

Contribución al orden y al desorden: música colonial en la provincia de Costarrica

María Clara Vargas Cullell
Eduardo Madrigal Muñoz

Introducción

Ciertamente haría mucho por la identidad cultural costarricense -y por la de los músicos costarricenses en particular- encontrar en nuestros archivos antiguos evidencias de una tradición musical con características y brillo propios en la Época Colonial. Sin embargo, la realidad es otra. No hay compositores ni libros de música ni –aún menos- instrumentos musicales conservados de un período tan remoto. No hay casi en la documentación alusión alguna a instrumentos ni a formas musicales. Tampoco los ámbitos socio-institucionales tradicionales en los que se desenvolvía la música en la mayor parte de Hispanoamérica en este tiempo son visibles en la pequeña provincia: no existe la música catedralicia de las capitales virreynales ni la música profana vernácula de las cofradías, de la que se encuentran tantas referencias en las fuentes de los principales centros de población de la América colonial. Tampoco hallamos la música religiosa misional de aquellos centros de concentración y prédica en que los hombres de iglesia intentaron convencer a los indígenas de las bondades del cristianismo.

Con todo, en tiempos recientes parece haber surgido una sensible necesidad social por el estudio y reconocimiento del pasado musical en muchos pueblos. Los estudios musicológicos en variedad de latitudes han profundizado en el estudio de la creación musical del pasado al menos desde el siglo XIX. Durante el siglo XX el auge de la interpretación de las obras musicales anteriores al período clásico-romántico con instrumentos históricos de cada época contribuyó a acicatear este interés por la investigación, el rescate y la difusión de la música de los períodos preclásicos, llegando incluso a interpretar la música del romanticismo con toda propiedad. Y la América hispánica no ha sido la excepción ante este florecimiento de los estudios tendientes a rescatar tradiciones musicales hasta ahora perdidas. Abundantes trabajos han surgido – tanto bajo la forma de libros y partituras como bajo la de una activa producción discográfica- que revivifican músicas hasta ahora nunca escuchadas por oídos contemporáneos y que reconstruyen el contexto social en que fueron creadas.¹ Incluso, una región geográfica y políticamente cercana a nosotros como Guatemala ya ha sido estudiada, por ejemplo, con los trabajos de Dieter Lenhoff.²

En Costa Rica, trabajos recientes como el libro de María Clara Vargas Cullell “De las fanfarrias a las salas de concierto...”³ nos han mostrado la riqueza y potencia del pasado musical costarricense en los siglos XIX y XX, y se han enfocado a estudiar la música como una práctica social, ligándola con sus funciones políticas y sociales, así como con los espacios de sociabilidad –modernos ya en este período- en los que la música se insertó. También la han ligado con los procesos de construcción social de una sensibilidad y de un comportamiento colectivo determinados por las necesidades del Estado Moderno. Por su parte, el libro de Pompilio Segura, titulado “Desarrollo musical de Costa Rica durante el siglo XIX...”⁴ ha profundizado en la trayectoria histórica de las bandas y de los compositores nacionales, haciendo de paso algunas interesantes referencias a la época

colonial. La tesis de Roy Loza sobre la banda de Cartago es otro ejemplo de una exploración aguda en nuestro pasado musical.⁵ También, en este mismo sentido, la labor de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica con la creación de su archivo musical (que tiene por objetivo reunir las obras musicales conservadas de los compositores costarricenses) ha sido señera.

Sin embargo, la parte relativa al pasado colonial permanece prácticamente sin gozar de producción bibliográfica alguna. Llenar ese vacío es el objetivo del presente estudio.

De todas formas, todo pareciera indicar que la música no fue algo inexistente en la Costa Rica colonial, sino que fue más bien un hecho social que tendió a dejar pocas huellas en el registro documental. Como si dijéramos que los productores de documentos de la época —clérigos y oficiales de gobierno en su mayor parte— daban por sentado al órgano que sonaba en la iglesia, a los indígenas que tocaban la chirimía y el tambor en la procesión o en la fiesta popular, a la vihuela que rumoreaba suavemente en los corredores de alguna casa de sociedad, en fin, que estaban más interesados en la realización de las ceremonias sociales y políticas y en la vivencia misma de la fiesta o de la cotidianeidad, que en la música que, sin duda alguna, estaba presente en ellas como elemento funcional. Tal es la situación que, en las fuentes documentales donde se describen las ocasiones sociales donde había música (la misa, la procesión, la fiesta cívica, el baile popular...), pareciera que la música está tan sobreentendida que permanece implícita.

