

La música que, sin embargo, fue: La capilla musical del obispado del Tucumán (siglo XVII)¹

Bernardo Illari
University of Chicago

La indigencia musical de las ciudades del Tucumán y de las demás regiones que hoy componen la Argentina durante la época colonial es hoy una figura difundida de la literatura musicológica. Francisco Curt Lange, tras efectuar investigaciones extensas y extensivas en la zona, realiza un diagnóstico terrible de la situación que dedujo de los documentos:

Queda fuera de duda que la catedral de Córdoba, antiguo asiento del obispado del Tucumán, nunca llegó a desenvolver una práctica musical que hubiese podido asemejarse siquiera pálidamente al esplendor de las catedrales de La Plata (Chuquisaca), Cuzco y Lima, ni a las de Guatemala, Bogotá, México, Puebla, Michoacán y Oaxaca. Siempre vegetó a través de los siglos de su existencia; en buena parte, debido a “la tan notoria pobreza de la fábrica” (Lange 1983:281).

Páginas más allá añade que

[s]e tiene la impresión de que en todo el interior argentino de ese período existió, dentro de una natural indolencia, inclusive en el clero, el afán de mejorar los servicios musicales, dependiendo el progreso enteramente de padres y obispos dotados de visión, dinámica y de gran responsabilidad. En cada caso de deficiencia, conspiraba siempre contra los esfuerzos la pequeñez del ambiente y la falta de recursos (Lange 1983:283).

Estas observaciones son acertadas en tanto les quitemos los absolutos. Lange ha dejado prueba suficiente de su validez general en lo que hace a las primeras décadas

¹ En el instante mismo de sentarme a revisar este trabajo por última vez me llega la noticia del fallecimiento de Francisco Curt Lange. Me permito dedicarlo respetuosamente a su memoria, ofrenda de un disenso que si Lange hubiera podido conocer y responder habría constituido no sólo un intercambio de ideas satisfactorio y enriquecedor a nivel personal, sino también un aporte muy positivo para la redacción de una historia musical de la región. Deseo además expresar mi agradecimiento a María Celina Audisio, del Archivo Arzobispal de Córdoba; a Miguel Candia y Myriam Ferreyra, del Instituto de Estudios Americanistas; a Beatriz James, encargada del Archivo Histórico de Potosí; a la Dra. Ana María Martínez de Sánchez y al Dr. Aníbal Arcondo, por su invaluable colaboración durante la redacción del presente trabajo.

² Entre los trabajos inéditos que Lange cedió a la Asociación Argentina de Musicología para su publicación en esta revista (al cual tuve acceso cuando este artículo se hallaba ya redactado por completo) se halla una transcripción de algunos datos tomados de los libros más antiguos

del siglo XVIII, pero, como me propongo mostrar en este trabajo, no se aplican al siglo 17—una época que ha recibido muy poca atención de los estudiosos, Lange inclusive.² A modo de homenaje a quien fuera uno de mis maestros, desarrollaré este trabajo en forma de respuestas a un número de interrogantes derivados de los párrafos que acabo de citar:

- 1) ¿Existió en el Tucumán una práctica musical? ¿Fue semejante a la de otras catedrales latinoamericanas o no?
- 2) ¿Es verdad que la práctica musical se mantuvo inerte (“vegetó”) a través de los siglos? Vale decir: ¿cambió? Y de ser así: ¿cómo?
- &3) ¿Existió indolencia con respecto a la música? ¿Cuál fue la posición del clero secular al respecto?
- 4) ¿La pobreza de la fábrica explica adecuadamente las respuestas a las preguntas anteriores? A un nivel de mayor abstracción, ¿puede una situación económica explicar actividades musicales?

Por detrás de las preguntas, quiero proponer una manera de entender la música del obispado del Tucumán como una serie de actividades que valen por derecho propio, y no como un conjunto de obras musicales—proceso, y no producto. Parto de una postura informada por la etnografía y la hermenéutica histórica: describir una situación del pasado, que nos es extraña y ajena, y establecer un diálogo con ella, en el cual intervienen tanto las características de la situación pasada como nuestras propias categorías e intereses. No puedo dejar de explorar el contexto explicativo proporcionado por la economía, que se hace presente en la vida cotidiana de la catedral a través del estado de la fábrica interrogado en la cuarta pregunta. En el marco conceptual que he establecido, sin embargo, la explicación proporcionada por la economía es insuficiente. Pertenecer al tipo de relaciones causa-efecto que resultan sospechosas a la historiografía de las últimas décadas debido a su carácter simplista o mecánico. Esto no significa negar lo que hay de cierto en un modelo explicativo que apela a la riqueza para justificar las actividades artísticas: un cierto estado de riqueza puede parecer—y muchas veces es—condición para desarrollar el arte (sólo es posible contratar músicos profesionales cuando se dispone de dinero para ello). Pero inclusive a este nivel epistemológicamente superficial aparecen las limitaciones de este enfoque: de un estado de riqueza no se sigue necesariamente que aparezcan actividades artísticas, como de un estado de pobreza no se sigue la inexistencia de estas últimas. La realización de muchas actividades musicales no depende sólo de la existencia de una remuneración, sino más bien de numerosos

de actas capitulares del Tucumán, que fueron base para este trabajo. La transcripción es tan descuidada que no puede haber sido realizada por Lange en persona, sino por un encargado o delegado: él se muestra generalmente puntilloso, tanto en la exhaustividad para ubicar la información como en su representación fidedigna en el texto impreso. Hay numerosas omisiones y no pocos errores de transcripción. En el breve texto introductorio redactado por Lange—que parece escrito a vuela pluma, como para salir del paso—éste no manifiesta haber digerido adecuadamente la información. Por el contrario, las ideas allí presentadas se encuadran en el marco establecido por los párrafos arriba citados. Da la impresión que no tuvo el tiempo o la calma suficientes para sopesar lo que tenía entre manos. No tengo dudas de que, de haber sido otra las circunstancias en que estudió estos documentos, habrían cambiado substancialmente sus ideas.

factores individuales y colectivos, y me propongo mostrarlo en relación con la capilla del Tucumán.

Entre esos factores me interesa aquí la idea de cultura, entendida como un conjunto de estructuras mentales compartidas por un grupo social—un universo intelectual y simbólico. Ellas dan origen a una serie de anhelos, expectativas y criterios a la hora de desarrollar acciones que afiancen la continuidad de la existencia y la mejora de las condiciones en las que se desarrolla. Vale decir, las pautas que forman parte de la cultura actúan como guías conscientes o inconscientes en la toma de decisiones.³ El grupo social de referencia es la clase dominante de las urbes coloniales, la cual en el siglo XVII tenía un carácter fuertemente colonialista: detentaba el poder político y económico del territorio, y como todo grupo dominante, no tenía intenciones de cederlo. El tipo ideal urbano correspondiente a este grupo social ha sido construido por José Luis Romero en términos de las “ciudades hidalgas de Indias”: ciudades en las cuales predominaba una rígida división de clases, con relativamente pocas oportunidades para el ascenso de las clases subalternas. El grupo dominante consistía en una minoría de “vecinos”, quienes eran o aspiraban a ser hidalgos, señores por derecho de nacimiento, generalmente en connivencia con los intereses de la metrópolis española; ellos intentaban mantener la separación de clases y razas, y preservar el lugar que cada cual detentaba en la estructura en función del derecho de nacimiento y los vínculos familiares (Romero 1986:69-118). En el campo de la iglesia, los miembros de este grupo en general ocupaban el estrato superior del clero, monopolizando el poder político dentro de la iglesia.

Aunque las actividades musicales desarrolladas por este grupo en el siglo XVII son múltiples y cuentan con numerosas asociaciones funcionales y semánticas que revelan características de este tipo ideal, aquí me limitaré a las instituciones oficiales, en parte por el rol central que tenían dentro de la cultura urbana predominante, en parte por el volumen y la significación de la documentación inédita que hoy puedo ofrecer. Me referiré en concreto a la capilla musical de la catedral del Tucumán durante el siglo XVII.⁴ Recordemos antes de continuar que la primera sede del obispado del Tucumán fue la ciudad de Santiago del Estero, seguramente por su posición central dentro del territorio. La catedral fue mudada a Córdoba en 1699, luego de un par de décadas de gestiones en tal sentido de parte de los obispos, y la obtención de las licencias necesarias tanto del rey como del papa. Entre 1573—año de fundación de la ciudad—y 1699, oficialmente hubo en Córdoba una iglesia matriz, y no una catedral.⁵

1 - Sí hubo música

³ Soy consciente del carácter mecánico y parcial de esta concepción; no todas las personas de un determinado grupo cultural actuarán del mismo modo ante la misma circunstancia. Sin embargo, no me interesa focalizar este trabajo sobre las múltiples respuestas generadas por las mismas pautas culturales, sino más bien mostrar cómo una serie de pautas culturales pueden explicar una determinada situación: el modelo es suficiente, pero no necesario. Otros trabajos seguirán en los cuales lo flexibilizaré.

⁴ Un estudio complementario a éste, sobre las capillas musicales que actuaron en la iglesia matriz de Córdoba durante el siglo 17, se halla en preparación.

⁵ Extraoficialmente, los obispos tendieron a pasar mucho tiempo en Córdoba a medida que transcurría el siglo 17. A partir de Nicolás de Ulloa (quien gobernó la diócesis entre 1679-80 y 1686), directamente establecieron su residencia en la ciudad.

El primer interrogante de la serie se refiere a la existencia efectiva de una práctica musical estable en los confines del obispado del Tucumán durante el siglo XVII, y a su posible semejanza a la de otros lugares de América. Desarrollaré elementos para contestarlo en tres etapas. Primero he de probar la existencia efectiva de la práctica; en segundo término, discutiré el modo en que se organizó institucionalmente, que es semejante al de otros sitios de América. Al proporcionar materia para responder las preguntas 2 y 3 mostraré su pervivencia a través del tiempo, y hasta qué punto puede considerarse estable.

En los aranceles para los funerales establecidos por el famoso obispo Fernando de Trejo y Sanabria—uno de los artífices de la fundación de la Universidad de Córdoba—en noviembre de 1610 se lee que para cada uno de ellos

[d]e la Musica en nuestra Cathedral se den sinquenta pesos [...] Y por quantto somos informados que el Maestro de Capilla se queda con todo sin dar cosa alguna a los Cantores, ordenamos y mandamos que estos derechos los cobre el Cura, y los repartta entre los Cantores, prefiriendo á los que mas saben, y á todos al Maestro de Capilla (TESTIMONIO:fo. 62v-63).

Trejo difícilmente hubiera redactado sus disposiciones en estos términos si no hubiera existido una capilla musical activa y organizada en la catedral de Santiago. Diversos documentos de la época, entre los cuales se destacan las actas capitulares catedralicias, así lo confirman. Estas últimas reúnen un conjunto significativo de disposiciones tomadas por los canónigos con respecto a “la Musica de nuestra Cathedral”.

La institución básica para este movimiento de música religiosa, tanto en Santiago del Estero como otros sitios de América Latina, fue la capilla de música. Por ello las actividades musicales del Tucumán son semejantes a las de otras regiones del universo colonial americano. En Santiago, la capilla aparece implícita en la misma erección canónica de la diócesis, redactada por el primer obispo, Francisco de Vitoria (Sevilla, 18/11/1578). Allí se instituyen solamente los cargos de chantre (TESTIMONIO:fo. 6v) y organista (fo. 7v). Sin embargo, la definición del oficio del chantre en cierto modo implica la existencia de una capilla musical: amén de cantar en el facistol y ordenar, corregir y enmendar todo lo relativo al canto, en el coro y en otras partes, el chantre debía enseñar a cantar a los ministros de la iglesia (*Servitores Ecclesiae*), lo cual puede entenderse como una referencia a un conjunto de cantantes (fo. 6v).⁶

1.1 - Excurso 1: órganos, organistas y organeros

En todo caso, y como ocurrió por doquier en América, en la catedral de Santiago fue primero el órgano y sólo en una segunda etapa la capilla musical. Desde por lo menos 1586 hubo órgano—cuando los primeros jesuitas fueron recibidos en la ciudad, “tocaron el órgano y las campanas” de la catedral (Astrain 1925:608). El instrumento

⁶ “Chantre, ad quam nullus pro tempore praesentari posit nisi in musica, saltem un cantu plano edoctus, et peritus existat cujus in facistorio cantare, et Servitores Ecclesiae cantare docere, ac caetera quae ad cantum spectant, ordinare, corrigere et emmendare in choro, et ubicumque per se et non per allium officium erit”.

fue comprado posiblemente con dinero aportado por el obispo Vitoria, cuya preocupación por obtener fondos para poner en movimiento la nueva diócesis (y quizás también para otros fines no tan santos) ha sido ampliamente discutida en la literatura histórica (Bruno 1:454-473). Supongo que ya en esa época había quien cubriera el oficio de organista con regularidad, y cumpliera el encargo del acta de erección a propósito de tocar el instrumento en los días festivos (TESTIMONIO:fo. 7v).

La preocupación del cabildo eclesiástico de Santiago por contar con un buen instrumento en condiciones puede documentarse con cierta profusión. El instrumento de 1585 sufrió una reparación en setiembre de 1596, a cargo de Miguel de Paredes. El precio fue ajustado en la nada pequeña suma de 250 pesos (ACAP1:67-68). Cuatro años después se habla de una ampliación del instrumento por el mismo maestro, por 500 pesos; Paredes debía hacer “todas flautas q^e faltan” y “todas las misturas”, y afinarlo (ACAP1:p. 106-107). En 1606 aparece en el Tucumán un “organista” ya conocido en la historia de la música del Perú: Baltasar Fernández de los Reyes, quien había trabajado en Cusco, La Plata (Sucre) y Potosí antes de contratar con el cabildo de Santiago del Estero la reparación del órgano antiguo o la construcción de uno nuevo⁷ por 350 pesos (ACAP1:p.149). Si juzgamos por la cantidad e importancia de los instrumentos que remozó o realizó en el Perú, Fernández de los Reyes era uno de los mejores profesionales en su materia; su sola presencia en el Tucumán puede leerse tanto como el resultado de su espíritu de viajero—su carrera consiste en una serie de viajes a distintas ciudades en las cuales construyó o reparó instrumentos⁸—como del interés del obispo Trejo (o quizás de su cabildo)⁹ de contar con el mejor profesional disponible en la zona.¹⁰ La carrera del organero parece haber concluido con los instrumentos realizados en el Tucumán. Fernández de los Reyes se estableció en Santiago del Estero como comerciante; es de suponer que se casó, crió una familia y falleció en esta última localidad. Así lo indica la identidad completa de la firma del comerciante Baltasar de los Reyes, vecino de Santiago, en el Archivo Histórico de Córdoba (Registro 1, tomo 21, fos. 300-301) con la del organero

⁷ Cuando la iglesia se quemó (1615), al parecer había dos instrumentos diferentes en ella, como diré (cfr. Bruno 2:491 y 2.1, *infra*).

⁸ Baltasar Fernández de los Reyes fue contratado por el cabildo eclesiástico de Cusco en octubre de 1594 para limpiar, afinar y agregar registros a los dos órganos (Stevenson 1980:7). Antes y después de ello actuó en La Plata (entre 1591 y 1600; v. Stevenson 1959:185 y 202). Se trasladó de allí a Potosí, donde en 1603 firmó un convenio para hacer un órgano semejante al que hizo en La Plata para la iglesia matriz de la ciudad minera (EN 36:fo. 3004), y apareció en el Tucumán tres años más tarde.

⁹ Dado que Trejo llegó a la diócesis del Tucumán desde Lima, tuvo varias oportunidades para coincidir con Fernández de los Reyes y conocerlo. Contratar el mejor profesional disponible—inclusive auspiciar su venida—es del todo congruente con su *modus operandi*, dinámico, ejecutivo y de miras altas. No puede decirse lo mismo de ninguno de los miembros del cabildo en la época en que ocurrió la contratación. Véase además la nota siguiente.

¹⁰ Dada la fecha de la presencia de Fernández de los Reyes en Santiago del Estero, es posible que él haya construido también el primer órgano del convento de San Francisco de Córdoba. La última de las cláusulas del testamento de Antonio Dávila (Córdoba, 6/9/1607) ordena dar 10 pesos para colaborar con el pago del órgano (AHPC, Registro 1, tomo 20, fo. 34; cfr. Grenón 1951:20). Por otra parte, si Fernández efectivamente construyó el órgano de San Francisco de Córdoba, esto refuerza su relación con el obispo Trejo, quien pertenecía a la orden de San Francisco y no pudo sino incidir en la decisión de dotar de órgano a la iglesia de Córdoba. No he podido ubicar el contrato que seguramente suscribieron los franciscanos y el organero en los protocolos cordobeses de 1606-1608.

Baltasar Fernández de los Reyes en el documento de Potosí, citado, (cfr. también las referencias a Reyes en ACAP1:322, 336-7, 462, 470 y 491).

La década de 1610 es parca en informaciones relativas a música de cualquier clase. En materia de órganos, sólo sabemos que en 1615 había dos instrumentos en la iglesia, los cuales fueron destruidos (o por lo menos sufrieron daños graves) en el incendio que la redujo a cenizas (v.i. 2.1).

De nuevo había un órgano funcionando en la catedral de Santiago en enero de 1620 (construido también por Fernández de los Reyes?), cuando fue designado organista el clérigo de menores órdenes Diego Moreno, con tres pesos semanales de salario provenientes de la limosna de la misa de la Virgen (de los sábados), o sea unos 150 pesos anuales. En esa fecha el cabildo juzgó que sus emolumentos eran demasiado bajos, y le señaló 50 pesos anuales extra de la recaudación de diezmos que le correspondía (ACAP1:310-311). En noviembre de 1625 continuaba cobrando la limosna; como todavía no tenía órdenes mayores, la misa debía ser cantada por el prebendado que estuviera de turno (ACAP1:431-432). Moreno se desempeñó además como sacristán de los prebendados entre octubre de 1621 (ACAP1:371) y agosto de 1622, cuando fue reemplazado por Mateo Alvarez (ACAP1:394). Este oficio le rindió en un principio 50 pesos anuales, luego elevados a 100.

Para mejorar el instrumento se contrató en 1623 con el mismo Moreno la construcción de uno “como el de San Fran^{co} de esta Ciudad” (el cual de acuerdo con esta información debe haber sido realizado por el mismo Moreno). Para ello se aprovecharían “algunas flautas” que había, de seguro provenientes de los instrumentos destruidos o dañados por el fuego. El precio convenido fue 350 pesos, el mismo pedido por Fernández de los Reyes (ACAP1:395-396). Es muy posible que Moreno, quien en la época de este contrato era joven, haya aprendido su oficio del organero peruano.

A mediados de 1637 el salario de Moreno fue aumentado de 200 a 250 pesos anuales, “atendiendo á que el susodicho está pobre, y que no puede sustentarse congruam^{te}” (ACAP1:591). Debió ceder la banca del órgano a Tomás Ferreyra con carácter interino en 1652 (seguramente por estar enfermo—ACAP2:53) y definitivo en 1654 (debido a su fallecimiento—65-66). El último organista conocido de la catedral del Tucumán durante el siglo XVII es Francisco de Alba, a quien me referiré enseguida.

2. - La capilla: su origen e historia temprana

La creación efectiva de la capilla de música se remonta al año 1592. De los testimonios se colige que el cabildo quería crear una capilla musical de tamaño corriente, con tres—o quizás cuatro, aunque no consta—músicos adultos y seises (amén del organista, cargo que debe haber existido a pesar del silencio de los documentos). La fundación se efectuó en dos etapas, como si se procediera tentativamente, probando hasta qué punto era posible solventarla. En la primera (15 de enero de 1592), los capitulares decidieron contratar a Víctor Llanes con un salario de 120 pesos al año, y a Cosme Godoy con otro de 80, para que

deban acudir y acudan al Coro de la Catedral los días festivos, así a la misa como á las visperas, y los sábados á la misa y á la Salve,

en atención a que no había en la catedral “músicos que acudan al oficio del Coro” (ACAP1:9). La segunda ocurrió el primero de octubre del mismo año: debido a la ausencia del chantre se aumentó el salario del Presbítero Godoy—probablemente el maestro de capilla a quien alude Trejo—a 350 pesos anuales “para que tenga cuidado de acudir á las cosas tocantes al coro como á quien está cometido”. Además, y como ocurriría después en otros lugares, se le designó para alimentar y quizás también alojar a los seises o niños de coro: a continuación del pasaje citado, el acta añade: “y ha de costear los muchachos del Coro que sirven en él”. Como la ausencia de chantre se prolongó hasta que Pedro Farfán fue designado como tal en 1603 o 1604 (Bruno 1:453), la actuación de Godoy al frente del conjunto posiblemente se prolongó al menos por 11 o 12 años.

Simultáneamente con el segundo nombramiento de Godoy se contrató como cantor a su hermano, Bartolomé de Cáceres, con la renta anual de 60 pesos, y se dieron “otros sesenta pesos” a Víctor Llanes “por cantar”, con carácter retroactivo al primero de agosto. Las funciones del grupo fueron ampliadas: debían

acudir á la Yglâ Catedral y á su Coro los Domingos y fiestas de guardar, y los Sabados á la misa de animas y salve; y que en las misas de españoles que en dicha Ygla se dijeren , vengan de su voluntad y no de obligacion, salvo en las demas fiestas á la Ygla pertenecientes (ACAP1:11-12).

A partir de 1596 aparece además el sacerdote Pedro Guerrero, primero designado como capellán o beneficiado (1/3/1596; ACAP1:66) y luego propuesto por el cabildo por intermedio del arcediano Pedro Farfán para la dignidad vacante de chantre por ser “instruido y diestro en la música” (30/1/1601; ACAP1:116). Dado que el procedimiento adoptado era irregular—la presentación correspondía al obispo, y la decisión, al Rey—, no es de sorprenderse que el nombrado como chantre fuera finalmente el mismo Farfán.

Otras dos referencias permiten cerrar la brecha temporal existente entre 1601 y el documento de Trejo citado antes. Según un informe oficial del gobernador del Tucumán, en marzo de 1607 había un maestro de capilla designado como tal en la catedral de Santiago, a más del organista de rigor (Palacios 1971:293). Finalmente, en el acta capitular del 8 de octubre de 1609 se menciona otra vez el maestro de capilla, de nuevo sin especificar su nombre. El texto corresponde a la decisión de asignarle dos fundaciones para decir misas que tenía la iglesia, con la responsabilidad de cumplir las celebraciones prescritas: como en otras partes, en Santiago el maestro de capilla también era presbítero—o sea, sacerdote (ACAP1:177).

A fines del año 1592, pues, había en el obispado del Tucumán un conjunto musical integrado por tres o cuatro cantantes adultos y un número desconocido de mozos de coro, con un maestro que los dirigía y seguramente un organista que tocaba solo o con ellos; en función de las otras referencias aportadas, puede presumirse que este grupo cambiara poco y nada en su composición hasta la década de 1610. Si pensamos que es pequeño, comparémoslo con el de otras catedrales latinoamericanas: a principios del siglo XVII, tanto Lima como Cusco, sedes episcopales o archiepiscopales mucho más ricas, tenían capillas de apenas cinco cantores adultos (Stevenson 1959:72). La diferencia entre ellas y Santiago es de grado, y no de fondo. En Santiago finalmente no pudo establecerse un grupo de seises más allá de cierto breve lapso (v. 2.2), ni hubo instrumentistas contratados con regularidad (v. 3.6); pero sus fuerzas musicales permitían, al menos teóricamente, ejecutar la gran mayoría del repertorio contemporáneo a 4 y 5

voces.

2.1 - La primera capilla, ¿desaparece?

Después de la referencia que Trejo hizo a la capilla en 1610 hay un vacío de información que se extiende hasta 1617. Da la impresión que, en el ínterin, el conjunto desapareció. ¿La causa? Quizás la sería crisis enfrentada por la catedral. En primer término, influyó en ella la quema y destrucción total de la iglesia ocurrida el 5 de julio de 1615 (Bruno 2:491-492). El nuevo templo pudo ser habilitado provisoriamente en enero de 1617, e inaugurado sólo en 1620 (p. 493; ACAP1:259; Barbero et al 1995:38). El fuego no sólo terminó con el techo del edificio, sino que también consumió “el retablo del altar mayor **organos** coro y las riquezas que dentro del dicho templo auia”, según un testigo presencial, el gobernador Luis de Quiñones Osorio (INCENDIO:18-19; énfasis mío)—el plural utilizado en la declaración es la única referencia que tenemos a la existencia de dos instrumentos en la época, perfectamente posible.

Más allá de las pérdidas materiales, el cabildo terminó por extinguirse totalmente por muerte de todos sus miembros en 1616, antes de la llegada del obispo Julián de Cortázar, sucesor de Trejo (Bruno 2:490-491). Esto produjo un importante deterioro del ceremonial catedralicio. Cuando el obispo se hizo cargo del gobierno de la diócesis (28/9/1618), la juzgó muy deficiente: en la catedral “no se decían las horas ni la misa conuentual cantadas y oxala reçadas ni parecía en nada (yglesia chatredal) [sic]” (ESTADO:1). Tras un despliegue de esfuerzo administrativo, la situación mejoró: según el cabildo (12/12/1618), a partir de entonces se sirvió “esta yglesia como otra qualquiera de las yndias y se cantan todos los días de fiestas y ferias las misas” (LLEGADA:1); aún más, unos meses después (8/4/1619) el obispo informó que “se dicen las horas y la misa cantada (todos los días) y se guardan las ceremonias que suelen en las chatredales con grande puntualidad” (ESTADO:1).

Suponer que la capilla se extinguió durante esta época no sólo parece razonable, dado el estado de crisis generalizada del culto, sino que también puede leerse, un poco entre líneas, en algunos documentos. En agosto de 1617 el recién llegado deán Fernando Franco de Rivadeneira—primer integrante de un nuevo cabildo que comenzaba desde la nada—revocó todas las decisiones administrativas de sus predecesores, y como parte de su nueva planta funcional para la catedral otorgó un salario fijo de 50 pesos provenientes del tercio capitular “al maestro de Capilla qe es ó fuere de esta Catedral” (ACAP1:271-272). Nótese que la redacción adoptada por Franco no permite asegurar que hubiera un maestro de capilla en funciones al momento de firmar su decreto. Otro tanto puede deducirse de la carta del cabildo eclesiástico al rey en alabanza de la reforma emprendida por el obispo Cortázar, en la cual el cuerpo atribuye al obispo el haber ordenado que “el coro [esté] puesto a usansa de catredales [sic] con maestro de capilla y ella de todas voces” (CABILDO:1), como si antes de su llegada no hubiera habido capilla. De ser así, Cortázar debe señalarse como uno de los principales responsables de la restauración del conjunto musical.

