

Eugenio Pereira Salas

Los Orígenes del Arte Musical en Chile

Publicaciones de la Universidad de Chile

1941

Los Orígenes del Arte Musical en Chile

Eugenio Pereira Salas

Los Orígenes del Arte Musical en Chile

Prólogo del Sr. Domingo Santa Cruz W.

IMPRENTA UNIVERSITARIA. SANTIAGO
ESTADO 63. VALENZUELA BASTERRICA Y CIA.

PROLOGO

La Historia del Arte se ha limitado hasta ahora al estudio de las manifestaciones que tienen su origen y su exteriorización en los países del Viejo Mundo; poco o nada se dice en las historias corrientes acerca de la cultura artística crecida en tierras de América, ni acerca de los hombres que en los campos del arte presentan allí una fisonomía digna de ser considerada. Nuestra posición "exótica", nuestros indios, y uno que otro aspecto reflejo del movimiento europeo, son los temas que, de paso, abordan los textos corrientes y analizan con un sentido general la mayoría de las obras que en el terreno de la historia artística se conocen.

Este vacío empieza a ser colmado en las historias que se ocupan de literatura o de las artes plásticas, en donde comenzamos ya a leer reseñas, en que la arquitectura o las manifestaciones pictóricas de nuestros países son tomadas en cuenta. En la historia musical, sin embargo, esta laguna sigue más o menos intacta y así, mientras se penetra en los grandes manuales contemporáneos hasta en las regiones más apartadas y en los pueblos de mayor sabor local de Europa, los países americanos se resumen en una corta noticia sobre los Estados Unidos y una que otra observación genérica acerca de los aborígenes o de la Colonia en los países ibero-americanos.

La obra que el profesor y buen amigo nuestro don Eugenio Pereira Salas da hoy día a la prensa, representa el primer esfuerzo realmente sólido para establecer no sólo una valoración de la cultura musical en nuestra patria, sino muy especialmente para buscarle, como podría decirse, el abolengo que ha de hacerla noble a los ojos de los que creen que la música ha florecido en América como un remedo europeo contemporáneo y que no tiene otro arraigo con la médula de nuestros pueblos, que

las manifestaciones folklóricas, hoy por desgracia tan venidas a menos.

El libro del Profesor Pereira puede dividirse en dos partes bien delineadas; la primera comprende una reseña minuciosa y llena de detalles sugerentes acerca de la vida, las costumbres y las creaciones musicales, desde la época pre-colombina hasta el año de la fundación del Conservatorio, o sea a mediados del siglo pasado; y la segunda, una prolija investigación sobre la música criolla, las danzas populares, las de salón, los cantos religiosos y, en general, todas las manifestaciones que pueden sintetizar el espíritu de nuestra raza y constituyen la expresión misma del carácter del pueblo.

En lo que respecta a la música indígena, Pereira hace una síntesis de los conocimientos presentes, es decir, confronta las noticias originales que han podido establecerse entre los cronistas que conocieron el araucano bravío y combativo, con los que hoy día han realizado estudios, penetrando en la intimidad de los poblados indígenas y que han logrado por medio de una paciente adquisición de confianza, estar presentes en las ceremonias que los araucanos todavía realizan.

Nuestra historia musical la hace partir, Pereira, desde los conquistadores mismos, en cuyas huestes existen ya "trompeteros" y en cuya lucha es posible colegir que no estaba aparte de la vida de los valerosos soldados de España, el tener solaz con músicas que debían traerles, como nada, el recuerdo de la patria.

La vida colonial la vemos desarrollarse con una serie de aspectos que nos colocan en presencia de un paralelismo perfecto con lo ocurrido en otras ramas de la cultura: el siglo XVII es una época todavía de conquista, profundamente española y en que el sello eclesiástico se hace sentir de un modo preferente. Con el siglo siguiente asistimos a la lenta penetración de la música instrumental, llega el clave y la transición de éste hasta los primeros pianos de nuestras bisabuelas, constituye una gradual evolución en que la música se manifiesta en forma bastante suntuosa, desde los salones hasta las fiestas civiles y los templos. Las solemnidades de la familia real, las entradas de los gobernadores y las innumerables festividades religiosas que se hacen a la usanza española, nos permiten ver que las cofradías destinan una buena parte de sus fondos a las

manifestaciones musicales. Hay verdaderos conciertos y los estrados distinguidos son centros en que la música se cultiva con afán.

A partir del siglo XVIII la obra de Pereira entra más y más en detalle y así son interesantísimas sus anotaciones acerca del final de la Colonia y la época de la Revolución de la Independencia. Tenemos la sorpresa de ver que muchos de nuestros grandes patriotas y los fundadores mismos de la República eran grandes aficionados a la música; el mismo O'Higgins, un ejecutante en sus horas de intimidad; igualmente los Carrera, y, en contra de lo que podía pensarse, los nombres de algunos grandes autores como Beethoven fueron conocidos en Chile en vida de ellos mismos.

Uno de los capítulos más interesantes lo traza este libro al estudiar el verdadero comienzo de nuestro arte musical en los años posteriores a 1822, en la época de las "filarmonías" y de las tertulias que se animan extraordinariamente a partir de la llegada de la ilustre doña Isidora Zegers, con quien nos viene la influencia prepotente de la escuela de Rossini y la formación de un medio en que la música de ópera es cada día mejor apreciada.

Había sido hasta ahora, entre nosotros, un dogma de fe que la composición musical comenzó en Chile solamente a fines del siglo XIX y aún con la entrada del nuestro. Eugenio Pereira, sin embargo, nos ha trazado una semblanza bien clara de los hombres como Manuel Robles, José Zapiola, Federico Guzmán y la Sra. Zegers, que representan, con obras si no definitivas, a autores de vuelo, por lo menos son temperamentos artísticos auténticos que, como en el caso de Zapiola, viven una existencia enteramente ajustada a las dolorosas alternativas que los apóstoles del romanticismo musical sufrieron en todas partes. La ópera italiana se entroniza y se apodera de todas las fuerzas musicales de ese medio joven y entusiasta. No era mejor el ambiente oficial de las grandes ciudades de Europa, salvando naturalmente las proporciones, y en las quejas de Zapiola por la superficialidad con que es tomada la música, vemos muchas veces las agudas sátiras que Héctor Berlioz y Ricardo Wagner dirigieron a los abusos del virtuosismo teatral. La impresión que deja Chile en estos años de formación, es la de un país rico en materia y con una orientación po-

bre, debido a su alejamiento y a la conexión únicamente con los medios oficiales de Europa, no con las corrientes en que el romanticismo se manifestaba de un modo más poderoso.

La segunda sección del libro, representa, a nuestro juicio, uno de los estudios más completos que se hayan hecho acerca de las variedades y del desarrollo cronológico de la música popular chilena, numerosos ejemplos bien escogidos dan testimonio de que nuestra unidad racial, formada por la penetración lenta de elementos hispánicos en la masa que llevaba un porcentaje de la sangre aborígen, ha dado forma a características musicales perfectamente definidas, a ritmos que son eminentemente típicos y que uno puede oír en cualquier medio chileno que se haya conservado sin la contaminación del canto arrabalero y ordinario que nos viene de afuera. Son especialmente interesantes los ejemplos que cita Pereira de la música popular religiosa, con anotaciones recogidas por algunos músicos que han asistido con cariño a nuestras fiestas campesinas.

La obra del distinguido historiador que con tanto agrado prologamos, constituye el primer valiente desmentido a las ideas tan difundidas acerca de nuestra formación artística forzada y es la visión promisoras que han de seguir los investigadores futuros, a los cuales Eugenio Pereira abre un campo virgen e increíblemente extenso. Cada uno de los capítulos de este libro, de los aspectos en él tratados y de las personas referidas, puede ser la base de una fructífera rebusca. Nuestra historia musical queda, con el libro de Eugenio Pereira, esclarecida en la parte que parecía más oscura, si ella no tiene más hilación, es porque la vida misma de nuestro país en la Colonia, fué la lenta infiltración de una cultura que se abrió paso en una tierra hostil, que hubo que ganarla y que, por eso mismo, lo que asimiló lo hizo gota a gota y lo arraigó en forma que todavía perdura.

No nos cabe en presencia de este libro, si no congratularnos de que haya aparecido en el campo musical un hombre como Eugenio Pereira, que viniendo de la pura cepa de los historiadores chilenos, nos señala el camino y el ejemplo que debemos seguir. Con este libro compromete la gratitud de todos los hombres cultos y, en especial, de los músicos que vivíamos sin pasado.

DOMINGO SANTA CRUZ,

Decano de la Facultad de Bellas Artes.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

La presente obra está basada en una prolija investigación realizada en archivos, bibliotecas y papeles privados, lo que da al libro un carácter netamente histórico, y en parte, de arqueología musical. Hay aquí más hechos que doctrinas. El autor ha preferido dejar hablar a los documentos que rellenar los vacíos con retórica e imaginación.

Se trata de buscar los fundamentos sobre los cuales reposa la magnífica arquitectura de la música contemporánea de Chile, y por eso nos hemos permitido cierta morosidad en los detalles; en la infancia los hechos más insignificantes tienen valor, pues ayudan a explicar aspectos desconocidos de la edad madura.

Estampamos aquí nuestros agradecimientos a las personas que nos han ayudado en la empresa. A los Decanos Srs. Luis Galdames y Domingo Santa Cruz, que hicieron posible la publicación de este libro; a don Francisco Curt-Lange, del Instituto de Musicología Americana, de Montevideo; a don Carlos Vega, del Instituto de Literatura Argentina; a don Vicente T. Mendoza, secretario de la Sociedad Folklórica de México, que nos han estimulado con su afecto. A nuestro colaborador, Sr. Jorge Urrutia Blondel que ha hecho el análisis de las partituras citadas en el texto; al Pbo. Jorge Azócar que nos facilitó la consulta de la rica colección de música colonial de la Catedral de Santiago; a don Antonio Huneeus, que tuvo la gentileza de abrirnos la correspondencia de su ilustre abuela doña Isidora Zegers; a nuestro amigo Sr. Jorge Huneeus, que nos prestó, con generoso desprendimiento, el "Album" de doña Isidora; a los distinguidos compositores Srs. Adolfo Allende y Alfonso Letelier, que nos

permitieron la inclusión de algunos de sus respectivos trabajos inéditos. A nuestros amigos Srs. Benjamín Valdés y Osvaldo Vicuña, que se dieron el trabajo de corregir los originales del libro.

Dejamos también constancia de las facilidades que nos han otorgado nuestros queridos colegas, Srs. Ricardo Donoso, L. Ignacio Silva y Gustavo Opazo, del Archivo Nacional; Guillermo Feliú Cruz, de la Sala Medina y Pbo. Víctor Barahona, del Archivo del Cabildo Eclesiástico. El índice de nombres y materias ha sido trabajado por el Sr. José Morales Malva.

