlos de San Martín, con el cual llegó a hacer uso de la fuerza. El Cabildo lo excomulga, le retira su cargo de maestro de capilla, y Estanislao es encarcelado. El último maestro de capilla del siglo XVIII fue Mateo Caro. A pesar de ser acusado de participar de un deshonesto juego de dados y de estar involucrado en el robo del dinero de la Fábrica, logró tener una larga carrera que termina en 1803.

El puesto de maestro de capilla fue sinónimo de prestigio y, en un momento de redefinición de las posiciones sociales de las élites tradicionales, refleja la aguda competencia de las familias por conquistar parcelas de una consideración social sinónima de supervivencia política y económica.

2. Los músicos durante los primeros años del siglo XIX

Hemos esbozado las circunstancias de práctica musical y expuesto brevemente las personalidades de los maestros que condicionaron la buena marcha de capilla musical. Podemos ahora adentrarnos en el estudio de los músicos y de su actividad artística durante el periodo de la independencia.

Debemos destacar aquí que la documentación en la que se encuentran los datos profesionales y administrativos relativos a los músicos es más escasa que la del siglo anterior. Los Actas Capitulares mencionan tradicionalmente los aumentos de salarios, los nombramientos y los ascensos a nuevos cargos, mostrando así todos los movimientos internos de la capilla musical. Se evidencia una cierta inmovilidad en el primer cuarto del s. XIX. Los efectivos y el pago de salarios son más estables que en el siglo anterior, lo que motiva la multiplicación de cartas a veces vehementes y acerbas, signo de un periodo de afirmación de ambiciones individuales. A finales del s. XVIII, los arzobispos (San Alberto y Moxó y Francolí) y más que todo el Cabildo Eclesiástico trabajan por una mayor presencia de la Iglesia en las provincias y buscan controlar las ausencias y licencias de los párrocos. Estas negociaciones entre los canónigos y los presbíteros ocupan la mayor parte del libro n° 24 (1804-1806). Por lo general, se destaca la imagen de aparente calma e inmutabilidad

de la capilla musical, que no parece sufrir de ninguna alteración en su funcionamiento. Examinándola de más cerca, percibimos algunos cambios.

Después de la muerte de Mateo Caro, el Cabildo Eclesiástico decide seguir la norma para la selección de un nuevo maestro de capilla, fijando edictos en las puertas de las iglesias para convocar a los postulantes en un término de ocho días. Manuel Mesa y Carrizo, Matías Baquero y Aguilar y Manuel Inza pretenden ocupar el puesto. Los dos primeros se presentan para el examen de competencia, pero el último alega sufrir las secuelas de un accidente que le impiden asistir a la prueba. El Cabildo le manda un médico y un cirujano para averiguar si su estado permite o no pasar el examen en su casa. El 14 de octubre de 1803 el plazo finaliza y se procede al voto secreto del arzobispo y de los canónigos. Matías Baquero y Aguilar, entonces maestro de capilla interino, cuenta con doce votos y Manuel Inza con uno solo. Manuel Mesa no ha podido convencer a sus examinadores a pesar de ser un músico más experimentado que sus colegas. El Cabildo se muestra muy indulgente ante la situación de Manuel Inza, al cual propone un aumento de salario a pesar de sus múltiples ausencias, por las cuales recibe solamente una advertencia menor. El tratamiento que recibe Manuel Inza demuestra que pertenece a una red social o familiar que le favorece en el momento de solicitar una mejor posición. Las redes se manifiestan con el fin de demostrar la ayuda mutua, cemento del actuar de los criollos frente a la ofensiva burocrática peninsular. Por otra parte, el plazo de validez de la convocatoria es insuficiente para que candidatos de las provincias puedan presentarse en la catedral de La Plata. El Cabildo favorece indudablemente a los músicos platenses, y es probable que haya decidido escoger a Matías Baquero antes de la elección. El proceso es transcrito muy detalladamente en los Actas Capitulares¹¹, por primera vez, lo cual denota una voluntad de transparencia exagerada.