La existencia de músicos en la época está, de por sí, documentada desde tiempo atrás. Por ejemplo, Víctor Manuel Sanabria, en sus célebres “Genealogías de Cartago hasta 1850”, menciona la presencia en Cartago de un cierto Gaspar Núñez de Oviedo, músico, en 1608.⁶

Descripciones documentales de los estilos musicales de la época son inexistentes pero podemos suponer que son los mismos que marcaban el paso del mundo musical occidental durante el período y que no estuvieron jamás ausentes del Nuevo Mundo.⁷ En el turbulento período de la conquista, la escuela musical franco-flamenca, vigente entonces en Europa, aplastó el sustrato musical aborigen durante todo el siglo XVI. El Canto Gregoriano, procedente de la catedral de Toledo, habría de ser seguido por los salterios y manuales de coro sevillanos y por la implantación del modelo de administración musical de la catedral de Sevilla, el cual encontramos fielmente reproducido en casi todas las catedrales del Nuevo Mundo.⁸ Promediando la centuria, observaremos la irrupción del estilo barroco, con toda su fuerza, primero en las artes plásticas y luego en la música, para convertirse en el estandarte ideológico de una colectividad signada por el dominio colonial. Con su vocación planetaria ligada a la pretensión de universalidad de la iglesia (se trató incluso de exportarlo a China y las Filipinas), el estilo barroco se convertiría en el estandarte ideológico del mundo colonial y moldearía su conducta y su visión de mundo. He aquí la música de una sociedad formada por la conquista de unos sobre otros, pero donde participaron los elementos extraídos de la interacción de tres: indígenas, africanos y españoles, sin olvidar, desde luego, sus mezclas.

Los instrumentos usados, por el contrario, si aparecen reiteradamente mencionados en las fuentes: la caja de guerra (tambor redoblante), la chirimía (antecesor del oboe moderno), el clarín (trompeta militar), el clarinete en un período tardío, la vihuela (que debe ser más bien la guitarra barroca en este tiempo), el violín. El único teclado de que nos hablan las fuentes es el órgano. Muy esporádicamente se habla del coro.

¿Y dónde se practicaba la música? Primero y ante todo, debemos partir del hecho de que la música se inscribe dentro de las formas de sociabilidad de cada sociedad, es

decir, en los espacios que esta provea para la convergencia e intercambio simbólico entre individuos y grupos. Sin embargo, los espacios de sociabilidad previstos en la Época Colonial, no son para nada los que estamos acostumbrados a encontrar en la actualidad, luego de siglos de predominio del Estado Moderno. No existe, por ejemplo, en este tiempo el concepto de música de concierto, no existe aún el “salón burgués” del siglo XIX, no hay tampoco una distinción clara entre “música clásica” y “música popular.” La música no responde, en fin, a los criterios clasificatorios de la “Modernidad.” Definitivamente, en este período la práctica de la música hay que buscarla en los espacios de sociabilidad coloniales, premodernos todos ellos, religiosos en un aplastante porcentaje.

Ha sido estudiado que los espacios de sociabilidad coloniales tendían a ser a un tiempo políticos y religiosos, y que en ellos el poder y la fe confluían inextricablemente. Se vivía, pues, una religión politizada, una política sacralizada. Se ha señalado que en este tiempo tanto los lugares físicos como las fechas del año –los tiempos y los espacios– estaban signados por el catolicismo: las jurisdicciones político-territoriales eran demarcadas por las parroquias y el calendario seguía el ritmo de las festividades cristianas.⁹ En este contexto, todo estaba impregnado de religión porque hasta las fiestas reales iban acompañadas de una misa.¹⁰

La institución religiosa insuflaba, pues, su espíritu tanto a la organización política como a las costumbres populares y abría, en la fiesta –tanto religiosa como civil–, un espacio para que ambas se manifestasen. Tal manifestación se verificaba en la iglesia y en los lugares públicos en general donde se practicaban las ceremonias.¹¹ Estas ceremonias proveían, además, lazos consuetudinarios para la población y espacios de reunión para los cuerpos sociales existentes. Ese es el espacio de las cofradías.¹²

Esto debía ser así pues en este tiempo, como ha sido también estudiado, la sociedad funcionaba de acuerdo a un principio jurídico consuetudinario. El Derecho de la época es confesional y no racional como el Derecho ilustrado, basado en la razón.¹³ La legalidad se basaba, por tanto, en la tradición la cual en esta época tenía un código religioso detrás. La vivencia de la tradición implicaba, por ende, un ejercicio permanente de la persuasión y de la autoridad. De la autoridad pues la validez de la tradición debía demostrarse e imponerse. De la persuasión porque tal imposición debía llevarse a cabo a través del convencimiento de la población de la majestad de Dios y de su orden social. El resultado era, por ende, una verdadera teologización de la cultura política, donde el hecho de identificarse como cristiano era lo que daba su razón de ser a la ecúmene políticamente organizada de la monarquía española. Ello implicaba, entonces, que la vida política pública se manifestara a través de una serie de prácticas, ceremonias y creencias cuya función era persuadir a la población de la importancia de someterse al orden social establecido impuesto por la tradición.

Dentro de este contexto, las artes jugaron un papel preeminente. Ha sido estudiado abundantemente que la arquitectura y las artes plásticas tenían una función pedagógica, transmitiendo a través de imágenes los mensajes de la religión para aquellos que no sabían leer ni escribir, particularmente a los indígenas.¹⁴ La música tuvo esta misma función. Así, el grueso de la producción de las artes plásticas de la época es imaginería o pintura religiosa.¹⁵ Del mismo modo, la música que se halla en los archivos coloniales hispanoamericanos también consta mayoritariamente de villancicos de letra religiosa y la música profana es relativamente rara. El objetivo de las artes era, entonces, en gran medida cristianizar. Cristianizar en primer lugar a los indígenas, pero no solo a ellos, sino a toda la sociedad; transmitir mensajes de poder y sumisión a la vez que coordinadas culturales de

identificación colectiva con los símbolos político-religiosos. Es decir, el arte fue una herramienta privilegiada para la unificación ideológica de la población, indispensable para poder gobernar. He aquí la gran función política de las artes.