INDICE GENERAL

	<u>PÁGS.</u>
CAPÍTULO I.—La Música precolombina en Chile.	1-7
» II.—La Música en la época de la conquista. ..	18-27
» III.—La Música en el siglo XVII.	18-27
» IV.—El Siglo XVIII.	28-50
» V.—Música y músicos del siglo XVIII	51-60
» VI.—La Música en la Patria Vieja.	61-68
» VII.—La Patria Nueva.	69-74
» VIII.—Los comienzos del arte musical	75-89
» IX.—Los primeros compositores nacionales:	
Don Manuel Robles.	90-93
El Himno Patriótico de Carnicer.	93-94
Doña Isidora Zegers de Huneeus.	94-103
» X.—Don José Zapiola.	104-115
Don Federico Guzmán.	115-116
Don Guillermo Frick.	116-118
Don Francisco Oliva.	118
Don Federico Chessi de Uriarte.	118
» XI.—Los comienzos del arte lírico.	119-123
» XII.—La Opera y el romanticismo.	124-134
» XIII.—Don Aquinas Ried y la Opera Nacio- nal.	135-139
» XIV.—La estagnación en lo lírico.	140-145
» XV.—La Música religiosa.	146-154
» XVI.—El desarrollo histórico de la danza y de la música popular:	
Probable origen del cancionero.	168-170
El folkiore musical chileno.	170-171
El romance.	171-175

	PÁGS.
Las danzas ceremoniales.	175-188
Los cantos ceremoniales.	188-199
La música y la vida social en la colonia ..	199-206
Las danzas coloniales.—La promoción española.	206-212
Las danzas aristocráticas.	212-213
La promoción criolla.	213-217
La música popular cantada.	217-225
Los instrumentos populares.	226-230
Danzas y cantos de la Patria Vieja.	230-246
Las Canciones criollas.	246-251
La música popular republicana.	251-257
El Cuando.	257-263
La Zamacueca.	264-285
La estructura clásica de la cueca.	285-288
Algunas danzas perdidas.	288-296
La tonada chilena.	296-303
Inventario de la producción musical chi- lena de 1714-1860.	304-310
Ilustraciones.	311-344
Bibliografía.	345
Indice de materias.	353
Indice de nombres citados.	363
Indice de láminas.	371

CAPITULO I

LA MUSICA PRECOLOMBINA EN CHILE

Cuando las huestes del Adelantado don Diego de Almagro penetraron en el valle de "Copayapo", la música indígena resonaba en todo Chile. Cada acto público o religioso de la vida tribal, todas las ceremonias individuales, del nacimiento a la tumba, eran acompañadas por una danza, poesía o canción. Estas manifestaciones artísticas estaban íntimamente entrelazadas, por cuanto, al decir de Ernesto Gosse, "la danza, la poesía y la música en los pueblos primitivos forman una unidad que sólo puede descomponerse artificialmente".

Al estudiar el aporte musical de los pueblos aborígenes, nos encontramos ante un problema insoluble: no podemos establecer el texto primitivo de sus danzas y canciones. Conocemos, sí, gracias a la esforzada y meritoria labor de Humberto Allende, Carlos Isamitt, el Padre Augusta y Carlos Lavín, las tradiciones musicales del indio, pero esto no autoriza a identificar el pasado con el presente, aun admitiendo que sean los araucanos, los pueblos de la eterna prehistoria.

En vista de esta valla insalvable, debemos dirigir nuestra mirada a los instrumentos mismos como fuentes de información.

El arte instrumental, según el esquema evolutivo de Rowbotham, ha pasado por tres etapas: ciclo del tambor, ciclo de la flauta, ciclo de la lira (1). América había traspuesto ya las dos primeras etapas, pero no alcanzó a conocer los instrumentos de cuerda.

(1) Ver: *Charles W. Mead*, "The Musical Instruments of the Incas". New York, 1924.

Aceptando esta clasificación, el instrumento más antiguo sería el tambor. En Chile, éste presentaba, al parecer, dos variantes: el *kakecultrun*, hecho del tronco de un árbol perforado y el *ralicultrun*, fabricado como una fuente honda de madera, o de la mitad de una calabaza, que se cubría con cuero. Se tocaba con un palillo forrado en la punta o con un calabacín.

Carlos Isamitt, en sus magníficas monografías sobre los instrumentos indígenas, ha estudiado artística y técnicamente, el papel del *kultrun* en las ceremonias de carácter mágico (2).

Parece que el tambor era el instrumento jefe, entre los aborígenes, pues según Pineda y Bascañán, "el músico que tocaba el tamboril se ponía en medio de la rueda, sirviendo de maestro de capilla, a quien seguían los circunstantes en los altibajos de su voz y tonada" (3) (ver ilustración).

En el ciclo de la flauta, tenemos en Chile, abundante gama instrumental. Por ejemplo, la *flauta de pan*, la siringa agresiva, hecha de caña o hueso, semejante a las usadas por los incas. El modelo descrito por Jerónimo de Amberga tiene 110 mm de largo, 0,90 mm de ancho y 15 de espesor. Está compuesta de cinco agujeros que forman los tonos de "la bemol"—la bemol—do—mi bemol—sol. La repetición de los tonos se explica por la técnica de la construcción. Se tocaba de arriba a abajo (4).

El *lolkin*, que según Isamitt, es uno de los más antiguos, se fabrica actualmente de una rama del arbusto que da el nombre al instrumento, en cuyo extremo se coloca una boquilla compuesta de dos o tres tubitos que al ser introducidos unos en otros, de mayor a menor, hacen disminuir el diámetro de la cavidad del tubo. Las posibilidades musicales del *lolkin* son muy limitadas (5).

La *pifulka* se fabricó primitivamente de hueso, de tierra cocida y aun de piedra. Febres en su "Diccionario" distingue varias especies: *pincullu*, *pitucavoe* o *pitucahue*, etc. Don José Toribio Medina exhibe, en su libro *Los Aborígenes de Chile*, reproducciones fotográficas de diversos tipos. La *pifulka* ofrece la

(2) El Machitún y sus elementos musicales de carácter mágico. Revista de Arte. N.º 3, 1934, Santiago.

(3) Citado por J. T. Medina, "Aborígenes de Chile" Santiago, 1882. Pág. 206.

(4) Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomo XXXVII, 1921.

(5) Isamitt, "Cuatro Instrumentos musicales araucanos", en Boletín Latino Americano de Música. Tomo III. Montevideo, 1937.

posibilidad de varios sonidos cromáticos. Isamitt ha establecido sus escalas (6).

En cuanto a los instrumentos de cuerda, parece que en el campo de los etnógrafos se ha descartado la idea de la existencia en América de este grupo instrumental, relegándose a la calidad de mito la historia de los *rabelistas* de la Corte de Motezuma. Ni Garcilaso de la Vega, el más musical de los cronistas, ni la variada cerámica peruana, tan rica en modelos de flautas, revelan indicios de su empleo. En cuanto a Chile, si bien es cierto, que el Padre Sors habla del *rabel*, en el siglo XVIII, debe referirse sin duda al instrumento popular de directo origen español.

Poco a poco, y sin que sea posible entrar en suposiciones cronológicas, el grupo de los instrumentos primitivos se fué ampliando.

Frezier, en 1710, dibujó como los más importantes: la *Pifulka*, el *Kultrun* y la *Trutruca* (7) (ver ilustración).

Fray A. Sors, a fines del siglo XVIII, escribe al respecto: "Las músicas que suelen usar se componen del *tambor*, *corneta* —que es de una asta de buey con una caña y suele hacer el sonido de un clarín, aunque no es tan claro; *flautas* y *rabeles* que son a la manera de violines, con una sola cuerda y no usan otros instrumentos" (8).

Isamitt señala, en la nueva promoción instrumental, el *Külkül*, pito de hueso, cuya construcción denota que su fabricación es más reciente. Tiene un sonido estridente y sirve para reforzar el ritmo de las danzas.

La orquesta indígena contemporánea estaría compuesta, según los estudios de don Tomás Guevara, de: la *trutruca*—el *cull-cull* (cuerno de buey), el *quincahue* (violín), el *pincuhe* (flautín), el *plaquin* (tambor), la *huada* (calabazas) y la *cadacada* (conchas marinas) (9).

(6) Medina e Isamitt ya citados.

(7) M. Frezier, "Relation du voyage de la mer du Sud". Paris, MDCCXVI. Pág. 58.

(8) Fray A. Sors, "Historia del Reino de Chile", Revista Chilena de Historia y Geografía, N.º 43 (1921). Pág. 188.

(9) Tomás Guevara, "Historia de la Civilización de la Araucanía". Tomo I. Santiago, 1900. Págs. 280-286.

De todos estos instrumentos, el más importante es la *tru-truca*, sobre la cual poseemos un completo estudio de Isamitt (10).

Los conquistadores españoles, al oír por primera vez la música indígena, reaccionaron desfavorablemente; era para ellos algo rudo, bárbaro y no percibían en sus cantos y danzas, ninguna de las emociones asociadas al contenido renacentista de la palabra música.

Sus danzas totémicas, eran de carácter mágico-religioso; "los iniciados formaban conjuntos que pudieran llamarse teatrales, con actores enmascarados y engalanados, que representaban a menudo animales y ejecutaban cantos y cuadros plásticos, que generalmente formaban la dramatización de sus leyendas tradicionales" (11).

Los historiadores coloniales, ajenos a la técnica folklórica y a las investigaciones etnográficas, apuntaron únicamente sus impresiones.

El Padre Ovalle, que escribió alrededor de 1645, describe las danzas indígenas en estos términos:

"El modo de bailar es a saltos moderados, levantándose muy poco del suelo y sin ningún artificio de los cortados, borneos y cabriolas que usan los españoles; bailan todos juntos haciendo rueda y girando como en pos de otros alrededor de un estandarte que tiene en medio de todos el alférez elegido para esto. Las flautas que suenan en estos bailes las hacen de hueso y de canillas de animales" (12).

Carvalho Goyeneche en su "Historia", escrita en 1796, intentó una clasificación de estos bailes.

"Los bailes, apunta, son tres: 1.º) el *cumquen* que se reduce a que las parejas den unos saltos al son de las flautas y tambores; 2.º) el *nuin*, consiste en que diez o doce parejas se agarran de las manos y formando círculos den vueltas alrededor de un boygue, cantando al son de los tambores, y tanto el tono de la canción como el baile, es en todo igual al que los austriacos bailan en Madrid las noches de San Juan y de San Pedro, y le

(10) C. Isamitt, "La tru-truca", Boletín Latino-Americano de Música. Montevideo. Abril, 1935.