Por otra parte, sólo hay informaciones sobre la contratación de músicos en fechas de 1619 o posteriores. En el acta del 22 de julio de ese año figura la asignación de salario a Rodrigo Bustos, “cantor de la música de esta Santa Ygla”, proveniente de la limosna de las misas del Santísimo Sacramento. Mientras Bustos fuera cantor, los prebendados dirían las misas gratis (ACAP1:307). Una certificación de julio de 1620

confirma la existencia de la capilla: una misa solemne fue oficiada “con musica de voces y órgano”, con la participación de la “música de cantores” (Larrouy 1923:49). El nombre del maestro de capilla aparece por fin en el acuerdo del 7 de mayo de 1621: se trata de Isidro Juárez, otro eclesiástico ordenado, cuya renta fue aumentada en esa oportunidad con fondos provenientes de un censo y de la limosna de la misa de la Encarnación (la cual sería cantada gratis por el prebendado de turno) (ACAP1:362-363). No conformes (o mejor: no conforme Juárez) con esto, tres días después le encargaron realizar los conjuros contra las tormnetas en las chacras, trabajo muy leve rentado con 30 pesos anuales (ACAP1:364-365). En el acuerdo del 5 de julio figuran otros nombres de miembros de su capilla: los de uno que lo había sido anteriormente (Juan de Medina), y otro (Manuel de Sexas) que a partir de la fecha indicada recibiría el salario del anterior con el aumento de 50 pesos (ACAP1:366).

El rol de Cortázar en relación a la vida de la capilla se completa con las disposiciones sobre el servicio musical incorporadas en el detallado estatuto de la catedral que redactó en 1619—véase un resumen en el apéndice 1. No consta ni la aprobación del rey, necesaria para dar al estatuto validez legal, ni la aplicación efectiva de sus disposiciones, y por ello me excuso de discutirlo en detalle. Solamente destacaré que el obispo obraba en conformidad a la práctica general de su tiempo al referirse indirectamente a los villancicos—son éstas las composiciones que más usualmente se cantaban en polifonía en los maitines de Navidad y Reyes, y que por ser nuevas cada vez debían ensayarse—que suponemos deseaba instaurar en su diócesis. Del mismo modo, ordenar que el grupo cantara durante las vísperas y misas de las fiestas—por lo menos una vez por semana, sino más—y las Salves del sábado, amén de los servicios de difuntos que requirieran polifonía, es transplantar la costumbre española a Santiago del Estero.

2.2 - Excurso 2: seises y seminaristas

Antes de abordar las preguntas segunda y tercera, referidas a la continuidad de la actividad, vale la pena tratar sobre la institución que la hizo posible: no los seises (niños cantores alojados en casa del maestro de capilla y mantenidos por la iglesia), sino más bien el seminario conciliar. Esto constituye un rasgo peculiar del Tucumán. En las capillas hispanoamericanas la institución de los seises era de importancia fundamental para asegurar una disponibilidad continua de cantantes. Era el modo en que una capilla musical se reproducía, criando cantantes jóvenes para reemplazar a los mayores cuando se retiraran. Al asegurar la supervivencia de la capilla, también afianzaban la práctica de música religiosa europea, y con ella una parte significativa del sistema simbólico colonial: eran un hito de poder español en territorios que poco antes eran ajenos.

En este sentido, es significativo que el estatuto de Cortázar se aparte de la práctica de la época en que no prevé la institución de los seises—el maestro debía enseñar a los seminaristas (en línea con el acta de fundación del seminario, v.i.) y ordenantes solamente. Otras autoridades eclesiásticas, en cambio, se preocuparon por asegurar la presencia de seises en la catedral de Santiago. Así ocurrió al menos durante la época del obispo Maldonado, la mejor documentada—y presumiblemente la de mayor actividad—de la capilla. En el acta capitular del 17/10/1634 consta la existencia de un tiple llamado “Roque Fran” (supuestamente “Francisco” o “Franco”) a quien se le debía liquidar su magro salario de 20 pesos anuales (ACAP1:534). Era seguramente un joven: así lo indican tanto el monto de su salario—un tiple adulto tenía un “valor de mercado” muy

superior a 20 pesos—como los problemas en la transcripción de su nombre, que hacen pensar que se trataba o bien de un nombre que los miembros o el secretario del cabildo no estaban habituados a utilizar o bien de un nombre de pila. Ambas hipótesis son consistentes con el hecho de que quien fuera designado así no fuera un adulto—en la documentación aproximadamente contemporánea de la catedral de Sucre se dan casos análogos. Por otra parte, el 27 de mayo de 1639 se decretó (entre otras cosas) que “á los tres muchachos que Cantan dos tiples y un Contraalto que se les suele socorrer de ordinario para el Calzado y vestido se les de parte del remante de la renta del Maestro de Capilla”. La mitad de la renta asignada anteriormente a este último cargo, 100 pesos, se repartiría entre los “tres muchachos” (ACAP1:624-625). Este documento es terminante: no cabe duda que los cantantes no eran aún adultos. Asimismo, el recibir vestido y calzado a expensas de una catedral española o hispano-colonial era una prerrogativa exclusiva de los seises entre todos los músicos de su servicio. Nótese por último que el monto que tocaba a cada uno de los cantores es apenas superior al que el tiple Roque recibió en 1634, con lo cual se refuerza la idea de que éste era un niño o joven.

De modo que hubo tiples al servicio de la catedral de Santiago durante 1634 y 1639—y posiblemente, entre 1634 y 1639. A pesar de ello, la institución no retoñó en el Tucumán. No conozco otras referencias a tiples, seises o muchachos cantores que las indicadas. Las vicisitudes de catedral y capilla no permiten suponer que hubiera habido seises regularmente entre 1592 y 1634, o con posterioridad a esa fecha. Tampoco existen datos sobre la enseñanza regular efectiva de música a niños o jóvenes por parte del maestro de capilla. Sí los hay, en cambio, sobre el desarrollo de ella en el seminario. En cierta medida esto significa cumplir con un requisito básico para la formación de los clérigos, quienes necesitaban conocer suficiente canto llano como para ser capaces de cantar las misas. Sin embargo, consta por una parte que los seminaristas participaban en el culto divino, y por otra, que egresados del seminario sirvieron como cantores, tanto en el Tucumán como en otras regiones. Por ello, aunque no se puede equiparar la enseñanza de música del seminario a la que hubiera podido impartir un maestro de capilla a un grupo de seises dedicados principalmente a la música, no es exagerado pensar que la institución cumplió un rol central en el desarrollo de la tradición de música religiosa del Tucumán: la disponibilidad de cantores se debió en gran medida a que hubiera profesor de música en el seminario.

El primer seminario viable del obispado fue fundado oficialmente a instancias del obispo Trejo por real cédula del 25 de julio de 1609, obedecida por el obispo en diciembre de 1611. En la misma fecha, el obispo lo puso al cuidado de los jesuitas (Bruno 2:369-372; ver también Grenón 1941:18-24). En el acta de fundación ya estaba prevista la existencia de “quien les enseñe a cantar que sera lo ordinario El mo. deCapilla” (Altamira 1941:363). Sabemos de seguro que hubo un maestro de música en los primeros años de la historia de la institución, pero lo ignoramos todo sobre él. Según las cartas anuas (informe jesuítico oficial de la provincia) del año 1614, los seminaristas de Santiago

[a]prenden el arte musical y el canto de órgano, con los cuales contribuyen mucho a la solemnidad de las fiestas de la ciudad y de la catedral. Por esto son muy estimados y honrados. Así hicieron grandes preparativos para la fiesta de nuestro santo Padre Ignacio. Hicieron un

drama, representando las principales escenas de su vida (CANUA:428-9)

Hay aquí una doble referencia a la música: a más de la referencia directa hay una indirecta—todo drama de la época contaba con el acompañamiento de música incidental.

La participación de los seminaristas en el culto catedralicio fue estipulada en los documentos fundacionales de la institución (“[l]os colegiales del seminario acudirán a la cathedral los Dngos y fiestas prinales”; Altamira 1941:363). Fue una constante mientras hubo seminario funcionando. Causó un sonado pleito entre el obispado y los jesuitas—en 1621, los últimos se negaron a que los seminaristas participaran regularmente en el culto catedralicio (el pleito terminó a favor del obispo, pero acarreó consigo la renuncia de los jesuitas al seminario y el retorno de la institución a manos del clero secular en noviembre de 1636) (Bruno 2:511-513; Altamira 1941:56-61; MANDAMIENTOS:Fo. 45v). Los seminaristas oficiaban como monaguillos, realizando las tareas menores necesarias para la celebración del culto; pero también participaban en la capilla o el coro como cantores cuando ello era posible. Así se desprende tanto del informe de las cartas anuas, citado, como de sendas cartas escritas por el obispo y el cabildo argumentando contra la negativa de los jesuitas: si se les permitía realizar sus deseos, según Cortázar

totalmente se defrauda el culto diuino y **no se podran cantar las horas canonicas ni habra coro** (cosa tan indigna de yglesia catredal [sic]) [...] estos collegiales lleuan el coro y acuden a los ministerios que seria indecencia acudiesen el deán y las demas dinidades [sic] (FRANCO:2; énfasis mío).

Según el cabildo, ante la falta de personal la participación de los seminaristas era necesaria “para ayuda del dicho coro y ministerios menores del” (JESUITAS:1). Finalmente, en 1644 el obispo Maldonado informaba su visita *ad limina* que los seminaristas “sirven la iglesia, enseñaseles latin [...] reçar el oficio divino y cantar” (Barbero et al 1995:51).

De hecho, el seminario sirvió como centro de formación de unas tres generaciones de músicos catedralicios, a pesar de la crisis progresivamente aguda en la que ingresó poco tiempo después de pasar a manos del clero secular. Esto es cierto en particular durante la gestión de Sebastián Rodríguez de Ruestas (n. ca. 1600; rector entre 1637 y 1639), primer rector luego de que la institución volvió a manos del clero secular. Entre la información sobre los servicios de Rodríguez certificada por varios testigos (1648) figura que enseñó gramática y música a los once o doce estudiantes de su época, de los cuales ocho llegaron a tener órdenes sacras. Fueron alumnos suyos (entre otros) Blas de Olmedo—quien según el regidor Francisco Pérez de Arce “esta actualmente tirando gaxes de la Ygla por La musica en el Reino de chile”—y los cantores de la cathedral Miguel de Gauna Carrizo y Francisco Camargo (INFORMACION:fo. 322v). Como veremos, la preocupación de las autoridades por que el seminario contara con maestro de música no desapareció de las páginas de las actas capitulares mientras el obispado estuvo ubicado en Santiago del Estero; el último maestro de música fue designado en 1689. Entre quienes egresaron posible o seguramente del seminario podemos citar junto a los alumnos de Rodríguez no solamente al destacado intelectual, músico y sacerdote Cosme del Campo—de quien pronto se dirá más—y al mismo Rodríguez, sino también los sacerdotes músicos Diego de Herrera y Francisco de Alba.

3 - Evolución de la capilla; preocupación de las autoridades

La segunda pregunta se refiere a la evolución de las actividades musicales a lo largo del tiempo; la tercera, a la preocupación del clero por ellas. Para contestarlas debemos (d)escribir la historia de la capilla musical que nos ocupa, vale decir, narrar la “vida” del grupo a través de una dialéctica de permanencias y cambios.

Por una parte, uno tiene la impresión de que una vez restablecida, la actividad musical no cejó hasta la desaparición del conjunto a principios del siglo XVIII. Disponer de música polifónica era un requisito casi indispensable de la condición de catedral—ya he destacado cómo el estatuto de Cortázar refleja la práctica corriente pan-hispánica; aún cuando el estatuto no se aplicara, no puede dudarse de que el grupo cantara sábados (en la salve y vísperas), domingos (misa y vísperas) y fiestas, con una frecuencia relativamente grande. No poseemos series documentales que permitan *probar* que la capilla musical de Santiago trabajó continuamente entre c. 1620 y c. 1710, pero no existe ninguna indicación en contrario que sea fidedigna. La actuación regular del grupo trae consigo una idea de repetición y continuidad, de permanencia. Es contra este marco que hay que considerar los cambios que sufrió el conjunto.

Los cambios que hoy podemos documentar e incorporar al relato surgen en general de la acción de las autoridades: cambios externos al grupo, que no necesariamente generan mejoras o alteraciones profundas en su vida cotidiana. En particular, se hace difícil establecer valoraciones: por una parte, hay que preguntarse si una reforma administrativa realmente implica mejoras en el funcionamiento del grupo—la relación entre las decisiones de las autoridades y la reacción del grupo es en el mejor de los casos problemática. Por otra parte, “funcionar bien” es un valor en las máquinas o en instituciones—empresas, fábricas—orientadas hacia un objetivo preciso (generalmente obtener provecho económico). La música es un hecho demasiado ligado a la totalidad del ser humano como para que el “buen funcionamiento” pueda traducirse automáticamente en “buena música”, cualquiera sea la idea que se tenga de esta última. Podemos considerar cambios de distinta clase, tratando de no convertir la música en mera burocracia: cambios cuantitativos—más o menos músicos, la aparición o desaparición de instrumentos, etc.—; cualitativos—músicos, música o actividades mejores o peores—y modales—cambios estructurales en la conformación o actividad del grupo.

3.1 - La contribución de Cosme del Campo

La documentación conocida al presente impide conocer la evolución del conjunto catedralicio entre 1625 y 1634: durante este lapso las fuentes callan por completo con respecto a la música. Esto coincide con un período durante el cual el funcionamiento de la catedral fue juzgado negativamente en la época. Cortázar fue promovido al arzobispado de Santafé de Bogotá en 1626. A pesar del nombramiento simultáneo de Tomás de Torres, obispo del Paraguay, para reemplazarlo, quien efectivamente detentó el poder hasta la llegada del obispo Maldonado (1634) fue el provisor y vicario del obispado, el deán Fernando Franco de Rivadeneira (Bruno 2:542). Franco fue acusado de autoritarismo, arbitrariedad y descuido del culto divino (Bruno 3:238). El silencio de las actas capitulares en cuestiones musicales puede haber resultado justamente de su falta de preocupación por el ceremonial catedralicio, y de la incapacidad del cabildo por suplir sus descuidos.

De documentos posteriores se infiere, sin embargo, que las actividades musicales continuaron, sumergidas detrás del silencio de los documentos. El principal cambio parece haber sido cualitativo: hacia 1629 volvió a Santiago el sacerdote Cosme del Campo (c. 1604-1660), quien estaba ausente de la ciudad desde c. 1624 en razón de haber ido a estudiar a la Universidad de Córdoba, y enseguida comenzó a participar de las ejecuciones de la capilla musical. En honor de verdad, su carrera se orientó por las sendas ambicionadas por la aristocracia criolla¹¹ poseedora de fortuna:¹² en noviembre de 1630 ya era cura de españoles de Santiago del Estero y fue nombrado visitador general del obispado en sede vacante (ACAP1:466; Bruno 3:240). En diciembre de 1638 fue recibido como tesorero de la catedral (ACAP1:614-615), de donde ascendió a la chantría en 1648 (ACAP2:5-6) y al arcedianato un año después (ACAP2:26). Pero su carrera se debe a sus méritos personales tanto o más que a sus conexiones en la clase dominante: se destacó entre sus pares, a juzgar por los invariables elogios que rodean su figura, como “continuo estudiante”, religioso y músico; y fue además el encargado de redactar la relación eclesiástica del obispado ordenada por el rey para el *Theatro Ecclesiastico* de Gil González Dávila (cfr. Barnadas 1996), todavía perdida (Cabrera 1914).

En todo caso, no era común entre las gentes de su situación social tener la música como una de sus principales preocupaciones personales. Campo buscó músicos tanto en Santiago como en las provincias durante la visita; y enseñó música tanto a negros o mulatos esclavos suyos como a blancos:

[...] Sor D^f. D. Cosme del Campo que con su continua solicitud y trabajo ha sustentado el culto divino enseñando por su persona la música así á esclavos suyos como otras personas á cantar y tocar instrum^{tos}. y vuscándolos en Provincias remotas y cuidando del aumento de dicha Catedral en su visita (ACAP2:7-9).

Asimismo, Campo suplió de su peculio lo necesario para cubrir carencias de la catedral. Por ejemplo, “hizo traer” tres libros de canto llano y “otras músicas sueltas” para el servicio litúrgico (ACAP2:192). Es posible que empleara sus propios esclavos cuando faltaban músicos españoles o criollos al servicio de la catedral. Finalmente, antes de 1634 (año en que renunció su salario de músico porque sus ocupaciones parroquiales no le permitían continuar cantando en la capilla; v. ACAP1:527-528) ejerció—de hecho, sino de derecho—el oficio de maestro de capilla. Según el gobernador Felipe de Albornoz (1637), Campo “sirve el coro supliendo la falta que esta yglesia tiene de maestro de capilla por tener muy buena boz y ser diestro” (ALBORNOS:4). Además, el monto de su salario de músico, así como el de su reemplazante, correspondía al que luego fue habitualmente asignado a los maestros de capilla: 200 pesos anuales (ACAP1:527-528).

La inusual abundancia de referencias directas e indirectas a la actividad musical de Campo hacen pensar que su aporte fue central para su época. Aún si seguramente

¹¹ Campo había sido nieto de conquistadores y de Nicolás Carrizo, gobernador del Tucumán (ALBORNOS:5; Levillier 2:30; Cabrera 1914:33).

¹² Campo pudo darse el lujo de ofrecer en 1653 una hacienda completa heredada de sus padres, llamada Santa Bárbara del Zapallar, por valor de 9.000 a 10.000 pesos, para la fundación de un monasterio de monjas agustinas o catalinas en Santiago. La riqueza de la propiedad era tal que el monasterio completo hubiera podido proveerse de harina, maíz y carne solamente de su producción (CARTA:fol. 5v-6).

proporcionó esclavos músicos o atrajo a otras personas para contar con una capilla del tamaño adecuada—lo que implica un cambio cuantitativo en la historia de esta última—su principal aporte parece haber sido una mejora en el funcionamiento del grupo (cambio cualitativo). Dado lo que sabemos de sus dotes personales, esta mejora debe haber incluido no sólo un cumplimiento más ajustado de las obligaciones de la capilla, sino también un incremento en la calidad técnica del grupo. La imagen de Campo que se obtiene de la documentación lo retrata como un activista y un entusiasta, dispuesto a luchar con las limitaciones del medio por un ideal; en su caso, el ideal era no sólo religioso, sino también musical. Tanto la celebridad que alcanzó el músico Cosme del Campo como la preocupación del cabildo en hallarle sucesor parecen confirmar la importancia de su aporte.

3.2 - El obispo Maldonado y la música

Dentro del *continuum* definido por las actividades musicales de la capilla del Tucumán, el cambio siguiente surge a raíz de la acción del obispo Melchor Maldonado de Saavedra (posesionado 1634; m. 11/7/1661 - Bruno 3:235). Maldonado, una figura que a causa de su larga gestión y de su relación con el cuestionado obispo del Paraguay Bernardino de Cárdenas resultó controvertida, es el obispo del Tucumán que más consistentemente aparece asociado con el culto divino y la música, por los cuales se preocupó durante toda su gestión.

A su obra debió haberse añadido la de Cosme del Campo, quien figuraba en el cuerpo de prebendados. Cabe aquí realizar una aclaración: por lo general los prebendados no tenían tiempo o ánimos para ocuparse de la música polifónica, por cuanto debían celebrar las misas conventuales de la mañana por turnos semanales y cantar las horas canónicas en canto llano, amén de otras ocupaciones. Campo parece haber sido una excepción. Ya he señalado que fue recibido como chantre el 7/6/1648 (ACAP2:5-6), y al chantre competía de suyo ocuparse de la faz musical de la liturgia. También se dijo que Campo fue promovido a la dignidad inmediata superior, arcediano, apenas un año después. Así y todo, y dada la constante vinculación de su figura a la música que aparece en los documentos,¹³ es posible suponer que su colaboración como cantante o maestro no se interrumpió mientras duró su vida.

El accionar del obispo Maldonado en relación con la música se inscribe en el ramo administrativo. Una parte de sus disposiciones se refieren a la contratación o el despido de músicos; otra responde al deseo de “dar forma” a su administración. El efecto real de estas disposiciones formales puede—y desde luego debe—interrogarse; las normas pertenecen a una esfera distinta que la vida cotidiana. De últimas, es imposible llegar más allá de la suposición por falta de testimonios internos de la capilla. Así y todo, en base a aquellas disposiciones que sí fueron dictadas como consecuencia de carencias

¹³ La información de la carta de Maldonado al rey del 17/12/1651 sobre que Campo “lleua el peso del coro y de la musica” (Levilleir 2:130) debe tomarse con cuidado: puede referirse al período en que el prebendado ofició como maestro de capilla. La carta en su conjunto está demasiado relacionada con ALBORNOZ como para considerarla un documento independiente. El secretario del obispo puede haber abrevado en este último documento, introduciendo información desactualizada. Sin embargo, la vinculación de Campo con la música en la documentación es tan fuerte que estas observaciones pierden mucha de su fuerza cuestionadora.

materiales específicas—un maestro de capilla cumplido, alguien que pudiera resolver competentemente las relaciones entre música y liturgia, ciertas voces en particular—la suposición no puede ser más que la de que hubo una mejora en el funcionamiento del grupo, que tal vez se tradujo también a su aspecto técnico.

En todo caso, en ningún otro momento de la historia del grupo aparecen tantas referencias positivas a su funcionamiento:

con la entrada de el reverendo obispo don fray melchor maldonado de sauedra mediante su mucho gouierno se exercen y hacen los oficios diuinos con mucha puntualidad y con tener el seminario a su cargo y acudir los collegiales a la yglesia conforme a la ereccion de el se sirue la yglesia con tanto lustre y musica como qualquiera de las mas ricas yglesias de el piru haciendo como ha hecho muchas limosnas a la dicha yglesia de su renta dando solo mas que todos los demas obispos,

decía el cabildo en un informe al rey de enero de 1639 (Levillier 2:70). El mismo obispo volvería sobre el tema en su visita *ad limina* cinco años más tarde:

[La catedral t]iene de renta desde mil a mil y docientos pesos de a ocho reales cada uno estos se gastan en el culto divino, y estipendios de musicos.

La iglesia es de las lindas que ay en las Indias de tres nabes [...] despues que yo entré ninguna catredal se sirve con mas puntualidad en las Indias, aunque si con mas numero de clerigos (Barbero et al 1995:51).

Las preocupaciones musicales del obispo se orientaron tanto hacia el maestro de capilla como a los cantores y al establecimiento de un cuerpo de seises. Ya he escrito sobre los seises. La primera disposición en materia de música de tiempos de Maldonado (12/10/1635) se refiere a los músicos “q^e ganan salario dela Ygla”: no debían concurrir “á cantar fuera de la dicha catedral” sin permiso especial del cabildo (ACAP1:553). A continuación fue el maestro de capilla el que acaparó la atención de las autoridades. El cargo vacante por renuncia de Campo fue cubierto por Francisco de Ojeda en 1634 (ACAP1:527-528); desde la misma época comenzó a colaborar en las ceremonias catedralicias Sebastián Rodríguez de Ruesgas, ya mencionado como rector del seminario (v.s., 2.2), quien según el chantre Carminatis contribuyó “cantando En el Choro El canto de Organo Con la Capilla y Predicando Muchas Vezes En El Discurso [sic] del Año En esta dha Catredal” (INFORMACION:fo. 326v). Si Rodríguez tenía por delante una larga relación con la catedral, Ojeda duró poco. El 7 de noviembre de 1635, en presencia del obispo, el cabildo decidió establecer cargos específicos dentro de la capilla, como parte del deseo del obispo de formalizar la administración de la iglesia. Una vez más trató de reunir las funciones de maestro de capilla, sochantre y profesor de música del seminario en un solo cargo, cuyas obligaciones incluían la asistencia al coro en todas las horas canónicas, enseñanza en el seminario dos tardes por semana (lunes y jueves), y lección de musica al clero en la catedral otros dos días. La retribución consistiría en 200 pesos provenientes de la mesa capitular y 50 de la renta del chantre por su carácter de sochantre. El chantre Pedro Carminatis Jover fue comisionado para designar los músicos necesarios, establecer sus salarios y obligaciones, y cuidar de su cumplimiento

(ACAP1:556-557). Carminatis designó maestro de capilla a Hernando Arias de Saavedra, con un salario de 200 pesos.

Puede leerse en los documentos una preocupación por conservar a Arias al servicio de la catedral, quizás por su registro vocal (bajo). En enero de 1638 se le agregaron 50 pesos de renta provenientes del salario del bajo Luis de Olivera, que se había ausentado de la ciudad; consta en la oportunidad que Arias servía como suplente de sacristán mayor, con 40 pesos de renta extra (ACAP1:596; ver también 591). Sin embargo, su trabajo como director del conjunto catedralicio no fue impecable. En junio de 1641 el cabildo otorgó salario de 150 pesos al cura rector de la catedral, a la sazón Rodríguez de Ruesgas, para que cantara en el coro, tal como lo había hecho su antecesor Cosme del Campo, y se ocupara de los “registros”—los aspectos litúrgicos y ceremoniales de las ejecuciones musicales, desconocidos por el maestro de capilla Arias porque “no reza” (ACAP1:651). Un año después las autoridades catedralicias decidieron tomar el toro por las astas: Arias fue eximido de sus funciones en el seminario, pues su cumplimiento dejaba mucho que desear (“es tan grande la flojedad del dicho Hernando Arias que de ninguna manera aunque quiciera no podrá dar lección á los Seminaristas”), y quizás también de su magisterio de capilla. Se lo contrató solamente como cantor con salario “compentente”; no fue directamente expulsado porque “la voz [...] es importantísima”. Para cubrir los cargos vacantes del seminario y de maestro de capilla se llamó a concurso (ACAP1:661-662). Ignoro quien lo ganó. En adelante los dos cargos se otorgaron por separado.

Faltan las actas del cabildo correspondientes a los años de 1644 a 1646 (ACAP1:667). Podemos suponer que durante este lapso la capilla continuó recibiendo atención de parte del obispo y los prebendados. Cuando la información sobre música reaparece, a partir de 1649, atestigua un movimiento de cierta intensidad: los contratos de músicos hacen pensar que el grupo había logrado una estabilidad mayor que en las épocas precedentes, aunque el recambio de músicos continuó siendo relativamente frecuente. En ese año aparecieron en la escena catedralicia dos nuevos músicos, uno de los cuales parece haber contado con destacadas cualidades profesionales. Se trata del diácono—prontamente ordenado—Pablo de Espinosa y del “clérigo de evangelio” Andrés de Montes de Oca; el primero fue nombrado maestro de capilla en fecha no precisada¹⁴, y el segundo cantor y profesor del seminario—debía dar lección de “canto llano y de horgano” a los colegiales (diciembre de 1650; ACAP2:38). Montes de Oca se ausentó a officiar de doctrinero de Talingasta durante el año 1652 y fue reemplazado por Juan de Serrezuela en el seminario (ACAP2:54-55), pero volvió y continuó en sus funciones de cantante (ACAP2:59); y el padre Serrezuela fue reemplazado como cantor y profesor del seminario por Juan Lazo de Puellas en diciembre de 1653 (ACAP2:63). El personal de la capilla se completaba entonces con Julián Cardozo, quien en 1650 hacía “muchos años” que cantaba en el grupo (ACAP2:38), y los jóvenes Miguel de Gauna Carrizo (sobrino de Campo) (cfr. ACAP2:8-9) y Francisco Camargo, ambos diáconos en 1648 (INFORMACION:fo. 322v), a más del organista Moreno y los seises o seminaristas que cantaban las partes más agudas. Hallamos así un grupo formado por 3 a 5 cantantes adultos, tiples y un organista. Aunque en esta época los grupos de las catedrales más

¹⁴ Espinosa fue designado secretario de cabildo en reemplazo de Andrés de Montes de Oca el 17/5/1649 (ACAP2:18).

importantes se habían agrandado a fin de poder interpretar normalmente obras a dos coros (6-8 voces), el grupo del Tucumán continuaba siendo perfectamente adecuado para ejecutar música litúrgica menos ambiciosa y villancicos de modestas dimensiones y para cubrir cabalmente las necesidades del obispado.