Matías Baquero y Aguilar entró en la capilla musical como seise en 1761, pasó a ser salmista en 1771 y luego músico en 1785. También fue apuntador de fallas y sochantre interino por 3 meses en 1790. Ocupa el cargo de prosecretario a partir de este mismo año y entonces acumula diversos cargos que hacen peligrar la correcta ejecución de cada uno de éstos. Este hecho pone de manifiesto la voluntad del Cabildo de concentrar varias funciones en una sola persona, evitando así pagar a varios agentes por el riesgo de divulgar sus asuntos internos. En efecto, Matías Baquero y Aguilar es al mismo tiempo mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, lo cual le confiere una posición privilegiada en el seno de la jerarquía eclesiástica. Siendo un hombre ocupado, Matías Baquero no maneja la capilla musical como debería, dejando que se instale una cierta soltura en las ceremonias. El organista, principal e imprescindible instrumentista del elenco se ausenta una semana entera sin previo aviso. Además, el Cabildo reprende al maestro de capilla y a los músicos por llegar a las misas con atuendos poco adecuados para la solemnidad de las ceremonias: “sin sotana, con solo el manteo sobre ropas blancas y de color”¹². Cabe señalar que la Fábrica atribuye una suma de di-

11 ABAS, AC, Actas Capitulares, vol. 24, f. 129-v.

12 ABAS, AC, Actas Capitulares, vol. 26, f. 2-v.

nero a los músicos y salmistas para que se costeen sus hábitos con el fin de garantizar su decencia en las ceremonias. Los músicos, en su mayoría, no son clérigos, pero trabajan por cuenta de la catedral. Se encuentran entonces en la frontera entre lo secular y lo religioso. La vestimenta que llevan marca su pertenencia a la institución eclesiástica y por lo tanto debe ser irreprochable e inequívoca.

Matías Baquero fallece en 1815, dejando un importante vacío en el organigrama catedralicio. José Lora y Delgadillo asume las riendas de la capilla musical en calidad de interino, y entonces se encarga de la educación y albergue de los seises. Su colega Martín Nuñez es nombrado mayordomo de la Fábrica. El puesto de apuntador es ocupado por los dos, alternativamente. Los edictos para convocar al examen de un nuevo maestro de capilla especifican 60 días para que se presenten los candidatos. En 1816 fallece el prelado Moxó y Francolí luego de haber sido desterrado a Salta, dejando al mando al Cabildo Eclesiástico. Éste busca reordenar los asuntos de la catedral y del arzobispado en general. La intención del Cabildo aparece nítidamente en las resoluciones de la reunión anual de este mismo año. La capilla musical entra en una fase de reestructuración.

Dos músicos, Manuel Villareal y Mateo Ansaldo, que se han ausentado sin pedir licencia, el uno a Santa Cruz de la Sierra y el otro a un lugar no conocido, son suspendidos. Se designan a reemplazantes con asignación de renta. Los canónigos expresan su deseo de volver a examinar la renta del maestro de capilla que tiene que ser proporcionada a la manutención de los seises. El Cabildo reafirma que está controlando de forma efectiva lo que ocurre en la capilla musical, para evitar que se instale el desorden y que fuera un puesto de gastos desmedidos, en un momento de crisis y de amenazas de recortes presupuestarios. El decano Matías Terrazas convoca a todos los integrantes de la capilla:

entraron a esta Sala Capitular y puestos en pie al canto de la mesa del Despacho, a puerta cerrada, el Deán (...) les hizo una seria y paternal amonestación en orden al exacto y puntual cumplimiento de sus respectivas obligaciones de que dependía el mejor servicio y decoro de esta Santa Iglesia¹³.

Se trata no solamente de atestiguar la presencia de una autoridad vigilante y atenta sino también de asentar la cohesión del grupo frente a las circunstancias políticas inciertas que viven la ciudad y el resto del territorio. Por primera vez en la historia de la capilla musical se prescribe a los músicos que adopten una postura ideológica común como prueba de su pertenencia a la institución eclesiástica, en su “conducta pública y privada”. El mensaje es claro, deben fidelidad y obediencia al rey Fernando VII, patrono de la Iglesia, y en esto

debían distinguirse del resto del vecindario, como lo estaban por su Real Piedad y beneficencia en los sueldos que disfrutaban sobre uno de los más privilegiados ramos de su Real Hacienda¹⁴.