De este modo, los ámbitos donde estaba presente la música eran fundamentalmente las fiestas cívicas o religiosas ligadas a la exaltación del rey o de la religión, el ceremonial cívico que incluía representaciones dramáticas, mascaradas, toros y música. También se la veía en la esfera de las actividades parroquiales y municipales ligadas a la parroquia y al municipio. Y casi siempre se dirigía, junto con las otras manifestaciones ceremoniales y artísticas que confluían con ella, a subrayar los rituales del poder: corona, iglesia, cabildo y milicia. Pero por supuesto, también existía otra música espontánea y popular, en espacios más bien privados, cuya existencia conocemos, paradójicamente por medio de documentación relacionada con el mantenimiento del orden público.

Música y religión

Así pues, en una sociedad como esta, la iglesia fue el lugar primado para que la música estuviera presente. La iglesia siempre es el centro y el edificio más destacado e impresionante del poblado, frecuentemente se construye en el emplazamiento de los centros ceremoniales indígenas. Al comparar el caso de Costa Rica con otros centros coloniales importantes, se nota que se cumple con las celebraciones estipuladas en el calendario religioso (Corpus Christi, Santísimo Sacramento, Purísima Concepción, entre otras) Sin embargo, la manera de festejarlas es muy diferente, debido a las limitadas posibilidades económicas de la provincia. Por ende, tanto los espacios como los tiempos de la religión que han sido estudiados para otras regiones del Imperio Español en América están presentes en la provincia.

Sin embargo, hemos de recordar que era en las catedrales coloniales donde se concentró en la época el grueso de la actividad artística y Costa Rica, al carecer de obispado, no contó nunca con una iglesia catedral propia. La ausencia de una catedral colonial impidió el desarrollo de una música catedralicia tan brillante como la de las capitales coloniales, donde existía toda una organización musical –copiada en el Nuevo Mundo de la de la catedral de Sevilla- consistente en la existencia de un chantre, un sochantre, una capilla de músicos, coro y un maestro de capilla encargado de dirigirlos, de tocar el órgano y de enriquecer el repertorio con composiciones propias.¹⁶ La música en la provincia hubo, pues, de reducirse a lo que se pudiese hacer en una pequeña parroquia periférica. La música de órgano, la misa cantada y el Te Deum donde el que cantaba probablemente era solo el cura oficiante, pero que acaso fuera acompañada alguna vez con el uso de algunos instrumentos.

Poco más es lo que puede sacarse del registro documental. Por ejemplo, se ha encontrado un misal colonial en la iglesia del pueblo de indios de Orosi y es evidente que el canto gregoriano siempre se usó en la misa, puesto que era lo estipulado por la Iglesia en la época. En 1746, el recordatorio de Joseph de Baeza, secretario de visita, nos presenta la primera alusión de que existían coros:

mandamos a los MRRPP pongan todo cuidado y desbelo en que los coristas se ejersiten en el estudio de la lengua latina con todo esmero y diligencia para que así puedan estar actos Ydoneos para poderlos remitir a la provincia de Guatemala luego que tengamos resultados.¹⁷

Un juicio seguido, en 1787, contra Cayetano Pérez, por robo cometido en el Convento de San Francisco en Cartago, nos permite saber que la iglesia contaba con un órgano.¹⁸ En 1817, las pintorescas cuentas de una iglesia no ubicada, explicitan pagos tan diversos como música, lavado de la ropa y compra de una coyunda para jalar la campana¹⁹ Unos años después, en 1825, las cuentas de la iglesia parroquial de Ujarraz muestran que la actividad musical de las parroquias continuaba funcionando como en la Colonia aún en tiempos independientes.²⁰

Lo que si parece evidente es que las iglesias no lograban mantener música de calidades en las diversas ceremonias. Es por ello que un grupo de vecinos principales de Heredia decidieron tomar manos en el asunto asumiendo ellos el pago de salario fijo para los músicos contratados: Francisco Borvón, Matías Fonseca, Eusebio Castillo y José María Cascante:

*daremos y pagaremos para el salario dicho anualmente ciento ocho pesos esto es concurriendo cada uno por si la cuota que voluntariamente tiene ofrecida segun consta de la lista ya citada, y no mas, para con ello pagar mensualmente al mucico primero quatro pesos, al segundo dos pesos, al tercero doce centimos, y al cuarto, otros doce, siendo estos obligados a tocar por el dicho salario en las festividades y días siguientes. Primeramente todo el octavario de Corpus Christi, todos los domingos terceros del mes y demas del año, y dias de fiesta enteros, las cuatro festividades de María Santísima Concepción , natiidad, purificación y asumpción, los días de Semana Santa, todos los jueves de renovación, día de la Asempcion del Señor, todas las veces que saliera su divina magestad a los enfermos, y todos los sabados en la tarde para salve con mas los dias dies y nueve de cada mes en que se selevra misa de nuestro patriarca señor San José, con condiciones que deberán cumplir dichos músicos.*²¹

