

## CHUQUISACA EN EL SIGLO XIX Y EL MAESTRO XIMENEZ

**Beatriz Rossells**

Instituto de Estudios Bolivianos at Universidad de San Andrés, La Paz, Bolivia

In J. Sloboda (ed.) (2023) The Songs of Pedro Ximénez Abril y Tirado (1784-1856). Guildhall School of Music & Drama. <https://www.gsmd.ac.uk/the-songs-of-pedro-ximenez-abril-y-tirado-1784-1856>

En el siglo XIX, Chuquisaca (más tarde Sucre) tenía aún rasgos de su esplendor del período colonial cuando fue una importante corte, eclesiástica, civil, judicial y social. Y una cantidad de altos funcionarios de la Corona habitaban en la ciudad, algunos de los cuales dejaron descendencia. La intervención de esta elite en la fundación de la república replicó de varias maneras esos intereses donde los indígenas no tenían voz. Con la fundación de las nuevas repúblicas en toda América del Sur, después de la guerra de la Independencia, los primeros gobernantes trataron de mantener un elevado nivel cultural. En esta línea, fue contratado el arequipeño Pedro Ximénez de Abril y Tirado (1874- 1856), reconocido en el Perú como un gran músico. Ximénez llegó a la capital de Bolivia en 1833, como maestro de capilla de la Catedral de Chuquisaca merced a la decisión del presidente de la república Mariscal Santa Cruz.

En esa condición dirigió la orquesta de la catedral conformada por excelentes músicos sucrenses como los Roncal, quienes recibieron una influencia benéfica del maestro. Por otro lado, impartió enseñanza en la música y el canto a numerosos niños seises (cantores en el coro catedralicio). Fue también catedrático de música en el colegio de Educandas y en el Colegio Junín, y profesor particular, cuando suprimieron la música de la enseñanza oficial. Enseñaba técnicas de canto y ejecución musical de varios instrumentos como: piano, flautas, guitarra, clarinete y requinto; por otro lado, impartió técnicas de composición, solfeo, “la modulación de armonías y el bajo numerado”. De tal forma que sus discípulos llegaban a ser buenos ejecutantes y compositores para música de piano y para bandas de música, creando piezas religiosas e incluso sinfonías. Algunos discípulos hicieron conocer públicamente sus propias composiciones.

La investigadora Gael Bruneau Calderón (2009) registra entre 1833 y 1856, período del maestro Ximénez en la Catedral de Chuquisaca: 14 instrumentistas (2 a 3 violines, 2 arpas, 2 organistas, 2 trompetas, 2 oboes, 2 flautistas, 1 bajón o fagot. Y los cantores: 3 a 4 salmistas, 1 a 2 cantores “músicos” y 6 *seises* (niños cantores). Cuando los niños mudan de voz se convierten en salmistas con mayor horario de trabajo y salario más importante.

En la magnificencia que tuvo la iglesia en el período colonial con grandes maestros a cargo de la orquesta de la catedral, los niños cantores o *seises* estuvieron presentes. Para el caso de Chuquisaca una pintura anónima del siglo XVIII, actualmente en el Museo Soumaya (México), muestra a los Danzantes de la fiesta de Corpus en Chuquisaca en un grupo de cinco *seises*, dos músicos con flauta y tres con tambor, todos en un movimiento coreográfico ordenado. Los seises eran niños cantores de las catedrales de España (institución luego trasladada a América) que hacían la voz de soprano y recibían formación musical. También estaban encargados de representar una danza religiosa sin adornos o movimientos que pudieran ser considerados pecaminosos.

En las fuentes consultadas por Bruneau aparece también un dato interesante, en una sociedad racista como era la chuquisaqueña, el cargo de ministriles era ocupado por indígenas. Se suceden varias dinastías de bajoneros y oboístas indios, generalmente hijos de caciques.