3.3 - La capilla en crisis

En lo que queda del siglo XVII el funcionamiento del conjunto se vió aparentemente afectado por la crisis del gobierno de la catedral. En 1660 falleció Cosme del Campo (Cabrera 1914:30). Un año después lo siguió el obispo Maldonado. Durante el período de sede vacante, el deán Juan de Carrizo Mercadillo, apoyado por su sobrino el maestrescuela (y músico) Miguel de Gauna Carrizo, sostuvo una feroz lucha interna contra el arcediano Tomás de Figueroa. Acaparó el poder y lo ejerció sin demasiadas consideraciones por los intereses de la iglesia. Apenas muerto Maldonado, Carrizo se lanzó a capturar los resortes del poder catedralicio (cfr. ACAP2:117-127), los mantuvo hasta la llegada del obispo Ulloa en 1679, y los utilizó en provecho propio y de su camarilla. Al mismo tiempo, el edificio de la catedral iba siendo destruido poco a poco por las sucesivas inundaciones del río Dulce. Estas databan de por lo menos 1629, pero se hicieron más fuertes a partir de 1659, cuando el río cambió su cauce y puso en peligro la catedral (ACAP2:98-101). El edificio cayó en parte en 1667, a medias en 1671 y del todo dos años después, y apenas consiguieron salvarse algunos materiales (maderas y adobes); ignoro la suerte corrida por el órgano (Bruno 3:421).

El seminario parece haber sido la institución clerical más afectada por la mala administración de Carrizo y sus secuaces. El deán fue acusado de malversar sus fondos, usar el edificio como vivienda y dejarlo destruido, de y otorgar la rectoría a seguidores suyos, cuyas gestiones son presentadas de manera negativa en la documentación (Bruno 3:420-421). En el ramo de los profesores de música, Montes de Oca—el último de los que habían sido nombrados en épocas de Maldonado—desaparece de la documentación, y aparece el sacerdote Diego de Herrera, quien sería el próximo maestro de capilla. Este último fue nombrado rector por Carrizo, con el cargo de enseñar latín y música (ACAP2:120-121; cfr. también 138-139, 144 y 189-190).¹⁵ Su gestión estuvo muy lejos de ser brillante; según Alonso Rodríguez de Cabrera, entre 1661 y 1665 fueron

rectores y maestros del dicho seminario el dicho diego fernandez de frias y el dicho diego de herrera ambos a dos hombres ygnorantísimos que apenas saben gramatica [...] quienes no han enseñado ny enseñan a los colegiales ni aun las oraciones de la cartilla ni buenas costumbres (CARRIZO:17).

¹⁵ La designación de Herrera como rector es parte de un curioso enroque, el cual posiblemente resultaba de las afiliaciones políticas de los miembros intervinientes: Herrera, cura de naturales y capellán ("beneficiado", vale decir, suplente designado para cubrir una de las sillas vacantes del cabildo, con obligación de cantar horas y misas, pero sin voz ni voto en el cabildo, con el pingüe salario de 500 pesos al año), fue designado rector del seminario, y el rector del seminario Diego Fernández de Frías, a quien puede señalarse como uno de los responsables de la decadencia de la institución, fue nombrado capellán en lugar de Herrera. Uno tiene la impresión de que Carrizo y su pandilla querían endilgarle el fardo de un seminario que no funcionaba a Herrera, rescatando a Fernández del trance en que se veía envuelto y otorgándole adecuados medios de vida.

En otro orden de cosas, el maestro de capilla Espinosa intentó renunciar e irse en busca de mejores condiciones de trabajo en 1663. En esta oportunidad el cabildo pudo convencerlo de quedarse (ACAP2:138-9 y 155-6). En 1666, en pleno “reinado” de Carrizo, cuando la iglesia de la que tan orgulloso estaba el obispo Maldonado estaba siendo deshecha para ser reedificada en sitio más seguro y los diezmos habían acusado la crisis con una seria baja, no hubo manera de que los prebendados impidieran otra vez que se fuera. El modo en que se registra su renuncia y las gestiones que hizo el cabildo para evitarla dan la impresión de que se fue no como simple viajero, sino huyendo de un sitio que se le había hecho insostenible. Dice el acta capitular del 23/12/1666 que

el dicho Maestro de Capilla [...] respondió [al maestrescuela] con voces altas y alteradas que había muchos tiempos deseaba irse del obispado y que le habían detenido ahora tres años [...] y que desde luego hacía dejación del dicho oficio de Maestro de Capilla y de la cofradía de ánimas que servía y que habiéndolo oído su merced muchas veces que lo repitió (ACAP2:197).

En primera instancia Miguel de Gauna reemplazó a Espinosa al menos en ciertas ocasiones de especial solemnidad. En abril de 1667, cuando se trató sobre el modo de celebrar las exequias de Felipe IV, se decidió que el cuidado de la música corriera por cuenta de Gauna “que es inteligente en ella” (ACAP2:202). No mucho tiempo después Herrera debió hacerse cargo del conjunto musical, puesto que así lo hizo cuando Espinosa amenazó con irse en 1663. Figura como maestro de capilla todavía en 1677 (FIGUEROA: pliego 14) y después de 1680. Dado el tiempo que ocupó el cargo, su desempeño debió ser mejor allí que al frente del seminario—aunque dados sus antecedentes, uno se pregunta si su presencia durante tanto tiempo al frente de la capilla no es un signo de cambio cualitativo negativo en su funcionamiento. Como otros maestros anteriores, lo combinó con el curato de indios de la catedral por lo menos a partir de 1663 (ACAP2:144); como Espinosa, intentó irse en busca de un mejor salario, y fue detenido por el obispo Ulloa mediante un aumento de 70 pesos anuales provenientes de la tercia obispal (carta de Ulloa, 11-8-1682; TRANSLACION:75).

La crisis no acabó con la capilla. En 1670, cuando los oficios divinos se celebraban en lo poco que el río había perdonado de la gran iglesia construida en 1617, en “la miseria de vna total falta de ornamentos porque los pocos que auia se an enbegesido y remendandose han podido servir hasta oi”, la iglesia sin embargo se servía “con el aparato y culto que la mas opulenta”, según el cabildo (DESTROZOS:1-2). Entre quienes contribuían a ese “aparato” figuraban un maestro de capilla y un organista con 200 pesos de renta anual cada uno, y cuatro cantores con 75 pesos cada uno. (poder fechado 7/7/1670 en MERCADO:8). A partir de 1673 los oficios se celebraron en la capilla del hospital (Bruno 3:421), la cual según el tesorero José de Bustamante y Albornoz era “una casita mal hecha donde esta el señor de los cielos y tierra que apenas cabemos a resar y por oras estamos esperando que se caiga sobre nosotros” (TRANSLACION:4; cfr. Bruno 4:321), pero el trabajo de la capilla no parece haberse interrumpido.

Las condiciones de su trabajo sí se alteraron de manera notable. En 1682, el obispo Ulloa contraponía la situación de “los años atras”, cuando la ciudad no estaba “tan destruida” y la iglesia “tenía mucho servicio de esclauos y musica”, y “oy”, cuando no había esclavos y la renta de la catedral se gastaba “en alquileres que [sic por “de”] tres o

quatro negros y mulatos que hasen papel de músicos” (TRANSLACION:75). Los dichos de Ulloa deben haber tenido su parte de verdad. El único músico nuevo que aparece en las actas capitulares de esta época aparte de Herrera es el mulato Jusepe (José), primer y último cantor no-europeo que aparece en las páginas de las actas capitulares. Su salario fue aumentado 50 a 80 pesos anuales el 11/6/1663, efectivo desde el 26 de febrero anterior (ACAP2:148). El reemplazo de cantores de rango sacerdotal por mulatos no implica necesariamente un deterioro en el funcionamiento o el nivel técnico del conjunto musical catedralicio. Sin embargo, puede leerse como resultado de la crisis. Dada la política—generalizada en las capillas musicales de América Latina—de preferir cantantes blancos siempre que fuera posible, la presencia de Jusepe como empleado de la iglesia debe interpretarse, sea como signo de efectiva falta de músicos blancos, sea como un modo de reemplazar ministros independientes o contrarios a Carrizo por otros leales.

Una importante laguna cronológica entre el segundo y el tercer libro de actas capitulares (ACAP2 y ACAP3, 1667-1681) impide aportar mayores precisiones documentales para confirmar lo dicho por Ulloa. Por lo menos dos músicos blancos pueden haber actuado con la capilla de morenos (u ocupado alguno de sus cargos, a pesar de lo que escribió el obispo). Uno es Julián Cardoso—cuya renta fue aumentada a 100 pesos en 1663—quien puede haber continuado al servicio de la catedral hasta la fecha en que aparece como profesor del seminario y reaparece como cantor (1689; ACAP3:fos. 67v y 81); otro es Juan Lazo de Puelles, quien luego de ser capellán beneficiado entre 1661 y 1663 ocupó el curato de la catedral en época no determinada y terminó como prebendado a partir de ca. 1686. En 1677, cuando todavía no había ganado el cuarto de españoles de Santiago, recibía renta fija de la catedral (FIGUEROA: pliego 14), que puede haber recibido en carácter de músico.

3.4 - Ulloa y Dávalos

La influencia del obispo Nicolás Hurtado de Ulloa (actuó 1679-1686) sobre el *continuum* de actividades musicales de la catedral fue mínima. Su programa estaba claro: trasladar la sede obispal a Córdoba. Así lo expuso una y otra vez, en su tono de característica vehemencia:

¿Cómo ha de ser catedral, señor? ¿Cómo he de tenerla en aquel país [Santiago del Estero] por naturaleza incapaz para todo aquello necesario para la vida? ¿Qué lustre podrá tener con solos siete sacerdotes ignorantes, sin colegio seminario ni posibilidad para que lo haya? (carta al rey de 1684, cit. en Bruno 3:453).

Si por una parte se preocupó de dar impulso a la construcción de nuevo edificio para la catedral—puso su primer adobe, y auspició su construcción hasta su muerte (Bruno 3:462-468), por otra dejó que tanto el seminario como la capilla musical siguieran su curso, sin molestarse en cambiar nada, en espera de poder restablecerlos en Córdoba. En cuanto al primero, dejó que se extinguiera del todo, como resultado de la crisis que la institución venía acarreado desde la muerte de Maldonado. “[D]e hecho no le hay ni la ha habido en mucho tiempo, pues dos o tres colegiales que hay y ha habido viven en sus casas” dicen los prebendados del cabildo en 1681 (ACAP3:fo. 1). Su edificio también fue destruido por las inundaciones: “[l]a casa que solía serlo se arruinó con la iglesia. Apenas han quedado rastros de lo que fue,” escribió en 1682. La renta se había reducido,

de 2000 pesos a menos de 400 (Bruno 3:493). El obispo decidió ajustar las cuentas, y así lo hizo; no consideró oportuno reedificarlo por cuanto esperaba poder trasladarlo a Córdoba en poco tiempo (p. 494).

En cuanto a la capilla, sólo se registra una decisión administrativa positiva: el nombramiento del sacerdote Francisco de Alba como cantor y organista, luego también secretario del cabildo, en 1685 (ACAP3:fos. 20v y 27v); en 1681 y 1689 figuran además referencias a los ministriles de la iglesia (v.i., 3.6). Distintas referencias aisladas hacen pensar que el conjunto continuaba trabajando, quizás en base a cantores negros y mulatos, como afirmó el mismo Ulloa. Su funcionamiento y su desempeño técnico se resintieron: la ausencia de los seminaristas provocó una falta total de voces blancas para cantar las partes más agudas. Hacia 1680, pues, el conjunto parece haber ingresado en una suerte de estado vegetativo que coincide con las ideas de Lange. Los documentos dan la impresión de que arrastraba una existencia deudora de tiempos mejores.

El obispo Juan Bravo Dávila y Cartagena se posesionó en 1691 para fallecer unas pocas semanas después. Una de las pocas disposiciones que tomó tuvo consecuencias importantes: el nombramiento del arcediano Bartolomé Dávalos como provisor y vicario general del obispado, quien asumió el gobierno de la diócesis en sede vacante. Dávalos probó ser un administrador enérgico (y aparentemente desinteresado). Su influencia sobre la práctica musical de la catedral fue mucho mayor que la de Ulloa. Por una parte, reaparecen informaciones administrativas sobre música; hay referencias a tres músicos blancos, el cura de naturales y maestro de capilla Herrera (ACAP3:fos. 9v, 81 y 96), el secretario/organista/cantor Alba y el cantor seglar (por ser alférez) Cardoso (ACAP3:fo. 81).¹⁶ Consta asimismo la renovación del órgano, que Dávalos se atribuye (junto con la de la sillería de coro y el facistol de la catedral) (TRANSLACION:132).

Por otra parte, Dávalos, junto con el gobernador del Tucumán Tomás Félix de Argandoña, han sido reconocidos como los principales responsables del restablecimiento del seminario (1689), uno dentro de la iglesia, el otro fuera de ella. El cabildo nombró rector a Cosme Ibáñez del Campo (ACAP3:fos. 57-58; cfr. Bruno 4:287), cuyas detalladas cuentas autógrafas (1689-1699) han llegado hasta nosotros (CUENTAS). Se recuperó la asistencia diaria de cuatro colegiales a la catedral y de todos durante las fiestas principales para colaborar con el culto (TRANSLACION:149; certificado notarial contenido en COBRO:fos. 4-4v). Asimismo, se nombró un nuevo profesor de música “en el arte de canto llano, i canto de organo”, en la persona del alférez Cardoso (ACAP3:67v). Consta en las cuentas que efectivamente ejerció su cargo: en agosto de 1690 el seminario le pagó cuatro pesos extra a su salario (CUENTAS:fo. 57v). Además, el 3 de marzo de 1692 el rector Ibáñez pagó veinte pesos a Francisco de Alba “por la enseñansa a los Colegiales. a tocar el organo” (CUENTAS:fo. 69v).

3.5 - El fin

El obispo Manuel de Mercadillo (gobernó 1698-1704) consiguió finalmente en 1699 que el obispado se trasladara a Córdoba para mejorar su situación material. Fuera de este cambio fundamental en el funcionamiento catedralicio, la incidencia de su gestión

¹⁶ Dos de los músicos que actuaron anteriormente se habían convertido en prebendados o fallecido, por lo cual no es dable suponer que continuaran integrando el conjunto: Gauna fue prebendado desde 1663, y falleció en 1683 (ACAP 3:fos. 10-10v; PODER); y Lazo de Puellas fue recibido como maestrescuela en 1685 u 86 y murió en 1696 (ACAP3:fo. 108v).

sobre la capilla musical es muy difícil de determinar. Si el silencio de las actas capitulares significa algo, Mercadillo no estaba en absoluto interesado en el culto y la música—la documentación enfatiza cuestiones económicas, en especial relativas a los diezmos. Pero como antes había sucedido, referencias colaterales en varias fuentes permiten suponer que el trabajo del conjunto musical continuó por lo menos hasta el principio del período de sede vacante subsiguiente. Una vez más, es posible suponer que el conjunto funcionaba más o menos automáticamente (o por lo menos, autónomamente), sin un cuidado especial de parte de las autoridades; una vez más cabe calificar su “vida” como “vegetativa”.

La capilla viajó a Córdoba con el obispo y el cabildo. Francisco de Alba parece haber reemplazado a Herrera como maestro; este último debe haberse quedado en Santiago del Estero como párroco de indios, o haber emigrado. Según un testimonio de los primeros años del siglo XVIII, en la catedral de Córdoba, entre “capellanes [...] beneficiados y cantores, habrá 18 o 20 en todo” (testimonio de los sacerdotes Francisco Burgés y José Cameros, cit. en Bruno 4:374; énfasis mío). Otra fuente secundaria, los gastos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Córdoba, permiten documentar la existencia de la capilla durante apenas tres años (v. apéndice 2). Su estudio revela que desde 1684 hasta el año 1701 la cofradía—cuyas constituciones obligaban a solventar, entre otras festividades, una misa cada segundo domingo del mes en renovación del compromiso de los miembros o “esclavos” de ella (Martínez de Sánchez 1996)—pagó a los músicos esclavos de la Compañía de Jesús para que actuaran tanto en las misas de renovación como en ciertos actos de la fiesta del Corpus. Ocasionalmente, además, aparecen oblaciones a instrumentistas (arpistas, vihuelistas, chirimeros), a veces combinados con las efectuados a los músicos de la Compañía, a veces por separado. Entre 1702 y 1704, en cambio, figuran pagos al “maestro de capilla” o al “licenciado Francisco de Alba”—debemos suponer, pues, que son la misma persona. La causa: la música (diciembre de 1703) de las misas de renovación (abril de 1703, id. de 1704). Tiene sentido: el monto pagado corresponde a 12 pesos por año, vale decir, un peso por mes o por misa. Desde mediados de 1704 hasta la segunda mitad del siglo XVIII se interrumpen los gastos regulares en música de la cofradía; cuando reaparecen, los destinatarios de los pagos son músicos negros y mulatos y no la capilla catedralicia.

Después de 1704 desaparece toda referencia, tanto a la capilla musical de la catedral del Tucumán como a Francisco de Alba. Este último aparece como secretario en las actas capitulares hasta el 7 de noviembre de 1704 (ACAP3:fo. 191)—en el acta siguiente, del 2/12/1705, José Arias de Saavedra firma como titular en su reemplazo (fo. 199). Debió haber muerto o renunciado a sus cargos hacia diciembre de 1704.¹⁷

El pleito sobre el llamado “beneficio simple” mantenido entre el gobierno del Tucumán y la catedral permite comprobar la desaparición del conjunto. El beneficio simple es un cargo de sacerdote adjunto al párroco, establecido por el acta de erección del obispado en cada una de las ciudades cabeceras de distrito. Para el sustento del

¹⁷ Lamentablemente, los libros de defunciones de la catedral cordobesa comienzan en 1728, por lo cual no pude documentar su posible fallecimiento. Tampoco pude hallar rastros suyos en los protocolos notariales de la ciudad de los años 1704-1705.

¹⁸ La situación ya se halla documentada en julio de 1670 (MERCADO:8); puede atribuirse al deán Carrizo Mercadillo o incluso al obispo Maldonado, a pesar de lo afirmado por Dávalos. Este ya había tocado el punto en una carta anterior, de 1692 (TRANSLACION:136); pedía que se reasignara el dinero del beneficio simple para la creación y el mantenimiento de dos cargos de racionero para que cantaran los evangelios y las epístolas en las misas cantadas.

beneficiado estaba previsto destinar un noveno y medio del tercio de los diezmos del distrito. Por disposiciones cuyo rastro concreto no pude hallar, y ante lo pequeño de los montos en cuestión, que no permitían la manutención de beneficiados, los novenos de todos los beneficios simples del obispado fueron asignados a la fábrica de la catedral para pagar a los empleados: en 1694 escribió el provisor Dávalos que

[e]l noveno i medio de los beneficios simples de las ciudades de este obispado halle aplicados al Maestro de capilla sacristan organista y secretario sin mandato para ello de Vuestra Magestad ni de Prelado alguno (TRANSLACION:150)¹⁸

Por Real Cédula (Madrid, 15/10/1696), el rey ordenó reasignar el monto de los beneficios simples para la construcción del nuevo templo catedralicio en Córdoba (transcripta en BENEFICIO:fo. 338). Los miembros del cabildo eclesiástico se negaron a cumplir lo ordenado por el documento, y el procurador de Córdoba les entabló pleito. Como parte de la argumentación del cabildo, el chantre Luis de Medina Lasso de la Vega responde en noviembre de 1709 que

por Costumbre immemorial de essa dha Santa Yglecia cathedral se ha estado Consumiendo el producto de dho nobeno Y medio q e Resulta de la gruesa de los dhos diezmos en la paga Y satisfacion de los Salarios q e persiben el Organista Y bajonero, no siendo Capas La mesa Capitular para poderlos Sustentar Y mantener (BENEFICIO:fo. 330).

Ya no hay maestro de capilla, ni sombra de los cantores: quedan solamente un organista, omnipresente en la catedral, y un bajonero. Podemos imaginar que de haberlos habido, Medina los hubiera mencionado para reforzar su argumentación (que si se reasignaba el dinero del beneficio simple no había con qué pagar los músicos necesarios para la decencia del culto). La inexistencia de toda otra referencia a un conjunto estable de cantores en la catedral de Córdoba hasta la última década del siglo hace pensar que la capilla finalmente desapareció.

El seminario corrió mejor suerte, pero nunca retomó su rol musical. Trasladado a Córdoba junto con el obispado, se le asignó en primera instancia el sitio junto a la catedral, y luego una casa frente a la plaza, contigua al llamado “oratorio del obispo Mercadillo”. Según los testimonios de Burgés y Camero, ya mencionados, tenía entre 10 y 12 alumnos (Bruno 4:374). Las referencias a la enseñanza de música en el seminario se interrumpen hasta la época del obispo Pedro Miguel de Argandoña (posesionado en 1748); durante y después de este lapso, arrecian las quejas de los obispos ante el desconocimiento del canto llano por parte de los clérigos criollos, resultado de deficiencias docentes del seminario (cfr. Lange 1983:280-281). Durante el resto del siglo no volvió a ser una institución decisiva para sostener la vida musical del obispado.

3.6 - Excurso 3: música instrumental y ministriles

Ninguna descripción de una capilla musical barroca está completa si no se trata acerca de la música instrumental. La existencia de música instrumental y de ministriles (ejecutantes de instrumentos de vientos) constituye un problema. Las referencias son pocas, pero, como la punta de un iceberg (y como generalmente ocurre en las capillas

barrocas), dan pie a pensar que la práctica de acompañar las voces con instrumentos era mucho más constante y consistente de lo que parece.

Sólo existen dos referencias tempranas al uso de instrumentos. Una corresponde a uno de los textos sobre la actividad de Cosme del Campo, en el cual se afirma que había enseñado a blancos y negros a cantar y tocar instrumentos (v.s., 3.1). Según la otra, en junio de 1641 el cabildo otorgó 100 pesos de limosna al franciscano Mateo de San Francisco, “por haber acudido al Coro á ayudar en la música con sus instrum^{tos}.”, sin mayores precisiones (ACAP1:650-651). Da la impresión que se utilizaron los instrumentos siempre que fue posible—siempre que hubo una persona hábil dispuesta a tocar.

Más adelante en el tiempo existe una aparente contradicción interna en la masa de documentos: las actas capitulares no proporcionan dato alguno, ni sobre la contratación de ministriles, ni sobre el pago ocasional a siquiera uno de ellos, pero hay dos referencias a un grupo de ministriles expresamente calificado como perteneciente a la iglesia. Corresponden a la recepción de dos obispos en la década de 1680. En agosto de 1681, en el acta de toma de posesión del obispado por Ulloa se dice que repicaron las campanas de las iglesias, y

se tocaron en Dha Yglesia [catedral] por **los Ministriles de ella** los demas instrumentos Con gran Regosixo y alegría (ACAP3:fo. 6—énfasis mío).

Otro tanto ocurrió en la toma de posesión del obispo Juan Bravo Dávila y Cartagena el 13 de marzo de 1689, y como acontecía con este tipo de actas—las cuales generalmente reproducían un modelo único más o menos literalmente—, los términos que se utilizan son los mismos (ACAP3:fo. 53).

La contradicción se soluciona si el conjunto que tocó para las recepciones de los obispos carecía de remuneración fija. Según la costumbre predominante en América en los siglos XVI y XVII, es muy posible que fueran indígenas, de modo que pueden haber servido como yanaconas, a la iglesia o a un particular que los prestó como favor especial,¹⁹ con una remuneración mínima o nula. Tampoco es imposible que se tratara de un conjunto contratado con regularidad por la catedral, pero sólo para ocasiones tan importantes como la recepción de un obispo, y que por lo tanto fueran pagados de fondos distintos de los cantores.

4. Música y finanzas

Cuarta pregunta: ¿en qué medida el estado financiero del obispado explica la existencia o no de capillas musicales? No lo hace: desde el punto de vista financiero, mantener la capilla es casi imposible. Las finanzas del obispado tampoco han sido estudiadas, y las fuentes disponibles están extremadamente incompletas. Hay referencias en distintos documentos que permiten asignar un monto de entre 1000 y 1200 pesos a la fábrica de la catedral, resultantes de reunir el noveno y medio que le correspondía, la

¹⁹ Casos de “préstamos” de trabajadores indígenas a la catedral para realizar obras en el edificio aparecen con cierta frecuencia en la documentación, en especial en la época en que fue necesario deshacer el edificio y reconstruirlo en otro sitio debido a las inundaciones del Río Dulce.

casa escusada y el “beneficio simple”, tanto de Santiago como de las otras ciudades. Maldonado habla de una renta de fábrica de 1000 a 1200 pesos (Barbero et al 1995:51), y el cabildo, de una de 1100 pesos en “el año que mas tiene de renta” (ACAP2:132; cfr. MERCADO:8).

La fábrica debía pagar los salarios de los músicos (Barbero et al 1995:51). Un conjunto integrado por un maestro de capilla y tres cantantes de distinta jerarquía costaría aproximadamente 600 pesos—200 para el maestro de capilla, otro tanto para el organista, 100 para un cantante y 50 para cada uno de los otros. En 1670, según el cabildo, el monto gastado en músicos era todavía mayor: había cuatro cantantes, a los cuales se les pagaba 300 pesos en total, elevando el costo del grupo a 700 pesos (MERCADO:8). La mitad o más del dinero de la fábrica se gastaba exclusivamente en músicos. Pero la fábrica debía solventar además la construcción y reparación del edificio, y los gastos cotidianos de vino, cera, sebo, limpieza, ornamentos sagrados, secretario, sacristán, mayordomo, etc.; tras erogar todo lo que le tocaba, debía quedar en déficit—la “pobreza de la fábrica” era una realidad palpable. En otras palabras, es casi imposible que dado este nivel de ingresos la fábrica hubiera podido costear los músicos; y sin embargo, así lo hizo durante más de un siglo. La catedral necesariamente tiene que haber contado con entradas extra, en forma de limosnas, donaciones y censos de las cuales no conozco registro alguno (salvo la indicación de Ulloa a propósito de un pago al maestro de capilla Herrera extraído de su propia renta, v.s., 3.3).