13 ABAS, AC, Actas Capitulares, vol. 26, f. 29-v.

14 ABAS, AC, Actas Capitulares, vol. 26, f. 30.

Los músicos ya no perciben un salario solamente por su tarea de solemnizar con música las celebraciones religiosas. Reciben un emolumento de parte de una institución que depende del rey de España, que ahora les pide lealtad y compromiso personal para defender sus intereses frente a sus opositores. No parece que las ceremonias hayan sufrido una interrupción en su buen desarrollo, la Iglesia quiere dar la imagen de la institución que se mantiene a pesar de la tormenta militar y política y piensa escoger el bando que garantiza su perennidad. He aquí la manifestación de la contradicción en la que fue sumergida la Iglesia. Al darle un papel político desde su instauración en América, mediante el Patronato, se espera de ella en aquel momento que adopte una cierta postura, conforme a las expectativas de la Corona. Sin embargo, su misión intrínseca es la de ofrecer un refugio a todos gracias a la permanencia del culto, a pesar de las vicisitudes coyunturales. El Cabildo Eclesiástico intenta conjugar estas dos actitudes: la adhesión al bando realista y la continuidad de las celebraciones para todos.

En 1816, en medio de los tumultos, la Iglesia de La Plata, acéfala, escoge un nuevo maestro de capilla: Julián Vargas y Caro, natural de Potosí. Probablemente pariente de Mateo Caro, se presentó en la capilla musical en 1800 para ocupar una plaza de violinista y cantor. Recibe una renta de 1050 pesos destinada a su remuneración, a la manutención de los seises y a la compra de papel y plumas para la composición. Unos meses después de su nombramiento, se ausenta y José Lora vuelve a asumir el cargo interinamente. El 20 de agosto de 1816 estalla una riña entre éste y el cantor Francisco Avilés, por razones no especificadas en el documento. El secretario escribe que José Lora ha expresado su queja como sigue: “hace cerca de un año que le mortifica de todos modos, hasta el extremo de haber llegado a las manos en el Coro (...) a tiempo que se celebraba la Misa”. Los cuatro principales músicos comparecieron ante el Cabildo para dar explicaciones y coinciden en echar la culpa a los dos: “Avilés como provocante y Lora por no haberlo contenido, ni evitado con prudencia el escándalo”¹⁵. Los dos son expulsados, sin que sepamos exactamente la razón de su acceso de violencia. ¿El altercado se debía a posiciones políticas distintas? Quizás. Esto explicaría que el hecho fuera silenciado en el informe del secretario.

3. La capilla musical a principios de la República

Julián Vargas y Caro dejó de ejercer las funciones de maestro de capilla a la llegada de Pedro Ximénez Abril y Tirado, en el año 1833. Sin embargo, se quedó en el elenco en calidad de músico emérito y jubilado, teniendo la obligación de asistir más de 550 horas cada año. Jamás en el periodo español se había visto caso similar. Los maestros de capilla desempeñaban su cargo hasta su muerte, sin intervención de auxiliares.

Sabemos que Pedro Ximénez fue nombrado por Andrés de Santa Cruz en el año 1833 para desempeñar las funciones de maestro de capilla en la catedral

15 ABAS, AC, Actas Capitulares, vol. 27, f. 17.

de Sucre. Una carta suya apareció en la serie de correspondencia¹⁶ del ABAS. Tiene el formato de un borrador pero fue recibida por el canónigo Agustín Iriarte en una fecha no precisada. En esta carta Pedro Ximénez menciona sus atribuciones: enseñar la música a los seises y a los músicos todos los días (como se establece en la Regla Consueta de 1597) y al público. Era además encargado de tocar el violón en el conjunto musical catedralicio. En atención a su traslado desde Arequipa, espera recibir su primer pago de 1000 pesos anuales el primer día del mes de febrero. La intención de tal nombramiento por parte del Mariscal fue sin duda política, dado que el compositor era reconocido en Arequipa y que la joven República de Bolivia necesitaba todo el brillo necesario para afirmarse frente a sus vecinos. En este aspecto, el vivero de talentos sucrenses no contaba con músicos interesados en ejercer tal cargo, lo cual explicaremos más adelante.