Dos años después, los vecinos de Heredia deciden contratar a José María Morales para la música de la parroquia, quién ofreció tocar "en todas las misas y funciones anuales de la Iglesia".²² Los de San José, preocupados por "la decadencia en que ha empezado a caer el culto divino por haber fallado la música en las misas mayores" deciden pagar 204 pesos anuales al "gremio de los músicos". En este contrato, sobresale la sumisión con que responden los músicos:

*...y aviéndose echo presente a los músicos lo dispuesto, se conformaron en todo y por todo con lo propuesto por los vecinos, y se obligaron a no decir lo contrario en tiempo alguno.*²³

Los vecinos de Barva fueron más ambiciosos puesto que no sólo querían solucionar el problema inmediato de la calidad musical sino que también estaban interesados en la formación de algunos niños en el oficio musical:

Se juntaron los señores que componen este ayuntamiento en la sala capitular a tratar lo combeniente en quanto a la justa represión que nuestro cura parroco en el dia de ayer tercer domingo del corriente hizo a esta feligresía

del menosprecio y indecencia con que se expuso su majestad patende sin mucica de ninguna calidad siendo asi que medianamente hase muy bien en este pueblo quien lo haga pero desde el tiempo de vaje la Constitución política de la monarquía Española se han variado aranceles y costumbres que havían en el pueblo y en vista de ninguna manera se puede compeler por fuerza a servir al Divino y que voluntariamente ninguno de los músicos se compromete a ello. Y en esta virtud los señores de este ayuntamiento han tenido a bien combocar a todos los becinos y mayordomos de las cofradias de esta parroquia a fin de que entre todos se nombre un salario mensualmente y que se haga cargo de todas las funciones y festividades de todo el año y asi mismo el que haga cabeza, en dicha mucica se haga cargo enseñar tres discípulos por el mismo salario.²⁴

Por otra parte, es poco lo que se puede decir de la música misional. No hubo colegios ni se conserva evidencia de que misioneros enseñaran música a los indígenas ni de que estos tuvieran libros de música en sus pueblos, como había sucedido en otras regiones. Probablemente en parte porque, para cuando se inicia el proceso de colonización en la provincia, ya había aparecido la Real Cédula del 29 de julio de 1565, que ordenaba un alto a “los grandes excesos y lo superfluo de la música en las iglesias”.²⁵ Así, ese mismo año, los monasterios de la orden de San Francisco de la provincia “solicitan vino y aceite por seis años, un caliz de plata y una campana”, pero ningún instrumento o partitura musical.²⁶

Sin embargo, la música no parece haber estado del todo ausente tampoco de los pueblos de indios, pues tenemos referencias de que los indígenas se presentaban con sus “múxicas” en las fiestas reales, aunque un poco tardíamente en el tiempo. La existencia de grupos musicales de cuerda y de viento en los pueblos indígenas se evidencia los ritos ligados al poder. El bando por la jura del rey Fernando VII, por ejemplo, muestra un desfile en el que las agrupaciones de los pueblos indígenas tenían una participación importante:

A las 3 de la tarde estarán en la puerta de la casa de gobierno las justicias de los pueblos de Laviorio, Cot, Quircot y Toboci con sus varones y las mucicas de ellos.

A las 4 de dicha casa la comitiva, compuesta de los señores oficiales y particulares a cavallo por este orden marchara primero y a pie el portero de Cavildo quien mirara de que las mucicas y justicias de los citados pueblos le sigan de esta forma: La Musica y Justicia de Quircot, despues de Tobosi, seguidamente la de Cot, detras la de Laviorio y cerrando la Musica de Batallón.²⁷

Las “mucicas de viento y cuerdas” de los pueblos indígenas también estuvieron presentes en otras celebraciones, como por ejemplo en la juramentación de jueces del Cabildo de Cot en 1817.²⁸ Pero, a no dudarlo, la institución religiosa en la que la actividad musical aparece mencionada con más frecuencia en las fuentes, aparte de la iglesia parroquial, es la cofradía.

Hallamos referencias de la presencia de música en las actividades de las cofradías de diferentes pueblos y regiones de Costa Rica al menos desde fines del siglo XVIII. Aunque se encuentran alusiones al asunto desde el siglo XVII, la preocupación por financiar

música parece ser más bien tardía y quizá corresponda al auge económico y demográfico experimentado por Costa Rica en el último siglo colonial. Por otra parte, para la cantidad de cofradías que conocemos existían en la Costa Rica del período, las referencias documentales a música son más bien pocas. Ello quizá se deba a las limitaciones económicas que obligaban a priorizar los gastos de las cofradías: si había gastos más prioritarios como comprar vino, cera para las candelas, harina para las hostias, incienso, hacerle reparaciones a la iglesia y ornamentar las imágenes, la música en realidad es un *plus*. Es además, sintomático que varios inventarios de bienes de cofradías, no se mencionan instrumentos musicales, sólo herramientas, ornamentos, libros, joyas, entre otros.²⁹