Por otra parte, el salario pagado a los músicos era insuficiente para vivir. Las rentas mayores, de 200 pesos, apenas permitían una economía de subsistencia a quienes las percibían; las rentas menores, de 50 pesos, eran poco más que una propina. Se explica que los músicos desempeñaran más de un cargo, como secretarios de cabildo, curas, capellanes de ánimas o profesores en el seminario. En comparación, un maestro de capilla de la catedral de La Plata (Chuquisaca, Sucre, actual Bolivia) ganaba a mediados del siglo XVII 1000 pesos de salario—más que todo el conjunto catedralicio del Tucumán completo—y recibía unos 720 pesos adicionales para la alimentación, vestido y enseñanza de los seis niños de coro; y el organista titular ganaba 800 pesos. El gasto total en salarios de músicos de la catedral platense para la década de 1680 es siempre superior a 8000 pesos, lo cual equivale a tres cuartas partes del total de los diezmos del Tucumán.

4.1 - *Via negationis*

El estado financiero del obispado sí permite entender, en cambio, la desaparición de la capilla. Los montos de la gruesa de diezmos disponibles (tabla 1) son notablemente constantes: después de la segunda década del siglo XVII se estabilizan en once o doce mil pesos por lo que queda del siglo. Aunque no pueden extraerse conclusiones válidas de una serie tan incompleta, es posible apreciar una notable baja en los diezmos durante la primera década del siglo XVIII: tomando los números más seguros—1691 y 1707— y suponiendo valores comparables—a falta de un índice que permita deflacionarlos—, el monto de los diezmos bajó un 21.37 %. Las dos series locales disponibles, de Salta (bastante completa a partir de 1680; tabla 2) y Córdoba (muy fragmentaria; tabla 3) indican una baja todavía más pronunciada en la época, del orden del 41.73 % para Salta (comparando los montos de 1680 y 1707), y del 60 % para Córdoba (comparando los montos seguros de 1691 y 1708), las cuales se compensan en el monto total de la gruesa por las subas en Tucumán, Catamarca y Londres, y Jujuy. Por otra parte, la situación no

Tabla 1: Montos de la gruesa de diezmos del Tucumán
(expresados en pesos de a ocho reales o corrientes)

1604-1605	13.113 (RESPUESTA: 3)
1605-1606	12.874 (loc. cit.)
1606-1607	13.435 (INCENDIO: 9-14)
1607-1608	13.097 (loc. cit.)
1609-1610	12.423 (loc. cit.)
1610-1611	11.859 (loc. cit.)
1611-1612	11.376 (loc. cit.)
1612-1613	10.691 (loc. cit.)
1613-1614	10.176 (loc. cit.)
1614-1615	10.249 (loc. cit.)
1615-1616	11.293.5 (loc. cit.)
1616-1617	~ 11.000 (loc. cit.)
c. 1637	~ 12.043 (deducido de Levillier 2:76)
c. 1644	~ 12.371(deducido de Barbero et al 1995:52)
Promedio 1661-1670	11.663,467 (deduc. de REEDIFICACION: pliego 18)
Promedio c. 1683 -c. 1690	12.708 (deducido de TRANSLACION:151).
1689-1690	11.412.5 (deducido de COBRO:fo. 27v)
1691-1692	12.717 (Pastells 4:274)
1707-1708	9999.5 (BENEFICIO:fos. 325-329)

Nota: a los fines de la recaudación de los diezmos y veintenas, el año corría del día de San Juan (24 de junio) de un año al mismo día del año siguiente.

Tabla 2: Diezmos de la jurisdicción de Salta

1680-1681	1330	1694-1695	1200
1681-1682	1325	1695-1696	1100
1682-1683	1200	1696-1697	—
1683-1684	1230	1697-1698	950
1684-1685	1200	1698-1699	1000
1685-1686	1250	1699-1700	1004
1686-1687	1100	1700-1701	1000
1687-1688	1170	1701-1702	900
1688-1689	1100	1702-1703	1000
1689-1690	1100	1703-1704	1000
1690-1691	1020	1708-1709	975 (BENEFICIO:fo. 324v)
1691-1692	1020 (cfr. Pastells 4:273)	1709-1710	975 (loc. cit.)
1692-1693	1120		
1693-1694	1150		

Nota: a estos montos deben agregársele 30 pesos pagados por el Colegio de la Compañía de Jesús de Salta en concepto de veintena, por convenio especial con el obispado.

Fuente: salvo indicación en contrario, SALTA:fos. 6v-8.

Tabla 3: Diezmos de Córdoba

1620-1621	4.806 (deducido de CAMPOS).	1645-1646	6.000? (loc. cit.)
1625-1626	4.200+ (ACAP1:450)	1646-1647	6.000? (loc. cit.)
1626-1627	4.200 (loc. cit.)	1647-1648	6.000? (loc. cit.)
c. 1630-33	~ 5.500 (ACAP1:555)	1648-1649	6.000 (loc. cit.)
1634-1635	~ 4.000 (loc. cit.)	1666-1667	6.000 (ACAP2:194)
1637-1638	5.100 (ACAP1:601)	c. 1667	~ 7.000? (Pastells 4:157)
1638-1639	4.500 (ACAP1:628)	1691-1692	5.000 (Pastells 4:273)
1639-1640	4.500-? (ACAP1:628)	1699-1700	4.000 (ACAP3:fo. 133)
1640-1641	6.000? (ACAP2:20)	1700-1701	4.000 (loc. cit.)
1641-1642	6.000? (loc. cit.)	1701-1702	4.000? (loc. cit.)
1642-1643	6.000? (loc. cit.)	1708-1709	2.000 (BENEFICIO:fo. 324)
1643-1644	6.000? (loc. cit.)		
1644-1645	6.000? (loc. cit.)		

parece haber mejorado en el corto plazo. Según Arcondo, un documento de 1711 “indica una suma de entre cinco mil y seis mil pesos, para el total de las rentas del obispado” (1992:47), correspondiente a la mitad de lo recaudado unas décadas antes. Aún si elegimos no tener en cuenta estos datos—por falta de referencias concretas al documento que los menciona y los términos en que lo hace—la baja del 21 % ocurrida a caballo del nuevo siglo es suficiente para sumir el obispado en una crisis financiera de magnitud. Alrededor de 1650 la pobreza de la fábrica hacía muy difícil la manutención de los músicos; una rebaja del 21 % sobre montos que estaban al borde de lo imposible convirtió esa virtualidad en una realidad. Alrededor de 1705, como consecuencia de esta situación, la capilla desapareció.

Esta crisis financiera no es un hecho puntual; ha sido explicada como otra incidencia del mismo proceso generalizado que ya hemos visto actuando en Santiago a partir de ca. 1680, y que continuó hasta bien entrado el siglo XVIII. La naturaleza y causas del proceso son todavía objeto de debate por historiadores y economistas. La explicación actualmente favorecida lo entiende como resultado de las fluctuaciones descendentes del sistema económico definido por el eje Lima-Potosí. La caída en la producción de plata de Potosí durante el siglo XVII habría influido sobre las zonas que lo abastecían, creando contracción y crisis económica (Assadourian 1983:19-65). Garavaglia (1983:409-410) precisa que la crisis se manifestó en varios aspectos de la vida colonial, afectó el Tucumán, el Paraguay y el Río de la Plata en conjunto, y que evolucionó de manera coincidente con los datos sobre diezmos que acabo de citar: descenso a fines del siglo XVII, con el punto más bajo situado alrededor de 1710 (y una situación deprimida hasta mediados del siglo XVIII, la cual no nos concierne aquí). El mismo Assadourian fue más allá de la economía para señalar algunas importantes consecuencias sociales de esta crisis, entre las que interesa destacar un proceso de ruralización descrito en varios informes de época—abandono de las casas urbanas y establecimiento de las familias en el campo, por el ahorro que pudiera producirles (1983:62). Finalmente, Arcondo (1992),

discutiendo el caso específico de Córdoba, mostró la prolongación de la crisis durante buena parte del siglo XVIII con superabundancia de documentos e informes en distintos aspectos: economía, población, sociedad. Si leo correctamente su trabajo, la crisis produce el “ocaso de una sociedad estamental” al que se refiere su título—hizo que la sociedad en su conjunto entre en un estado de disolución del que sólo saldría varias décadas más tarde. Por ello puedo imaginar que las preocupaciones de los pobladores de la región se orientaban más bien hacia la obtención del sustento cotidiano que hacia la música. Por otra parte, una ciudad progresivamente despoblada no es un contexto estimulante para actividades musicales de cualquier clase; en el caso de las instituciones musicales, su trabajo se hace cada vez menos viable, por falta de sustento económico y social. La música institucionalizada, pues, no constituyó una excepción a la situación general: las actividades sufrieron una brusca merma cuantitativa (y quizás también cualitativa), y la tradición musical religiosa desapareció.

5. Una cultura musical barroca

El argumento financiero funciona principalmente por vía negativa: explica el final de la tradición musical y algunos de sus tropiezos, pero no su presencia ni su desarrollo desde un punto de vista positivo. También nos permite apreciar hasta qué punto mantener las actividades musicales religiosas era importante para la época: éstas se desarrollaron aunque fuera casi imposible desde el punto de vista monetario. Queda claro que la música era un ítem importante para el clero de la época. Estamos muy lejos de la interpretación propuesta por Lange para el siglo XVIII: en el siglo XVII parece haber necesidad de música.

¿Por qué? Quizás por las características del universo mental hispanoamericano del siglo XVII. Por una parte, la música era indispensable para “la decencia del culto divino”, como se decía en la época. Esto se fundamentaba en parte en la idea de que la belleza es grata a los ojos de Dios. Así, un culto divino con música elaborada tenía mayores posibilidades de agradar a la divinidad que uno que no la tuviera. Dentro de la cultura española del siglo XVII, en la cual continuaron vigentes y cobraron nueva fuerza algunas nociones medievales, la música era sagrada. Se suponía que funcionaba en base a las mismas proporciones que regían, por una parte el universo, por otra parte el cuerpo humano: era imagen armoniosa, sonora y sensible de una esencia numérica divina. Por ello podía establecer la comunicación entre el hombre y el cosmos y transmitir las influencias de los astros al interior del cuerpo humano (Nassarre 1980; cfr. Zaldívar Gracia 1986). Podemos imaginar además que cantar, una actividad que involucra el propio cuerpo, era como introducirse, *incorporarse* a la creación. El culto divino no estaba completo, pues, sin la celebración constante de la divina armonía del universo que era la música para la gente del barroco.

Por otra parte, contar con un servicio musical “digno” para acompañar el culto divino era inherente a la idea de catedral. En varias partes de este artículo aparecieron formulaciones que presuponen el que la catedral, como iglesia de jerarquía superior a las matrices, parroquiales, conventuales y colegiadas, debía mantener un culto con el “lustre” adecuado. Así ocurre con las palabras del obispo Cortázar, a propósito de que la iglesia de Santiago “parecía en nada iglesia catedral”, o las de Ulloa, quien consideraba

que siete sacerdotes no eran suficientes para el despliegue de las ceremonias catedralicias—él utiliza específicamente la palabra “lustre”. Dentro de la concepción católica tradicional, un servicio con música polifónica era considerado más solemne, y por lo tanto jerárquicamente superior, a uno celebrado en canto llano; y éste a su vez superior a uno simplemente rezado. Una catedral, para mantener el brillo que correspondía a su jerarquía, debía contar con servicios musicales tan solemnes como se pudiera, o sea, con una capilla de música, al precio que fuera.

Finalmente, volvamos a la idea de la ciudad señorial. Es sabido que la música “clásica” estaba ligada a estructuras sociales de tipo señorial en la Europa de la tardía edad media, renacimiento y barroco. La catedral no era únicamente una institución religiosa: con su estructura rígidamente jerárquica era también una institución señorial. Constituía una verdadera corte, en la cual señoreaba un “príncipe de la iglesia”—¿cuántas veces no hemos leído esta expresión aplicada a un obispo?²⁰ En este sentido, la música de la capilla era necesaria como índice del carácter de señorío del obispado, vale decir, como símbolo de su poder terreno. ¿Que la fábrica no era suficiente para mantener con decencia un grupo de cantores? *Meglio ancora*: el obispo tenía una estupenda oportunidad de mostrar su espíritu cristiano al proporcionar a la iglesia crecidas limosnas para el intento, y, a la par, desplegar su poder de príncipe de este mundo. Es significativo que el obispo que más hizo por la música, Melchor de Maldonado y Saavedra, fuera uno de los que más se parecieran a un señor seglar, en su rica vestimenta, en su libertad de costumbres y trato, en su desprecio por quienes tenían menor cantidad de poder que él, en las reverencias que exigía de ellos (cfr. Bruno 3:252-254), y quizás también en su manejo caprichoso de los fondos eclesiásticos: contribuir a mantener la capilla de músicos puede haber sido para él otra manera de mostrarse como señor.

Por otra parte, la clase dominante de las ciudades señoriales estaba constituida por una aristocracia fundada en lazos de sangre: un conjunto de familias que buscaban interrelacionarse por vía de matrimonios. Al ser tan pequeño el ámbito de la clase dominante de Santiago en el siglo XVII, estos lazos de parentesco no podían sino hacerse notar en el ámbito catedralicio en general y en las actividades musicales en particular: Cosme del Campo y Juan de Carrizo Mercadillo eran tíos de Miguel de Gauna Carrizo y estaban emparentados con el último rector del seminario en Santiago, Cosme Ibáñez del Campo; el párroco de Córdoba Juan de Puelles y Aguirre era tío de Juan Lazo de Puelles; etc. Como es de esperarse, las tramas de esta red de relaciones consanguíneas trascendía en mucho el ámbito eclesiástico: Campo y Carrizo eran parientes de Nicolás Carrizo, gobernador del Tucumán, mientras Puelles lo era del gobernador Francisco de Aguirre, y Lazo de Puelles de la familia Lazo de la Vega, nobles de Castilla. Estas relaciones de

²⁰ Habría que complementar y completar estas observaciones diciendo que la estructura social de las catedrales se diferenciaba de un sistema señorial “puro” en importantes elementos. Por ejemplo, el acceso a las posiciones más importantes tenía lugar por una promoción controlada por el rey, exactamente igual que cualquier estructura gubernamental, y—obviamente—no era hereditaria. Esto, sin embargo, no neutraliza ni invalida los elementos señoriales que aparecen en la cultura eclesiástica barroca (y de otras épocas).

parentesco involucraban a sólo un grupo dentro de los músicos del Tucumán. Ellos, de manera consecuente con sus orígenes, en algún momento de sus vidas accedían a prebendas y soslayaban o abandonaban la actividad musical para continuar una carrera dentro del estrato más alto del clero de la región. Sin embargo, su misma presencia en el coro, derivada quizás de la pequeñez del ambiente, es un hecho que caracteriza la catedral del Tucumán; y dadas sus vinculaciones familiares su incidencia dentro del desarrollo de las actividades puede haber sido importante (lo fue en el caso de Cosme del Campo en particular). La relación entre la capilla de música y la clase dominante de la región trasciende el ámbito de lo simbólico: miembros de la última formaron parte de la primera e intervinieron en su desarrollo.

6. Para terminar

Estamos ahora en condiciones de responder a las preguntas planteadas al principio del trabajo. En el siglo XVII hubo una práctica musical en el Tucumán, y ésta fue semejante a la de otros sitios de América. La comparación es posible por la implantación de la capilla, institución musical religiosa por excelencia en la cultura hispánica (y europea) católica de la época colonial, tanto en el Tucumán como en las otras regiones del continente. No puede decirse que la capilla catedralicia permaneciera inerte a lo largo del siglo—salvo que por desarrollo se entendiera el de una escuela de composición, ausente del obispado hasta donde sé—; por el contrario, su historia registra un buen número de incidentes que pueden leerse como cambios cuantitativos o cualitativos.

Las numerosas disposiciones del obispo y cabildo en relación con la contratación de músicos en la catedral y profesores en el seminario, y el cuidado que pusieron en conservar los profesionales considerados más valiosos para la institución demuestran el interés del clero secular por la música en el período. En el Tucumán del siglo XVII no puede hablarse de “indolencia” con respecto a la música. La capilla musical fue creada con plena consciencia por las autoridades eclesiásticas. Al resultar imposible implantar la institución de los seises, se recurrió al seminario para asegurar la enseñanza musical a jóvenes y adultos y la reproducción institucional a través del tiempo. Los actos fundacionales fueron prolongados a través del tiempo por medio de numerosas disposiciones organizativas y administrativas. Se creó así una tradición local de (re-) producción de música religiosa.

Sí, en cambio, puede calificarse la actividad musical religiosa en el Tucumán como “modesta” y “precaria”. Modesta, porque los conjuntos parecen haber sido tan pequeños como se pudiera. La capilla catedralicia consistía principalmente en cantores; durante la mayor parte de su historia no hubo ni seises ni ministriles. El nivel de los salarios estaba muy por debajo de los de Lima o Sucre, y en general por debajo del mínimo indispensable para mantenerse. No hay compositores conocidos entre los músicos que actuaron en ella. Precaria, porque necesitó de un esfuerzo organizativo y administrativo, si no directamente financiero, relativamente grande por parte de los obispos y cabildos, como si hubiera hecho falta apuntalarla constantemente. Los músicos duraban en general poco a su servicio; después de poco o mucho tiempo, se iban en busca de mejores horizontes.

La “pobreza de la fábrica” es una realidad durante todo el período. A despecho de ella, las actividades musicales existieron y se desarrollaron. Una parte importante de

esto se debe a individuos, en función de distintas motivaciones: no sin simplificar, mencionaré la capacidad de un destacado intelectual y músico (Campo), la responsabilidad administrativa de un “príncipe de la iglesia” (Cortázar) y el celo de otro (Maldonado) por mantener “el lustre del culto catedralicio”. Pero este desarrollo involucró mucho más que los intereses o predilecciones personales de un grupo reducido; por lo pronto, no fue posible sin los sacrificios de muchos otros, en especial de esos músicos que estuvieron generalmente mal remunerados, y quizás tampoco sin las vinculaciones familiares del grupo de religiosos-músicos pertenecientes a la clase dominante. Cuando la pobreza de la fábrica se agudizó, a caballo del cambio de siglo, las actividades musicales institucionalizadas cesaron: la evolución de la economía explica la desaparición de la música, pero no su existencia. ¿Qué la explica, entonces? Tal vez la cultura barroca de las “ciudades hidalgas de Indias”, que hacía necesario que las catedrales o matrices contaran con música propia, para mantener la decencia inherente a todo divino, desplegar el lustre debido a la condición de catedral o de iglesia matriz, y establecer el poderío del principado eclesiástico.²¹

Será interesante continuar desarrollando esta re-evaluación y re-interpretación también para la música del siglo XVIII. La crisis general de principios de siglo puede haber terminado no sólo con una etapa de economía relativamente floreciente, sino también con toda una cultura; las antiguas ciudades de aspiraciones señoriales emergieron de la crisis como “ciudades criollas” formadas o en formación, y sus instituciones musicales se transformaron. En qué términos fue entablado el diálogo entre música y cultura, tanto durante la crisis como después de ella es el tema del trabajo que continúa a éste y que ya se halla en preparación.

Por medio de este artículo propongo un cambio mayor en la evaluación del pasado musical argentino: durante el siglo XVII, transplantar al Tucumán la idea de ciudad señorial, no sólo con su catedral sino también con su capilla de música, fue un proyecto concreto de los grupos dominantes realizado a costa de ingentes esfuerzos. No necesitamos negar lo que hay de cierto en la interpretación de Lange cuando se la aplica al siglo XVIII para mostrar cuán distinto era el siglo XVII en la lectura que sugiero. La historia, a fin de cuentas, está hecha tanto de permanencias como de cambios. Durante la primera mitad del siglo XVII las actividades musicales institucionalizadas del Tucumán y Río de la Plata fueron limitadas, al punto que podemos creer en la indigencia del

²¹ El rol de la música en los funerales, en el que pueden descubrirse otras facetas del empleo de música en una sociedad señorial, es tratado en parte por Ana María Martínez en su libro *Vivir para bien morir*, al cual no tuve acceso a tiempo para este trabajo. Constituirá un tema para un trabajo futuro.

territorio. La música religiosa institucionalizada del siglo XVII, sin embargo, fue.

Córdoba, El Rosario (Ñucchu), Sucre,
enero-mayo de 1997.

Apéndice 1

Disposiciones sobre música en el *Estatuto del obispo Cortázar* (Santiago, 27/4/1619)

(Paginación citada según Levillier 1:198-218; texto revisado según la copia en AAC, leg. 54, tomo 2).

El **chantre**, según el acta de erección, debía cantar, dirigir y enseñar a cantar canto llano a los seminaristas y ordenantes en persona; por lo bajo de la renta, se le permitía poner un sochantre para que hiciera su oficio, a su costa (p. 199).

El estatuto obligaba los **curas de españoles y naturales** a cantar en el coro las horas (en canto llano) en los domingos y fiestas (p. 206). Establece el cargo de **maestro de capilla**, quien debía

gouernar el canto de organo y llebar el compas de el y lo mismo en el canto llano- asistir a todas las misas conuentuales y a la salue y a las missas de los diffuntos en que ay canto de organo quales son el entierro onrras y cauo de año de las dignidades desta sancta ygleçia y los veneficados de ella (p. 206).

Además debía enseñar canto llano y canto de órgano a los seminaristas dos horas cada día laborable, a prima (por la mañana) y a nona (por la tarde), y cuidar de los libros de canto de órgano. Asimismo, lo que “se oviere de cantar en los maytines de nauidad y de los Reyes [o sea, los villancicos] y de la semana santa y en los otros dias solemnes en que aya canto de organo” debía ensayarse “con los cantores y con los colegiales del seminario que supieren cantar”. Los días que hubiera polifonía, cantores y maestro debían asistir al coro a principio de *tercia*²² para el *Asperges*, y en las vísperas antes del *Deus in adiutorium* (p. 207).

Los **cantores** tenían obligación de participar de las ejecuciones de polifonía cuando las hubiera, en vísperas y misas solemnes como en los oficios de prebendados y beneficiados de la iglesia, ayudar a la misa conuentual y las procesiones, tanto en polifonía

²² Levillier lee “ser día” por “tercia”, lo cual no parece correcto.

La música que, sin embargo, fue: La capilla musical del obispado del Tucumán (siglo XVII)¹

Bernardo Illari
University of Chicago

La indigencia musical de las ciudades del Tucumán y de las demás regiones que hoy componen la Argentina durante la época colonial es hoy una figura difundida de la literatura musicológica. Francisco Curt Lange, tras efectuar investigaciones extensas y extensivas en la zona, realiza un diagnóstico terrible de la situación que dedujo de los documentos:

Queda fuera de duda que la catedral de Córdoba, antiguo asiento del obispado del Tucumán, nunca llegó a desenvolver una práctica musical que hubiese podido asemejarse siquiera pálidamente al esplendor de las catedrales de La Plata (Chuquisaca), Cuzco y Lima, ni a las de Guatemala, Bogotá, México, Puebla, Michoacán y Oaxaca. Siempre vegetó a través de los siglos de su existencia; en buena parte, debido a “la tan notoria pobreza de la fábrica” (Lange 1983:281).

Páginas más allá añade que

[s]e tiene la impresión de que en todo el interior argentino de ese período existió, dentro de una natural indolencia, inclusive en el clero, el afán de mejorar los servicios musicales, dependiendo el progreso enteramente de padres y obispos dotados de visión, dinámica y de gran responsabilidad. En cada caso de deficiencia, conspiraba siempre contra los esfuerzos la pequeñez del ambiente y la falta de recursos (Lange 1983:283).

Estas observaciones son acertadas en tanto les quitemos los absolutos. Lange ha dejado prueba suficiente de su validez general en lo que hace a las primeras décadas

¹ En el instante mismo de sentarme a revisar este trabajo por última vez me llega la noticia del fallecimiento de Francisco Curt Lange. Me permito dedicarlo respetuosamente a su memoria, ofrenda de un disenso que si Lange hubiera podido conocer y responder habría constituido no sólo un intercambio de ideas satisfactorio y enriquecedor a nivel personal, sino también un aporte muy positivo para la redacción de una historia musical de la región. Deseo además expresar mi agradecimiento a María Celina Audisio, del Archivo Arzobispal de Córdoba; a Miguel Candia y Myriam Ferreyra, del Instituto de Estudios Americanistas; a Beatriz James, encargada del Archivo Histórico de Potosí; a la Dra. Ana María Martínez de Sánchez y al Dr. Aníbal Arcondo, por su invaluable colaboración durante la redacción del presente trabajo.

² Entre los trabajos inéditos que Lange cedió a la Asociación Argentina de Musicología para su publicación en esta revista (al cual tuve acceso cuando este artículo se hallaba ya redactado por completo) se halla una transcripción de algunos datos tomados de los libros más antiguos

del siglo XVIII, pero, como me propongo mostrar en este trabajo, no se aplican al siglo 17—una época que ha recibido muy poca atención de los estudiosos, Lange inclusive.² A modo de homenaje a quien fuera uno de mis maestros, desarrollaré este trabajo en forma de respuestas a un número de interrogantes derivados de los párrafos que acabo de citar:

- 1) ¿Existió en el Tucumán una práctica musical? ¿Fue semejante a la de otras catedrales latinoamericanas o no?
- 2) ¿Es verdad que la práctica musical se mantuvo inerte (“vegetó”) a través de los siglos? Vale decir: ¿cambió? Y de ser así: ¿cómo?
- &3) ¿Existió indolencia con respecto a la música? ¿Cuál fue la posición del clero secular al respecto?
- 4) ¿La pobreza de la fábrica explica adecuadamente las respuestas a las preguntas anteriores? A un nivel de mayor abstracción, ¿puede una situación económica explicar actividades musicales?

Por detrás de las preguntas, quiero proponer una manera de entender la música del obispado del Tucumán como una serie de actividades que valen por derecho propio, y no como un conjunto de obras musicales—proceso, y no producto. Parto de una postura informada por la etnografía y la hermenéutica histórica: describir una situación del pasado, que nos es extraña y ajena, y establecer un diálogo con ella, en el cual intervienen tanto las características de la situación pasada como nuestras propias categorías e intereses. No puedo dejar de explorar el contexto explicativo proporcionado por la economía, que se hace presente en la vida cotidiana de la catedral a través del estado de la fábrica interrogado en la cuarta pregunta. En el marco conceptual que he establecido, sin embargo, la explicación proporcionada por la economía es insuficiente. Perteneció al tipo de relaciones causa-efecto que resultan sospechosas a la historiografía de las últimas décadas debido a su carácter simplista o mecánico. Esto no significa negar lo que hay de cierto en un modelo explicativo que apela a la riqueza para justificar las actividades artísticas: un cierto estado de riqueza puede parecer—y muchas veces es—condición para desarrollar el arte (sólo es posible contratar músicos profesionales cuando se dispone de dinero para ello). Pero inclusive a este nivel epistemológicamente superficial aparecen las limitaciones de este enfoque: de un estado de riqueza no se sigue necesariamente que aparezcan actividades artísticas, como de un estado de pobreza no se sigue la inexistencia de estas últimas. La realización de muchas actividades musicales no depende sólo de la existencia de una remuneración, sino más bien de numerosos

de actas capitulares del Tucumán, que fueron base para este trabajo. La transcripción es tan descuidada que no puede haber sido realizada por Lange en persona, sino por un encargado o delegado: él se muestra generalmente puntilloso, tanto en la exhaustividad para ubicar la información como en su representación fidedigna en el texto impreso. Hay numerosas omisiones y no pocos errores de transcripción. En el breve texto introductorio redactado por Lange—que parece escrito a vuela pluma, como para salir del paso—éste no manifiesta haber digerido adecuadamente la información. Por el contrario, las ideas allí presentadas se encuadran en el marco establecido por los párrafos arriba citados. Da la impresión que no tuvo el tiempo o la calma suficientes para sopesar lo que tenía entre manos. No tengo dudas de que, de haber sido otra las circunstancias en que estudió estos documentos, habrían cambiado substancialmente sus ideas.

factores individuales y colectivos, y me propongo mostrarlo en relación con la capilla del Tucumán.