Otro dato de interés es la desaparición de Pedro Ximénez de la documentación a partir de febrero de 1835 hasta una fecha no precisada. En las cuentas del fabriquero aparece la siguiente mención: «*se separó en dichos meses de la habilitación*»¹⁷. Mientras estuvo ausente, Julián Vargas y Caro asumió las riendas del elenco musical con un salario menor (700 pesos). ¿Cuáles podrían haber sido las razones de la ausencia de Pedro Ximénez? Los documentos de archivo no lo mencionan. Podría coincidir con la publicación de sus obras en París. Cabe investigar en fuentes gubernamentales y en documentos peruanos para determinar el motivo de su separación temporal. Mi hipótesis es que Pedro Ximénez no estaba satisfecho con sus condiciones de trabajo en Sucre y, por esta razón, buscó mejor destino en otras ciudades. Dos pruebas vienen a confirmar esta posibilidad.

El 28 de marzo de 1833 escribe una carta¹⁸ al cabildo eclesiástico en la cual pide ser relevado de la obligación de presencia en las horas en que sólo la del sochantre (maestro de canto llano) es necesaria. Pedro Ximénez se encargaba también de enseñar música en el Colegio de Ciencias y Artes y Educandas, antiguo Colegio “Junín”, como se sabe. Este cargo le tomaba mucho tiempo, y para cumplir con su deber precisa «economizar las pocas horas del día aprovechándolas de un modo útil y ventajoso y no insignificante y sin fruto»¹⁹. Estas palabras se corresponden perfectamente con la imagen que tenemos de Pedro Ximénez a través de su prolífico legado musical. Pedro Ximénez es un hombre que hace uso de su tiempo de manera productiva. El cabildo responde favorablemente a su pedido e invita al maestro de capilla a arreglar los papeles de música. El pedido de Pedro Ximénez muestra que las autoridades que lo nombraron quisieron remediar la falta de músicos idóneos para la enseñanza musical. El nuevo maestro de capilla iba a satisfacer las expectativas de todos, pero el Cabildo y el Presidente no tomaron en cuenta la dificultad horaria de la acumulación de empleos. Pedro Ximénez buscaba un margen de tiempo libre para dedicarse a la composición.

16 ABAS, AC, Correspondencia, vol. 18, documento n° 179.

17 ABAS, AC, Legajos, Fábrica, n° 4.

18 La destreza de su pluma es la de un hombre culto y amante de las letras.

19 ABAS, AC, Correspondencia, vol. 19.

El otro hecho que viene a confirmar su dificultad de adaptación a las condiciones de producción y actuación musical es su carta del 31 de enero de 1840. En esta nota manifiesta al cabildo

que reducido a solo un cantor el coro y gracias a la destres y demás calidades que concurren en aquel (Vicente Arteaga), será quizá y sin quizá el de la Metropolitana inferior al del más miserable cantón²⁰.

Pedro Ximénez recomienda la contratación de Vicente Arteaga por falta de cantores en la capilla musical. Esto demuestra la preferencia dada a la música instrumental, hecho que viene a contradecir la concepción que tenemos del elenco catedralicio considerado desde la época española como un conjunto principalmente vocal. También vemos aquí que Pedro Ximénez teme la pérdida de prestigio de la Catedral frente a otras iglesias del país. Esta comparación es un poco cruda, amenazante, y revela el descontento de un músico que seguramente esperaba mayores recursos para desempeñar sus actividades. ¿Estará aquí la razón de su ausencia? Quizás. Pero no cabe duda de que Pedro Ximénez, insatisfecho, empezó a buscar mejores oportunidades.

El talentoso músico buscaba un adecuado ambiente para el desempeño de sus dotes musicales. Siendo maestro de capilla de la joven República de Bolivia, descubre la complejidad de una estructura sujeta a las reglas del patronato, que además se hallaba en el empeño de mantener su prestigio institucional. La relación del Cabildo con el elenco musical es entonces ambigua: sostener la capilla musical y los demás ministros subalternos (sacristanes, pertiguero, maestro de ceremonias, etc.) pero velar por la gestión adecuada de unas frágiles finanzas. Este reto se refleja de manera nítida en el caso del manejo de los asuntos referentes a los músicos.