A su fallecimiento en 1856, Ximénez dejó un recuerdo perdurable en sus numerosos discípulos. Se trata de un compositor sin paralelo en la historia de la música boliviana, y tal vez en la latinoamericana, tanto en la música religiosa como profana. Sobresalen más de cuarenta sinfonías y otras obras de envergadura, pero también compuso canciones de amor, odas, coplas, tonadillas y canciones patrióticas (*Nueva Era*, Sucre, 25. 6. 1856). Según este autor, Ximénez tenía un extraordinario talento y había estudiado la música vocal e instrumental de Hayden, Mozart, Pleyel y Beethoven. Además de interpretar varios instrumentos.

Otro gran maestro que vivió en Chuquisaca en el mismo período fue el catalán Mariano Rosquellas (1790-1859), fue violinista, compositor, cantante, dramaturgo y músico de la cámara del rey Fernando VII, con actuaciones en algunas ciudades europeas. Fundó en Sucre, la Sociedad Filarmónica, organizó las primeras temporadas de ópera, compuso varias obras musicales. Se inscribió en la corriente

de los nacientes compositores nacionalistas que surgieron en Europa con “Variaciones brillantes sobre el Kaluyo” o “Variaciones sobre Aires Nacionales de Bolivia” y otras obras sobre temas folklóricos y también canciones. Mariano Rosquellas animó la vida en esta ciudad, juntamente con su hijo Luis Pablo (1823-1883), nacido en Río de Janeiro y precoz violinista en Buenos Aires, ciudad en la que permanecieron corto tiempo, debiendo escapar a Bolivia por la política represiva del gobierno argentino.

Por su parte, la obra de Ximénez de Abril ya era conocida en el Perú, se habían editado 20 yarabíes. Durante los años que estuvo en Chuquisaca, se publicó en París la colección de 100 minués para guitarra.

Gran parte de su extensa obra ha sido encontrada hace una década y adquirida por el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB). La catalogación fue realizada por el musicólogo Carlos Seoane Urioste y posteriormente una Catalogación complementaria a cargo del musicólogo chileno José Manuel Izquierdo (2015).

El catálogo elaborado por Izquierdo arroja una cantidad impresionante de aproximadamente 280 obras, de ellas sobreviven 180, sin considerar las de salón. Un análisis que involucre la identificación de piezas para piano, guitarra y canto, aunque se trate de piezas breves, incrementa ese total con 600 obras más, desde obras mayores para guitarra, cavatinas, variaciones y valeses para piano, incluso otras breves de una página. Sorprende la cantidad de sinfonías del maestro, 39 registradas. Al respecto, surgen interrogantes que aún continúan en estudio. De todas formas, dice Izquierdo, Ximénez presenta un devenir único en la historia de la música occidental, “el de un sinfonista clásico con su propia propuesta estética en la mitad de los Andes, aunque fuera solo por esto, ya la colección de su música tiene un valor universal” (Izquierdo, 2015).

Ciertamente, las composiciones profanas del maestro Ximénez, aparte de las religiosas, misas y rituales de las fiestas del año litúrgico católico de la iglesia matriz de la ciudad, a la que asistían todas las clases sociales, no lograron mostrarse en el espacio ni tiempo en el que vivió, vale decir en conciertos privados.

Rosquellas frecuentó la alta sociedad chuquisaqueña, Ximénez de Abril tuvo una vida más retirada, con una dedicación total a la actividad musical y una mayor relación con grupos más populares. Así lo expresa el autor de la nota de despedida: “desde que estuvo entre nosotros, se propagó aquí el gusto a la música: porción de

sus discípulos y discípulas atestiguan esta verdad” (*La Nueva Era*, Sucre, 25.6.1856). En la nota póstuma aparece el término “el sentir” de sus contemporáneos, de sus discípulos y de la gente próxima al maestro. Esto, no solo en calidad de transmisor de conocimientos musicales, sino en la relación de amistad, solidaridad y de sentimientos profundos de identidad cultural, expresados explícitamente en los elementos mencionados: deja aires de nostalgias inenarrables del alma nacional, especialmente en guitarra y la identidad que portan los yaravíes y otras piezas, es reconocida tanto por sus contemporáneos como por los oyentes del siglo XXI.