Entre esos factores me interesa aquí la idea de cultura, entendida como un conjunto de estructuras mentales compartidas por un grupo social—un universo intelectual y simbólico. Ellas dan origen a una serie de anhelos, expectativas y criterios a la hora de desarrollar acciones que afiancen la continuidad de la existencia y la mejora de las condiciones en las que se desarrolla. Vale decir, las pautas que forman parte de la cultura actúan como guías conscientes o inconscientes en la toma de decisiones.³ El grupo social de referencia es la clase dominante de las urbes coloniales, la cual en el siglo XVII tenía un carácter fuertemente colonialista: detentaba el poder político y económico del territorio, y como todo grupo dominante, no tenía intenciones de cederlo. El tipo ideal urbano correspondiente a este grupo social ha sido construido por José Luis Romero en términos de las “ciudades hidalgas de Indias”: ciudades en las cuales predominaba una rígida división de clases, con relativamente pocas oportunidades para el ascenso de las clases subalternas. El grupo dominante consistía en una minoría de “vecinos”, quienes eran o aspiraban a ser hidalgos, señores por derecho de nacimiento, generalmente en connivencia con los intereses de la metrópolis española; ellos intentaban mantener la separación de clases y razas, y preservar el lugar que cada cual detentaba en la estructura en función del derecho de nacimiento y los vínculos familiares (Romero 1986:69-118). En el campo de la iglesia, los miembros de este grupo en general ocupaban el estrato superior del clero, monopolizando el poder político dentro de la iglesia.

Aunque las actividades musicales desarrolladas por este grupo en el siglo XVII son múltiples y cuentan con numerosas asociaciones funcionales y semánticas que revelan características de este tipo ideal, aquí me limitaré a las instituciones oficiales, en parte por el rol central que tenían dentro de la cultura urbana predominante, en parte por el volumen y la significación de la documentación inédita que hoy puedo ofrecer. Me referiré en concreto a la capilla musical de la catedral del Tucumán durante el siglo XVII.⁴ Recordemos antes de continuar que la primera sede del obispado del Tucumán fue la ciudad de Santiago del Estero, seguramente por su posición central dentro del territorio. La catedral fue mudada a Córdoba en 1699, luego de un par de décadas de gestiones en tal sentido de parte de los obispos, y la obtención de las licencias necesarias tanto del rey como del papa. Entre 1573—año de fundación de la ciudad—y 1699, oficialmente hubo en Córdoba una iglesia matriz, y no una catedral.⁵

1 - Sí hubo música

³ Soy consciente del carácter mecánico y parcial de esta concepción; no todas las personas de un determinado grupo cultural actuarán del mismo modo ante la misma circunstancia. Sin embargo, no me interesa focalizar este trabajo sobre las múltiples respuestas generadas por las mismas pautas culturales, sino más bien mostrar cómo una serie de pautas culturales pueden explicar una determinada situación: el modelo es suficiente, pero no necesario. Otros trabajos seguirán en los cuales lo flexibilizaré.

⁴ Un estudio complementario a éste, sobre las capillas musicales que actuaron en la iglesia matriz de Córdoba durante el siglo 17, se halla en preparación.

⁵ Extraoficialmente, los obispos tendieron a pasar mucho tiempo en Córdoba a medida que transcurría el siglo 17. A partir de Nicolás de Ulloa (quien gobernó la diócesis entre 1679-80 y 1686), directamente establecieron su residencia en la ciudad.

El primer interrogante de la serie se refiere a la existencia efectiva de una práctica musical estable en los confines del obispado del Tucumán durante el siglo XVII, y a su posible semejanza a la de otros lugares de América. Desarrollaré elementos para contestarlo en tres etapas. Primero he de probar la existencia efectiva de la práctica; en segundo término, discutiré el modo en que se organizó institucionalmente, que es semejante al de otros sitios de América. Al proporcionar materia para responder las preguntas 2 y 3 mostraré su pervivencia a través del tiempo, y hasta qué punto puede considerarse estable.

En los aranceles para los funerales establecidos por el famoso obispo Fernando de Trejo y Sanabria—uno de los artífices de la fundación de la Universidad de Córdoba—en noviembre de 1610 se lee que para cada uno de ellos

[d]e la Musica en nuestra Cathedral se den sinquenta pesos [...] Y por quantto somos informados que el Maestro de Capilla se queda con todo sin dar cosa alguna a los Cantores, ordenamos y mandamos que estos derechos los cobre el Cura, y los repartta entre los Cantores, prefiriendo á los que mas saben, y á todos al Maestro de Capilla (TESTIMONIO:fo. 62v-63).

Trejo difícilmente hubiera redactado sus disposiciones en estos términos si no hubiera existido una capilla musical activa y organizada en la catedral de Santiago. Diversos documentos de la época, entre los cuales se destacan las actas capitulares catedralicias, así lo confirman. Estas últimas reúnen un conjunto significativo de disposiciones tomadas por los canónigos con respecto a “la Musica de nuestra Cathedral”.

La institución básica para este movimiento de música religiosa, tanto en Santiago del Estero como otros sitios de América Latina, fue la capilla de música. Por ello las actividades musicales del Tucumán son semejantes a las de otras regiones del universo colonial americano. En Santiago, la capilla aparece implícita en la misma erección canónica de la diócesis, redactada por el primer obispo, Francisco de Vitoria (Sevilla, 18/11/1578). Allí se instituyen solamente los cargos de chantre (TESTIMONIO:fo. 6v) y organista (fo. 7v). Sin embargo, la definición del oficio del chantre en cierto modo implica la existencia de una capilla musical: amén de cantar en el facistol y ordenar, corregir y enmendar todo lo relativo al canto, en el coro y en otras partes, el chantre debía enseñar a cantar a los ministros de la iglesia (*Servitores Ecclesiae*), lo cual puede entenderse como una referencia a un conjunto de cantantes (fo. 6v).⁶

1.1 - Excurso 1: órganos, organistas y organeros

En todo caso, y como ocurrió por doquier en América, en la catedral de Santiago fue primero el órgano y sólo en una segunda etapa la capilla musical. Desde por lo menos 1586 hubo órgano—cuando los primeros jesuitas fueron recibidos en la ciudad, “tocaron el órgano y las campanas” de la catedral (Astrain 1925:608). El instrumento

⁶ “Chantre, ad quam nullus pro tempore praesentari posit nisi in musica, saltem un cantu plano edoctus, et peritus existat cujus in facistorio cantare, et Servitores Ecclesiae cantare docere, ac caetera quae ad cantum spectant, ordinare, corrigere et emmendare in choro, et ubicumque per se et non per allium officium erit”.

fue comprado posiblemente con dinero aportado por el obispo Vitoria, cuya preocupación por obtener fondos para poner en movimiento la nueva diócesis (y quizás también para otros fines no tan santos) ha sido ampliamente discutida en la literatura histórica (Bruno 1:454-473). Supongo que ya en esa época había quien cubriera el oficio de organista con regularidad, y cumpliera el encargo del acta de erección a propósito de tocar el instrumento en los días festivos (TESTIMONIO:fo. 7v).

La preocupación del cabildo eclesiástico de Santiago por contar con un buen instrumento en condiciones puede documentarse con cierta profusión. El instrumento de 1585 sufrió una reparación en setiembre de 1596, a cargo de Miguel de Paredes. El precio fue ajustado en la nada pequeña suma de 250 pesos (ACAP1:67-68). Cuatro años después se habla de una ampliación del instrumento por el mismo maestro, por 500 pesos; Paredes debía hacer “todas flautas q^e faltan” y “todas las misturas”, y afinarlo (ACAP1:p. 106-107). En 1606 aparece en el Tucumán un “organista” ya conocido en la historia de la música del Perú: Baltasar Fernández de los Reyes, quien había trabajado en Cusco, La Plata (Sucre) y Potosí antes de contratar con el cabildo de Santiago del Estero la reparación del órgano antiguo o la construcción de uno nuevo⁷ por 350 pesos (ACAP1:p.149). Si juzgamos por la cantidad e importancia de los instrumentos que remozó o realizó en el Perú, Fernández de los Reyes era uno de los mejores profesionales en su materia; su sola presencia en el Tucumán puede leerse tanto como el resultado de su espíritu de viajero—su carrera consiste en una serie de viajes a distintas ciudades en las cuales construyó o reparó instrumentos⁸—como del interés del obispo Trejo (o quizás de su cabildo)⁹ de contar con el mejor profesional disponible en la zona.¹⁰ La carrera del organero parece haber concluido con los instrumentos realizados en el Tucumán. Fernández de los Reyes se estableció en Santiago del Estero como comerciante; es de suponer que se casó, crió una familia y falleció en esta última localidad. Así lo indica la identidad completa de la firma del comerciante Baltasar de los Reyes, vecino de Santiago, en el Archivo Histórico de Córdoba (Registro 1, tomo 21, fos. 300-301) con la del organero

⁷ Cuando la iglesia se quemó (1615), al parecer había dos instrumentos diferentes en ella, como diré (cfr. Bruno 2:491 y 2.1, *infra*).

⁸ Baltasar Fernández de los Reyes fue contratado por el cabildo eclesiástico de Cusco en octubre de 1594 para limpiar, afinar y agregar registros a los dos órganos (Stevenson 1980:7). Antes y después de ello actuó en La Plata (entre 1591 y 1600; v. Stevenson 1959:185 y 202). Se trasladó de allí a Potosí, donde en 1603 firmó un convenio para hacer un órgano semejante al que hizo en La Plata para la iglesia matriz de la ciudad minera (EN 36:fo. 3004), y apareció en el Tucumán tres años más tarde.

⁹ Dado que Trejo llegó a la diócesis del Tucumán desde Lima, tuvo varias oportunidades para coincidir con Fernández de los Reyes y conocerlo. Contratar el mejor profesional disponible—inclusive auspiciar su venida—es del todo congruente con su *modus operandi*, dinámico, ejecutivo y de miras altas. No puede decirse lo mismo de ninguno de los miembros del cabildo en la época en que ocurrió la contratación. Véase además la nota siguiente.

¹⁰ Dada la fecha de la presencia de Fernández de los Reyes en Santiago del Estero, es posible que él haya construido también el primer órgano del convento de San Francisco de Córdoba. La última de las cláusulas del testamento de Antonio Dávila (Córdoba, 6/9/1607) ordena dar 10 pesos para colaborar con el pago del órgano (AHPC, Registro 1, tomo 20, fo. 34; cfr. Grenón 1951:20). Por otra parte, si Fernández efectivamente construyó el órgano de San Francisco de Córdoba, esto refuerza su relación con el obispo Trejo, quien pertenecía a la orden de San Francisco y no pudo sino incidir en la decisión de dotar de órgano a la iglesia de Córdoba. No he podido ubicar el contrato que seguramente suscribieron los franciscanos y el organero en los protocolos cordobeses de 1606-1608.

Baltasar Fernández de los Reyes en el documento de Potosí, citado, (cfr. también las referencias a Reyes en ACAP1:322, 336-7, 462, 470 y 491).

La década de 1610 es parca en informaciones relativas a música de cualquier clase. En materia de órganos, sólo sabemos que en 1615 había dos instrumentos en la iglesia, los cuales fueron destruidos (o por lo menos sufrieron daños graves) en el incendio que la redujo a cenizas (v.i. 2.1).

De nuevo había un órgano funcionando en la catedral de Santiago en enero de 1620 (construido también por Fernández de los Reyes?), cuando fue designado organista el clérigo de menores órdenes Diego Moreno, con tres pesos semanales de salario provenientes de la limosna de la misa de la Virgen (de los sábados), o sea unos 150 pesos anuales. En esa fecha el cabildo juzgó que sus emolumentos eran demasiado bajos, y le señaló 50 pesos anuales extra de la recaudación de diezmos que le correspondía (ACAP1:310-311). En noviembre de 1625 continuaba cobrando la limosna; como todavía no tenía órdenes mayores, la misa debía ser cantada por el prebendado que estuviera de turno (ACAP1:431-432). Moreno se desempeñó además como sacristán de los prebendados entre octubre de 1621 (ACAP1:371) y agosto de 1622, cuando fue reemplazado por Mateo Alvarez (ACAP1:394). Este oficio le rindió en un principio 50 pesos anuales, luego elevados a 100.

Para mejorar el instrumento se contrató en 1623 con el mismo Moreno la construcción de uno “como el de San Fran^{co} de esta Ciudad” (el cual de acuerdo con esta información debe haber sido realizado por el mismo Moreno). Para ello se aprovecharían “algunas flautas” que había, de seguro provenientes de los instrumentos destruidos o dañados por el fuego. El precio convenido fue 350 pesos, el mismo pedido por Fernández de los Reyes (ACAP1:395-396). Es muy posible que Moreno, quien en la época de este contrato era joven, haya aprendido su oficio del organero peruano.

A mediados de 1637 el salario de Moreno fue aumentado de 200 a 250 pesos anuales, “atendiendo á que el susodicho está pobre, y que no puede sustentarse congruam^{te}” (ACAP1:591). Debió ceder la banca del órgano a Tomás Ferreyra con carácter interino en 1652 (seguramente por estar enfermo—ACAP2:53) y definitivo en 1654 (debido a su fallecimiento—65-66). El último organista conocido de la catedral del Tucumán durante el siglo XVII es Francisco de Alba, a quien me referiré enseguida.

2. - La capilla: su origen e historia temprana

La creación efectiva de la capilla de música se remonta al año 1592. De los testimonios se colige que el cabildo quería crear una capilla musical de tamaño corriente, con tres—o quizás cuatro, aunque no consta—músicos adultos y seises (amén del organista, cargo que debe haber existido a pesar del silencio de los documentos). La fundación se efectuó en dos etapas, como si se procediera tentativamente, probando hasta qué punto era posible solventarla. En la primera (15 de enero de 1592), los capitulares decidieron contratar a Víctor Llanes con un salario de 120 pesos al año, y a Cosme Godoy con otro de 80, para que

deban acudir y acudan al Coro de la Catedral los días festivos, así a la misa como á las visperas, y los sábados á la misa y á la Salve,

en atención a que no había en la catedral “músicos que acudan al oficio del Coro” (ACAP1:9). La segunda ocurrió el primero de octubre del mismo año: debido a la ausencia del chantre se aumentó el salario del Presbítero Godoy—probablemente el maestro de capilla a quien alude Trejo—a 350 pesos anuales “para que tenga cuidado de acudir á las cosas tocantes al coro como á quien está cometido”. Además, y como ocurriría después en otros lugares, se le designó para alimentar y quizás también alojar a los seises o niños de coro: a continuación del pasaje citado, el acta añade: “y ha de costear los muchachos del Coro que sirven en él”. Como la ausencia de chantre se prolongó hasta que Pedro Farfán fue designado como tal en 1603 o 1604 (Bruno 1:453), la actuación de Godoy al frente del conjunto posiblemente se prolongó al menos por 11 o 12 años.

Simultáneamente con el segundo nombramiento de Godoy se contrató como cantor a su hermano, Bartolomé de Cáceres, con la renta anual de 60 pesos, y se dieron “otros sesenta pesos” a Víctor Llanes “por cantar”, con carácter retroactivo al primero de agosto. Las funciones del grupo fueron ampliadas: debían

acudir á la Yglâ Catedral y á su Coro los Domingos y fiestas de guardar, y los Sabados á la misa de animas y salve; y que en las misas de españoles que en dicha Ygla se dijeren , vengan de su voluntad y no de obligacion, salvo en las demas fiestas á la Ygla pertenecientes (ACAP1:11-12).

A partir de 1596 aparece además el sacerdote Pedro Guerrero, primero designado como capellán o beneficiado (1/3/1596; ACAP1:66) y luego propuesto por el cabildo por intermedio del arcediano Pedro Farfán para la dignidad vacante de chantre por ser “instruido y diestro en la música” (30/1/1601; ACAP1:116). Dado que el procedimiento adoptado era irregular—la presentación correspondía al obispo, y la decisión, al Rey—, no es de sorprenderse que el nombrado como chantre fuera finalmente el mismo Farfán.

Otras dos referencias permiten cerrar la brecha temporal existente entre 1601 y el documento de Trejo citado antes. Según un informe oficial del gobernador del Tucumán, en marzo de 1607 había un maestro de capilla designado como tal en la catedral de Santiago, a más del organista de rigor (Palacios 1971:293). Finalmente, en el acta capitular del 8 de octubre de 1609 se menciona otra vez el maestro de capilla, de nuevo sin especificar su nombre. El texto corresponde a la decisión de asignarle dos fundaciones para decir misas que tenía la iglesia, con la responsabilidad de cumplir las celebraciones prescritas: como en otras partes, en Santiago el maestro de capilla también era presbítero—o sea, sacerdote (ACAP1:177).

A fines del año 1592, pues, había en el obispado del Tucumán un conjunto musical integrado por tres o cuatro cantantes adultos y un número desconocido de mozos de coro, con un maestro que los dirigía y seguramente un organista que tocaba solo o con ellos; en función de las otras referencias aportadas, puede presumirse que este grupo cambiara poco y nada en su composición hasta la década de 1610. Si pensamos que es pequeño, comparémoslo con el de otras catedrales latinoamericanas: a principios del siglo XVII, tanto Lima como Cusco, sedes episcopales o archiepiscopales mucho más ricas, tenían capillas de apenas cinco cantores adultos (Stevenson 1959:72). La diferencia entre ellas y Santiago es de grado, y no de fondo. En Santiago finalmente no pudo establecerse un grupo de seises más allá de cierto breve lapso (v. 2.2), ni hubo instrumentistas contratados con regularidad (v. 3.6); pero sus fuerzas musicales permitían, al menos teóricamente, ejecutar la gran mayoría del repertorio contemporáneo a 4 y 5

voces.

2.1 - La primera capilla, ¿desaparece?

Después de la referencia que Trejo hizo a la capilla en 1610 hay un vacío de información que se extiende hasta 1617. Da la impresión que, en el ínterin, el conjunto desapareció. ¿La causa? Quizás la sería crisis enfrentada por la catedral. En primer término, influyó en ella la quema y destrucción total de la iglesia ocurrida el 5 de julio de 1615 (Bruno 2:491-492). El nuevo templo pudo ser habilitado provisoriamente en enero de 1617, e inaugurado sólo en 1620 (p. 493; ACAP1:259; Barbero et al 1995:38). El fuego no sólo terminó con el techo del edificio, sino que también consumió “el retablo del altar mayor **organos** coro y las riquezas que dentro del dicho templo auia”, según un testigo presencial, el gobernador Luis de Quiñones Osorio (INCENDIO:18-19; énfasis mío)—el plural utilizado en la declaración es la única referencia que tenemos a la existencia de dos instrumentos en la época, perfectamente posible.

Más allá de las pérdidas materiales, el cabildo terminó por extinguirse totalmente por muerte de todos sus miembros en 1616, antes de la llegada del obispo Julián de Cortázar, sucesor de Trejo (Bruno 2:490-491). Esto produjo un importante deterioro del ceremonial catedralicio. Cuando el obispo se hizo cargo del gobierno de la diócesis (28/9/1618), la juzgó muy deficiente: en la catedral “no se decian las horas ni la misa conuentual cantadas y oxala reçadas ni parecia en nada (yglesia chatredal) [sic]” (ESTADO:1). Tras un despliegue de esfuerzo administrativo, la situación mejoró: según el cabildo (12/12/1618), a partir de entonces se sirvió “esta yglesia como otra qualquiera de las yndias y se cantan todos los días de fiestas y ferias las misas” (LLEGADA:1); aún más, unos meses después (8/4/1619) el obispo informó que “se dicen las horas y la misa cantada (todos los días) y se guardan las ceremonias que suelen en las chatredales con grande puntualidad” (ESTADO:1).

Suponer que la capilla se extinguió durante esta época no sólo parece razonable, dado el estado de crisis generalizada del culto, sino que también puede leerse, un poco entre líneas, en algunos documentos. En agosto de 1617 el recién llegado deán Fernando Franco de Rivadeneira—primer integrante de un nuevo cabildo que comenzaba desde la nada—revocó todas las decisiones administrativas de sus predecesores, y como parte de su nueva planta funcional para la catedral otorgó un salario fijo de 50 pesos provenientes del tercio capitular “al maestro de Capilla qe es ó fuere de esta Catedral” (ACAP1:271-272). Nótese que la redacción adoptada por Franco no permite asegurar que hubiera un maestro de capilla en funciones al momento de firmar su decreto. Otro tanto puede deducirse de la carta del cabildo eclesiástico al rey en alabanza de la reforma emprendida por el obispo Cortázar, en la cual el cuerpo atribuye al obispo el haber ordenado que “el coro [esté] puesto a usansa de catredales [sic] con maestro de capilla y ella de todas voces” (CABILDO:1), como si antes de su llegada no hubiera habido capilla. De ser así, Cortázar debe señalarse como uno de los principales responsables de la restauración del conjunto musical.

Por otra parte, sólo hay informaciones sobre la contratación de músicos en fechas de 1619 o posteriores. En el acta del 22 de julio de ese año figura la asignación de salario a Rodrigo Bustos, “cantor de la música de esta Santa Ygla”, proveniente de la limosna de las misas del Santísimo Sacramento. Mientras Bustos fuera cantor, los prebendados dirían las misas gratis (ACAP1:307). Una certificación de julio de 1620

confirma la existencia de la capilla: una misa solemne fue oficiada “con musica de voces y órgano”, con la participación de la “música de cantores” (Larrouy 1923:49). El nombre del maestro de capilla aparece por fin en el acuerdo del 7 de mayo de 1621: se trata de Isidro Juárez, otro eclesiástico ordenado, cuya renta fue aumentada en esa oportunidad con fondos provenientes de un censo y de la limosna de la misa de la Encarnación (la cual sería cantada gratis por el prebendado de turno) (ACAP1:362-363). No conformes (o mejor: no conforme Juárez) con esto, tres días después le encargaron realizar los conjuros contra las tormnetas en las chacras, trabajo muy leve rentado con 30 pesos anuales (ACAP1:364-365). En el acuerdo del 5 de julio figuran otros nombres de miembros de su capilla: los de uno que lo había sido anteriormente (Juan de Medina), y otro (Manuel de Sexas) que a partir de la fecha indicada recibiría el salario del anterior con el aumento de 50 pesos (ACAP1:366).

El rol de Cortázar en relación a la vida de la capilla se completa con las disposiciones sobre el servicio musical incorporadas en el detallado estatuto de la catedral que redactó en 1619—véase un resumen en el apéndice 1. No consta ni la aprobación del rey, necesaria para dar al estatuto validez legal, ni la aplicación efectiva de sus disposiciones, y por ello me excuso de discutirlo en detalle. Solamente destacaré que el obispo obraba en conformidad a la práctica general de su tiempo al referirse indirectamente a los villancicos—son éstas las composiciones que más usualmente se cantaban en polifonía en los maitines de Navidad y Reyes, y que por ser nuevas cada vez debían ensayarse—que suponemos deseaba instaurar en su diócesis. Del mismo modo, ordenar que el grupo cantara durante las vísperas y misas de las fiestas—por lo menos una vez por semana, sino más—y las Salves del sábado, amén de los servicios de difuntos que requirieran polifonía, es transplantar la costumbre española a Santiago del Estero.

2.2 - Excurso 2: seises y seminaristas

Antes de abordar las preguntas segunda y tercera, referidas a la continuidad de la actividad, vale la pena tratar sobre la institución que la hizo posible: no los seises (niños cantores alojados en casa del maestro de capilla y mantenidos por la iglesia), sino más bien el seminario conciliar. Esto constituye un rasgo peculiar del Tucumán. En las capillas hispanoamericanas la institución de los seises era de importancia fundamental para asegurar una disponibilidad continua de cantantes. Era el modo en que una capilla musical se reproducía, criando cantantes jóvenes para reemplazar a los mayores cuando se retiraran. Al asegurar la supervivencia de la capilla, también afianzaban la práctica de música religiosa europea, y con ella una parte significativa del sistema simbólico colonial: eran un hito de poder español en territorios que poco antes eran ajenos.

En este sentido, es significativo que el estatuto de Cortázar se aparte de la práctica de la época en que no prevé la institución de los seises—el maestro debía enseñar a los seminaristas (en línea con el acta de fundación del seminario, v.i.) y ordenantes solamente. Otras autoridades eclesiásticas, en cambio, se preocuparon por asegurar la presencia de seises en la catedral de Santiago. Así ocurrió al menos durante la época del obispo Maldonado, la mejor documentada—y presumiblemente la de mayor actividad—de la capilla. En el acta capitular del 17/10/1634 consta la existencia de un tiple llamado “Roque Fran” (supuestamente “Francisco” o “Franco”) a quien se le debía liquidar su magro salario de 20 pesos anuales (ACAP1:534). Era seguramente un joven: así lo indican tanto el monto de su salario—un tiple adulto tenía un “valor de mercado” muy

superior a 20 pesos—como los problemas en la transcripción de su nombre, que hacen pensar que se trataba o bien de un nombre que los miembros o el secretario del cabildo no estaban habituados a utilizar o bien de un nombre de pila. Ambas hipótesis son consistentes con el hecho de que quien fuera designado así no fuera un adulto—en la documentación aproximadamente contemporánea de la catedral de Sucre se dan casos análogos. Por otra parte, el 27 de mayo de 1639 se decretó (entre otras cosas) que “á los tres muchachos que Cantan dos tiples y un Contraalto que se les suele socorrer de ordinario para el Calzado y vestido se les de parte del remante de la renta del Maestro de Capilla”. La mitad de la renta asignada anteriormente a este último cargo, 100 pesos, se repartiría entre los “tres muchachos” (ACAP1:624-625). Este documento es terminante: no cabe duda que los cantantes no eran aún adultos. Asimismo, el recibir vestido y calzado a expensas de una catedral española o hispano-colonial era una prerrogativa exclusiva de los seises entre todos los músicos de su servicio. Nótese por último que el monto que tocaba a cada uno de los cantores es apenas superior al que el tiple Roque recibió en 1634, con lo cual se refuerza la idea de que éste era un niño o joven.