(11) Ricardo E. Latcham, "La organización social y las creencias religiosas de los Araucanos". Santiago, 1924. Pág. 490.

(12) Alonso Ovalle, "Histórica Relación del Reino de Chile". Colección de historiadores. Santiago, 1888. Tomo 12. Pág. 161.

llaman danza prima; 3.º) el *hueyel*, éste es hijo de Venus y de Baco, inventado en honor del demonio" (13).

El tono general de estas efusiones lírico-musicales era orgiástico. El sagaz Frezier, contertulio de una fiesta indígena en los alrededores de Concepción, es explícito en sus observaciones:

"Pasan, dice, días de días emborrachándose sin interrupción y en conjunto, pero el canto es tan poco modulado que tres notas bastarían para expresarlo íntegramente. Las palabras que cantan no tienen rima, ni cadencia y el argumento es el que se les viene a la cabeza, así, ora relatan la historia de sus antepasados, ora hablan de su familia, a veces sobre el motivo que los ha congregado... los que no forman parte de la asamblea cantan aparte y danzan, si pudiera llamarse bailar, el marchar de dos en dos, agachándose y levantándose como para saltar, sin levantar los pies de tierra; bailan también dando vueltas más o menos como nosotros" (14). Conocemos algunas frases de estos ritmos primitivos gracias a Frezier, quien tuvo la feliz ocurrencia de trasladarlos al pentagrama (ver ilustración).

Más o menos idéntico fué el dictamen de los escritores coloniales sobre sus cantos.

El Padre Ovalle, en 1646, anotaba "El modo de cantar es todos a una levantando la voz a un tono a manera de canto llano sin ninguna diferencia de bajos, tiplees o contraltos y en acabando la copla tocan luego sus flautas y algunas trompetas que es lo mismo que corresponde al pasacalle de la guitarra en la música de los españoles y luego vuelven a repetir la copla y a tocar sus flautas y suenan éstas tanto y cantan gritando tan alto y son tantos los que se juntan a estos bailes y fiestas que se hacen sentir a gran distancia" (15).

Poco difiere el juicio de Góngora de Marmolejo. "Cantan, escribe, al son que dije (confusos y bárbaros instrumentos de tamboriles y cornetas hechas de canillas de piernas de sus enemigos) levantando y bajando a un tiempo el tono o voces, así como los cuerpos en el baile, cuyo tono por ser de tanta gente

(13) Carvallo y Goyeneche, "Descripción histórico-geográfica del Reino de Chile". (Colección de Historiadores). Vol. VIII. Pág. 150.

(14) Frezier, ya citado. Págs. 60-61.

(15) Ovalle, ya citado. Pág. 160.

junta se oye de muy lejos, no sé si se le llame canto o lloro, según la tristeza que infunde a quien lo oye" (16).

Felipe Gómez de Vidaurre les concede algunos méritos: "tienen, escribe, muchas canciones afectuosas y que con el tono de las voces expresan bien el dolor o la alegría y los otros afectos del ánimo". Entre éstas señala Jerónimo Pietas, el *Put-ru* (17).

En general, repito, el juicio de los españoles fué adverso a esta música y le negaron aún cualidades artísticas. González de Nájera resume estas opiniones. "No son, apunta, aficionados a la música; cantan todos generalmente a un mismo tono, más triste que alegre y no se aficionan a instrumentos de placer sino bélicos, fuertes y lastimeros que resuenan como doloroso y triste clamor".

La opinión de los musicólogos contemporáneos, entre los que sobresalen Isamitt, Allende y Lavín, difiere enormemente de la de los cronistas; todos ellos han encontrado un rico venero en las melodías indígenas.

"Si bien es cierto, escribe Isamitt, que el indio araucano no se preocupa de la armonía, en cambio en su música se observa claridad y belleza melódica y una gran variedad rítmica; los distintos sonidos que usan en sus cantos escasamente pasan de cuatro o cinco, caracterizándose por su sobriedad. Puede notarse en ellos una predilección por los intervalos de cuarta, a veces en combinación con los de tercera y quinta. En algunos trozos hemos encontrado los de séptima y aun los de octava, además de segundas y terceras mayores y menores y aun de ciertos intermedios que no registraba nuestra escala y que se presentan casi siempre en las ocasiones en que la voz efectúa una acentuación ascendente muy característica del canto araucano".

El repertorio indígena es variado. En primer lugar figuran los cantos individuales sin acompañamiento de instrumentos. "Los hay amorosos, elegíacos, cantos para brindar, épicos, bélicos; en segundo término vienen los cantos individuales acompañados por instrumentos de percusión, como los *Machi ul*; en tercer lugar, las canciones para danzas de guerra, de caza, eróticas y re-

(16) Citado por José T. Medina, "Los Aborígenes de Chile". Pág. 196.

(17) Medina, ya citado. Pág. 300.

ligiosas; por último, la música exclusiva para instrumentos que en ciertas ocasiones es acompañada por danzas (18).

La labor de los ya mencionados maestros ha logrado incorporar la música araucana en el repertorio nacional, pero durante los siglos coloniales la música aborigen formó un ciclo cerrado que tenía escasísimo contacto con la música hispano-criolla. Unicamente las ceremonias del culto católico permitieron la clandestina introducción de algunas danzas totémicas, tales como los *catimbaos*, y los ceremoniales secretos de las cofradías, que perdieron, sin embargo, su primitiva significación, como lo comprobaremos en los capítulos siguientes.

(18) Ver *Carlos Isamitt*, "Apuntes sobre nuestro folklore musical" en *Aulos*, Año I (1932), N.º 1 y siguientes; *Carlos Lavín*, "El cromatismo en la música indígena sudamericana". *Gaceta Musical*. París, Marzo y Abril, 1928.

CAPITULO II

LA MUSICA EN LA EPOCA DE LA CONQUISTA

Se ha definido a los españoles del siglo XVI, en su aspecto emocional, como un pueblo alegre, gozador de la vida, expansivo y aficionado a toda suerte de espectáculos; un pueblo en suma, que necesitaba celebrar con alborozo y estruendo sus fiestas y exhibiciones públicas.

Al pasar al Nuevo Mundo, los conquistadores llevaron consigo estas disponibilidades, y del tesoro de sus efusiones líricas "los artistas profanos, clavecinistas y vihuelistas trajeron la música artística; la gente de iglesia introdujo la música adscrita al culto cristiano; los hidalgos—sin perjuicio de preferir aquélla y oír ésta en los oficios—importaron la música de salón y la gente del pueblo la música regional" (1).

Estos aportes no llegaron simultáneamente, sino que penetraron de acuerdo con el ritmo histórico del descubrimiento, conquista y colonización. Recién iniciada la epopeya americana, encontramos trasplantados al nuevo ambiente los romances y baladas que corrían por tradición en la España renacentista. Andaluces, vascongados, castellanos y extremeños traían la esencia de sus patrias en los cantares.

Disponemos de textos que nos muestran el proceso de esta trasfusión musical. Bernal Díaz del Castillo señala en un pasaje de su *Verdadera Conquista de la Nueva España* uno de esos certámenes improvisados, en que la soldadesca inculta y analfabeta sostenía contiendas poéticas en el corazón de la sierra, enhe-

(1) Carlos Vega, "Danzas y canciones argentinas". Buenos Aires, 1936. Pág. 69.

brando romances y baladas. Aun más, una antigua matrícula de colonos, menciona a *dos músicos* traídos para “alegrar la población” (2). Otro documento, citado igualmente por Miss Hague, cuenta de un grupo de músicos—*dos o tres violinistas*—y dos *tocadores de flauta*—venidos de Sevilla a México—contratados para cantar en un fiesta.

Entre los compañeros de Cortés figura al igual, un tal Ortiz, *tocador de bihuela y que enseñaba a danzar*; este mismo personaje abrió en 1526 una escuela de baile en la capital de México.

España no influyó únicamente con su aporte humano, sino también por medio de la difusión intelectual. Entre los registros de salida de la Casa de Contratación, examinados por el historiador norteamericano Irving A. Leonard, figuran las siguientes partidas de música:

- 1586 Cinco Resmas de coplas
 Cinco Resmas de coplas
 Veinte Siluas de canciones
 Diez Resmas de coplas
 Una música de Cabeçon
 Dos músicas de Cabeçon.

- 1596 Diez cancioneros
 Cuatro Resmas de coplas.

- 1605 Diez y Seis cajones conteniendo cada uno de ellos:
 “Un libro de Canto de Guerrero con Las Vísperas de Todo el
 año” (3).

Estos envíos no eran caprichosos, correspondían a una verdadera afición musical, y existe el caso curioso de don Melchor Pérez de Soto, “un desgraciado arquitecto criollo que cayó en las garras del Santo Oficio de México en 1655, debido a su desenfadado entusiasmo por la negra arte de la astrología”, en cuya biblioteca se encontraron los siguientes títulos musicales, algo verdaderamente extraordinario para la época (4):

(2) *Eleanor Hague*, “Latin-American Music”. Santa Ana Cal. 1934. Pág. 22.

(3) *Irving A. Leonard*, “Romances of Chivalry in the Spanish Indies” Berkeley, 1933. Págs. 45-115. Ver igualmente el libro “La Imprenta y el Periodismo en América” de *José Torre Revello*. Buenos Aires, 1940.

(4) Archivo de la Nación de México. Inquisición. Tomo 444. Debo este dato a la gentileza de Mr. Irving A. Leonard, distinguido profesor norteamericano.

- Flores de música (sin autor).
Arte de Canto llano por fr. Damaso Artufel de la orden (sic.)
de Predicadores.
Arte de canto llano por Juan Martínez Clérigo.
Libro de música en cifras para vihuelas por Esteban Dassa.
Arte de música Teórica de Franco de Montañes.
Suma de todo lo que contiene el Arte de Canto llano por el
bachiller Sebastián Vicente Villegas.
Otro manuscrito de Música y Canto llano por Pedro de Robles.
El Mellopeo y Maestro, tratado de música por Pedro Corona
Bérgamo.

Este fenómeno cultural fué simultáneo en todos los países de América, y entre nosotros—guardando las distancias con el fabuloso imperio de Cortés—coincide la fecha del descubrimiento con la de la primera importación musical ultramarina.

La época no era sin embargo propicia. El siglo XVI representa en nuestra historia el siglo heroico por excelencia. Los antepasados de la raza sólo vivieron y pensaron para la guerra, y al decir de don Pedro de Valdivia “estando siempre armados y ensillados los caballos día y noche”. La ciudad era el campamento y únicamente “cuando alguna tregua les permitía regresar a sus hogares pensaban en entretener el ocio reuniéndose entre ellos y organizando partidas de pelotas, juegos de naipes o dados y riñas de gallos” (5).