Cuadro N° 1
Referencia a actividad musical en cofradías de las provincias de

Cofradía	Año	Referencia
San Nicolás de Tolentino (Cartago)	1641	Trompeta tocada <i>"en forma destemplada"</i> convocaba a los hermanos de la cofradía. ³⁰
Varias	s.f	Contribución de las cofradías para el pago de la música de la Iglesia: <i>"Arbitrios para proveer anualmente la musica de la Yglesia: Nuestro Amo: 100 pesos de los Ángeles, 100 pesos del Rosario, 8 pesos San Joaquín; 5 pesos de la Soledad, 10 pesos del Carmen, 5 pesos San Francisco, 12 pesos La fabrica, 40 pesos Su rifucion, 144 pesos Fondo de propios, 56 pesos Total: 480 pesos"</i> . ³¹
Nuestra Señora de la Limpia Concepción	1739-1804	1755: pago por chirimía. A partir de 1783 y hasta 1804: Pago año con año por músicos, chirimiteros y cajas. ³²
Santísimo Sacramento (San José de la Boca del Monte)	1757-1782	A partir de 1773 se explicita el pago de un peso para <i>"Yndios chirimiteros y cuerdas"</i> . ³³
Nuestra Señora (Ujarraz)	1760-1818	A partir de 1785 se menciona gastos en música para las diversas festividades: <i>"Yten doy en data un pesso de candelas de sevo y doce reales de cuerdas para la musica, que también pidió el mismo padre para mayor celebridad."</i> ³⁴
de las Benditas Ánimas de San Blas (Nicoya)	1791-1816	La mención de música aparece entre 1803 y 1810: <i>"16 pesos dados para la Musica de la iglesia"</i> y entre 1814 y 1816: <i>"veinte y quatro</i>

		<p><i>pesos pagados al musico de la Yglesia de este año.”</i></p> <p>En 1815 aparece doble pago a músicos: <i>“diez y ocho pesos al mucico y veinte y ocho pesos pago de mucicos a saver dies y ocho pesos de mesada y los restantes por la festividad del Corpus y tres de vela a nuestro Amo.”</i>³⁵</p>
Orden Tercera de Penitencia de San Francisco	1792-1826	En los años 1793, 1800-1810 se especifica pago mensual de músicos. ³⁶

Fuentes: Documentos del ANCR y del ACM

Lo escueto de las referencias anotadas en el cuadro anterior sólo permite darnos cuenta de que, cuando se podía, la música aportaba a la solemnidad de las ceremonias. Por otro lado, la mención “cuerdas para la música” es ambigua puesto que podría referirse tanto a música tocada por instrumentos de cuerdas o a compra de cuerdas para los instrumentos musicales. Lo más seguro es que se refiriera a la primer situación, o sea que existía instrumentistas de cuerda para apoyar las actividades, puesto que de igual manera se personifica en el caso de las listas de integrantes de la milicia., donde “tambor” implica la persona que lo toca y no el instrumento en sí.

Las cofradías de la provincia muchas veces pasaban pecuarias y apenas lograban cumplir con sus obligaciones ante los santos patronos. El contrato entre el ayuntamiento y el regidor Casimiro Biquez, efectuado en 1821, nos señala claramente que las cofradías de Barva no siempre lograban reunir dinero suficiente para pagar los músicos. Por ello, los vecinos se organizaban para pagarles, asegurándose apoyo musical en las diversas actividades y la capacitación de algunos niños en este arte. El interés de los municipios por la instrucción musical, al igual que con la función educadora, estaba relacionado con la idea de transmitir mensajes de sumisión al poder. Biquez debía:

*“hacerse cargo de tocar todas las festividades de nuestro Amo San Bartolomé, San Roque, Santa Básbara, Soledad y Sumpcion, Beracruz, San José, San Francisco, San Juan y las misas de los vecinos que concurren a este pago de quatro reales arriba por el sueldo de tres pesos mensuales y a Matías Sibaxa un peso, a quien no tiene obligacion de enseñarle cosa alguna e igualmente Pedro Arguedas en union de los dos arriba dichos se obliga a lo mismo, que ellos con el sueldo de dos reales mensuales con la obligacion el primero de enseñar al tercero de los de esta contrata quando sea posible a quien se agrega con el supra dicho Don Casimiro es obligado a enseñar tres o quatro niños los que entregaran este Ayuntamiento, y para que en lo susesibo no halla faltas en la musica, y en su pago se pone por acta esta contrata, a la que es obligado el señor regidor Don Gavriel Ugalde a recoger de los vecinos lo que voluntariamente han ofrecido, y quedan desde esta dicha obligados a satisfacer el día que se les cobre , por este señor comisionado, quien deve satisfacer al señor don Casimiro y demas obligados, advirtiendole que a los niños que enseñe no se les corre sueldo alguno y para mayor constancia firman los presentes.”*³⁷

Resulta interesante resaltar que también existen continuidades coloniales de todas estas prácticas en el período independiente, porque mucho del ceremonial religioso colonial –música incluida- se sigue practicando después de la Independencia. Esto fue sin duda provocado porque el cambio de una institucionalidad colonial a un Estado Moderno fue gradual y no brusco ni momentáneo. La transformación de las formas de sociabilidad de premodernas a modernas no se dio, pues, de la noche a la mañana y tomó un largo proceso durante los siglos XIX y XX, que ya ha sido estudiado en las obras que hemos citado al principio. En 1849, por ejemplo, José Aguilar, Presidente Municipal del cantón de Alajuela otorgó permiso para utilizar música en las procesiones organizadas por los cófrades:

Resibi su nota de esta misma fecha, en que me dice que los cuarteros de los barrios piden permiso de sacar las ymagenes con mucica para colectar las limosnas que deben servir para solemnizar la festividad del Santo Patron, y en contestacion debo decirle que cuanto haga ese respetable cuerpo con precencia de lo acostumbrado, de la economia, y de lo que estos casos influye en el espiritu publico la solemnidad de las salves y oraciones que se acostumbran cantar, mere será la aprovación de mi parte y al desirlo a vosotros tengo el gusto de profesarle mi aprecio y consideraciones.
José Aguilar.³⁸

En 1851, el músico José María Mora recibió de la Municipalidad de San José 216 pesos al año por los servicios de la iglesia (misas, Corpus, terceros domingos) y 108 pesos más por apoyar a la cofradías de las Ánimas (60 pesos), la de San José (36 pesos) y la del Rosario (12 pesos).³⁹ Todavía hoy en día, algunas de las festividades, cuya celebración se inició en la Colonia por medio de las cofradías, se mantienen. Es el caso de la celebración al Santo Cristo de Esquipulas en Santa Cruz, Guanacaste y la danza de los indios promesanos (14 de enero); los festejos en honor a la Virgen de Guadalupe, realizados en Nicoya (12 de diciembre),⁴⁰ en los que el baile de la yegüita es un elemento central; y el baile de los diablitos de la reserva indígena de Curré, de Buenos Aires de Puntarenas, entre otras.

La música en el ritual de la Corona

No todas las fiestas del período colonial fueron estrictamente eclesiásticas. También fue frecuente celebrar el nacimiento, muerte o matrimonio de un rey o príncipe, su subida al trono o su victoria en una guerra. Esto funcionó como un ritual transmisor de mensajes de poder y sumisión a los súbditos americanos, a la vez que reforzó el vínculo entre estos y su rey como un signo de identidad y presentó al soberano como protector místico y material de sus dominios americanos. Ha sido señalado por trabajos recientes que en la América Hispánica el ritual cívico siempre revistió el carácter de celebración de un rey ausente que se festeja solo “en efigie” a través de símbolos, pues nunca un rey español holló suelos americanos en toda la época colonial.⁴¹ La llegada de reales cédulas anunciando acontecimientos reales era, pues, celebrado como si esto estuviera ocurriendo en el territorio americano. Estas celebraciones sin embargo, no tenía el esplendor de las efectuadas en otras provincias. El informe del Capitán Sargento Mayor Juan de Vidamartell ante el Alcalde de Cartago, en 1662 atestiguaba:

*save que a muchos años que en esta ciudad no se hacen fiestas Reales como solian hacerse los dias del Santo Santiago que es Patron de la ciudad si no son las que se hicieren el año pasado de cincuenta y nuebe al nacimiento de nuestro Principe y señor que Dios Prospero las quales avido decir las hicieron a a su costa los alcaldes que fueren aquel año y que avido decir sean dexado las dichas fiestas de el Santo Santiago Por no aver propios para poder costear alguna parte de los gastos y que en ellas se hacen.*⁴²

Con el pasar de los años, sin embargo, estas celebraciones empezaron a incluir más elementos. En 1750, el gobernador Chávez y Mendoza recibe una real Cédula anunciando la llegada de la reina a España y la mejoría en la salud del rey. Por ello ordena celebrar fiestas en Cartago y Esparza. El cabildo de Esparza cuenta que las fiestas se efectuaron de la siguiente manera:

*“la víspera de la natividad de nuestra señora, que fue a siete del corriente (setiembre), después de las vísperas hasta las seis de la tarde, salió vna encamisada disfrazada de todos los vezinos de esta çuidad con diferentes y extrahordinarios disfraces por la plaza y calles públicas, con mucho regosijo. Otro día, siguiente, dijo la misa cantada solemnemente, con prosección el padre guardián deste convento Francisco de Lima Merino en la yglesia parroquial de esta çuidad y este día en la tarde se corrieron en la plaza las alcansías y fiestas dispuestas por este cavildo, conforme el pusible de la tierra, y a la noche en el discursso della, todos los vezinos y moradores desta çuidad la regosijaron con música, bayles, saraos y pandorgas⁴³, con mucho aplavso y gusto de todos los vezinos, mostrando cada qual con su corto pusible el buen çelo y deseo de servir a ambas magestades, como fieles christianos y leales basallos de su magestad.”*⁴⁴

Como quiera, el rey es, en este tiempo, el gran símbolo de la monarquía española, a la vez defensor militar de la fe y padre de todos sus súbditos. Por tanto, como hemos señalado, era precisamente su vínculo con la religión -su papel de defensor de la fe y su carácter de gobernante “por gracia de Dios”-, lo que concedía al monarca el poder de ejercer la soberanía; por lo tanto, sus asuntos también estaban impregnados de religión y las fiestas cívicas asociadas a él implicaban siempre una fuerte dosis de ritual religioso. Todas las celebraciones reales son a la vez religiosas, y la religión es lo que le da la sanción para tener poder. Por demás, el poder real aparece, se ha dicho, siempre disminuido frente a los edificios y autoridades eclesiásticas.⁴⁵