El obituario dedicado al Maestro señala con precisión que la influencia de la tierra está incluida, aparte de las canciones individuales, por lo menos en tres de sus obras. En una de las obras de música militar “introduce con maestría y gracia todos los géneros de la música peculiar de Bolivia y del Perú, como huayños, yaravíes, collitas, cáchuas y bailecitos” (Ibid.). Al igual que, en alguno de los duetos y tríos de la música vocal con acompañamiento de guitarra y piano para estrado o salón. Finalmente, menciona que uno de los adagios o andantes de las meditaciones del Quinario de la Semana Santa tiene que ver con uno de los géneros de la música peculiar de Bolivia llamado “yaraví” –añade el autor–, “encanto de esta clase de música suave y melancólica, que solo conocemos y gustamos los bolivianos y peruanos” (Ibid.).

Las músicas mencionadas se refieren a los llamados “aires de la tierra”. En realidad, todos estos géneros pertenecen a ese grupo y a la denominación que significa su relación con la tierra americana.

Ese afán de enriquecer la música europea con toques, a veces exóticos, de música nativa fue un fenómeno bastante extendido que se puede aplicar también a Ximénez, pues igualmente compuso “aires folklóricos”, yaravíes y otras piezas de guitarra. O bien, es posible pensar que estos compositores pertenecen como precursores al movimiento nacionalista que continuará desarrollándose sostenidamente. Este fenómeno ha sido estudiado en profundidad en diversos países de Hispanoamérica, pues no se trata solo de la imitación sino de la búsqueda de nuevos sonidos musicales que correspondan con el mundo americano que habitan los artistas y creadores. Izquierdo menciona la escasísima presencia de estos aires folklóricos en la obra de Ximénez y Abril, muchos de ellos extraviados o en colecciones privadas, y no advierte la extraordinaria presencia americana en esos aires folklóricos. Y más aún, sostiene que son en realidad músicas europeas, especialmente anotaciones de Hyden (Izquierdo, 2016).

De manera opuesta, la investigadora Jenny Cárdenas en su trabajo titulado *La historia de los boleros de caballería* (2016), género único en el país, que emerge del yaraví, estudió los yaravíes 8 y 11 de Ximénez, pertenecientes a la colección publicada de 24 yaravíes (Sucre), al igual que otras obras, como el Divertimiento para Guitarra y Orquesta. En su opinión, esta música refleja una estética criolla-mestiza, fruto de la experiencia de vida. Por otro lado, es el puente entre la cultura indígena y española, presente en ciudades emblemáticas de la identidad criolla como Arequipa y Chuquisaca. Y más específicamente, “una primera figuración de una nueva música, más criolla, más mestiza, que alcanzó plena expresión al final del siglo XIX durante el que se conformó la nación boliviana” (Cárdenas, p. 69).

Las condiciones del público y del mercado cultural en ciudades pequeñas no eran las mismas que habían conocido los Rosquellas en Buenos Aires. Por otro lado, no existían políticas culturales o mecenas que subsidiaran talentos musicales, pese a las grandes fortunas de la oligarquía del sur. Aunque algunos diplomáticos y viajeros frecuentaron los conciertos privados ofrecidos especialmente por los Rosquellas, no existía un gran público ni mercado cultural, por lo tanto, solo dejaron constancia de su calidad como intérpretes y debieron dedicarse a otras actividades profesionales.

Mientras los grupos privilegiados lograban permanentemente renovar sus patrones culturales y musicales para estar a la moda europea y conseguir a la vez la distancia social requerida, los músicos de clase media-popular se refugiaban en otros géneros para alimentar su espíritu y su nascente identidad regional. Sin ser totalmente rechazadas por los sectores distinguidos, estas músicas eran objeto de ciertos miramientos. Los modelos de música y cultura estaban estrechamente relacionados con las clases sociales y los elementos de jerarquización y discriminación. Este curso continuó acentuándose hacia la década de 1870 por el auge de la minería de la plata y la consagración de la oligarquía del sur, residente en Sucre. Pero, en las noches y días de alegrías y tristezas, los músicos locales y vecinos iban tejiendo el interminable repertorio de bailecitos y cuecas en las casas o las chicherías.