Este ambiente desfavorable explica la escasísima actividad desplegada en el siglo XVI en estas materias, reducida, a lo sumo, a los aires marciales de los instrumentos bélicos, a la incipiente liturgia religiosa y a casos aislados de ejecuciones musicales.

La arqueología musical de Chile se abre con el único instrumentista que hemos podido identificar entre las huestes del Adelantado don Diego de Almagro. Es éste, don Juan Hermoso de Tejada, *trompetero* en la expedición de 1536. No podemos sino imaginar sus conocimientos y, dando por sentado el hecho, que hubiera pasado el examen de calificación de esa época—lo que es difícil; “sabría todos los siete toques de guerra que debe y ha menester tocar; sería hábil y suficiente en las voces de un baxo y—un golpe—un golpe de pecho—una quinta—un piano, todas

(5) Eduardo Solar Correa, “Las Tres Colonias”. Boletín de la Academia de la Historia, 1934. Vol. IV. Pág. 39.

voces muy convenientes al dicho oficio" (6). Lo más probable es que fuera un simple aficionado capaz de ejecutar los toques de guerra y de retreta, y tal vez encendería el recuerdo de los conquistadores, en las noches del "vivac", entonándoles las canciones del terruño lejano.

A su lado estaba, sin duda, el tambor de ordenanza, indispensable para proclamar los bandos según el ceremonial prescrito en las "Leyes de Indias", en su artículo 17.

A poco caminar, pasando del descubrimiento a la conquista, nos encontramos con una reproducción del mito clásico de Orfeo, quien hechizó esta vez a una Euridice criolla, la hermosa hija del cacique de Copayapo, doña María Lamancacha. Conocemos los detalles de la historia por los cronistas.

Encontrándose don Pedro de Valdivia en situación aflictiva después del asalto de Santiago por las hordas de Michimalonco, tuvo necesidad de recursos, y escogió como mensajeros de auxilio al valiente Cortez Monroy y al Alférez Real, don Pedro de Miranda, el cual "con la misma facilidad manejaba la espada y la guitarra, entendía la ordenanza como el naipe, bailaba, cantaba y tocaba la flauta a la perfección" (7).

En el valle de Cópíapó fueron ellos a caer en manos de los indígenas y la música fué su salvación: "había en aquel pueblo, dice Góngora de Marmolejo, unas cajuelas con *dos flautas* que había traído un español y acertando a topar con ella Pedro de Miranda comenzó a tocar aquélla, porque era muy diestro en ello, con lo cual tenía abobados a los indios oyéndole repicar la flauta, cual otro Mercurio, que con el dulce tañer de su fístula tenía embelesado a aquel Argos de los cien ojos" (8). Dándole, agrega otro cronista, tanto contento la voz y música de ellas que le rogaban los vezase (avezase) a tañer y no lo matarían... remedando en parte a Orfeo cuando fué en busca de su mujer al infierno (9).

La trompeta vuelve a figurar en la conquista, unida esta vez a una triste historia. Pedro de Valdivia, para dar cima a

(6) Examen de trompetero en Madrid, año 1613, *Felipe Pedrell*, "Organografía musical antigua española". Barcelona, 1901. Pág. 134.

(7) *Ambrosio Valdés*, "El Alférez don Pedro de Miranda". Santiago, 1890. Pág. 5.

(8) *Góngora de Marmolejo*, "Historia". Colección de Historiadores. Pág. 15.

(9) *Mariño de Lobera*, "Crónica", ya citada. Pág. 95.

su empresa y obtener refuerzos del Perú, se había visto obligado a requisar el oro, amasado por los españoles a costa de tantos sacrificios. Los conquistadores, agolpados en la playa, miraban alejarse el barco cargado con el vellocino, "y así levantaban alaridos al cielo". "Entre estos infelices hombres estaba un *trompeta* llamado Alonso de Torres, éste viendo ir a la vela el navío comenzó a tocar con la trompeta cual otro Miseno que se puso a tocar su clarín a la lengua del agua y tocó una canción que decía: *Cata el lobo do va Juanica, cata el lobo do va*", y luego dió con la trompeta en las peñas para no quedar con aquella que era su único caudal. A este tono decían otros hombres diversos dichos lastimeros y lloraban su infelicidad" (10).

El hechizo que la música ejercía sobre los aborígenes fué aprovechado muy pronto por los misioneros. La crónica mercedaria relata en 1548, por la pluma del egregio Tirso de Molina, la labor apostólica de Fray Antonio de Correa: "Era como dije, portugués nuestro Fray Antonio y como tal aficionadísimo a la música. Reparó pues que aquellos bárbaros se deleitaban con el destemplado són de ciertas flautas que usan en sus fiestas: sabía más que medianamente de este ministerio y tenía extremada voz que ayudada de su destreza, si en el siglo agradaba, en el coro suspendía. Para cumplir pues con las solemnidades de este divino culto, escogió cuatro de los más capaces y enseñándoles poco a poco a poder de industria y lecciones, los sacó maravillosos ministriles, con ellos como señuelo añagazos, atraía aquellos rústicos que, hechizados con el sonoro canto, se iban tras él absortos, que buen Orfeo subíase con sus chirimías que él mismo había labrado todas las mañanas al asomar la auro-ra sobre el apacible cerro que hace ahora espaldas al convento nuestro de la ciudad de Santiago cabeza de Chile y despertaba con sus festivas voces, no sólo a los españoles que al punto le enviaban sus yanaconas o indios de servicio, sino a todos los de la comarca" (11).

Aparte estos casos aislados y anecdóticos, que muestran cómo se cultivaba la música bélica y popular, la contribución más constante fué la de la música religiosa. Desde muy tempra-

(10) *Góngora de Marmolejo*, "Historia". Colección de Historiadores. Pág. 95.

(11) Citado por *Fray Policarpo Gazulla*, "Los Primeros Mercedarios en Chile". Santiago, 1918. Págs. 34-35.

no la liturgia pentagráfica se había difundido por la tierra conquistada. En 1525 Fray Pedro de Gante había establecido en México una escuela de canto llano. Caracas siguió su ejemplo en 1591. En 1562 el cronista Calancha, al describir la ceremonia del Martes de la Encarnación en Lima, apunta que "la música era la primera de todas las Indias y que tiene nueve coros de vigüelones" (12).

Aun antes de esa fecha, tenemos constancia de la iniciación de dicho género en Chile. Así en 1553 el Cabildo de Santiago fijaba el precio de las misas cantadas, y Pedro de Valdivia en su testamento dejó no poco dinero para estos fines piadosos. De más está decir que esas misas no debieron ser modelos de canto llano, como lo comprobaremos más adelante.

Las ceremonias de inauguración de las iglesias y conventos, a lo largo del territorio nos descubren mayores detalles.

El 11 de Mayo de 1550, al instalarse la primera iglesia construida en Concepción por los arquitectos Maese Francisco y Maese Tomás, con materiales de carrizo de Lirquén, barro de Cosmito y totora de Andalién, a las diez de la mañana los clarines y trompetas militares convocaron al vecindario: "Comenzó la misa solemne, ayudábanla los religiosos Benavente y Olmedo y fué coro de músicos y cantores un grupo de oficiales y soldados. A la hora de la exposición solemne del Santísimo entonó las vísperas el cura López y sus acompañantes y todo el pueblo contestó las invocaciones y los versículos usuales. La mayoría de los oficiales supieron alternar en el canto de los salmos y de los himnos, cantados en tono sencillo y fácil" (13).

Estas ceremonias alcanzaron mayor brillo y solemnidad en Nueva Imperial, donde el mercedario Fray Antonio de Sarmiento Rendon, fué el primero "que celebró los oficios divinos así en canto llano como en canto de órgano" (14).

Don Diego Hurtado de Mendoza introdujo en Chile el ceremonial de la vida cortesana. "La etiqueta impuesta por el nuevo Gobernador, el gran acopio de bagaje y los sonos marciales que preceden su paso, son cosas, dice un escritor, nunca vistas, ni oí-

(12) *Ricardo Cappa*, "Estudios críticos acerca de la Dominación Española en América". Madrid, 1895. Tomo 13. Pág. 290.

(13) Citado por Rev. *Reinaldo Muñoz Olave*, "Lecturas de Historia Nacional". Santiago, 1928. Págs. 23-26.

(14) *Tomás Thayer Ojeda*, "Los eclesiásticos en el descubrimiento y conquista de Chile". Santiago, 1921. Pág. 173.

das hasta ese entonces". Esta pequeña banda dió especial relieve a las fiestas religiosas que su espíritu católico hacía celebrar.

Desde el Concilio de Trento—tan español como ecuménico—la religiosidad española parecía concentrarse en el culto del misterio de la Inmaculada y del Corpus Christi. Una carta circular de Carlos V, fechada en Agosto de 1550, ordenó dar cumplimiento a las decisiones del Concilio en todos sus reinos. Estas festividades peninsulares, junto con las del Apóstol Santiago, patrono de la ciudad; de la Virgen del Socorro, patrona de la conquista, y el Paseo anual del Estandarte, fueron las ceremonias típicas de la colonia chilena.

Acatando esas decisiones supremas, el Jueves 11 de Junio de 1557 hubo una gran procesión por las calles de la ciudad, y "Don Diego Hurtado de Mendoza con lucidas libreas y muchos lacayos y pajes con las mismas, que eran de paño amarillo con fajas de terciopelo carmesí, y pestañas de raso blanco, y con *pífanos, atambores, chirimías y trompetas*" (15), hizo cumplir la voluntad del Rey.

El Concilio de Trento, en sus sesiones 22 y 24 se ocupó de organizar la música religiosa en todas las iglesias de la cristiandad, reaccionando contra la relajación de las tradiciones puras y severas de la liturgia. España, por intermedio del músico andaluz Fernando de las Infantas, salvó la integridad de los cantos tradicionales, oponiéndose a una reforma del Gradual Romano.

Felipe II, por Real Cédula de 12 de Julio de 1564 ordenó el cumplimiento de esas medidas, recomendando, entre otras cosas que se procurara que "el canto de órgano no obscureciese la letra del texto que se canta" (16).

Sea por influencia de estas reales órdenes o iniciativa personal de algunos clérigos, el canto llano no dejó de ser cultivado entre nosotros.

Sabemos que en 1573 Francisco Cabrera, cura y vicario de la ciudad de Valdivia, "era diestro del canto y de muy buen ejemplo" (17). En 1580, Gabriel Villagra, que servía las doctrinas

(15) Citado por *Muñoz Olave*. Pág. 39.

(16) *Henri Collet*, "Le mysticisme musical espagnol". Paris, 1913. Págs. 88-94.