De modo que hubo tiples al servicio de la catedral de Santiago durante 1634 y 1639—y posiblemente, entre 1634 y 1639. A pesar de ello, la institución no retoñó en el Tucumán. No conozco otras referencias a tiples, seises o muchachos cantores que las indicadas. Las vicisitudes de catedral y capilla no permiten suponer que hubiera habido seises regularmente entre 1592 y 1634, o con posterioridad a esa fecha. Tampoco existen datos sobre la enseñanza regular efectiva de música a niños o jóvenes por parte del maestro de capilla. Sí los hay, en cambio, sobre el desarrollo de ella en el seminario. En cierta medida esto significa cumplir con un requisito básico para la formación de los clérigos, quienes necesitaban conocer suficiente canto llano como para ser capaces de cantar las misas. Sin embargo, consta por una parte que los seminaristas participaban en el culto divino, y por otra, que egresados del seminario sirvieron como cantores, tanto en el Tucumán como en otras regiones. Por ello, aunque no se puede equiparar la enseñanza de música del seminario a la que hubiera podido impartir un maestro de capilla a un grupo de seises dedicados principalmente a la música, no es exagerado pensar que la institución cumplió un rol central en el desarrollo de la tradición de música religiosa del Tucumán: la disponibilidad de cantores se debió en gran medida a que hubiera profesor de música en el seminario.

El primer seminario viable del obispado fue fundado oficialmente a instancias del obispo Trejo por real cédula del 25 de julio de 1609, obedecida por el obispo en diciembre de 1611. En la misma fecha, el obispo lo puso al cuidado de los jesuitas (Bruno 2:369-372; ver también Grenón 1941:18-24). En el acta de fundación ya estaba prevista la existencia de “quien les enseñe a cantar que sera lo ordinario El mo. deCapilla” (Altamira 1941:363). Sabemos de seguro que hubo un maestro de música en los primeros años de la historia de la institución, pero lo ignoramos todo sobre él. Según las cartas anuas (informe jesuítico oficial de la provincia) del año 1614, los seminaristas de Santiago

[a]prenden el arte musical y el canto de órgano, con los cuales contribuyen mucho a la solemnidad de las fiestas de la ciudad y de la catedral. Por esto son muy estimados y honrados. Así hicieron grandes preparativos para la fiesta de nuestro santo Padre Ignacio. Hicieron un

drama, representando las principales escenas de su vida (CANUA:428-9)

Hay aquí una doble referencia a la música: a más de la referencia directa hay una indirecta—todo drama de la época contaba con el acompañamiento de música incidental.

La participación de los seminaristas en el culto catedralicio fue estipulada en los documentos fundacionales de la institución (“[l]os colegiales del seminario acudirán a la cathedral los Dngos y fiestas prinales”; Altamira 1941:363). Fue una constante mientras hubo seminario funcionando. Causó un sonado pleito entre el obispado y los jesuitas—en 1621, los últimos se negaron a que los seminaristas participaran regularmente en el culto catedralicio (el pleito terminó a favor del obispo, pero acarreo consigo la renuncia de los jesuitas al seminario y el retorno de la institución a manos del clero secular en noviembre de 1636) (Bruno 2:511-513; Altamira 1941:56-61; MANDAMIENTOS:Fo. 45v). Los seminaristas oficiaban como monaguillos, realizando las tareas menores necesarias para la celebración del culto; pero también participaban en la capilla o el coro como cantores cuando ello era posible. Así se desprende tanto del informe de las cartas anuas, citado, como de sendas cartas escritas por el obispo y el cabildo argumentando contra la negativa de los jesuitas: si se les permitía realizar sus deseos, según Cortázar

totalmente se defrauda el culto diuino y **no se podran cantar las horas canonicas ni habra coro** (cosa tan indigna de yglesia catredal [sic]) [...] estos collegiales lleuan el coro y acuden a los ministerios que seria indecencia acudiesen el deán y las demas dinidades [sic] (FRANCO:2; énfasis mío).

Según el cabildo, ante la falta de personal la participación de los seminaristas era necesaria “para ayuda del dicho coro y ministerios menores del” (JESUITAS:1). Finalmente, en 1644 el obispo Maldonado informaba su visita *ad limina* que los seminaristas “sirven la iglesia, enseñaseles latin [...] reçar el oficio divino y cantar” (Barbero et al 1995:51).

De hecho, el seminario sirvió como centro de formación de unas tres generaciones de músicos catedralicios, a pesar de la crisis progresivamente aguda en la que ingresó poco tiempo después de pasar a manos del clero secular. Esto es cierto en particular durante la gestión de Sebastián Rodríguez de Ruestas (n. ca. 1600; rector entre 1637 y 1639), primer rector luego de que la institución volvió a manos del clero secular. Entre la información sobre los servicios de Rodríguez certificada por varios testigos (1648) figura que enseñó gramática y música a los once o doce estudiantes de su época, de los cuales ocho llegaron a tener órdenes sacras. Fueron alumnos suyos (entre otros) Blas de Olmedo—quien según el regidor Francisco Pérez de Arce “esta actualmente tirando gaxes de la Ygla por La musica en el Reino de chile”—y los cantores de la cathedral Miguel de Gauna Carrizo y Francisco Camargo (INFORMACION:fo. 322v). Como veremos, la preocupación de las autoridades por que el seminario contara con maestro de música no desapareció de las páginas de las actas capitulares mientras el obispado estuvo ubicado en Santiago del Estero; el último maestro de música fue designado en 1689. Entre quienes egresaron posible o seguramente del seminario podemos citar junto a los alumnos de Rodríguez no solamente al destacado intelectual, músico y sacerdote Cosme del Campo—de quien pronto se dirá más—y al mismo Rodríguez, sino también los sacerdotes músicos Diego de Herrera y Francisco de Alba.

3 - Evolución de la capilla; preocupación de las autoridades

La segunda pregunta se refiere a la evolución de las actividades musicales a lo largo del tiempo; la tercera, a la preocupación del clero por ellas. Para contestarlas debemos (d)escribir la historia de la capilla musical que nos ocupa, vale decir, narrar la “vida” del grupo a través de una dialéctica de permanencias y cambios.

Por una parte, uno tiene la impresión de que una vez restablecida, la actividad musical no cejó hasta la desaparición del conjunto a principios del siglo XVIII. Disponer de música polifónica era un requisito casi indispensable de la condición de catedral—ya he destacado cómo el estatuto de Cortázar refleja la práctica corriente pan-hispánica; aún cuando el estatuto no se aplicara, no puede dudarse de que el grupo cantara sábados (en la salve y vísperas), domingos (misa y vísperas) y fiestas, con una frecuencia relativamente grande. No poseemos series documentales que permitan *probar* que la capilla musical de Santiago trabajó continuamente entre c. 1620 y c. 1710, pero no existe ninguna indicación en contrario que sea fidedigna. La actuación regular del grupo trae consigo una idea de repetición y continuidad, de permanencia. Es contra este marco que hay que considerar los cambios que sufrió el conjunto.

Los cambios que hoy podemos documentar e incorporar al relato surgen en general de la acción de las autoridades: cambios externos al grupo, que no necesariamente generan mejoras o alteraciones profundas en su vida cotidiana. En particular, se hace difícil establecer valoraciones: por una parte, hay que preguntarse si una reforma administrativa realmente implica mejoras en el funcionamiento del grupo—la relación entre las decisiones de las autoridades y la reacción del grupo es en el mejor de los casos problemática. Por otra parte, “funcionar bien” es un valor en las máquinas o en instituciones—empresas, fábricas—orientadas hacia un objetivo preciso (generalmente obtener provecho económico). La música es un hecho demasiado ligado a la totalidad del ser humano como para que el “buen funcionamiento” pueda traducirse automáticamente en “buena música”, cualquiera sea la idea que se tenga de esta última. Podemos considerar cambios de distinta clase, tratando de no convertir la música en mera burocracia: cambios cuantitativos—más o menos músicos, la aparición o desaparición de instrumentos, etc.—; cualitativos—músicos, música o actividades mejores o peores—y modales—cambios estructurales en la conformación o actividad del grupo.

3.1 - La contribución de Cosme del Campo

La documentación conocida al presente impide conocer la evolución del conjunto catedralicio entre 1625 y 1634: durante este lapso las fuentes callan por completo con respecto a la música. Esto coincide con un período durante el cual el funcionamiento de la catedral fue juzgado negativamente en la época. Cortázar fue promovido al arzobispado de Santafé de Bogotá en 1626. A pesar del nombramiento simultáneo de Tomás de Torres, obispo del Paraguay, para reemplazarlo, quien efectivamente detentó el poder hasta la llegada del obispo Maldonado (1634) fue el provisor y vicario del obispado, el deán Fernando Franco de Rivadeneira (Bruno 2:542). Franco fue acusado de autoritarismo, arbitrariedad y descuido del culto divino (Bruno 3:238). El silencio de las actas capitulares en cuestiones musicales puede haber resultado justamente de su falta de preocupación por el ceremonial catedralicio, y de la incapacidad del cabildo por suplir sus descuidos.

De documentos posteriores se infiere, sin embargo, que las actividades musicales continuaron, sumergidas detrás del silencio de los documentos. El principal cambio parece haber sido cualitativo: hacia 1629 volvió a Santiago el sacerdote Cosme del Campo (c. 1604-1660), quien estaba ausente de la ciudad desde c. 1624 en razón de haber ido a estudiar a la Universidad de Córdoba, y enseguida comenzó a participar de las ejecuciones de la capilla musical. En honor de verdad, su carrera se orientó por las sendas ambicionadas por la aristocracia criolla¹¹ poseedora de fortuna:¹² en noviembre de 1630 ya era cura de españoles de Santiago del Estero y fue nombrado visitador general del obispado en sede vacante (ACAP1:466; Bruno 3:240). En diciembre de 1638 fue recibido como tesorero de la catedral (ACAP1:614-615), de donde ascendió a la chantría en 1648 (ACAP2:5-6) y al arcedianato un año después (ACAP2:26). Pero su carrera se debe a sus méritos personales tanto o más que a sus conexiones en la clase dominante: se destacó entre sus pares, a juzgar por los invariables elogios que rodean su figura, como “continuo estudiante”, religioso y músico; y fue además el encargado de redactar la relación eclesiástica del obispado ordenada por el rey para el *Theatro Ecclesiastico* de Gil González Dávila (cfr. Barnadas 1996), todavía perdida (Cabrera 1914).

En todo caso, no era común entre las gentes de su situación social tener la música como una de sus principales preocupaciones personales. Campo buscó músicos tanto en Santiago como en las provincias durante la visita; y enseñó música tanto a negros o mulatos esclavos suyos como a blancos:

[...] Sor D^f. D. Cosme del Campo que con su continua solicitud y trabajo ha sustentado el culto divino enseñando por su persona la música así á esclavos suyos como otras personas á cantar y tocar instrum^{tos}. y vuscándolos en Provincias remotas y cuidando del aumento de dicha Catedral en su visita (ACAP2:7-9).

Asimismo, Campo suplió de su peculio lo necesario para cubrir carencias de la catedral. Por ejemplo, “hizo traer” tres libros de canto llano y “otras músicas sueltas” para el servicio litúrgico (ACAP2:192). Es posible que empleara sus propios esclavos cuando faltaban músicos españoles o criollos al servicio de la catedral. Finalmente, antes de 1634 (año en que renunció su salario de músico porque sus ocupaciones parroquiales no le permitían continuar cantando en la capilla; v. ACAP1:527-528) ejerció—de hecho, sino de derecho—el oficio de maestro de capilla. Según el gobernador Felipe de Albornoz (1637), Campo “sirve el coro supliendo la falta que esta yglesia tiene de maestro de capilla por tener muy buena boz y ser diestro” (ALBORNOS:4). Además, el monto de su salario de músico, así como el de su reemplazante, correspondía al que luego fue habitualmente asignado a los maestros de capilla: 200 pesos anuales (ACAP1:527-528).

La inusual abundancia de referencias directas e indirectas a la actividad musical de Campo hacen pensar que su aporte fue central para su época. Aún si seguramente

¹¹ Campo había sido nieto de conquistadores y de Nicolás Carrizo, gobernador del Tucumán (ALBORNOS:5; Levillier 2:30; Cabrera 1914:33).

¹² Campo pudo darse el lujo de ofrecer en 1653 una hacienda completa heredada de sus padres, llamada Santa Bárbara del Zapallar, por valor de 9.000 a 10.000 pesos, para la fundación de un monasterio de monjas agustinas o catalinas en Santiago. La riqueza de la propiedad era tal que el monasterio completo hubiera podido proveerse de harina, maíz y carne solamente de su producción (CARTA:fol. 5v-6).

proporcionó esclavos músicos o atrajo a otras personas para contar con una capilla del tamaño adecuada—lo que implica un cambio cuantitativo en la historia de esta última—su principal aporte parece haber sido una mejora en el funcionamiento del grupo (cambio cualitativo). Dado lo que sabemos de sus dotes personales, esta mejora debe haber incluido no sólo un cumplimiento más ajustado de las obligaciones de la capilla, sino también un incremento en la calidad técnica del grupo. La imagen de Campo que se obtiene de la documentación lo retrata como un activista y un entusiasta, dispuesto a luchar con las limitaciones del medio por un ideal; en su caso, el ideal era no sólo religioso, sino también musical. Tanto la celebridad que alcanzó el músico Cosme del Campo como la preocupación del cabildo en hallarle sucesor parecen confirmar la importancia de su aporte.

3.2 - El obispo Maldonado y la música

Dentro del *continuum* definido por las actividades musicales de la capilla del Tucumán, el cambio siguiente surge a raíz de la acción del obispo Melchor Maldonado de Saavedra (posesionado 1634; m. 11/7/1661 - Bruno 3:235). Maldonado, una figura que a causa de su larga gestión y de su relación con el cuestionado obispo del Paraguay Bernardino de Cárdenas resultó controvertida, es el obispo del Tucumán que más consistentemente aparece asociado con el culto divino y la música, por los cuales se preocupó durante toda su gestión.

A su obra debió haberse añadido la de Cosme del Campo, quien figuraba en el cuerpo de prebendados. Cabe aquí realizar una aclaración: por lo general los prebendados no tenían tiempo o ánimos para ocuparse de la música polifónica, por cuanto debían celebrar las misas conventuales de la mañana por turnos semanales y cantar las horas canónicas en canto llano, amén de otras ocupaciones. Campo parece haber sido una excepción. Ya he señalado que fue recibido como chantre el 7/6/1648 (ACAP2:5-6), y al chantre competía de suyo ocuparse de la faz musical de la liturgia. También se dijo que Campo fue promovido a la dignidad inmediata superior, arcediano, apenas un año después. Así y todo, y dada la constante vinculación de su figura a la música que aparece en los documentos,¹³ es posible suponer que su colaboración como cantante o maestro no se interrumpió mientras duró su vida.

El accionar del obispo Maldonado en relación con la música se inscribe en el ramo administrativo. Una parte de sus disposiciones se refieren a la contratación o el despido de músicos; otra responde al deseo de “dar forma” a su administración. El efecto real de estas disposiciones formales puede—y desde luego debe—interrogarse; las normas pertenecen a una esfera distinta que la vida cotidiana. De últimas, es imposible llegar más allá de la suposición por falta de testimonios internos de la capilla. Así y todo, en base a aquellas disposiciones que sí fueron dictadas como consecuencia de carencias

¹³ La información de la carta de Maldonado al rey del 17/12/1651 sobre que Campo “lleua el peso del coro y de la musica” (Levilleir 2:130) debe tomarse con cuidado: puede referirse al período en que el prebendado ofició como maestro de capilla. La carta en su conjunto está demasiado relacionada con ALBORNOZ como para considerarla un documento independiente. El secretario del obispo puede haber abrevado en este último documento, introduciendo información desactualizada. Sin embargo, la vinculación de Campo con la música en la documentación es tan fuerte que estas observaciones pierden mucha de su fuerza cuestionadora.

materiales específicas—un maestro de capilla cumplido, alguien que pudiera resolver competentemente las relaciones entre música y liturgia, ciertas voces en particular—la suposición no puede ser más que la de que hubo una mejora en el funcionamiento del grupo, que tal vez se tradujo también a su aspecto técnico.

En todo caso, en ningún otro momento de la historia del grupo aparecen tantas referencias positivas a su funcionamiento:

con la entrada de el reverendo obispo don fray melchor maldonado de sauedra mediante su mucho gouierno se exercen y hacen los oficios diuinos con mucha puntualidad y con tener el seminario a su cargo y acudir los collegiales a la yglesia conforme a la ereccion de el se sirue la yglesia con tanto lustre y musica como qualquiera de las mas ricas yglesias de el piru haciendo como ha hecho muchas limosnas a la dicha yglesia de su renta dando solo mas que todos los demas obispos,

decía el cabildo en un informe al rey de enero de 1639 (Levillier 2:70). El mismo obispo volvería sobre el tema en su visita *ad limina* cinco años más tarde:

[La catedral t]iene de renta desde mil a mil y docientos pesos de a ocho reales cada uno estos se gastan en el culto divino, y estipendios de musicos.

La iglesia es de las lindas que ay en las Indias de tres nabes [...] despues que yo entré ninguna catredal se sirve con mas puntualidad en las Indias, aunque si con mas numero de clerigos (Barbero et al 1995:51).

Las preocupaciones musicales del obispo se orientaron tanto hacia el maestro de capilla como a los cantores y al establecimiento de un cuerpo de seises. Ya he escrito sobre los seises. La primera disposición en materia de música de tiempos de Maldonado (12/10/1635) se refiere a los músicos “q^e ganan salario dela Ygla”: no debían concurrir “á cantar fuera de la dicha catedral” sin permiso especial del cabildo (ACAP1:553). A continuación fue el maestro de capilla el que acaparó la atención de las autoridades. El cargo vacante por renuncia de Campo fue cubierto por Francisco de Ojeda en 1634 (ACAP1:527-528); desde la misma época comenzó a colaborar en las ceremonias catedralicias Sebastián Rodríguez de Ruesgas, ya mencionado como rector del seminario (v.s., 2.2), quien según el chantre Carminatis contribuyó “cantando En el Choro El canto de Organo Con la Capilla y Predicando Muchas Vezes En El Discurso [sic] del Año En esta dha Catredal” (INFORMACION:fo. 326v). Si Rodríguez tenía por delante una larga relación con la catedral, Ojeda duró poco. El 7 de noviembre de 1635, en presencia del obispo, el cabildo decidió establecer cargos específicos dentro de la capilla, como parte del deseo del obispo de formalizar la administración de la iglesia. Una vez más trató de reunir las funciones de maestro de capilla, sochantre y profesor de música del seminario en un solo cargo, cuyas obligaciones incluían la asistencia al coro en todas las horas canónicas, enseñanza en el seminario dos tardes por semana (lunes y jueves), y lección de musica al clero en la catedral otros dos días. La retribución consistiría en 200 pesos provenientes de la mesa capitular y 50 de la renta del chantre por su carácter de sochantre. El chantre Pedro Carminatis Jover fue comisionado para designar los músicos necesarios, establecer sus salarios y obligaciones, y cuidar de su cumplimiento

(ACAP1:556-557). Carminatis designó maestro de capilla a Hernando Arias de Saavedra, con un salario de 200 pesos.

Puede leerse en los documentos una preocupación por conservar a Arias al servicio de la catedral, quizás por su registro vocal (bajo). En enero de 1638 se le agregaron 50 pesos de renta provenientes del salario del bajo Luis de Olivera, que se había ausentado de la ciudad; consta en la oportunidad que Arias servía como suplente de sacristán mayor, con 40 pesos de renta extra (ACAP1:596; ver también 591). Sin embargo, su trabajo como director del conjunto catedralicio no fue impecable. En junio de 1641 el cabildo otorgó salario de 150 pesos al cura rector de la catedral, a la sazón Rodríguez de Ruesgas, para que cantara en el coro, tal como lo había hecho su antecesor Cosme del Campo, y se ocupara de los “registros”—los aspectos litúrgicos y ceremoniales de las ejecuciones musicales, desconocidos por el maestro de capilla Arias porque “no reza” (ACAP1:651). Un año después las autoridades catedralicias decidieron tomar el toro por las astas: Arias fue eximido de sus funciones en el seminario, pues su cumplimiento dejaba mucho que desear (“es tan grande la flojedad del dicho Hernando Arias que de ninguna manera aunque quiciera no podrá dar lección á los Seminaristas”), y quizás también de su magisterio de capilla. Se lo contrató solamente como cantor con salario “compentente”; no fue directamente expulsado porque “la voz [...] es importantísima”. Para cubrir los cargos vacantes del seminario y de maestro de capilla se llamó a concurso (ACAP1:661-662). Ignoro quien lo ganó. En adelante los dos cargos se otorgaron por separado.

Faltan las actas del cabildo correspondientes a los años de 1644 a 1646 (ACAP1:667). Podemos suponer que durante este lapso la capilla continuó recibiendo atención de parte del obispo y los prebendados. Cuando la información sobre música reaparece, a partir de 1649, atestigua un movimiento de cierta intensidad: los contratos de músicos hacen pensar que el grupo había logrado una estabilidad mayor que en las épocas precedentes, aunque el recambio de músicos continuó siendo relativamente frecuente. En ese año aparecieron en la escena catedralicia dos nuevos músicos, uno de los cuales parece haber contado con destacadas cualidades profesionales. Se trata del diácono—prontamente ordenado—Pablo de Espinosa y del “clérigo de evangelio” Andrés de Montes de Oca; el primero fue nombrado maestro de capilla en fecha no precisada¹⁴, y el segundo cantor y profesor del seminario—debía dar lección de “canto llano y de horgano” a los colegiales (diciembre de 1650; ACAP2:38). Montes de Oca se ausentó a officiar de doctrinero de Talingasta durante el año 1652 y fue reemplazado por Juan de Serrezuela en el seminario (ACAP2:54-55), pero volvió y continuó en sus funciones de cantante (ACAP2:59); y el padre Serrezuela fue reemplazado como cantor y profesor del seminario por Juan Lazo de Puellas en diciembre de 1653 (ACAP2:63). El personal de la capilla se completaba entonces con Julián Cardozo, quien en 1650 hacía “muchos años” que cantaba en el grupo (ACAP2:38), y los jóvenes Miguel de Gauna Carrizo (sobrino de Campo) (cfr. ACAP2:8-9) y Francisco Camargo, ambos diáconos en 1648 (INFORMACION:fo. 322v), a más del organista Moreno y los seises o seminaristas que cantaban las partes más agudas. Hallamos así un grupo formado por 3 a 5 cantantes adultos, tiples y un organista. Aunque en esta época los grupos de las catedrales más

¹⁴ Espinosa fue designado secretario de cabildo en reemplazo de Andrés de Montes de Oca el 17/5/1649 (ACAP2:18).

importantes se habían agrandado a fin de poder interpretar normalmente obras a dos coros (6-8 voces), el grupo del Tucumán continuaba siendo perfectamente adecuado para ejecutar música litúrgica menos ambiciosa y villancicos de modestas dimensiones y para cubrir cabalmente las necesidades del obispado.

3.3 - La capilla en crisis

En lo que queda del siglo XVII el funcionamiento del conjunto se vió aparentemente afectado por la crisis del gobierno de la catedral. En 1660 falleció Cosme del Campo (Cabrera 1914:30). Un año después lo siguió el obispo Maldonado. Durante el período de sede vacante, el deán Juan de Carrizo Mercadillo, apoyado por su sobrino el maestrescuela (y músico) Miguel de Gauna Carrizo, sostuvo una feroz lucha interna contra el arcediano Tomás de Figueroa. Acaparó el poder y lo ejerció sin demasiadas consideraciones por los intereses de la iglesia. Apenas muerto Maldonado, Carrizo se lanzó a capturar los resortes del poder catedralicio (cfr. ACAP2:117-127), los mantuvo hasta la llegada del obispo Ulloa en 1679, y los utilizó en provecho propio y de su camarilla. Al mismo tiempo, el edificio de la catedral iba siendo destruido poco a poco por las sucesivas inundaciones del río Dulce. Estas databan de por lo menos 1629, pero se hicieron más fuertes a partir de 1659, cuando el río cambió su cauce y puso en peligro la catedral (ACAP2:98-101). El edificio cayó en parte en 1667, a medias en 1671 y del todo dos años después, y apenas consiguieron salvarse algunos materiales (maderas y adobes); ignoro la suerte corrida por el órgano (Bruno 3:421).

El seminario parece haber sido la institución clerical más afectada por la mala administración de Carrizo y sus secuaces. El deán fue acusado de malversar sus fondos, usar el edificio como vivienda y dejarlo destruido, de y otorgar la rectoría a seguidores suyos, cuyas gestiones son presentadas de manera negativa en la documentación (Bruno 3:420-421). En el ramo de los profesores de música, Montes de Oca—el último de los que habían sido nombrados en épocas de Maldonado—desaparece de la documentación, y aparece el sacerdote Diego de Herrera, quien sería el próximo maestro de capilla. Este último fue nombrado rector por Carrizo, con el cargo de enseñar latín y música (ACAP2:120-121; cfr. también 138-139, 144 y 189-190).¹⁵ Su gestión estuvo muy lejos de ser brillante; según Alonso Rodríguez de Cabrera, entre 1661 y 1665 fueron

rectores y maestros del dicho seminario el dicho diego fernandez de frias y el dicho diego de herrera ambos a dos hombres ygnorantísimos que apenas saben gramatica [...] quienes no han enseñado ny enseñan a los colegiales ni aun las oraciones de la cartilla ni buenas costumbres (CARRIZO:17).

¹⁵ La designación de Herrera como rector es parte de un curioso enroque, el cual posiblemente resultaba de las afiliaciones políticas de los miembros intervinientes: Herrera, cura de naturales y capellán ("beneficiado", vale decir, suplente designado para cubrir una de las sillas vacantes del cabildo, con obligación de cantar horas y misas, pero sin voz ni voto en el cabildo, con el pingüe salario de 500 pesos al año), fue designado rector del seminario, y el rector del seminario Diego Fernández de Frías, a quien puede señalarse como uno de los responsables de la decadencia de la institución, fue nombrado capellán en lugar de Herrera. Uno tiene la impresión de que Carrizo y su pandilla querían endilgarle el fardo de un seminario que no funcionaba a Herrera, rescatando a Fernández del trance en que se veía envuelto y otorgándole adecuados medios de vida.

En otro orden de cosas, el maestro de capilla Espinosa intentó renunciar e irse en busca de mejores condiciones de trabajo en 1663. En esta oportunidad el cabildo pudo convencerlo de quedarse (ACAP2:138-9 y 155-6). En 1666, en pleno “reinado” de Carrizo, cuando la iglesia de la que tan orgulloso estaba el obispo Maldonado estaba siendo deshecha para ser reedificada en sitio más seguro y los diezmos habían acusado la crisis con una seria baja, no hubo manera de que los prebendados impidieran otra vez que se fuera. El modo en que se registra su renuncia y las gestiones que hizo el cabildo para evitarla dan la impresión de que se fue no como simple viajero, sino huyendo de un sitio que se le había hecho insoportable. Dice el acta capitular del 23/12/1666 que

el dicho Maestro de Capilla [...] respondió [al maestrescuela] con voces altas y alteradas que habia muchos tiempos deseaba irse del obispado y que le habian detenido ahora tres años [...] y que desde luego hacia dejacion del dicho oficio de Maestro de Capilla y de la cofradia de animas q^e servia y que habiendolo oido su merced muchas veces que lo repitió (ACAP2:197).