La relación de las fiestas efectuadas por la subida al trono de Luis I en 1725⁴⁶ y la Jura de Fernando VII en 1800⁴⁷ y la subida al trono en 1809,⁴⁸ muestran un patrón similar aunque más festivo en la primera oportunidad. En 1725, las celebraciones de varios días iniciaron con un llamado “a son de cajas de guerra, clarines y tiros de fusiles”, seguido por “misas cantadas y procesiones acompañadas por “cajas, clarines y chirimías”. En la iglesia parroquial se celebró “vísperas solemnes que se cantaron con la armonía de diferentes instrumentos” -lamentablemente no dice cuáles, pero al mencionar armonía podría suponerse varios instrumentos tocando para producir el acompañamiento armónico-. En

las noches hubo luminarias y candeladas en toda la ciudad, también con estrépito de cajas, clarines y tiros de fusiles, seguidas de convites. La “escaramusa” representada por los naturales de Laboríos, Coó, Quircó y Tobosí en dos carruajes escenográficos en forma de embarcaciones y que reproducía los famosos enfrentamientos entre moros y cristianos, fue de las actividades más gustada. Las celebraciones concluyeron con la representación de la comedia *Afectos de Odio y Amor*, efectuada por los vecinos de los valles en el patio del Gobernador. Aunque en ninguno de los dos casos se menciona la utilización de música, lo usual en las representaciones de la época es que entre las diversas partes de la comedia se entonara alguna canción alusiva.

La alegre celebración de 1725 contrasta con la solemnidad de la de 1809 y con la preocupación de mantener “el buen decoro y la tranquilidad pública”. La descripción del desfile menciona diversas agrupaciones musicales:

*hiva delante el Portero , seguanle las Justicias y mucicas de los naturales con separacion y orden; despues la mucica del Batallon y en seguida los Caballeros formados en dos Alas; cerrando la comitiva el Gobernador.*⁴⁹

Por otro lado, el baile presidido por el Gobernador, en una sala decorada suntuosamente, reunió a “dos coros de musica”.⁵⁰ En este caso, coros implica dos agrupaciones musicales colocados a ambos lados de la sala. Para terminar las fiestas el Gobernador ordenó se diese al público alguna diversión teatral, probablemente con pequeños interludios musicales, tal y como era la costumbre de la época:

*y no habiendo en la Ciudad ni Casa a proposito para Coliseo, ni lo necesario para ni lo demas conveniente para una Comedia digan del objeto de estas funciones determino hicieran algunos jocosos entremeses (que es lo que mas agrada al populacho) en que las Virtudes Cardinales juzgasen la perfidia .”*⁵¹

Sin que esto sea sorprendente, pues conocemos situaciones similares en los otros ámbitos que hemos analizado, fiestas cívicas como las celebradas en la Colonia en honor de los monarcas, se siguieron practicando durante el período independiente, constituyendo verdaderas continuidades coloniales. En ellas la música siguió representando un papel muy similar al que se le asignó durante los siglos coloniales, con la diferencia de que, en vez de usarse para celebrar a un monarca ausente y de alguna manera “traérselo” para América, se trasplantaron a las celebraciones de un Estado Moderno en ciernes. En 1824, la juramentación de reconocimiento y obediencia a la Asamblea Nacional Constituyente de las provincias unidas de Centro América, se comunicó a las “municipalidades de la Ciudad de Cartago, Eredia, Alajuela, Barva y Escazú para que otras corporaciones se sirvan prestar su asistencia para practicar el juramento con la mayor solemnidad”, para ello:

*En vista del oficio del Supremo Gobierno fecha 8 del corriente que se nos franquea los veinte pesos de la Gallera, y las existencias del fondo, se acordó para esta corporación se inviertan en aguardiente, dulces, polvora, luces, mucica y mesa de Aguas para el día de la funcion del juramento.*⁵²

Músicos en la milicia

Ha sido documentado por trabajos recientes que las agrupaciones militares coloniales pueden verse como el antecedente de las bandas militares de tiempos independientes.⁵³ Cajas, clarines y pífanos eran, así pues, el antecedente directo de las más crecidas bandas militares de factura napoleónica que empezarían a pulular en los cuarteles de las ciudades más importantes ya en tiempos independientes. Con todo, lo que tocaban en este tiempo tales instrumentos probablemente no era más que toques de ordenanza y no verdaderas obras musicales. Esto debido a dos razones: la construcción de los instrumentos de viento no permitía mucha exploración melódica y por otro lado, la clase y cantidad de instrumentistas que atestiguan los documentos no hubieran permitido un verdadero desarrollo armónico.