(17) *Luis Francisco Prieto*, "Diccionario Biográfico del Clero". Santiago, 1922. Pág. 105.

de las chácaras de Santiago, "tocaba el órgano y cantaba bien el canto llano"; en carta de la época, al alabarse a este mismo eclesiástico se dice "que también sirve de sochantre, que es hábil para ello y tañe el *órgano* y con el se hace muy bien el coro". Por la misma fecha, Gregorio Blas que había venido con Monroy, era "un buen cantor y gentil escribano y sin él el coro de esta santa iglesia vale muy poco" (18).

Pero no todo era esplendor en el cuadro: la ignorancia de algunos sacerdotes en materia musical era supina. Por ejemplo, el chantre Fabián Ruiz de Aguilar, elegido en 1558, "no sabía un solo punto de canto, ni se con que conciencia fué admitido. El tenía el título de chantre pero maldito el punto de canto que sabía, ni aun entonar un salmo además de ser idiota" (19). Esta inhabilidad de los peninsulares estaba compensada por las extraordinarias condiciones que demostraron los sacerdotes indígenas; al respecto escribía el Obispo Medellín al Rey en 1590: "porque de los tres mestizos que han residido en este obispado todos tres eran habilísimos para el coro y ambos a dos han sido sochantres. Empero, los prebendados no saben ni aun entonar un salmo y aun cuando la malicia de los sacerdotes no ha permitido a los aborígenes recibir las órdenes religiosas, sin embargo, se vieron obligados a contratar los servicios del sacristán Francisco Tapia y de los muchachos yanaconas Juanillo y Diego porque si no son dos muchachos que saben cantar no podría servirse con decencia el altar" (20).

A parejas con las solemnidades religiosas corrían las fiestas profanas, ligadas a la vida de la casa reinante. Todo feliz acontecimiento en el seno de la familia real daba ocasión a las ciudades para celebrarlo con festivales y regocijos públicos. En 1558, conforme a esta tradición española, que rebrotó con brío en América, se festejó solemnemente en Santiago la jura de Felipe II, y entonces, dicen las actas del Cabildo, "se tocaron músicas de metales y atambores".

En lo tocante a la música popular no debió ser el citado romance de *Cata Juanica do va el lobo* el único que entonaron los conquistadores. "Era costumbre española muy difundida entre el gusto literario de la clase plebeya, los pliegos sueltos que

(18) Ver Thayer, Pág. 13; Prieto, Pág. 119.

(19) Citado por Prieto, Pág. 60.

(20) Citado por Thayer, Pág. 157.

ordinariamente solían contener, dice Pfandl (21), romances, villancicos y acontecimientos novelescos, a veces con la indicación de cántese al tono (es decir con acompañamiento) de alguna conocida melodía popular". Según el folklorista don Julio Vicuña Cifuentes, los romances españoles se han introducido y popularizado entre nosotros desde la conquista (22). Por este medio llegaron los trozos clásicos que aun se cantan entre la gente del pueblo. Sin duda *los de Chile* y en especial Muñoz (23), "*el cantor de la tropa*", entonarían los romances compuestos en el Perú, a la muerte de Almagro y que según las instrucciones del compilador "se ha de cantar al tono de El Buen Conde Hernán González". Entresacando algunas de sus estrofas se verá como coinciden con la intención y el tono de nuestros actuales refraneros.

Porque á todos los presentes (24)
y á lo que dellos vendrán
este caso sea notorio,
lean lo que aquí verán,
y noten, por ello visto
para llorar este afán
la más cruel sin justicia
que nadie pudo pensar
contra el más ilustre hermano
de cuantos son ni serán
el más servidor de César,
que se vido en guerrear
que por valor merecía
ser otro gran Capitán;
así en el pró de las rentas
y patrimonio Real,
como en reducir los indios
de nuestros yugos, do están.
Sepan todos quién es este,
que estos loores se dan

(21) Ludwig Pfandl, "Introducción al siglo de oro". Barcelona, 1929. Pág. 201.

(22) Julio Vicuña Cifuentes, "Romances Populares y Vulgares". Santiago, 1912. Pág. XX.

(23) Colección de Dctos. Inéditos para la Historia de Chile. Santiago, 1895. Tomo VI.

(24) "Vida de don Alonso Enríquez de Guzmán". Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España. Tomo LXXXV. Pág. 379. Madrid, 1886.

el gran Don Diego de Almagro
fuerte, noble y muy leal;
el cual en el mar del Sur
hizo hechos de notar,
tales que por cualquier dellos
se debe coronizar.

CAPITULO III

LA MUSICA EN EL SIGLO XVII

La edad heroica toca a su fin a comienzos del siglo XVII. El conquistador se apea de su caballo y abandona la armadura ensangrentada para transformarse en pacífico encomendero. El arado continúa la obra de la espada. Las ciudades comienzan a perder su condición de fortalezas y las casas de barro se engalanan con coquetería barroca. Las costumbres se dulcifican. Llegan de ultramar gente más refinada que reemplaza a los heroicos sobrevivientes de Arauco. La vida adquiere carácter urbano. Las clases sociales aparecen ya claramente establecidas. Sobre las tierras de laboreo y en los lavaderos de oro, el roto define poco a poco su personalidad; el indio permanece inalterable en la frontera, pese a los esfuerzos apostólicos de Fray Luis de Valdivia. En las ciudades el auge de los oficios y del comercio dieron nacimiento a una casta intermediaria.

La música sigue la misma línea evolutiva. Los grupos sociales van creando, en sus horas de esparcimiento, un lenguaje melódico propio, ciclos cerrados que tienen escaso contacto entre sí. La música aborígen, la música culta, y la música popular se desenvuelven aisladamente. Lleg a luego el negro que incorpora a la sensibilidad colectiva un elemento nuevo. González de Nájera nos informa sobre la innata disposición musical de esta raza:

“Inclinados a cantar, y entre ellos se hallan muy buenos bajos, y a tocar instrumentos como *sonajas*, tamboriles, y *flautas* y aficionados a la *guitarra*, pues aun en sus tierras las hacen aun-

que de extraña forma y manera de tocarlas, fuera del uso de todo instrumento" (1).

El influjo de las melodías negras combinado con el de los cantos indígenas alteró profundamente la liturgia religiosa. Los jesuitas trataron de ahogar sus canciones pero, apesar de sus esfuerzos, el arte de las cofradías de morenos e indios se introdujo en las ceremonias católicas, creando un problema, que como veremos más tarde, inquietó no poco a los primeros concilios americanos.

Donde observamos con mayor claridad los puntos de contacto entre los distintos sectores musicales, es en las festividades religiosas motivadas por diversas circunstancias. Todas tienen la peculiaridad de ser no sólo eclesiásticas, sino populares, verdadera explosión de la religiosidad colectiva. Consistían estas celebraciones en ingenuos simulacros de elementos alegóricos y pastoriles a la usanza de España, equivalentes a las procesiones que precedieron a la formación del teatro clásico. Generalmente eran organizadas por las cofradías, asociaciones piadosas de laicos, especies de órdenes seculares; sus individuos se comprometían a la observancia de un reglamento determinado; usaban trajes especiales; llevaban insignias e invenciones propias y contribuían a dar solemnidad y brillo a las ceremonias públicas.

"Estas fiestas suscitaron en el pueblo, al decir de Pfandl, una corriente antropomórfica que se manifestó en formas de un vigoroso realismo". Gracias a ellas los indios introducían sus supersticiones, sus *catimbaos* y *parlampanes* paganos, que no resaltaban en exceso dentro del tono general de las reuniones.

Por el Padre Alonso de Ovalle conocemos el detalle de estas ceremonias en la primera mitad del siglo XVII (2).

La Fiesta del Patrono San Ignacio daba ocasión "a que entraran en competencia todas las personas pías y devotas, procurando cada cual, en santa emulación, aventajarse en el gasto de cera, música y aparato". Acudían a ella, la Congregación de Nuestra Señora de Loreto, compuesta por la aristocracia colonial; la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción, integrada

(1) Alonso González de Nájera, "Reparo de las Guerras de Chile". Colección de Historiadores. Vol. XVI. Pág. 265. (Santiago, 1889).

(2) Ver: Padre Ovalle, "Histórica Relación del Reyno de Chile". Colección de Historiadores. Tomo I. Págs. 220-294.

por los estudiantes; la del Niño Jesús, por los indios; la del Pe-sebre de Belén, por los morenos. Se celebraban las fiestas "con buenas invenciones de fuego, con *clarines, cajas y trompetas* que la regocijan". Suelen añadirse algunas representaciones que hacen los alumnos, a lo divino; alguna oración al intento, con buena música y algunas veces entre muchos a manera de coloquio". Eran una especie de "autos sacramentales", durante cuya representación se cantaban "gozos", los que eran contestados en un estribillo por el coro, en el que paulatinamente iba tomando parte el pueblo".

Famosas eran también, en el Convictorio Carolino, las fiestas en honor de la Virgen: "desde el Convento salía la procesión cantando aquellas coplas que fueron en aquellos tiempos tan célebres y repetidas y eran glosa de ésta:

Todo el mundo en general
a voces Reina escogida
diga que sois concebida
sin pecado original.

Los miembros del Cabildo salían a encontrar a los feligreses "cantando sus himnos pero era tal el vocerío del pueblo entonando sus coplas que obligaba a los canónigos a dejar su canto y acompañarlo en su devoción cantando como niños".

La Semana Santa marcaba el punto máximo de las celebraciones. El Jueves, la Cofradía de los morenos de Santo Domingo "cuya música era de las mejores del lugar", realizaba una procesión, saliendo las comunidades con "música de sus casas a recibirla". "El Viernes, era el paseo solemne del anda de la Virgen por la Cañada y como acompañaba a la acción música, era indecible la emoción".

El Sábado Santo, Pascua de Resurrección, terminaban las ceremonias con "una majestuosa procesión organizada por la cofradía de indios y morenos" con mucha música y danzas y varios instrumentos de *cajas, pífanos y tambores*, siendo recibidos con repique de campanas, *órgano* y buena música, lo que hacía la mañana muy alegre".

La Iglesia de Santo Domingo celebraba la fiesta del Tránsito, "procesión de todos los misterios y pasos de la vida en que se canta con gran devoción y ternura". Los morenos superaban a todas las cofradías, materia musical.

En la Pascua de Negros había representaciones “con varios géneros de baile y danza en que hacen ventaja a los indios por que son más alegres y regocijados. En la octava de los finados, por ejemplo, hacían las honras con mucha solemnidad y música y buena ofrenda para los cantores”.

El Convento de la Merced hacía despliegue en la fiesta de la Cruz.