Pese a que aún queda mucha investigación por realizar, “su música vive un creciente renacer y auge”, dice Izquierdo. Varios grupos de cámara y solistas de guitarra de los países vecinos ofrecen al público varias de las composiciones de este maestro y pueden ser escuchadas en plataformas virtuales.

**El yaraví, el canto de la alegría y la tristeza**

Como afirman varias fuentes (Urquidi, 1921; Cortés, 1861), el yaraví fue uno de los géneros más populares en el siglo XIX en el Perú y Bolivia, juntamente con el huayño, como matrices musicales visibles. El yaraví hasta principios del siglo XX y el huayño con presencia en el siglo XXI y grandes adaptaciones y cambios. Ciertamente su existencia e historia son anteriores al período colonial pues ambos géneros, son parte de la música indígena prehispánica.

Es indispensable establecer diferencias históricas y de modalidades entre el yaraví precolonial en su origen indígena y el yaraví de origen colonial y republicano en el que interviene la influencia hispánica. El estudioso de la lengua quechua, Jesús Lara, sostiene que el “arawi” incaico no es solo el lamento con que se identifica este género a partir del siglo XVIII. Esta concepción invariablemente constreñida a la melancolía por los autores, contradice las distintas variedades de este género de carácter colectivo y rural. Lara dice que el arawi, yarawi, o yaraví, no es en su origen la canción de la tristeza, pues era más bien la canción del amor que podía traducir “todos los estados de ánimo que podía engendrar la pasión”. El “arawi” incaico incluía canciones referidas a la alegría, la belleza, o la expiación, por lo tanto, existían arawis tanto jubilosos como de tristeza, entre los cuales se ubica el “jarayarawi”, que se define específicamente como “canción del amor doliente” (Lara, 1947: 77), también relacionado con las canciones que recogían el sufrimiento indescriptible que produjo la muerte del Inca, la caída del Imperio incaico y el sometimiento de los indígenas. Huaman Poma transcribe también canciones con los tonos dolorosos de esa tragedia.

Por otra parte, los arawis del poema quechua Ollantay son símbolos de una lírica de gran intensidad y belleza de este género, en su expresión del dolor producido por la pena de amor. Lara asigna tanta importancia a la significación de los arawis como a la estética y sentimiento, a partir del análisis de los textos de cada una de las formas de este género.

El arawi al igual que otros géneros poético musicales –el huayño y el hailli–, que han sobrevivido a diferencia de otros, perdidos durante el coloniaje, fue patrimonio de varios pueblos andinos. Se conoce versiones de arawis aymaras precoloniales:

Los dos juntos siempre por los más fríos parajes / Tú para mi, rebozante de ternura,  
solamente Tú. ¡Escúchame, te lo suplico en este helada nochej / ¡Ven, apresúrate a

mi corazón, en que te llevaré por siemprej / ¡Pero, si te resistes, llorará mi corazón sangrandoj (En:Beltrán, 1891).

La poética kolla ejerció influencia sobre la poesía incaica, pero fue ésta última la que llevó estas expresiones a su máximo esplendor con el precioso instrumento de la lengua quechua.

Teófilo Vargas, autor del monumental estudio Aires Nacionales de Bolivia de 1940-1945, e importante compositor cochabambino, sintetiza en el yaraví “la concentración del espíritu estético del alma nacional y de su tradición histórica”. Ese canto trae a nuestra imaginación el eco lejano e incesante del alma solitaria que perduró engolfada en la vida del dolor y del martirio, con el pensamiento de su presente desdicha y la incertidumbre inquietante de su porvenir” (Vargas, 1940: 12). El compositor explica con detalle la concurrencia de la lucha política en esta especie de estado depresivo general. Negros pensamientos albergan “el alma nacional” y patéticos sonos modulan el oído de los nacidos en esta tierra, albergados por la iglesia y la vida profana, sonidos acompañantes de una historia colmada de sucesos luctuosos entre guerras, guerrillas y revoluciones.