Por otro lado, el uso de estos instrumentos siempre tuvo la connotación de publicación del poder y la majestad de las autoridades, por lo que su uso no se restringió solo a la milicia sino que estuvieron presentes en todas las actividades públicas de gobierno, fueran estas publicaciones de bandos de los gobernadores, de ordenanzas de los cabildos o incluso en ajusticiamientos de reos, pues hemos de recordar que en esta época los castigos eran corporales y se realizaban públicamente en la picota, situada en la plaza central de la ciudad, frente al cabildo y la catedral, después de haber paseado al reo “por mano de verdugo a son de caja (tambor) por las cayes acostumbradas”,⁵⁴ es decir, por las calles de ronda alrededor del centro de la ciudad. Es decir la caja y el clarín, instrumento militar utilizado para llamar la atención de la población hacia el ritual político del castigo, tuvieron también funciones coercitivas ligadas al poder. Apoyaban todo lo que estuviera relacionado con la escenificación del poder. Los bandos de los gobernadores y los cabildos también se anunciaban al son de estos instrumentos, que tenían entonces la función de llamar la atención para congregarse al vecindario alrededor de los lugares donde se escenificaban los actos del poder político. El Cuaderno de "autos de buen gobierno", publicados en 1740 en Cartago, Barva, Aserrí y Esparza, lo fueron “a son de caxas de guerra para que tenga cumplido efecto y ninguno alegue ignorancia”⁵⁵, mientras que para el llamado a revisión de los cuerpos militares se enviaba al “clarinero para que lo toque y de buelta por el contorno de esta Ciudad”.⁵⁶

En todo caso, una orden real de 1766, que decretaba un aumento de sueldo para los integrantes del ejército, muestra que los instrumentos que acompañaban las marchas de milicias española eran básicamente tambores y pífanos, distribuidos entre las diferentes compañías,⁵⁷ a diferencia de las bandas inglesas y francesas que prefirieron integrar oboes, lo que permitía mayor flexibilidad melódica.⁵⁸ Sin embargo, a pesar del incentivo salarial, en esa época la situación no era tan sencilla en la provincia de Costa Rica puesto que no existían suficientes músicos para apoyar la actividad militar. Tanto que el gobernador se vio en la necesidad de pedir permiso para que el oficio de tambor lo efectuara un indio, relevándolo del pago de tributo, solicitud que fue denegada en Guatemala:

Y por lo que respecta al oficio de tambor de las compañías de mestizos y mulatos en que dice faltar tambor y que se podían aplicar los Yndios recerbandolos del tributo, no hay arbitrio para semejante relebacion. Y considerando que en algunas partes del reino se ha relebado a los mulatos de pagar tributo con la condicion de hacer el servicio del Rey asisitir a las vigias y en defenza de la costa, sin gasto de la real Hacienda, le parece que V.S. le prevenga los amoneste sobre el particular para que el que se dixia por la

*compañía sea tambor ofreciendolo (sic) por su habilidad, y que se libre despacho provicional*⁵⁹

La presencia de tambores y pífanos en los grupos militares de la provincia se estabiliza a inicios del siglo XIX. En 1804, los recibos de pago muestran la presencia de ambos tipos de instrumentistas: por los tambores firma Reyes Quesada y por los pífanos, Pedro María Calvo,⁶⁰ mientras que los listados de 1803, 1804, 1808, y 1818 de los militares en Cartago muestran la presencia un número importante de instrumentistas. La lista de pago de 1804 no presenta nombres pero si la misma cantidad de músicos que la de 1808.⁶¹ Llama la atención sin embargo, que el grupo musical era mucho más completo en 1803, 1804 y 1808 que en 1818. (Ver Cuadro N° 2) La presencia de clarinetes en la agrupación más antigua sin lugar a dudas permitió la ejecución de algunas melodías, mientras que un grupo integrado sólo por tambores y pífanos, probablemente sólo permitió efectuar bulliciosos toques de ordenanza.

Cuadro N° 2
Músicos integrantes del Batallón de Infantería de Cartago

	Músicos en el Batallón de Infantería de Cartago		
	1803 ⁶²	(1808) ⁶³	(1818) ⁶⁴
Tambor mayor	Juan Rafael Céspedes	Juan Rafael Céspedes	Manuel Quirós
Tambores sencillos	Manuel Quirós Toribio Valerín Marcos Ruíz Ramón Montoya Domingo Montoya José Ximénez Joaquín Loaiza Juan Corrales Anselmo Coto	Manuel Quirós Domingo Montoya Ramón Montoya Joaquín Loaiza Toribio Valerín José Jiménez Marcos Ruíz Anselmo Coto Juan Corrales	Pedro Arrieta Anselmo Coto Andrés Molina Joaquín Loaiza Toribio Valerín Juan Corrales Mariano Martínez Marcos Ruíz José Jiménez
1 ^{er} pífano	José María Del Valle Juan de Dios Ramírez	Juan de Dios Ramírez Juan Zamora	Pedro María Cullo Santiago Quesada
2 ^{do} pífano	Santiago Quesada Onofre Pacheco	Santiago Quesada Onofre Pacheco	
1 ^{er} clarinete		José María Mora Nicolas Pérez	
2 ^{do} clarinete		Pedro María Calvo Eusebio Castillo	
TOTAL	1 tambor mayor 9 tambores sencillos 4 pifanistas	1 tambor mayor 9 tambores sencillos 4 pifanistas 4 clarinetistas	1 tambor mayor 9 tambores sencillos 2 pifanistas

Fuentes: Documentos del ANCR