En primera instancia Miguel de Gauna reemplazó a Espinosa al menos en ciertas ocasiones de especial solemnidad. En abril de 1667, cuando se trató sobre el modo de celebrar las exequias de Felipe IV, se decidió que el cuidado de la música corriera por cuenta de Gauna “que es inteligente en ella” (ACAP2:202). No mucho tiempo después Herrera debió hacerse cargo del conjunto musical, puesto que así lo hizo cuando Espinosa amenazó con irse en 1663. Figura como maestro de capilla todavía en 1677 (FIGUEROA: pliego 14) y después de 1680. Dado el tiempo que ocupó el cargo, su desempeño debió ser mejor allí que al frente del seminario—aunque dados sus antecedentes, uno se pregunta si su presencia durante tanto tiempo al frente de la capilla no es un signo de cambio cualitativo negativo en su funcionamiento. Como otros maestros anteriores, lo combinó con el curato de indios de la catedral por lo menos a partir de 1663 (ACAP2:144); como Espinosa, intentó irse en busca de un mejor salario, y fue detenido por el obispo Ulloa mediante un aumento de 70 pesos anuales provenientes de la tercia obispal (carta de Ulloa, 11-8-1682; TRANSLACION:75).

La crisis no acabó con la capilla. En 1670, cuando los oficios divinos se celebraban en lo poco que el río había perdonado de la gran iglesia construida en 1617, en “la miseria de vna total falta de ornamentos porque los pocos que auia se an enbegesido y rremendandose han podido servir hasta oi”, la iglesia sin embargo se servía “con el aparato y culto que la mas opulenta”, según el cabildo (DESTROZOS:1-2). Entre quienes contribuían a ese “aparato” figuraban un maestro de capilla y un organista con 200 pesos de renta anual cada uno, y cuatro cantores con 75 pesos cada uno. (poder fechado 7/7/1670 en MERCADO:8). A partir de 1673 los oficios se celebraron en la capilla del hospital (Bruno 3:421), la cual según el tesorero José de Bustamante y Albornoz era “una casita mal hecha donde esta el señor de los cielos y tierra que apenas cabemos a resar y por oras estamos esperando que se caiga sobre nosotros” (TRANSLACION:4; cfr. Bruno 4:321), pero el trabajo de la capilla no parece haberse interrumpido.

Las condiciones de su trabajo sí se alteraron de manera notable. En 1682, el obispo Ulloa contraponía la situación de “los años atras”, cuando la ciudad no estaba “tan destruida” y la iglesia “tenia mucho servicio de esclauos y musica”, y “oy”, cuando no había esclavos y la renta de la catedral se gastaba “en alquileres que [sic por “de”] tres o

quatro negros y mulatos que hasen papel de músicos” (TRANSLACION:75). Los dichos de Ulloa deben haber tenido su parte de verdad. El único músico nuevo que aparece en las actas capitulares de esta época aparte de Herrera es el mulato Jusepe (José), primer y último cantor no-europeo que aparece en las páginas de las actas capitulares. Su salario fue aumentado 50 a 80 pesos anuales el 11/6/1663, efectivo desde el 26 de febrero anterior (ACAP2:148). El reemplazo de cantores de rango sacerdotal por mulatos no implica necesariamente un deterioro en el funcionamiento o el nivel técnico del conjunto musical catedralicio. Sin embargo, puede leerse como resultado de la crisis. Dada la política—generalizada en las capillas musicales de América Latina—de preferir cantantes blancos siempre que fuera posible, la presencia de Jusepe como empleado de la iglesia debe interpretarse, sea como signo de efectiva falta de músicos blancos, sea como un modo de reemplazar ministros independientes o contrarios a Carrizo por otros leales.

Una importante laguna cronológica entre el segundo y el tercer libro de actas capitulares (ACAP2 y ACAP3, 1667-1681) impide aportar mayores precisiones documentales para confirmar lo dicho por Ulloa. Por lo menos dos músicos blancos pueden haber actuado con la capilla de morenos (u ocupado alguno de sus cargos, a pesar de lo que escribió el obispo). Uno es Julián Cardoso—cuya renta fue aumentada a 100 pesos en 1663—quien puede haber continuado al servicio de la catedral hasta la fecha en que aparece como profesor del seminario y reaparece como cantor (1689; ACAP3:fos. 67v y 81); otro es Juan Lazo de Puelles, quien luego de ser capellán beneficiado entre 1661 y 1663 ocupó el curato de la catedral en época no determinada y terminó como prebendado a partir de ca. 1686. En 1677, cuando todavía no había ganado el cuarto de españoles de Santiago, recibía renta fija de la catedral (FIGUEROA: pliego 14), que puede haber recibido en carácter de músico.

3.4 - Ulloa y Dávalos

La influencia del obispo Nicolás Hurtado de Ulloa (actuó 1679-1686) sobre el *continuum* de actividades musicales de la catedral fue mínima. Su programa estaba claro: trasladar la sede obispal a Córdoba. Así lo expuso una y otra vez, en su tono de característica vehemencia:

¿Cómo ha de ser catedral, señor? ¿Cómo he de tenerla en aquel país [Santiago del Estero] por naturaleza incapaz para todo aquello necesario para la vida? ¿Qué lustre podrá tener con solos siete sacerdotes ignorantes, sin colegio seminario ni posibilidad para que lo haya? (carta al rey de 1684, cit. en Bruno 3:453).

Si por una parte se preocupó de dar impulso a la construcción de nuevo edificio para la catedral—puso su primer adobe, y auspició su construcción hasta su muerte (Bruno 3:462-468), por otra dejó que tanto el seminario como la capilla musical siguieran su curso, sin molestarse en cambiar nada, en espera de poder restablecerlos en Córdoba. En cuanto al primero, dejó que se extinguiera del todo, como resultado de la crisis que la institución venía acarreado desde la muerte de Maldonado. “[D]e hecho no le hay ni la ha habido en mucho tiempo, pues dos o tres colegiales que hay y ha habido viven en sus casas” dicen los prebendados del cabildo en 1681 (ACAP3:fo. 1). Su edificio también fue destruido por las inundaciones: “[l]a casa que solía serlo se arruinó con la iglesia. Apenas han quedado rastros de lo que fue,” escribió en 1682. La renta se había reducido,

de 2000 pesos a menos de 400 (Bruno 3:493). El obispo decidió ajustar las cuentas, y así lo hizo; no consideró oportuno reedificarlo por cuanto esperaba poder trasladarlo a Córdoba en poco tiempo (p. 494).

En cuanto a la capilla, sólo se registra una decisión administrativa positiva: el nombramiento del sacerdote Francisco de Alba como cantor y organista, luego también secretario del cabildo, en 1685 (ACAP3:fos. 20v y 27v); en 1681 y 1689 figuran además referencias a los ministriles de la iglesia (v.i., 3.6). Distintas referencias aisladas hacen pensar que el conjunto continuaba trabajando, quizás en base a cantores negros y mulatos, como afirmó el mismo Ulloa. Su funcionamiento y su desempeño técnico se resintieron: la ausencia de los seminaristas provocó una falta total de voces blancas para cantar las partes más agudas. Hacia 1680, pues, el conjunto parece haber ingresado en una suerte de estado vegetativo que coincide con las ideas de Lange. Los documentos dan la impresión de que arrastraba una existencia deudora de tiempos mejores.

El obispo Juan Bravo Dávila y Cartagena se posesionó en 1691 para fallecer unas pocas semanas después. Una de las pocas disposiciones que tomó tuvo consecuencias importantes: el nombramiento del arcediano Bartolomé Dávalos como provisor y vicario general del obispado, quien asumió el gobierno de la diócesis en sede vacante. Dávalos probó ser un administrador enérgico (y aparentemente desinteresado). Su influencia sobre la práctica musical de la catedral fue mucho mayor que la de Ulloa. Por una parte, reaparecen informaciones administrativas sobre música; hay referencias a tres músicos blancos, el cura de naturales y maestro de capilla Herrera (ACAP3:fos. 9v, 81 y 96), el secretario/organista/cantor Alba y el cantor seglar (por ser alférez) Cardoso (ACAP3:fo. 81).¹⁶ Consta asimismo la renovación del órgano, que Dávalos se atribuye (junto con la de la sillería de coro y el facistol de la catedral) (TRANSLACION:132).

Por otra parte, Dávalos, junto con el gobernador del Tucumán Tomás Félix de Argandoña, han sido reconocidos como los principales responsables del restablecimiento del seminario (1689), uno dentro de la iglesia, el otro fuera de ella. El cabildo nombró rector a Cosme Ibáñez del Campo (ACAP3:fos. 57-58; cfr. Bruno 4:287), cuyas detalladas cuentas autógrafas (1689-1699) han llegado hasta nosotros (CUENTAS). Se recuperó la asistencia diaria de cuatro colegiales a la catedral y de todos durante las fiestas principales para colaborar con el culto (TRANSLACION:149; certificado notarial contenido en COBRO:fos. 4-4v). Asimismo, se nombró un nuevo profesor de música “en el arte de canto llano, i canto de organo”, en la persona del alférez Cardoso (ACAP3:67v). Consta en las cuentas que efectivamente ejerció su cargo: en agosto de 1690 el seminario le pagó cuatro pesos extra a su salario (CUENTAS:fo. 57v). Además, el 3 de marzo de 1692 el rector Ibáñez pagó veinte pesos a Francisco de Alba “por la enseñansa a los Colegiales. a tocar el organo” (CUENTAS:fo. 69v).

3.5 - El fin

El obispo Manuel de Mercadillo (gobernó 1698-1704) consiguió finalmente en 1699 que el obispado se trasladara a Córdoba para mejorar su situación material. Fuera de este cambio fundamental en el funcionamiento catedralicio, la incidencia de su gestión

¹⁶ Dos de los músicos que actuaron anteriormente se habían convertido en prebendados o fallecido, por lo cual no es dable suponer que continuaran integrando el conjunto: Gauna fue prebendado desde 1663, y falleció en 1683 (ACAP 3:fos. 10-10v; PODER); y Lazo de Puellas fue recibido como maestrescuela en 1685 u 86 y murió en 1696 (ACAP3:fo. 108v).

sobre la capilla musical es muy difícil de determinar. Si el silencio de las actas capitulares significa algo, Mercadillo no estaba en absoluto interesado en el culto y la música—la documentación enfatiza cuestiones económicas, en especial relativas a los diezmos. Pero como antes había sucedido, referencias colaterales en varias fuentes permiten suponer que el trabajo del conjunto musical continuó por lo menos hasta el principio del período de sede vacante subsiguiente. Una vez más, es posible suponer que el conjunto funcionaba más o menos automáticamente (o por lo menos, autónomamente), sin un cuidado especial de parte de las autoridades; una vez más cabe calificar su “vida” como “vegetativa”.

La capilla viajó a Córdoba con el obispo y el cabildo. Francisco de Alba parece haber reemplazado a Herrera como maestro; este último debe haberse quedado en Santiago del Estero como párroco de indios, o haber emigrado. Según un testimonio de los primeros años del siglo XVIII, en la catedral de Córdoba, entre “capellanes [...] beneficiados y cantores, habrá 18 o 20 en todo” (testimonio de los sacerdotes Francisco Burgés y José Cameros, cit. en Bruno 4:374; énfasis mío). Otra fuente secundaria, los gastos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Córdoba, permiten documentar la existencia de la capilla durante apenas tres años (v. apéndice 2). Su estudio revela que desde 1684 hasta el año 1701 la cofradía—cuyas constituciones obligaban a solventar, entre otras festividades, una misa cada segundo domingo del mes en renovación del compromiso de los miembros o “esclavos” de ella (Martínez de Sánchez 1996)—pagó a los músicos esclavos de la Compañía de Jesús para que actuaran tanto en las misas de renovación como en ciertos actos de la fiesta del Corpus. Ocasionalmente, además, aparecen oblaciones a instrumentistas (arpistas, vihuelistas, chirimeros), a veces combinados con las efectuados a los músicos de la Compañía, a veces por separado. Entre 1702 y 1704, en cambio, figuran pagos al “maestro de capilla” o al “licenciado Francisco de Alba”—debemos suponer, pues, que son la misma persona. La causa: la música (diciembre de 1703) de las misas de renovación (abril de 1703, id. de 1704). Tiene sentido: el monto pagado corresponde a 12 pesos por año, vale decir, un peso por mes o por misa. Desde mediados de 1704 hasta la segunda mitad del siglo XVIII se interrumpen los gastos regulares en música de la cofradía; cuando reaparecen, los destinatarios de los pagos son músicos negros y mulatos y no la capilla catedralicia.

Después de 1704 desaparece toda referencia, tanto a la capilla musical de la catedral del Tucumán como a Francisco de Alba. Este último aparece como secretario en las actas capitulares hasta el 7 de noviembre de 1704 (ACAP3:fo. 191)—en el acta siguiente, del 2/12/1705, José Arias de Saavedra firma como titular en su reemplazo (fo. 199). Debió haber muerto o renunciado a sus cargos hacia diciembre de 1704.¹⁷

El pleito sobre el llamado “beneficio simple” mantenido entre el gobierno del Tucumán y la catedral permite comprobar la desaparición del conjunto. El beneficio simple es un cargo de sacerdote adjunto al párroco, establecido por el acta de erección del obispado en cada una de las ciudades cabeceras de distrito. Para el sustento del

¹⁷ Lamentablemente, los libros de defunciones de la catedral cordobesa comienzan en 1728, por lo cual no pude documentar su posible fallecimiento. Tampoco pude hallar rastros suyos en los protocolos notariales de la ciudad de los años 1704-1705.

¹⁸ La situación ya se halla documentada en julio de 1670 (MERCADO:8); puede atribuirse al deán Carrizo Mercadillo o incluso al obispo Maldonado, a pesar de lo afirmado por Dávalos. Este ya había tocado el punto en una carta anterior, de 1692 (TRANSLACION:136); pedía que se reasignara el dinero del beneficio simple para la creación y el mantenimiento de dos cargos de racionero para que cantaran los evangelios y las epístolas en las misas cantadas.

beneficiado estaba previsto destinar un noveno y medio del tercio de los diezmos del distrito. Por disposiciones cuyo rastro concreto no pude hallar, y ante lo pequeño de los montos en cuestión, que no permitían la manutención de beneficiados, los novenos de todos los beneficios simples del obispado fueron asignados a la fábrica de la catedral para pagar a los empleados: en 1694 escribió el provisor Dávalos que

[e]l noveno i medio de los beneficios simples de las ciudades de este obispado halle aplicados al Maestro de capilla sacristan organista y secretario sin mandato para ello de Vuestra Magestad ni de Prelado alguno (TRANSLACION:150)¹⁸

Por Real Cédula (Madrid, 15/10/1696), el rey ordenó reasignar el monto de los beneficios simples para la construcción del nuevo templo catedralicio en Córdoba (transcripta en BENEFICIO:fo. 338). Los miembros del cabildo eclesiástico se negaron a cumplir lo ordenado por el documento, y el procurador de Córdoba les entabló pleito. Como parte de la argumentación del cabildo, el chantre Luis de Medina Lasso de la Vega responde en noviembre de 1709 que

por Costumbre immemorial de essa dha Santa Yglecia cathedral se ha estado Consumiendo el producto de dho nobeno Y medio q e Resulta de la gruesa de los dhos diezmos en la paga Y satisfacion de los Salarios q e persiben el Organista Y bajonero, no siendo Capas La mesa Capitular para poderlos Sustentar Y mantener (BENEFICIO:fo. 330).

Ya no hay maestro de capilla, ni sombra de los cantores: quedan solamente un organista, omnipresente en la catedral, y un bajonero. Podemos imaginar que de haberlos habido, Medina los hubiera mencionado para reforzar su argumentación (que si se reasignaba el dinero del beneficio simple no había con qué pagar los músicos necesarios para la decencia del culto). La inexistencia de toda otra referencia a un conjunto estable de cantores en la catedral de Córdoba hasta la última década del siglo hace pensar que la capilla finalmente desapareció.

El seminario corrió mejor suerte, pero nunca retomó su rol musical. Trasladado a Córdoba junto con el obispado, se le asignó en primera instancia el sitio junto a la catedral, y luego una casa frente a la plaza, contigua al llamado “oratorio del obispo Mercadillo”. Según los testimonios de Burgés y Camero, ya mencionados, tenía entre 10 y 12 alumnos (Bruno 4:374). Las referencias a la enseñanza de música en el seminario se interrumpen hasta la época del obispo Pedro Miguel de Argandoña (poseionado en 1748); durante y después de este lapso, arrecian las quejas de los obispos ante el desconocimiento del canto llano por parte de los clérigos criollos, resultado de deficiencias docentes del seminario (cfr. Lange 1983:280-281). Durante el resto del siglo no volvió a ser una institución decisiva para sostener la vida musical del obispado.

3.6 - Excurso 3: música instrumental y ministriles

Ninguna descripción de una capilla musical barroca está completa si no se trata acerca de la música instrumental. La existencia de música instrumental y de ministriles (ejecutantes de instrumentos de vientos) constituye un problema. Las referencias son pocas, pero, como la punta de un iceberg (y como generalmente ocurre en las capillas

barrocas), dan pie a pensar que la práctica de acompañar las voces con instrumentos era mucho más constante y consistente de lo que parece.

Sólo existen dos referencias tempranas al uso de instrumentos. Una corresponde a uno de los textos sobre la actividad de Cosme del Campo, en el cual se afirma que había enseñado a blancos y negros a cantar y tocar instrumentos (v.s., 3.1). Según la otra, en junio de 1641 el cabildo otorgó 100 pesos de limosna al franciscano Mateo de San Francisco, “por haber acudido al Coro á ayudar en la música con sus instrum^{tos}.”, sin mayores precisiones (ACAP1:650-651). Da la impresión que se utilizaron los instrumentos siempre que fue posible—siempre que hubo una persona hábil dispuesta a tocar.

Más adelante en el tiempo existe una aparente contradicción interna en la masa de documentos: las actas capitulares no proporcionan dato alguno, ni sobre la contratación de ministriles, ni sobre el pago ocasional a siquiera uno de ellos, pero hay dos referencias a un grupo de ministriles expresamente calificado como perteneciente a la iglesia. Corresponden a la recepción de dos obispos en la década de 1680. En agosto de 1681, en el acta de toma de posesión del obispado por Ulloa se dice que repicaron las campanas de las iglesias, y

se tocaron en Dha Yglesia [catedral] por **los Ministriles de ella** los demas instrumentos Con gran Regosixo y alegría (ACAP3:fo. 6—énfasis mío).

Otro tanto ocurrió en la toma de posesión del obispo Juan Bravo Dávila y Cartagena el 13 de marzo de 1689, y como acontecía con este tipo de actas—las cuales generalmente reproducían un modelo único más o menos literalmente—, los términos que se utilizan son los mismos (ACAP3:fo. 53).

La contradicción se soluciona si el conjunto que tocó para las recepciones de los obispos carecía de remuneración fija. Según la costumbre predominante en América en los siglos XVI y XVII, es muy posible que fueran indígenas, de modo que pueden haber servido como yanacunas, a la iglesia o a un particular que los prestó como favor especial,¹⁹ con una remuneración mínima o nula. Tampoco es imposible que se tratara de un conjunto contratado con regularidad por la catedral, pero sólo para ocasiones tan importantes como la recepción de un obispo, y que por lo tanto fueran pagados de fondos distintos de los cantores.

4. Música y finanzas

Cuarta pregunta: ¿en qué medida el estado financiero del obispado explica la existencia o no de capillas musicales? No lo hace: desde el punto de vista financiero, mantener la capilla es casi imposible. Las finanzas del obispado tampoco han sido estudiadas, y las fuentes disponibles están extremadamente incompletas. Hay referencias en distintos documentos que permiten asignar un monto de entre 1000 y 1200 pesos a la fábrica de la catedral, resultantes de reunir el noveno y medio que le correspondía, la

¹⁹ Casos de “préstamos” de trabajadores indígenas a la catedral para realizar obras en el edificio aparecen con cierta frecuencia en la documentación, en especial en la época en que fue necesario deshacer el edificio y reconstruirlo en otro sitio debido a las inundaciones del Río Dulce.

casa escusada y el “beneficio simple”, tanto de Santiago como de las otras ciudades. Maldonado habla de una renta de fábrica de 1000 a 1200 pesos (Barbero et al 1995:51), y el cabildo, de una de 1100 pesos en “el año que mas tiene de renta” (ACAP2:132; cfr. MERCADO:8).

La fábrica debía pagar los salarios de los músicos (Barbero et al 1995:51). Un conjunto integrado por un maestro de capilla y tres cantantes de distinta jerarquía costaría aproximadamente 600 pesos—200 para el maestro de capilla, otro tanto para el organista, 100 para un cantante y 50 para cada uno de los otros. En 1670, según el cabildo, el monto gastado en músicos era todavía mayor: había cuatro cantantes, a los cuales se les pagaba 300 pesos en total, elevando el costo del grupo a 700 pesos (MERCADO:8). La mitad o más del dinero de la fábrica se gastaba exclusivamente en músicos. Pero la fábrica debía solventar además la construcción y reparación del edificio, y los gastos cotidianos de vino, cera, sebo, limpieza, ornamentos sagrados, secretario, sacristán, mayordomo, etc.; tras erogar todo lo que le tocaba, debía quedar en déficit—la “pobreza de la fábrica” era una realidad palpable. En otras palabras, es casi imposible que dado este nivel de ingresos la fábrica hubiera podido costear los músicos; y sin embargo, así lo hizo durante más de un siglo. La catedral necesariamente tiene que haber contado con entradas extra, en forma de limosnas, donaciones y censos de las cuales no conozco registro alguno (salvo la indicación de Ulloa a propósito de un pago al maestro de capilla Herrera extraído de su propia renta, v.s., 3.3).

Por otra parte, el salario pagado a los músicos era insuficiente para vivir. Las rentas mayores, de 200 pesos, apenas permitían una economía de subsistencia a quienes las percibían; las rentas menores, de 50 pesos, eran poco más que una propina. Se explica que los músicos desempeñaran más de un cargo, como secretarios de cabildo, curas, capellanes de ánimas o profesores en el seminario. En comparación, un maestro de capilla de la catedral de La Plata (Chuquisaca, Sucre, actual Bolivia) ganaba a mediados del siglo XVII 1000 pesos de salario—más que todo el conjunto catedralicio del Tucumán completo—y recibía unos 720 pesos adicionales para la alimentación, vestido y enseñanza de los seis niños de coro; y el organista titular ganaba 800 pesos. El gasto total en salarios de músicos de la catedral platense para la década de 1680 es siempre superior a 8000 pesos, lo cual equivale a tres cuartas partes del total de los diezmos del Tucumán.

4.1 - *Via negationis*

El estado financiero del obispado sí permite entender, en cambio, la desaparición de la capilla. Los montos de la gruesa de diezmos disponibles (tabla 1) son notablemente constantes: después de la segunda década del siglo XVII se estabilizan en once o doce mil pesos por lo que queda del siglo. Aunque no pueden extraerse conclusiones válidas de una serie tan incompleta, es posible apreciar una notable baja en los diezmos durante la primera década del siglo XVIII: tomando los números más seguros—1691 y 1707— y suponiendo valores comparables—a falta de un índice que permita deflacionarlos—, el monto de los diezmos bajó un 21.37 %. Las dos series locales disponibles, de Salta (bastante completa a partir de 1680; tabla 2) y Córdoba (muy fragmentaria; tabla 3) indican una baja todavía más pronunciada en la época, del orden del 41.73 % para Salta (comparando los montos de 1680 y 1707), y del 60 % para Córdoba (comparando los montos seguros de 1691 y 1708), las cuales se compensan en el monto total de la gruesa por las subas en Tucumán, Catamarca y Londres, y Jujuy. Por otra parte, la situación no

Tabla 1: Montos de la gruesa de diezmos del Tucumán
(expresados en pesos de a ocho reales o corrientes)

1604-1605	13.113 (RESPUESTA: 3)
1605-1606	12.874 (loc. cit.)
1606-1607	13.435 (INCENDIO: 9-14)
1607-1608	13.097 (loc. cit.)
1609-1610	12.423 (loc. cit.)
1610-1611	11.859 (loc. cit.)
1611-1612	11.376 (loc. cit.)
1612-1613	10.691 (loc. cit.)
1613-1614	10.176 (loc. cit.)
1614-1615	10.249 (loc. cit.)
1615-1616	11.293.5 (loc. cit.)
1616-1617	~ 11.000 (loc. cit.)
c. 1637	~ 12.043 (deducido de Levillier 2:76)
c. 1644	~ 12.371(deducido de Barbero et al 1995:52)
Promedio 1661-1670	11.663,467 (deduc. de REEDIFICACION: pliego 18)
Promedio c. 1683 -c. 1690	12.708 (deducido de TRANSLACION:151).
1689-1690	11.412.5 (deducido de COBRO:fo. 27v)
1691-1692	12.717 (Pastells 4:274)
1707-1708	9999.5 (BENEFICIO:fos. 325-329)

Nota: a los fines de la recaudación de los diezmos y veintenas, el año corría del día de San Juan (24 de junio) de un año al mismo día del año siguiente.

Tabla 2: Diezmos de la jurisdicción de Salta

1680-1681	1330	1694-1695	1200
1681-1682	1325	1695-1696	1100
1682-1683	1200	1696-1697	—
1683-1684	1230	1697-1698	950
1684-1685	1200	1698-1699	1000
1685-1686	1250	1699-1700	1004
1686-1687	1100	1700-1701	1000
1687-1688	1170	1701-1702	900
1688-1689	1100	1702-1703	1000
1689-1690	1100	1703-1704	1000
1690-1691	1020	1708-1709	975 (BENEFICIO:fo. 324v)
1691-1692	1020 (cfr. Pastells 4:273)	1709-1710	975 (loc. cit.)
1692-1693	1120		
1693-1694	1150		

Nota: a estos montos deben agregársele 30 pesos pagados por el Colegio de la Compañía de Jesús de Salta en concepto de veintena, por convenio especial con el obispado.

Fuente: salvo indicación en contrario, SALTA:fos. 6v-8.

Tabla 3: Diezmos de Córdoba

1620-1621	4.806 (deducido de CAMPOS).	1645-1646	6.000? (loc. cit.)
1625-1626	4.200+ (ACAP1:450)	1646-1647	6.000? (loc. cit.)
1626-1627	4.200 (loc. cit.)	1647-1648	6.000? (loc. cit.)
c. 1630-33	~ 5.500 (ACAP1:555)	1648-1649	6.000 (loc. cit.)
1634-1635	~ 4.000 (loc. cit.)	1666-1667	6.000 (ACAP2:194)
1637-1638	5.100 (ACAP1:601)	c. 1667	~ 7.000? (Pastells 4:157)
1638-1639	4.500 (ACAP1:628)	1691-1692	5.000 (Pastells 4:273)
1639-1640	4.500-? (ACAP1:628)	1699-1700	4.000 (ACAP3:fo. 133)
1640-1641	6.000? (ACAP2:20)	1700-1701	4.000 (loc. cit.)
1641-1642	6.000? (loc. cit.)	1701-1702	4.000? (loc. cit.)
1642-1643	6.000? (loc. cit.)	1708-1709	2.000 (BENEFICIO:fo. 324)
1643-1644	6.000? (loc. cit.)		
1644-1645	6.000? (loc. cit.)		

parece haber mejorado en el corto plazo. Según Arcondo, un documento de 1711 “indica una suma de entre cinco mil y seis mil pesos, para el total de las rentas del obispado” (1992:47), correspondiente a la mitad de lo recaudado unas décadas antes. Aún si elegimos no tener en cuenta estos datos—por falta de referencias concretas al documento que los menciona y los términos en que lo hace—la baja del 21 % ocurrida a caballo del nuevo siglo es suficiente para sumir el obispado en una crisis financiera de magnitud. Alrededor de 1650 la pobreza de la fábrica hacía muy difícil la manutención de los músicos; una rebaja del 21 % sobre montos que estaban al borde de lo imposible convirtió esa virtualidad en una realidad. Alrededor de 1705, como consecuencia de esta situación, la capilla desapareció.