Tenemos a la vista el Libro de Actas de la Cofradía en que aparecen los ítems reveladores: “1695: \$ 4,— para la música y 4 reales al clarinero; 1697: al clarinero y al cajero que tocaron en dicha fiesta doce reales y tres pesos a los cantores; trompetas y cajas, 7 reales” (3).

La obra de los jesuitas “que enseñaba al pueblo las coplas devotas para que las cantasen y desechasen de sí las canciones y coplas profanas”, llegó hasta las provincias más apartadas.

Sus apóstoles el Padre Luis de Valdivia y Hernando de Aguilera introdujeron la costumbre de enseñar la doctrina con música, en 1591.

Ovalle nos trasmite que en las misiones de Arauco se celebraban con gran solemnidad los jubileos, “oficiando los mismos soldados con buena música en que son algunos muy diestros y suelen celebrar sus fiestas tan bien que pudieran parecer en las ciudades donde hay mayores comodidades”. Un ejemplo típico lo tenemos en la Misa Pontifical que ordenó celebrar el Marqués de Baides, al trasladarse los restos del Obispo Agustín de Cisneros, la que fué oficiada “con mucha música y aparato de *cajas, trompetas y clarines*, con notable animación de las gentes”.

Por desgracia, no han llegado hasta nosotros ni la letra, ni la música de las canciones místicas que entonaban los indios. Sin embargo, por el testimonio posterior del Padre Febres, que tradujo al araucano estos cantos, tenemos a lo menos indicación de los títulos y de la letra, y algunos detalles sobre la adaptación musical. En su *Arte de la Lengua general del Reyno de Chile*, Febres tradujo “Algunas coplas que se cantan siempre después de la Doctrina o del Rosario”, y son éstas: *El Bendito*, al tono de las misiones del Paraguay; *A Nuestra Señora*,

(3) M. S. Cabildo de Santiago. Cofradía de Nuestra Señora de la Merced (Archivo Nacional).

por el tono *Omni die dic Mariae*; *Acto de Contrición*, por el tono *Horrenda Mors*; *Al Niño Jesús* recién nacido en la Noche Buena, por el tono *O Cor Divinissim* u otro semejante; *A María Madre de la Luz*, por los mismos tonos; *Al glorioso patriarca San José*, por el tono "Mi, Ti, Mi, Fa, Re", etc.; *A San Juan Bautista*, por el tono y metro *El Atractivo*; *Al Patriarca San Ignacio*, La Marcha: *Fundador*, *Sois Ignacio*; *Al Nuevo Taurmaturgo San Francisco Javier*, por *La Amable*; *A San Luis Gonzaga*, por el tono *Quondam* (4).

Quizá no sea anacrónico atribuir a estos himnos, una música parecida a la que Frezier, a comienzos del siglo XVIII, insertó en su famosa "Relación" y que incluimos entre las ilustraciones.

Las solemnidades de la vida civil eran amenizadas en el siglo XVII, con los mismos instrumentos musicales, no obstante la decadencia de la música militar, de la que habla Góngora Marmolejo en estos términos: "Las trompetas y atambores, instrumentos bélicos anexos a los estandartes, aunque no se dejan de usar de ellos en Chile es de manera que se van ya dejando" (5). Esta decadencia menoscabó el prestigio de la Gobernación de Chile, en el famoso torneo que se celebró en Pausas, cabeza del corregimiento de Parinacochas, en 1607, pues allí, mientras los militares del Perú hacían gala de riqueza en atavíos e instrumentos, "el Capitán Venturoso, que era un capitán de Chile, no sacó más acompañamiento que *atabales* y *ministriles* y un padrino" (6).

Entre todas las solemnidades de la época, ninguna dió ocasión a más derroche de alegría que la iniciada en Santiago el 28 de Agosto de 1633. La ocasión era solemne. Adolecía por entonces el Gobernador y Capitán General don Francisco Laso de la Vega, de una grave enfermedad. Un amigo llevóle una reliquia de San Francisco Solano, que milagrosamente hizo desaparecer el mal.

(4) *Andrés Febres*, "Arte de la Lengua general del Reyno de Chile". Lima, 1767. Págs. 210-215. En Chiloé se conservan todavía algunos cánticos religiosos coloniales, introducidos por los jesuitas en la isla, entre ellos, cita *Cavada*: "Padre Amable", "Salve Dolorosa", "Oh María, Madre Mía", "Ven a Nuestras Almas", "Corazón Santo", "Buenas Noches", la "Salve" y el "Ave María".

(5) *Góngora Marmolejo*, ya citado. Pág. 243.

(6) *Ricardo Cappa*, ya citado. Pág. 296.

Agradecido, el Gobernador, nombró a San Francisco segundo Patrono de Chile, organizando grandiosas ceremonias en su honor. La descripción de estos regocijos, recuerda los carnavales renacentistas y no resistimos la tentación de extractar algunos trozos significativos de una crónica de antaño:

"La primera acción y la de ingenio que fué un certamen poético se sacó de las casas Reales y palacio, delineada en limpisima vitela la fama con dos alas, que tomando vuelo resonaba su trompa... traía en el brazo derecho escrita el verso cuarto del salmo 18 esta letra *In Omnen terram exivit sonus*. Y en el siniestro una tarja en que ingeniosamente estaban escritas al modo de laberinto esta dicciones: Patrón de Chile, *Solano*.

La redondilla del certamen era del docto consejero de su Majestad, don Cristóbal de la Cerda, y decía así:

Solano Padre Solano
Rara si fué tu virtud
Porque tuvo plenitud
de espíritu soberano.

El Martes hubo representación; el Miércoles al esconder el sol sus luces, no se echó menos su falta porque sus luminarias convirtieron en día la noche, lo caballeros corrieron hachazos; el Jueves salió del Seminario una bien ordenada y ingeniosa máscara compuesta de variedad, madre de toda hermosura, al son de *acordadas casas* que iban delante. Los elementos se siguieron por su orden. El fuego salió vestido de su natividad; el agua vestida de blancovirtiéndose por la boca de un búcaro de cristal; la tierra hizo ropaje de verde de las flores; a los elementos siguieron los tiempos; la Primavera iba como quien es; el estío vistió amarillo; el otoño sacó vestidura anaranjada; el invierno salió debajo de fieltro; salieron después los Dioses que pintan las fábulas. La Luna, Mercurio, con una trompa; el Sol, Marte, Plutón, Neptuno, Júpiter, y el perezoso Saturno. Siguiéronse las cuatro partes del mundo.

El Viernes se corrieron monos y Sábado se corrieron toros, para que se hicieran seña *cuatro clarines* en las cuatro esquinas de la plaza; el Domingo se representaron comedias; el Martes trece de Septiembre repartidos los premios, *se cantó una letra en gloria del santo*; y las fiestas se dilataron hasta el 20 de Septiembre, día en que se representaron otras dos comedias" (7).

(7) *Fray Diego de Córdova*, "Chronica de la Religiossima Provincia de los Doze Apóstoles del Perú". Lima, 1651. Págs. 218 y siguientes.

La costumbre de festejar con comedias los aniversarios eclesiásticos o las fiestas civiles era antigua en Chile. Como en todos los países, las representaciones dramáticas nacieron en los conventos o a su sombra. Ya en 1657 el Obispo Fray Gaspar de Villarroel nos refiere las anécdotas y peripecias a que dió lugar la celebración de la Natividad de Nuestra Señora, ordenada por el oidor don Bernardino de Figueroa. Mientras se representaba una comedia, se formó competencia entre las autoridades civiles y eclesiásticas "atropellándose, músicas, bailes y entremeses porque anocheecía ya y en esta ciudad de Santiago es muy perjudicial el sereno" (8).

En 1693, para la llegada del nuevo Presidente don Tomás Marín de Poveda y su casamiento con la hija del Marqués de Villafuerte, se representaron catorce comedias entre ellas *El Hércules Chileno*, primera producción dramática nacional.

El teatro estuvo estrechamente relacionado con la música y el baile. En general las representaciones del siglo XVII comenzaban con un tono que cantaban los músicos, al son de sus instrumentos; guitarras, vihuelas y arpa; seguía una loa al intento de la fiesta, después la primera jornada; un entremés, una segunda jornada, en pos de ella el baile y luego la tercera jornada que precedía el fin de fiesta o mojiganga.

En el texto los autores de la época clásica intercalaban coros de música, o romances cantados. Así, tenemos que entre las obras más conocidas en Chile, por ejemplo: *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza*, *Marqués de Cañete*, escrita en 1622 por don Luis Belmonte, aparecían en el primer acto Caupolicán, Rengo y Colocolo "con gran número de indios con cajas y coros de música"; más adelante al colocársele al héroe una corona de flores por su triunfo en el certamen de flechas, el coro de música entonaba:

Coro 1.º

Los españoles tiranos
A Arauco domar quisieron
Y sus sepulcros hicieron
En estos valles ufanos,
Los araucanos.

(8) Gaspar de Villarroel, "Gobierno eclesiástico y pacífico". Madrid, 1656-57. Pág. 128.

Coro 2.º

Pretendieron Villagrán
Y Valdivia la victoria
Pero quitóles la gloria
Caupolicán.

Y los dos coros al unísono:

Lleve la fama la nueva
Al hemisferio español
Sobre los rayos del sol
Que para alumbrar se lleva
Los de Gualeva (9).

En el segundo acto, Caupolicán detiene la rivalidad de Tucapel y Rengo, y el coro vuelve a entonar:

En el ameno vergel
Que riegan varios cristales
Aun los dioses inmortales
Tiemblan la furia cruel,
De Tucapel.

Coro 2.º

En los ojos soberanos
De Guacolda vive el sol
Y por Rengo al español
Atan las valientes manos
Los Araucanos.

Estas comedias tropezaron, algunas veces, con la oposición de la Iglesia, pero el ilustre Obispo Villarroel, gran amigo del género, fué liberal en sus apreciaciones y muy explícito en lo que a la música se refiere: "Los Obispos, escribe en sus *Tratados*, no pecan mortalmente viendo danzar, oyendo tañer y asistiendo al cantar si en estas cosas concurren los mismos resguardos que echamos al ver las comedias" (10).

(9) Nicolás Peña M., "Teatro Dramático Nacional". Santiago, 1912. Págs. XVI-XX.

(10) Gaspar de Villarroel, ya citado. Pág. 180.

En medio del anonimato común a todos los artistas que participaban en estas ceremonias, apuntan en el siglo XVII algunas personalidades musicales. Sabemos que en esa época el chantre Diego López de Azoca se esmeró en el cultivo del canto llano; sabemos también, que en 1658, el presbítero Gerónimo Pérez de Arce "cantaba con excelente voz de bajo"; pero más que ellos sobresalen, don Beltrán de los Reyes y don Pedro Arán-guiz Colodio.