Entre 1833 y 1856, fechas en que Pedro Ximénez fue maestro de capilla, el elenco catedralicio estaba compuesto por un número entre 27 y 29 músicos. He aquí un cuadro sinóptico que detalla la formación ordinaria del elenco:

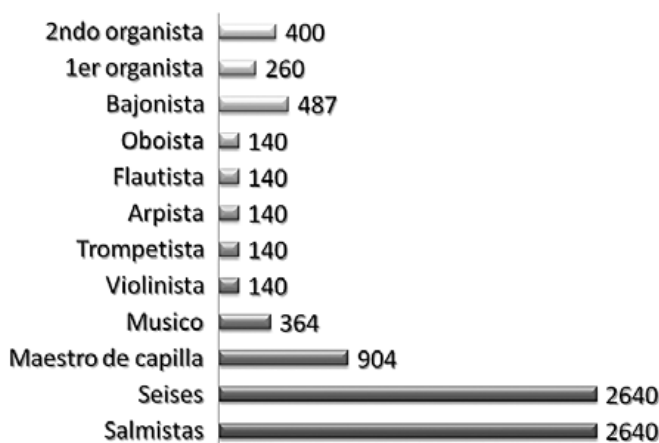
Instrumentistas	Cantores
2 a 3 violines	3 a 4 salmistas
2 arpas	1 a 2 cantores (“músicos”)
2 organistas	6 seises (niños cantores)
2 trompetas	
2 oboes	
2 flautistas	
1 bajón o fagot	

En comparación con la época española, los instrumentistas ocupan un lugar preponderante en la capilla musical. Por ejemplo, a finales del s. XVIII el conjunto musical dirigido por Mateo Caro estaba compuesto por 18 a 22 salmistas y cantores, además de 2 a 4 instrumentistas. Los musicólogos apreciarán esta diferencia en las obras musicales. Se puede señalar la presencia de instru-

20 ABAS, AC, Actas Capitulares, vol. 29, 1835-1841, f. 73. Esta cita aparece también en el artículo de B. Rossels.

mentistas “polivalentes” en el elenco, como Santiago Ampuero: desde 1821 ocupa los puestos de “arpista 2° violon, 1^{er} violⁿ, 2° violⁿ, órgano, de cantor y en el presente de viola”,²¹ lo cual legitima su pedido de aumento de salario. Otros argumentan de la misma manera sus peticiones, y a través de sus cartas podemos completar en buena medida el abanico de instrumentos tocados. En 1853, Pedro Mostajo afirma que, además de ser salmista, toca el “bascorno”²², que es un instrumento de la familia de los clarinetes. Manuel Rosendo Cueto, profesor de música, toca el cornetín a pistón²³, por lo cual fue admitido en la capilla musical por el maestro Pedro García, en 1856. Estos tres músicos muestran que la capilla musical se podía enriquecer con el aporte de especialistas en el manejo de instrumentos que tradicionalmente no formaban parte de la capilla musical. Estos hombres introdujeron una práctica novedosa gracias también a la aceptación de los maestros de capilla, y compartieron su saber con los demás músicos. Por otra parte, eran solicitados en varias ocasiones y pedían ser remunerados a la altura de su desempeño.

Examinaremos ahora las horas de trabajo, señaladas en los registros del apuntador de fallas.



Las horas que figuran en este gráfico representan las celebraciones durante las cuales los músicos tocaban en la catedral para solemnizar el culto; no toman en cuenta los ensayos, ni los momentos de aprendizaje. Al igual que en el periodo anterior a la República, se puede ver que los seises y salmistas eran los que tenían mayor carga horaria. Los organistas eran dos, uno principal y el segundo destinado a suplir en caso de que el primero faltara. Así era en la época anterior; pero vemos que, en los años correspondientes a la década de 1830, el segundo organista tiene más obligaciones que el primero. El resto de los instrumentistas intervienen solamente durante las celebraciones de mayor alcance (días de primera y segunda clase, y fiestas solemnes).

21 ABAS, AC, Correspondencia, vol. 22.

22 ABAS, AC, Correspondencia, vol. 22.

23 ABAS, AC, Correspondencia, vol. 22.

El motivo de mayor disconformidad es el de los salarios. Antes de exponer los fundamentos de sus requerimientos hace falta conocer el sistema de pago observado por el Cabildo. Desde la época anterior la Iglesia estaba sometida al Patronato. Éste consistía en una tutela del poder civil en los asuntos eclesiásticos. Mantenido por los libertadores, este intervencionismo estatal sigue vigente en los decenios posteriores a la Independencia. La Fábrica, instancia de gestión financiera de la Iglesia, recibe sus fondos de los diezmos, principal fuente de ingresos. El Estado recoge los diezmos administrados por el Tesoro Nacional, y los vierte a la Iglesia. Esta situación crea una serie de inconvenientes que tienden a estorbar la gestión institucional de la Iglesia.