Esta crisis financiera no es un hecho puntual; ha sido explicada como otra incidencia del mismo proceso generalizado que ya hemos visto actuando en Santiago a partir de ca. 1680, y que continuó hasta bien entrado el siglo XVIII. La naturaleza y causas del proceso son todavía objeto de debate por historiadores y economistas. La explicación actualmente favorecida lo entiende como resultado de las fluctuaciones descendentes del sistema económico definido por el eje Lima-Potosí. La caída en la producción de plata de Potosí durante el siglo XVII habría influido sobre las zonas que lo abastecían, creando contracción y crisis económica (Assadourian 1983:19-65). Garavaglia (1983:409-410) precisa que la crisis se manifestó en varios aspectos de la vida colonial, afectó el Tucumán, el Paraguay y el Río de la Plata en conjunto, y que evolucionó de manera coincidente con los datos sobre diezmos que acabo de citar: descenso a fines del siglo XVII, con el punto más bajo situado alrededor de 1710 (y una situación deprimida hasta mediados del siglo XVIII, la cual no nos concierne aquí). El mismo Assadourian fue más allá de la economía para señalar algunas importantes consecuencias sociales de esta crisis, entre las que interesa destacar un proceso de ruralización descrito en varios informes de época—abandono de las casas urbanas y establecimiento de las familias en el campo, por el ahorro que pudiera producirles (1983:62). Finalmente, Arcondo (1992),

discutiendo el caso específico de Córdoba, mostró la prolongación de la crisis durante buena parte del siglo XVIII con superabundancia de documentos e informes en distintos aspectos: economía, población, sociedad. Si leo correctamente su trabajo, la crisis produce el “ocaso de una sociedad estamental” al que se refiere su título—hizo que la sociedad en su conjunto entre en un estado de disolución del que sólo saldría varias décadas más tarde. Por ello puedo imaginar que las preocupaciones de los pobladores de la región se orientaban más bien hacia la obtención del sustento cotidiano que hacia la música. Por otra parte, una ciudad progresivamente despoblada no es un contexto estimulante para actividades musicales de cualquier clase; en el caso de las instituciones musicales, su trabajo se hace cada vez menos viable, por falta de sustento económico y social. La música institucionalizada, pues, no constituyó una excepción a la situación general: las actividades sufrieron una brusca merma cuantitativa (y quizás también cualitativa), y la tradición musical religiosa desapareció.

5. Una cultura musical barroca

El argumento financiero funciona principalmente por vía negativa: explica el final de la tradición musical y algunos de sus tropiezos, pero no su presencia ni su desarrollo desde un punto de vista positivo. También nos permite apreciar hasta qué punto mantener las actividades musicales religiosas era importante para la época: éstas se desarrollaron aunque fuera casi imposible desde el punto de vista monetario. Queda claro que la música era un ítem importante para el clero de la época. Estamos muy lejos de la interpretación propuesta por Lange para el siglo XVIII: en el siglo XVII parece haber necesidad de música.

¿Por qué? Quizás por las características del universo mental hispanoamericano del siglo XVII. Por una parte, la música era indispensable para “la decencia del culto divino”, como se decía en la época. Esto se fundamentaba en parte en la idea de que la belleza es grata a los ojos de Dios. Así, un culto divino con música elaborada tenía mayores posibilidades de agradar a la divinidad que uno que no la tuviera. Dentro de la cultura española del siglo XVII, en la cual continuaron vigentes y cobraron nueva fuerza algunas nociones medievales, la música era sagrada. Se suponía que funcionaba en base a las mismas proporciones que regían, por una parte el universo, por otra parte el cuerpo humano: era imagen armoniosa, sonora y sensible de una esencia numérica divina. Por ello podía establecer la comunicación entre el hombre y el cosmos y transmitir las influencias de los astros al interior del cuerpo humano (Nassarre 1980; cfr. Zaldívar Gracia 1986). Podemos imaginar además que cantar, una actividad que involucra el propio cuerpo, era como introducirse, *incorporarse* a la creación. El culto divino no estaba completo, pues, sin la celebración constante de la divina armonía del universo que era la música para la gente del barroco.

Por otra parte, contar con un servicio musical “digno” para acompañar el culto divino era inherente a la idea de catedral. En varias partes de este artículo aparecieron formulaciones que presuponen el que la catedral, como iglesia de jerarquía superior a las matrices, parroquiales, conventuales y colegiadas, debía mantener un culto con el “lustre” adecuado. Así ocurre con las palabras del obispo Cortázar, a propósito de que la iglesia de Santiago “parecía en nada iglesia catedral”, o las de Ulloa, quien consideraba

que siete sacerdotes no eran suficientes para el despliegue de las ceremonias catedralicias—él utiliza específicamente la palabra “lustre”. Dentro de la concepción católica tradicional, un servicio con música polifónica era considerado más solemne, y por lo tanto jerárquicamente superior, a uno celebrado en canto llano; y éste a su vez superior a uno simplemente rezado. Una catedral, para mantener el brillo que correspondía a su jerarquía, debía contar con servicios musicales tan solemnes como se pudiera, o sea, con una capilla de música, al precio que fuera.

Finalmente, volvamos a la idea de la ciudad señorial. Es sabido que la música “clásica” estaba ligada a estructuras sociales de tipo señorial en la Europa de la tardía edad media, renacimiento y barroco. La catedral no era únicamente una institución religiosa: con su estructura rígidamente jerárquica era también una institución señorial. Constituía una verdadera corte, en la cual señoreaba un “príncipe de la iglesia”—¿cuántas veces no hemos leído esta expresión aplicada a un obispo?²⁰ En este sentido, la música de la capilla era necesaria como índice del carácter de señorío del obispado, vale decir, como símbolo de su poder terreno. ¿Que la fábrica no era suficiente para mantener con decencia un grupo de cantores? *Meglio ancora*: el obispo tenía una estupenda oportunidad de mostrar su espíritu cristiano al proporcionar a la iglesia crecidas limosnas para el intento, y, a la par, desplegar su poder de príncipe de este mundo. Es significativo que el obispo que más hizo por la música, Melchor de Maldonado y Saavedra, fuera uno de los que más se parecieran a un señor seglar, en su rica vestimenta, en su libertad de costumbres y trato, en su desprecio por quienes tenían menor cantidad de poder que él, en las reverencias que exigía de ellos (cfr. Bruno 3:252-254), y quizás también en su manejo caprichoso de los fondos eclesiásticos: contribuir a mantener la capilla de músicos puede haber sido para él otra manera de mostrarse como señor.

Por otra parte, la clase dominante de las ciudades señoriales estaba constituida por una aristocracia fundada en lazos de sangre: un conjunto de familias que buscaban interrelacionarse por vía de matrimonios. Al ser tan pequeño el ámbito de la clase dominante de Santiago en el siglo XVII, estos lazos de parentesco no podían sino hacerse notar en el ámbito catedralicio en general y en las actividades musicales en particular: Cosme del Campo y Juan de Carrizo Mercadillo eran tíos de Miguel de Gauna Carrizo y estaban emparentados con el último rector del seminario en Santiago, Cosme Ibáñez del Campo; el párroco de Córdoba Juan de Puelles y Aguirre era tío de Juan Lazo de Puelles; etc. Como es de esperarse, las tramas de esta red de relaciones consanguíneas trascendía en mucho el ámbito eclesiástico: Campo y Carrizo eran parientes de Nicolás Carrizo, gobernador del Tucumán, mientras Puelles lo era del gobernador Francisco de Aguirre, y Lazo de Puelles de la familia Lazo de la Vega, nobles de Castilla. Estas relaciones de

²⁰ Habría que complementar y completar estas observaciones diciendo que la estructura social de las catedrales se diferenciaba de un sistema señorial “puro” en importantes elementos. Por ejemplo, el acceso a las posiciones más importantes tenía lugar por una promoción controlada por el rey, exactamente igual que cualquier estructura gubernamental, y—obviamente—no era hereditaria. Esto, sin embargo, no neutraliza ni invalida los elementos señoriales que aparecen en la cultura eclesiástica barroca (y de otras épocas).

parentesco involucraban a sólo un grupo dentro de los músicos del Tucumán. Ellos, de manera consecuente con sus orígenes, en algún momento de sus vidas accedían a prebendas y soslayaban o abandonaban la actividad musical para continuar una carrera dentro del estrato más alto del clero de la región. Sin embargo, su misma presencia en el coro, derivada quizás de la pequeñez del ambiente, es un hecho que caracteriza la catedral del Tucumán; y dadas sus vinculaciones familiares su incidencia dentro del desarrollo de las actividades puede haber sido importante (lo fue en el caso de Cosme del Campo en particular). La relación entre la capilla de música y la clase dominante de la región trasciende el ámbito de lo simbólico: miembros de la última formaron parte de la primera e intervinieron en su desarrollo.

6. Para terminar

Estamos ahora en condiciones de responder a las preguntas planteadas al principio del trabajo. En el siglo XVII hubo una práctica musical en el Tucumán, y ésta fue semejante a la de otros sitios de América. La comparación es posible por la implantación de la capilla, institución musical religiosa por excelencia en la cultura hispánica (y europea) católica de la época colonial, tanto en el Tucumán como en las otras regiones del continente. No puede decirse que la capilla catedralicia permaneciera inerte a lo largo del siglo—salvo que por desarrollo se entendiera el de una escuela de composición, ausente del obispado hasta donde sé—; por el contrario, su historia registra un buen número de incidentes que pueden leerse como cambios cuantitativos o cualitativos.

Las numerosas disposiciones del obispo y cabildo en relación con la contratación de músicos en la catedral y profesores en el seminario, y el cuidado que pusieron en conservar los profesionales considerados más valiosos para la institución demuestran el interés del clero secular por la música en el período. En el Tucumán del siglo XVII no puede hablarse de “indolencia” con respecto a la música. La capilla musical fue creada con plena consciencia por las autoridades eclesiásticas. Al resultar imposible implantar la institución de los seises, se recurrió al seminario para asegurar la enseñanza musical a jóvenes y adultos y la reproducción institucional a través del tiempo. Los actos fundacionales fueron prolongados a través del tiempo por medio de numerosas disposiciones organizativas y administrativas. Se creó así una tradición local de (re-) producción de música religiosa.

Sí, en cambio, puede calificarse la actividad musical religiosa en el Tucumán como “modesta” y “precaria”. Modesta, porque los conjuntos parecen haber sido tan pequeños como se pudiera. La capilla catedralicia consistía principalmente en cantores; durante la mayor parte de su historia no hubo ni seises ni ministriles. El nivel de los salarios estaba muy por debajo de los de Lima o Sucre, y en general por debajo del mínimo indispensable para mantenerse. No hay compositores conocidos entre los músicos que actuaron en ella. Precaria, porque necesitó de un esfuerzo organizativo y administrativo, si no directamente financiero, relativamente grande por parte de los obispos y cabildos, como si hubiera hecho falta apuntalarla constantemente. Los músicos duraban en general poco a su servicio; después de poco o mucho tiempo, se iban en busca de mejores horizontes.

La “pobreza de la fábrica” es una realidad durante todo el período. A despecho de ella, las actividades musicales existieron y se desarrollaron. Una parte importante de

esto se debe a individuos, en función de distintas motivaciones: no sin simplificar, mencionaré la capacidad de un destacado intelectual y músico (Campo), la responsabilidad administrativa de un “príncipe de la iglesia” (Cortázar) y el celo de otro (Maldonado) por mantener “el lustre del culto catedralicio”. Pero este desarrollo involucró mucho más que los intereses o predilecciones personales de un grupo reducido; por lo pronto, no fue posible sin los sacrificios de muchos otros, en especial de esos músicos que estuvieron generalmente mal remunerados, y quizás tampoco sin las vinculaciones familiares del grupo de religiosos-músicos pertenecientes a la clase dominante. Cuando la pobreza de la fábrica se agudizó, a caballo del cambio de siglo, las actividades musicales institucionalizadas cesaron: la evolución de la economía explica la desaparición de la música, pero no su existencia. ¿Qué la explica, entonces? Tal vez la cultura barroca de las “ciudades hidalgas de Indias”, que hacía necesario que las catedrales o matrices contaran con música propia, para mantener la decencia inherente a todo divino, desplegar el lustre debido a la condición de catedral o de iglesia matriz, y establecer el poderío del principado eclesiástico.²¹

Será interesante continuar desarrollando esta re-evaluación y re-interpretación también para la música del siglo XVIII. La crisis general de principios de siglo puede haber terminado no sólo con una etapa de economía relativamente floreciente, sino también con toda una cultura; las antiguas ciudades de aspiraciones señoriales emergieron de la crisis como “ciudades criollas” formadas o en formación, y sus instituciones musicales se transformaron. En qué términos fue entablado el diálogo entre música y cultura, tanto durante la crisis como después de ella es el tema del trabajo que continúa a éste y que ya se halla en preparación.

Por medio de este artículo propongo un cambio mayor en la evaluación del pasado musical argentino: durante el siglo XVII, transplantar al Tucumán la idea de ciudad señorial, no sólo con su catedral sino también con su capilla de música, fue un proyecto concreto de los grupos dominantes realizado a costa de ingentes esfuerzos. No necesitamos negar lo que hay de cierto en la interpretación de Lange cuando se la aplica al siglo XVIII para mostrar cuán distinto era el siglo XVII en la lectura que sugiero. La historia, a fin de cuentas, está hecha tanto de permanencias como de cambios. Durante la primera mitad del siglo XVII las actividades musicales institucionalizadas del Tucumán y Río de la Plata fueron limitadas, al punto que podemos creer en la indigencia del

²¹ El rol de la música en los funerales, en el que pueden descubrirse otras facetas del empleo de música en una sociedad señorial, es tratado en parte por Ana María Martínez en su libro *Vivir para bien morir*, al cual no tuve acceso a tiempo para este trabajo. Constituirá un tema para un trabajo futuro.

como en canto llano. El **organista** debía tocar

todos los dias de fiestas solemnes duplex dominicas semiduplex y simples resandose della y en los sabados en la missa de nuestra señora y en la tarde a la salve que se dizen todos los sabados y en las fiestas de nuestra señora las uisperas (p. 207).

Todas las misas conventuales (o sea, las que realizaban diariamente los prebendados a las nueve de la mañana) con *Gloria* debían contar con *Credo* y *Prefacio* cantados, y todos los días “los sanctos los agnus dey se podran dezir alternando en el Coro con el organo y por ninguna cossa se digan de otra manera”. Las horas y maitines solemnes debían cantarse “por Puntos con la mayor solemnidad que se pudiere” (p. 212-213).

Apéndice 2

Algunos gastos sobre música de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Córdoba

[1684 - comienzo de la serie de gastos]

250v (antigua numeración siempre)

En treinte de henero que se hizo la Renobacion del Señor di dies R^s. a los negros por la musica _____ U001p 2.

[...]

251

[junio de 1684]

Ytt. 3 p^s. que les di a los negros de la comp.a por la mussica _____ U003 p

Ytt. Un pesso para Cuerdas para toda la Octava de Corpus _____ U001 p

[...]

[hay otros gastos en música, irrelevantes para el presente artículo]

268v.

[...]

= Año de 1700 =

Ytt. en 14 de f^o se hizo la renou.^{on} y se dio un peso al arpista y biguelista. no ubo musica de la Conp^a. _____ U001p

en 22 de Marzo doy por descargo tres pessos que pague de la Musica en la Renouacion _____ U003p

[...]

269

ytt Siete pessos y quatro R^s que se dieron a los Musicos y Arpistas esa Mañana [11 de abril de 1700 “al festejo de la salida deel Señor”] _____ U007 p 4

[...]

269v

[...]

Ytt. 12 p^s 4 r^s q^e se gastaron la otava de corpus deste año de 1701. En los arpistos. Bigulistos. sacristan cuerdas y saumerio. y los que Colgaron la Yglesia U012 p 4

[no hay más gastos en música hasta el fo. 272]

272

[12/4/1702]

[...]

Ytt. 12 p^s. que pague al mo de Capilla

[...]

272v

[...]

Ytt. 6 p^s. que pague al D.^{or} dⁿ Juan Ramirez el tiempo q^e.

Sirvio a la yglesia hasta qper e. vino el Liz^{do}. Alba _____ U006p

Ytt. 12 p^s. que pague Al Liz^{do}. fran^o de Alba de

las misas de la Renouaz^{on} hasta 12 de Abril de 1703 _____ U006p

[...]

273

[...]

Ytt. 2 pessos que di al mulato Sacristan en dha otava y

un peso para Cuerdas _____ U003p

[...]

Ytt. en 7 de Diziembre de 1703 a^s. 6 p^s que le di al P^e. fran^{co} de

Alba a cuenta de la musica _____ U006p

[...]

Ytt. En 9 de Abril [de 1704] 6 p.s que di al Liz^{do}, fran^{co}. de Alba a cuenta de lo que le da la Cofradia para las Renovaciones

Bibliografía

Siglas de archivos

AAC: Archivo Arzobispal de Córdoba.

AGI: Archivo General de Indias, Sevilla.

AHPC: Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba.

IEA: Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad Nacional de Córdoba (hoy Biblioteca y Colección Documental "Monseñor Pablo Cabrera), Colección Documental.

Documentos

ACAP1

Actas Capitulares del Senado Ecco. de Córdoba Provincia del Tucuman. Copia por José Gregorio Ardiles, Córdoba, 1860. IEA 12104.

ACAP2

Actas Capitulares, libro 2 (copia de 1860). IEA 12105.

ACAP3

Actas Capitulares libro 1[sic] 1681-1740. AAC, Cabildo Eclesiástico, leg. 2.

ALBORNOZ

Carta de Don Felipe de Albornoz a Su Magestad (Santiago del Estero, 17/2/1637). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

BENEFICIO

[Expediente fomado a raíz del pleito sobre el beneficio simple de la catedral]. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba, Escribanía 2, leg. 11 (1708), exp. 29.

CABILDO

Carta del Cabildo Eclesiastico de la ciudad de Santiago del Estero á S.M. (Santiago del Estero, 1/2/1621). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

CAMPOS

[Libramiento del oficial real Pedro Campos Pacheco del tres por ciento de los diezmos de Córdoba correspondiente al seminario de Santiago del Estero, y recibo del procurador jesutia Lope de Mendoza] (Córdoba, 22/4/1620). AAC, leg. 11, tomo 1.

CANUA

TORRES, Diego de: "Quinta carta anua..." (Córdoba, 8 de abril de 1614). En: *CARTAS ANUAS de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús*. Documentos para la Historia Argentina, vol. 19. Buenos Aires: Universidad Nacional, 1927: 264-437.

CARRIZO

Carta del Doctor Alonso Rodriguez de Cabrera a S.M. (Santiago del Estero, 31/1/1665). AGI, ant. sign. 75-6-9; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

CARTA

[*Carta al Rey de Pedro Carminatis Jover, Cosme del Campo, Juan Carrizo Mercadillo, Francisco de Rivera Gramaxo y Juan de Saavedra Gramajo, 6/6/1653*]. AGI, Charcas, ant. sign. 74-6-50; copia manuscrita, IEA 12752.

COBRO

[*Expediente formado para el cobro del dinero proveniente de los diezmos adeudado al Colegio Seminario a causa de su extinción temporaria, 1689-90*]. IEA 2918.

COFRADIA

Libro de la Santa Cofradía de los Esclauos, y Hermanos del Santissimo, que se sirve en la Santa Ygl.a Cathedral de esta Ciudad de Cord.a... IEA 12093.

CUENTAS

Colegio Seminario = Libro de quentas del Rector D Cosme del Campo Ybañez 1689. AAC, leg. 11, tomo 1.

DESTROZOS

Carta del Cabildo Eclesiastico de la Ciudad de Santiago del Estero a S.M. (Santiago del Estero, 2/7/1670). AGI, ant. sign. 74-4-11; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

EN

Archivo Histórico de Potosí (Casa de la Moneda), *Escrituras Notariales*.

ESTADO

Carta del Doctor Don Julian de Cortázar Obispo del Tucumán al Presidente del Consejo de Indias (Santiago del Estero, 8/4/1619). AGI, ant. sign. 74-6-46; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

FIGUEROA

Carta á S.M. del lisenciado D. Tomas de Figueroa Arcediano de la Cathedral de Santiago del Estero (Santiago del Estero, 30/6/78). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia manuscrita, AAC, leg. 54, tomo 3.

FRANCO

Carta a S.M. del Doctor Don Julian de Cortazar Obispo de Tucuman (Santiago del Estero, 15/4/1621). AGI, ant. sign. 74-6-46; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

INCENDIO

Carta del Cabildo de la Iglesia Catedral de Santiago del Estero a S.M (Santiago del Estero, 22/3/1617). AGI, ant. sign. 76-6-6; copia, AAC, leg. 54, tomo 2.

INFORMACION

Información de servicios y filiación del Maestro Sabastián Rodríguez de Ruesgas. AHPC, Escribanía 1, leg. 90 (1648), exp. 8.

JESUITAS

Carta a S.M. del Dean y Cabildo de la Iglesia Catedral de Santiago del Estero (Santiago del Estero, 15/4/1621). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

LLEGADA

Carta del dean y Cabildo de la Santa Yglesia Catedral de Santiago del Estero a S.M. (Santiago del Estero, 12/12/1618). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

MANDAMIENTOS

Mandamientos del Ylmo Señor Obispo del Tucuman. AHPC, Escribanía 1, leg. 71 (1637), exp. 2.

MERCADO

Don Alonso de Mercado y Villacorta informa del estado de la iglesia catedral de Santiago del Estero despues de haberse llevado el rio parte de ella (Madrid, 23/9/1671). AGI, ant. sign. 74-4-11; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

PODER

“Poder para testar otorgado por el Licenciado Dn Miguel de Gaona [sic por Gauna] Carrizo, chantre de la Santa Iglesia Catedral de la Provincia del Tucuman - Inventario de sus bienes (1683)”. *Revista del Archivo de Santiago del Estero* 3/5 (1925): 13-19.

PREBENDA

Carta del Dean y Cabildo de la Santa Yglesia Catedral de Santiago del Estero á S.M. (Santiago del Estero, 28/8/1656). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

REEDIFICACION

Carta á S.M. del lisenciado D. Tomas de Figueroa Arcediano de la Catedral de Santiago del Estero (Santiago del Estero, 30/6/1678). AGI, ant. sign. 74-6-50; copia manuscrita, AAC, leg. 54, tomo 3.

RESPUESTA

Respuesta del Provisor de la Iglesia de Tucuman Don Francisco de Salcedo al Gobernador Don Alonso de Rivera (Santiago del Estero, 5/2/1607). AGI, ant. sign. 74-4-11; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 1.

SALTA

[Visita del obispo Manuel Mercadillo a Salta, 30/7/1703]. IEA 1109.

TESTIMONIO

Testimonio de la ereccion de esta Santa Yglesia Cathedral, y de las Synodales de este obispado del Tucuman actuadas por el Yttmo, y Reb^{mo} señor D.n Fray Fern.do de Trejo, y Zanabria obispo de él, desde el Año de 1597, h.ta el de 1607. AAC, Archivo Capitular.

TRANSLACION

Expedientes sobre la translación de la iglesia Catedral de Santiago del Estero a la de Córdoba del Tucumán. AGI, ant. sign. 76-5-16; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 3.

VISITA

Carta que a S.M. dirige el obispo de Tucuman Don Julian de Cortazar (Santiago del Estero, 20/1/1622). AGI, ant. sign. 74-6-46; copia mecanografiada, AAC, leg. 54, tomo 2.

Obras impresas

Altamira, Luis Roberto

1943 *El Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Loreto.* Córdoba: Imprenta de la Universidad.

Arcondo, Aníbal

1992 *El ocaso de una sociedad estamental: Córdoba entre 1700 y 1760.* Córdoba: Universidad Nacional, Dirección General de Publicaciones.

Assadourian, Carlos Sempat

1983 *El sistema de la economía colonial: El mercado interior; regiones y espacio económico.* México: Editorial Nueva Imagen.

Astrain, Antonio

1925 *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España, 1585-1616.* Volumen 4. Madrid: Razón y Fe.

Barbero, Santiago; Estela M. Astrada y Julieta Consigli (editores)

1995 *Relaciones ad limina de los obispos de la diócesis del Tucumán (siglos XVII al XIX).* Córdoba: Prosopis Editora.

Barnadas, Josep

1996 *La crónica oficial de las indias occidentales y la historia eclesiástica.* Sucre: Archivo-Biblioteca Arquidiocesano "Monseñor Taborga".

Bruno, Cayetano

1966-68 *Historia de la Iglesia en la Argentina.* Buenos Aires: Don Bosco. Vol. 1, 1966; vol. 2, 1967; vol. 3 y 4, 1968.

Cabrera, Pablo

1914 “Dr. D. Cosme del Campo, primer historiador del Tucumán”. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, 1/1: 33-40.

Garavaglia, Juan Carlos

1983 *Mercado interno y economía colonial*. México: Grijalbo.

Grenón, Juan Pedro

1941 *Fundaciones. El Colegio Seminario de Santa Catalina en Santiago del Estero*. Córdoba: Imprenta de la Universidad.

Grenón, Juan Pedro

1951 *Nuestra primera música instrumental: datos históricos*. Segunda edición. Prólogo de Francisco Curt Lange. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Larrouy, Antonio (editor)

1923 *Documentos del Archivo de Indias para la Historia del Tucumán*. Santuario de Nuestra Señora del Valle, vol. 3. Buenos Aires: L. J. Rosso y Cia, Impresores.

Levillier, Roberto (editor)

1926 *Papeles Eclesiásticos del Tucumán. Documentos originales del Archivo de Indias*. Dos volúmenes. Madrid: Juan Pueyo.

Martínez de Sánchez, Ana María

1996 “La Cofradía del Santísimo Sacramento”. Trabajo inédito, leído en las II Jornadas de Historia Eclesiástica Argentina (Buenos Aires).

Nassarre, Pablo

1980 *Escuela musica segun la practica moderna* [vol. 1, 1724]. Reedición facsimilar. Zaragoza: Diputación Provincial, Institución Fernando El Católico

Palacios, Eudoxio de J.

1971 *Los mercedarios en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Romero, José Luis

1986 *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Cuarta edición. México: Siglo Veintiuno.

Stevenson, Robert

1959 *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: General Secretariat, Organization of America States, Pan American Union.

Stevenson, Robert

1980 "Cuzco Cathedral: 1646-1750." *Inter-American Music Review*, 2/2: 1-25.

Zaldívar Gracia, Alvaro

1986 "Escuela musica de Fray Pablo Nassarre y la música de las esferas." *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 2/1: 115-135.