El primero dió muestras de considerable técnica musical. El 7 de Marzo de 1611, lo vemos, a través de las actas notariales, contratando ante el escribano público don Diego Rutal, la fabricación de "un *órgano* de catorce palmos, el caño mayor con meztuas (sic) aflautadas y flautas tapadas llenas", que se comprometía entregar en el breve plazo de un año, por la suma de dos mil pesos; la fama de este organista se difundió con rapidez y así en 1614 (23 de Enero) contrató con el Convento de San Agustín la compostura de un *órgano* y la construcción de otro mayor "de cinco registros, tres fuelles y flautas de catorce palmos de largo", todo por la suma de dos mil pesos.

Reyes sólo aceptó la cantidad de doscientos pesos, cediendo el resto al Convento de San Agustín, donde ingresó poco después (11).

Dicho Convento parece haber sobresalido en cuanto a música se refiere, pues, además de poseer en su orden a Baltasar de los Reyes, tenía un profesor de música, Don Pedro Arán-guiz Colodio, que entre 1608 y 1609 daba lecciones de *órgano* por un sueldo de cuarenta patacones.

La primacía de San Agustín decayó un tanto a partir de 1652, fecha en que se inauguró la Santa Iglesia Catedral. El Cabildo Eclesiástico se preocupó activamente del ornato y brillo del culto, y en su sesión de 7 de Enero de 1686 dió la pauta a que debían ceñirse las ceremonias musicales, y ordenó la construcción de "tribunas hermosísimas para los *órganos* y los cantores".

Las medidas estaban encaminadas a evitar que recayera el puesto de chantre, en personas que ignoraran el canto llano, reglamentando para este objeto, las condiciones que debían llenar los candidatos.

(11) *Prieto del Río*, ya citado. Pág. 42.

"Ninguno puede representar, dice el acta manuscrita, el oficio de chanfre sin que por lo menos sea docto y perito en el canto llano, cuyo oficio será cantar en el fascistol y enseñar a los que sirven en la Iglesia y ordenar y corregir y enmendar a los que sirven el coro o en cualquiera parte". Junto al sochanfre se colocaba el organista, "cuyo oficio era el de estar obligado a tocar los órganos los días festivos y los otros tiempos según la voluntad del prelado o del cabildo" (12). La reforma musical estuvo encomendada al chanfre don Cristóbal de Abarca y al organista don Andrés de Olivares.

A pesar de estos esfuerzos, la contaminación de la música sacra por los elementos mundanos había tomado cuerpo. El Sínodo Diocesano, celebrado por el Obispo de Santiago, Fray Bernardo Carrasco en 1688, encaró resueltamente el problema: se prohibieron las músicas y bailes en las puertas de los conventos; y en cuanto a la frecuente interrupción de los oficios divinos por *romances* y *tonos* a la *guitarra*, ordenaba "que solo antes de la tercia se diga un tono y otra acabada, antes de comenzar la misa y los demás en las partes de la Misa que acostumbra; por ser del agrado de Dios se alaben con cantos sagrados, que con letras que talvez desdican del lugar y del culto" (13).

Y defecto no menor fué, en las ceremonias religiosas, el excesivo lujo y suntuosidad, defecto que en el siglo XVIII alcanzó a preocupar a la Corte Española.

Baste recordar, como un ejemplo, el fastuoso entierro de doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, *La Quintrala*, el 16 de Enero de 1655, donde no faltó tampoco música, a cargo de *dos rabeles* y *cinco cantores* que oficiaron por ocho pesos una misa de requiem, armonizada por los "dobles" de los campanarios y por las ceremonias de las cofradías de negros, mulatos y artesanos" (14).

(12) M. S. Actas del Cabildo Eclesiástico. Vol. I (Archivo del Arzobispado).

(13) Fray Bernardo Carrasco, "Synodo Diocesana..." celebrado por orden de Lima, 1764.

(14) Aurelio Díaz Meza, "La Quintrala". Santiago s. f. Pág. 182.

CAPITULO IV

EL SIGLO XVIII

El siglo XVIII representa la soberanía del espíritu francés en el mundo. Mientras Francia decae visiblemente en el panorama político europeo, su cultura llega, tamizada a través de los temperamentos nacionales, a todos los ámbitos. La rígida España adopta la sonrisa gala y no lejos de los yermos del Escorial vemos la eclosión de las rosas de Francia en los jardines de la Granja. Su Rey fué francés y en su corte se mezclaron las frivolidades de Versalles con la sobriedad de Castilla.

La entronización de los Borbones marcó una nueva era en los asuntos ultramarinos. A la sombra de la disimulada protección oficial llegaron al Pacífico los armadores y comerciantes de Bretaña y con ellos las variadas manufacturas y adelantos de su civilización. El contagio fué inmediato en las colonias. Los Gobernadores quisieron demostrar su poder con carrozas y libreas; los billares ayudaron a los señoritos criollos a matar elegantemente el tiempo; alfombras y tapices recubrieron los estrados; jarrones, vasos y cristales, reemplazan los calderos de cobre y la sencilla alfarería nacional.

Esta disposición de ánimo influyó notablemente en el arte musical, por cuanto, al ampliarse las disponibilidades instrumentales, se formó un ambiente favorable a su cultivo.

Entre estos aportes tenemos, en primer lugar *el clave*, llegado en 1707 a bordo del "Maurepas", el que se oyó, por primera vez, al decir de Díaz Meza, "en el lujoso estrado del Presidente Ibáñez y Peralta" (1). Alrededor del elegante mueble, creció

(1) *Aurelio Díaz Meza*, "Los Albores del arte musical en Chile. En *Pleña Colonia*". Santiago, 1935. Tomo V. Pág. 283.

la primera tertulia musical a la francesa, el primer simulacro versallesco en la noble y leal Santiago del Nuevo Extremo.

La personalidad de Ibáñez y Peralta fué eclipsada al corto tiempo, con la llegada a Chile del Gobernador don Gabriel Cano de Aponte. "Traía en su equipaje, nos trasmite un cronista, veinte y tres cargas con muebles y vajilla, un *clavicordio*, cuatro *violines*, una *harpa* y varias *panderetas* andaluzas, aparte de quince acémilas con ricos trajes"² (2).

"La fisonomía de Santiago había cambiado notablemente, apunta con gracia don Vicente Grez, y las ideas habían progresado demasiado. Muchas familias francesas se habían establecido en la capital y modificábanse las costumbres. Se vivía menos en la Iglesia y más en los salones; el vecindario se acostaba más tarde y se levantaba más tarde; y la última moda del peinado y el traje principiaba a preocupar a las hermosas bisabuelas de nuestras abuelas" (3).

Ya no se veían las ropas oscuras o de matices apagados que se usaban en tiempos de los Habsburgos, ahora dominaban los colores vivos y vistosos.

Cano de Aponte y su esposa doña María Francisca Javiera Veloz de Medrano, pasaron a ser los inspiradores de la sociedad, los mantenedores del buen tono, y la afición musical de la hermosa Presidenta era considerada como un refinamiento extremo.

Y así una fría noche del mes de Julio de 1708 se estrenaron los citados instrumentos, mientras en el Palacio del Presidente la vida cortesana enredaba sus primeros escándalos y anécdotas.

Doña María Francisca era una hábil ejecutante, y muy pronto, el sueño dorado de los elegantes coloniales, fué el de tener un "clavicordio como el de la Presidenta". Cuenta Vicuña Mackenna que don Andrés Toro de Hidalgo, rico vecino de Aconcagua, no encontró mejor regalo de bodas que un "clavicordio"; pero como su prometida doña Ignacia Hidalgo no sabía música, la Gobernadora se ofreció para darle lecciones. El oidor Francisco Sánchez de la Barreda y Vera poseía también un instrumento. Muy pronto las novedades introducidas por Cano de Aponte se popularizaron.

(2) Citado por *Eduardo Solar Correa*: "Las Tres Colonias", en Boletín de la Academia Chilena de Historia.

(3) *Vicente Grez*, "La Vida Santiaguina". Santiago, 1879. Pág. 65.

Hacia 1709, un viajero francés, enumera como instrumentos ordinariamente, tocados por las damas de Chile: la *espineta*, la *guitarra*, las *castañuelas* y la *pandereta* (4). Díaz Meza calcula que entre 1740 y 1741 existieron por lo menos veinte clavicordios en Santiago, cinco en Concepción y uno en La Serena.

Dominaban, sin embargo, el *harpa* y la *guitarra*, que eran de manufactura nacional. Se cree que la primera harpa que se fabricó en Chile fué construída por un soldado llamado Ceferino Trueba, inválido absoluto en 1709. "Trueba había sido constructor de instrumentos de cuerda en Galicia, así es que cuando obtuvo la declaración de invalidez se dedicó a la fabricación de guitarras y harpas. Desde ese entonces se dedicaron algunas señoritas al estudio del harpa, entusiasmo que fué aumentando y el gusto se propagó por imitación a la servidumbre y a la gente del pueblo; como ellos no podían pagar los excesivos precios de Trueba, muy pronto tuvo éste competidores que fabricaban a precios mucho más bajos conforme al gusto popular" (5).

La Iglesia no permaneció indiferente al progreso de la sociabilidad. El 30 de Septiembre de 1708 escribía el Obispo de Santiago al Rey: "Hállase esta Catedral en tal indecencia en su coro que no puede haber parroquia de la cristiandad tan pobre y tan desautorizada. En el coro no asisten al canto llano ni a las fiestas de cualquier clase más voces que la de un solo fraile de la Merced que está asalariado para esto y hace oficio de sochantre, porque el coro no tiene capellán, ni músicos, ni otra plaza. El organista es un viejo. Es necesario contratar arpistas y vajoneros" (6).

En vista de la situación, el Cabildo Eclesiástico hubo de ocuparse del asunto, y en la sesión de 4 de Mayo de 1725, acordó: "atendiendo al mayor lustre y decencia del culto divino", la creación de nuevas plazas; la cantoría metropolitana quedó compuesta en la siguiente forma:

1 Maestro de capilla.	\$ 350
1 Organista.	120
1 Músico más.	80
Al arpista.	80

(4) *Durret*, "Voyage de Marseille à Lima". París, MDCCXX. Pág. 160.

(5) *Tanor-Fropis* (Risopatrón). "Tandas sobre costumbres chilenas". Santiago, 1900. Págs. 12-13.

(6) M. S. Colección J. T. Medina (Biblioteca Nacional). Vol. 173.

Al vajonero.	80
2 seises.	30 c/u.