Algunos, como Tadeo Roncal, abuelo del célebre Simeón Roncal, buscan la intervención de las instancias de gobierno civil para obtener más ganancias. Tadeo Roncal es trompetista en la capilla musical y también en la Guardia Nacional. En 1840 alega haber sufrido descuentos por sus ausencias mientras servía en el cuerpo militar y dice merecer un aumento de 40 pesos de su renta a los 80 pesos que percibe por ser primer trompetista en el elenco catedralicio. El Cabildo eclesiástico responde a la carta explicando

Que en el Ramo de música y subalternos gasta la Iglesia Catedral anualmente más de 7000 pesos de los 13000 pesos que le son asignados para todo gasto (...) que hace algún tiempo que los músicos y subalternos de la Iglesia han tomado el arbitrio de dirigirse por sí solos al Supremo Gobierno en solicitud de aumento de sueldos, a que la dotación de la Iglesia no alcanzaría a cubrir²⁴.

El músico pretendía quejarse del tratamiento que recibe, y el Cabildo le contesta con cierta amargura. Los canónigos estiman atender a los pedidos de los músicos de manera adecuada, ya que más del 50% del presupuesto de la Fábrica está destinado a sus salarios. Además, defienden su prelación en las disposiciones relativas a la capilla musical, señalando los límites de su ámbito de decisión. El límite no está del todo claro para los músicos, quienes buscan las vías más seguras para hacer oír sus peticiones.

La administración de los recursos de la Iglesia, sujeta a la eventual inspección por parte del Estado, repercute en el nivel de ingresos de los músicos, y éstos además perciben sus salarios con dilación. El caso de José Gregorio Herbas y Uzeda es particularmente elocuente. En 1835 hace saber que durante 10 años ha hecho llegar peticiones al Cabildo reclamando dos años de salario (más de 580 pesos) que nunca percibió²⁵. Tal vez esto se debía a una defectuosa gestión de parte de la Fábrica. Otro caso, en 1865: Manuel José de Porcel afirma que «en espacio de veintiún años que sirvo en el coro de esta Iglesia, no he podido conseguir que se me pague con alguna exactitud mi sueldo»²⁶. Dice haberse quejado a propósito de este inconveniente ante el apuntador, quien por su parte percibe un salario superior y puntualmente. Porcel explica que los músicos anticipan seis meses de trabajo, puesto que reciben sus emolumentos anuales en el mes de junio. Se procede de esta manera con los músicos y todos los ministros subalternos de la Iglesia desde

24 ABAS, AC, Actas Capitulares, vol. 29, 1835-1841, f. 81-v.

25 ABAS, AC, Actas Capitulares, vol. 29, 1835-1841, f. 2-v.

26 ABAS, AC, Expedientes, vol. 41.

la época española. Lo que cabe recalcar aquí es que Porcel denuncia una práctica que ya no es conveniente, porque implica una gestión de la canasta familiar bastante complicada.

En general hay que decir que es asombrosa la cantidad de cartas de músicos dirigidas al Cabildo donde se registran protestas relativas a los pagos. La mayoría de ellos fundamentan su pedido con el argumento de tener una familia que mantener, aparte de servir puntualmente y esmerarse en su tarea. Ser músico de la catedral no implica tener un nivel salarial cómodo, sino gozar de un prestigio en el seno de la sociedad. Pero son pocos los que se contentan con esta situación, por lo visto en la documentación administrativa. En particular, es notable la situación de los salmistas, que tienen que estar presentes todos los días. Considerados como aprendices del oficio, no percibían un sueldo relativamente superior al de los instrumentistas, cuyos horarios eran veinte veces menores. Los llamados «músicos»²⁷, o sea los cantores y tañedores, gozaban de una posición prestigiosa debido a su papel protagónico durante las celebraciones. Así, mientras el salmista se beneficiaba de 100 pesos anuales, el músico cantor percibía alrededor de 250. Algunos músicos ejercen otra profesión aparte de la de profesional de la música, con frecuencia la de abogado. Esto se explica por el exiguo salario que recibían tocando en la capilla musical. Esta situación es la misma desde la época anterior, pero pocos son los músicos que se dedican a otra actividad, dada la carga horaria, que les impedía cualquier ausencia de más de dos o tres días.