El yaraví en la novela Juan de la Rosa se canta o interpreta en los diferentes estamentos sociales, de las chicherías a las reuniones de damas aristócratas acompañándose de instrumentos europeos. Las motivaciones y contenido de tales yaravís son también múltiples: algunos dedicados a la muerte del Inca, otros provenientes de la obra Ollantay, que también pueden ser alegorías de tristeza y nostalgia profundas.

### **El tema de la paloma y los amores perdidos**

En relación a este tema hay un nítido y extraordinario entrelazamiento, influencia mutua o existencia paralela muy estrecha entre el yaraví proveniente de la cultura nativa, del lirismo quechua, y el de la fuente hispánica. En esta corriente se recuperan tanto poemas españoles de fuerte influencia en las producciones literarias de las colonias o provincias de la Corona en América en el siglo XVIII<sup>2</sup>, como de peruanos e incluso de compositores bolivianos ya en el siglo XIX. Entre los yaravís del mayor compositor de este género en el Perú, Mariano Melgar, se encuentran los siguientes versos:

Vuelve, que ya no puedo vivir sin tus cariños; vuelve, mi palomita, vuelve a tu dulce nido.

Dos palomas han querido, / Arrullándome en el hueco / Del tronco de un árbol seco, / Vivir juntas en un nido.

Esta segunda copla figura en la novela Juan de la Rosa (Aguirre, 1968) lo que puede significar la vigencia paralela en ambos territorios dado el común origen de esta música, pues por otra parte, no solamente era producto de la inspiración de compositores conocidos sino de la memoria popular de larga data.

Como ejemplo de estos paralelismos y reflejo de versos barrocos de Pedro Calderón de la Barca se puede citar el siguiente:

Cuando a su consorte pierde triste tortolilla amante, en sus ansias tropezando corre, vuela, torna y parte...

Este es otro ejemplo del poeta español Juan Meléndez Valdés, considerado el mayor poeta lírico de su época, de quien Melgar toma la letra para este yaraví:

Vuelve, mi palomita, vuelve a tu dulce nido,

La letra recuerda también la oda X a "Filis" del mismo autor:

Suelta mi palomita, mas no me la detengas, suéltamela, tirano, verás cuál a mí vuela.

## BIBLIOGRAFIA

BELTRÁN, F. B.

1891 *Civilización del indio. Antología quichua dividida en dos partes, profana y sagrada, recogida aumentada y enriquecida con varias composiciones.* Oruro. Tipografía el Progreso.

BRUNEAU CALDERÓN, Gaëlle 2009 "Mantener el culto a pesar de la tormenta: Los músicos de la Catedral de La Plata (1700-1845)", *Revista Ciencia y Cultura*, N° 22/23.

CARDENAS, Jenny

2015 *Historia de los Boleros de Caballería. Música, política y confrontación social en Bolivia*. Ministerio de Culturas y Turismo. La Paz: Plural Editores.

CORTÉS, Manuel José.

1861 *Ensayo sobre la Historia de Bolivia*, Sucre, Imprenta de Beeche.

LARA, Jesús.

1947 *La poesía quechua. La poesía quechua: ensayo y antología*. Cochabamba. Universidad.

IZQUIERDO KÖNIG, José Manuel

2015 “Las sinfonías de Pedro Ximénez Abrill Tirado: una primera aproximación”, *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos* No. 22, 153-184. (Vol. I).

LOFSTROM, William 2006 “Rescate de una valiosa obra musical de Chuquisaca”. *Revista Cultural del Banco Central de Bolivia*, 40, pp. 40-53.

MELGAR, Mariano.

1997 *Poesía completa*. Arequipa. UNSA Libros/el pueblo.

ROSSELLS, Beatriz

2006 “El gran Maestro Pedro Ximénez Abril y Tirado en Chuquisaca”, *Revista Cultural* No. 42

2015 “La música indígena en la novela Juan de la Rosa. Entre la historia y la literatura. *Estudios Bolivianos*. No. 22.

URQUIDI, Macedonio.

1921 *Nuevo compendio de la Historia de Bolivia*, Arnó Hermanos Editores, La Paz, (3a ed.).

VARGAS, Teófilo.

1940 y 1945. *Aires Nacionales de Bolivia*.