

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

CLAUDIO RODRIGO BALAGUER
CLARISA EUGENIA PEDROTTI¹

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^o 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”². 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”³ (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”⁴ 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”⁵.

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]”⁶; 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^{er} día del Patriarca 55.00 [pesos]”⁷. 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° 7, 28/10/1887, p. 350.

7. CSJFC, Libro de Gastos N° 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)⁸. 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).