Un caso en el que vale la pena detenerse es el de Manuel Mariano Zambrana, músico cantor de la capilla musical desde el año 1806: su carta es emblemática de la situación de los músicos. Su talento ya era reconocido a los nueve años, cuando vivía en Cochabamba. Empezó el viaje hasta La Plata movido por promesas de grandes beneficios. En una carta sin fecha precisa que estas promesas no fueron cumplidas a pesar de haberlo privado «del abrigo de mis padres (qué desgracia)»²⁸. Trabajó intensamente durante nueve años de tiple en la capilla musical «echando el bote, y sirviendo a todos los de la Santa Iglesia como un esclavo, llegué a mudar la voz con fortuna, porque no he sido inútil ni un día, ni menos he comido el pan de la Iglesia de balde». Una vez salmista, llegó a obtener tres veces el aumento de su sueldo, hasta llegar a 250 pesos. Escribe que la razón de su ascenso fue

que a los que se aventajaban en el servicio y gozaban una conducta más que regular, y agotaban sus fuerzas en él, llegaban a ser músicos con menos asistencias (esta ha sido según tradición costumbre muy antigua).

Podríamos añadir una precisión a lo que escribe Manuel Zambrana. En la época española, los músicos que tenían algún renombre o relación con una autoridad eclesiástica llegaban a percibir un emolumento importante con pocas horas de trabajo. No es el caso de Zambrana, que tuvo que trabajar duro: «hasta botar sangre del pecho serví en ese remo». Logró ser músico cantor con 300 pesos de renta:

27 Esta denominación estuvo vigente durante toda la época española, y pierde su significado la de "cantor" hacia 1855, adquiriendo el sentido genérico que conocemos hoy día.

28 ABAS, AC, Correspondencia, vol. 18.

por guardar siempre mi conducta, y contando con el corto salario éste, tomé el estado del matrimonio (por mi desgracia) y hoy me veo cargado de tres hijos varones, tiernos (que algún día pueden ser útiles a la Santa Iglesia) sin más auxilio que estos 300 ps.

No obstante, este salario no es suficiente, y Zambrana escribe que si hubiera sabido cual iba a ser su destino, no se hubiera mudado de Cochabamba, ¡ni se habría casado!

Consideraciones finales

El tratamiento que la institución eclesiástica reserva a los músicos no es del todo satisfactorio. No debemos olvidar que las fuentes administrativas dan una mirada parcial de la situación de los músicos, puesto que sólo contienen los motivos de desagrado de éstos, sin mencionar las ventajas que podrían tener siendo intérpretes de la prestigiosa Catedral de La Plata (Sucre). En más de un siglo, la configuración del conjunto musical y el género de música ha cambiado, adaptándose a los gustos del público y gracias a las iniciativas tomadas por los maestros de capilla.

Los integrantes de la capilla musical de La Plata manifiestan actitudes que corresponden a las mentalidades de su época. A finales del s. XVIII, las ambiciones y actitudes individualistas revelan el endurecimiento de las posiciones y el miedo de perder ventajas sociales y económicas. La presencia de españoles en el elenco es entonces mal vista. Durante los primeros quince años del s. XIX, la Iglesia pasa por cambios drásticos: pierde a un prelado muy estimado, busca afirmar su presencia en las provincias y se enfrenta al principio de una guerra que cuestiona profundamente sus fundamentos institucionales. La capilla musical no parece atravesar una crisis de mayor alcance, ya que las autoridades se muestran particularmente atentas a la continuidad del culto. Se le pide tomar posición en el momento en que Moxó y Francolí fallece, con el fin de garantizar su cohesión y permanencia en medio de la tormenta. Posteriormente, la Iglesia vuelve a ser el instrumento de la afirmación del poder civil y Pedro Ximénez Abrill y Tirado será el abanderado de la joven República gracias a su talento para solemnizar las celebraciones. De una música al servicio de la religión pasamos a una música al servicio del poder civil, lo cual no acepta Pedro Ximénez, quien buscará vías de reconocimiento distintas para su talento, que no merece ser instrumentalizado.

A pesar de la tormenta, los músicos de la Catedral de La Plata tocaron y compusieron obras que aún deben ser transcritas para que vuelvan a ser tocadas y escuchadas, siendo patrimonio de todos los bolivianos.