El Obispo don Francisco Salcedo, que comprendía la importancia de la liturgia musical, reforzó estas medidas, otorgando con fecha 14 de Julio de 1725, una capellanía. Ordenaba en una de sus disposiciones "que se den al maestro de capilla \$ 408 en cada año con obligación de officiar las misas cantadas y enseñar a los muchachos desde su principio y dé lecciones de canto a todos los cantores", por cuanto, según su pensamiento, era necesario que los eclesiásticos "canten con destreza el canto llano y de órgano porque tenemos la experiencia que los indios naturales se mueven mucho a devoción oyendo música y canto" (7).

El auge de la música sacra siguió en aumento. En 1731 el arpero de la Catedral Maese Santiago, que era el profesor de la sociedad santiaguina, fué encargado de la enseñanza de los seises, mientras se encontraba una persona adecuada para el cargo de Maestro de Capilla⁸ (8).

En 1736 la Iglesia Catedral contaba con el siguiente personal:

1 Capellán de coro.	\$ 520
1 sochantre.	228
El arpero Maese Santiago.	228
1 Organista.	228
Una voz entera.	120
Otra voz entera.	80
Una voz entera que sirve Nicolás Orjera.	80
Una media voz que sirve el seis Ambrosio.	80

El conjunto se encomendó a don Santiago Rojas, que había venido expresamente de Concepción, ciudad a la que regresó en 1739 para desempeñar, hasta 1755, el oficio de sochantre, organista y capellán de coro de la Iglesia Catedral (9).

Pocas noticias tenemos sobre la música sacra en otras ciudades. En Copiapó el culto debió ser pobrísimo, a juzgar por el hecho de que "Juan de Dios Morales, otorgara por testamento una guitarra para armonizar el canto del coro" (10).

(7) M. S. Actas del Cabildo Eclesiástico (Palacio Arobispal).

(8) M. S. Capitanía General. Vol. 632.

(9) Prieto del Río, "Diccionario" ya citado.

(10) Carlos María Sayago, "Historia de Copiapó". Copiapó, 1874. Pág.

A pesar del celo desplegado por frailes y misioneros, el antropomorfismo pagano se había introducido hondamente en las costumbres. Las Cofradías del siglo XVI se habían incrementado, agregándose la de la Candelaria de negros y mulatos en San Agustín; la de Nuestra Señora de Belén, en la Merced; la de San Crispín, en la Merced; la de los Desamparados de San Lázaro; la de Jesús Nazareno y Copacabana, en San Francisco; la de Nuestra Señora de los Reyes, en Santo Domingo (11).

Las procesiones iban, al mismo tiempo, aumentando; a las escasas del siglo XVII se sumaron: la de San Saturnino, abogado de la ciudad; la de San Agustín, para la langosta; la de San Sebastián, para la peste; la de San Antonio de Padua, para las inundaciones, y, en los campos, la Fiesta de la Cruz, y los santos patronos regionales. Estas procesiones, amenizadas con las danzas y bailes de las Cofradías, daban origen a espantosas franquicias, que remataban en duelos y pependencias. Medina apunta, en sus *Cosas de la Colonia*, los litigios que se desprendieron de la celebración del Corpus Christi, en la aldea de Barrasa en Coquimbo.

En una ocasión, don Joaquín del Pino amonestó por carta al Subdelegado de Quillota, en estos términos categóricos: "Se prohíbe a Ud. que vuelva a disponer diversiones y concursos semejantes, para satisfacción pública de todo el reino que se ha escandalizado del libertinaje que ha habido en esa villa, vociferando los hombres que han corrido mundo no haberle visto casi en países donde se tolera la libertad de costumbres" (12).

La Iglesia reaccionó contra esta paganización del culto y en el Sínodo Diocesano de 1790, celebrado por el Obispo Alday, se estableció expresamente: "Aunque se permite la música en los templos, pero debe ser aquella que cause devoción y no la distraiga o sirva para mover a risa, por lo cual mandamos que en los maitines que se hacen la Noche de Navidad no se canten villancicos burlescos contra algunos gremios o personajes" (13).

Los Bandos de los diversos Gobernadores fueron igualmente explícitos, mandándose "que no se cantasen en las calles,

(11) José T. Medina, "Cosas de la Colonia". Santiago, 1889. Pág. 42.

(12) Medina, "Cosas de la Colonia" ya citado. Pág. 2.

(13) Manuel Alday, "Synodo Diocesano que celebró...". Lima, 1754. Pág. 109. Ejemplo bien típico es el que recuerda Dn. Miguel L. Amunátegui, en un corto artículo "En un villancico colonial", publicado por M. L. Amunátegui Reyes "Anhelos de un padre recordado por su hijo". Santiago, 1938. Págs. 380-381.

paseos o cuartos y sitios públicos coplas deshonestas, satíricas o mal sonantes, ni se tuviesen bailes provocativos”.

En 1763 se prohibieron las Cofradías. En 1797 el Presidente Avilés abolió los cuerpos de danzantes encargados de ejecutar los bailes en las procesiones, medidas que como veremos a continuación no surtieron gran efecto.

El mismo regocijo que impera en las celebraciones religiosas encontramos en las fiestas civiles. El progreso en estas materias se ve claramente si comparamos las del siglo anterior con las solemnes fiestas celebradas en La Serena con ocasión de la jura de Fernando VII, en 1748. Inauguró las fiestas, dice un testigo contemporáneo, “el Alferez Real, quien acompañado por un armonioso sonido de *cajas y clarines* y demás instrumentos, abría el cortejo. Seguía la tropa de infantería con variedad de sonoros instrumentos así bélicos como de música que formaban un muy gustoso concierto”; en la Iglesia se celebró misa “con toda solemnidad de música”. En la noche los serenenses atestiguaron su fidelidad a la monarquía con desfiles de carros “y en ellos varios coros de música con sonoros instrumentos y risibles invenciones de entremeses”. El Sábado se remató la ceremonia de manera extraordinaria. Los diversos oficios de la ciudad prepararon sus simbólicos carros “con aparatos armoniosos así por razón de los instrumentos como otras invenciones sonoras”. Los gremios acompañaban el cortejo “*cantando varios tonos y canciones compuestas al asunto de la festividad y de la ciudad de La Serena*”. En la noche, en un teatro aderezado al intento, se representó *El Alcázar del Secreto*, con los mismos aparatos de prevenciones de sonoros instrumentos y concertados coros de música. “El maestro Tapia encargado de la música de las comedias recibió 12 pesetas” (14).

La obra en cuestión era de don Antonio de Solís, autor que se hizo famoso por la mezcla de comedia y música, germen de la futura zarzuela española. Por desgracia, de estas comedias tan alabadas por los contemporáneos, no se conocen ni las partituras, ni el autor de la música.

No menos brillante fué la proclamación en Santiago, el 21 de Abril de 1761, de don Carlos III, en la que “un desfile acom-

(14) Citado por *Manuel Concha*, “Cronicas de la La Serena”. La Serena, 1871. Págs. 123 y siguientes.

pañado del golpe de cajas, clarines, timbales y otros instrumentos músicos demostró su fiel complascencia a la monarquía" (15).

El mayor esplendor se alcanzó, sin embargo, "en las fiestas reales y demostraciones públicas por la exaltación de don Carlos IV en 1789". Después de tres noches de mojigangas, desfilaron, bajo los arcos triunfales, los carros de los gremios. Adelante el carro de la carpintería "seguido por dos personas que representaban un sainete y música, por lo que se pagaron 24 pesos a los muchachos de la loa y treinta pesos a la música; un galán y dos damas representaban un sainete acompañado de un armonioso coro de música que hacía más plausible la función; seguían el gremio de la broncería, escuadrería, ojalatería y cantería" con cuatro personas que cantaban "ciertas letras acompañadas con su correspondiente música"; más atrás, el carro de la sastrería "con su correspondiente música"; el carro de los barberos "con tres personas que iban trechando cada uno su loa, acompañados de un *tambor* y un *pifano*, dos *violines* y un *arpa* y sus dos niñas cantoras"; rezagados venían, el gremio de herrería, peluquería, "con sus músicas y tres niños vestidos que representaban un sainete; el gremio de los carroceros "con sus actores acompañados de una *caja de música*, tres instrumentos y tres músicos que cantaban".

En la noche hubo un armonioso concierto de música en que se ejecutaron "contradanzas de máscaras con algunos otros bailes serios y decentes al uso de Lima" (16).

El mismo fervor se observaba en los lutos reales, por ejemplo a la muerte de la Reina doña María Ana de Sajonia "el cetro con inmenso pueblo al golpe de dos coros de música demostró, toda gravedad, respeto y afectuosos sentimientos hacia la Soberana".

Comparables a las fiestas reales fueron las recepciones de los nuevos Gobernadores. Tenemos información documentada de la apoteosis de don Francisco Javier Morales, en 1771; de don Agustín de Jáuregui, en 1774 "delante de cuyas comitivas iban las cajas, clarines y trompas marinas con voladores de fuego".

Famoso fué por los pleitos y consecuencias el recibimiento de don Joaquín del Pino. El Cabildo rivalizando con la Univer-

(15) M. S. Capitanía General (Archivo Histórico). Vol. 690.

(16) M. S. Capitanía General (Archivo Histórico). Vol. 823.

sidad de San Felipe, invirtió la fantástica suma de \$ 9.000. En verdad, la mayor parte de los gastos recayeron en copiosos almuerzos y comidas, en trajes y regalos; sólo una escasísima parte fué a tonificar la faltriquera de los pobres maestros de antaño. La Universidad invirtió por tres cajeros y dos pífanos, dos pesos cuatro reales; por siete instrumentos de música \$ 31; por un tambor \$ 5; el Cabildo pagó \$ 12 por tres músicos y tres mulatillas que danzaron, y se dieron al famoso maestro Marcos Robles, profesor de baile de la aristocracia colonial y padre del autor de la primera Canción Nacional, \$ 112 "por los conciertos de música que hubo en los tres días de función en el Palacio y en la casa de campo, y por la música que hubo en la Chacra de don Francisco Aguilar de los Olivos, 13 pesos" (17).

Por fortuna podemos completar estas escuetas noticias, con los originales de la música que se ejecutó en la despedida de don Ambrosio O'Higgins, el 16 de Mayo de 1796, en que "al son de órgano, y de un coro, de primera, segunda voz y un alto en primera raya", se cantó majestuosamente:

Al Supremo Dios las gracias
oy rendidos y humillados
le damos o grande Ambrosio
tus ciudadanos amados.

Eres Baron excelente
eres prudente en mandar
y así te ves elebar
en grado tan eminente.
Y aunque la suerte te ausente
de Chile que tanto amas.

Desde que Chile dichosa
te llegó a poseerte
le has dado reales y ser
mirandose oy ostentosa
y a si feliz se alborosa
de tu asenso elevado.

(17) Sobre el bullado asunto de la recepción de Del Pino hay amplia información, especialmente: M. S. *Medina*, Vol. 214; *Vicuña Mackenna*, "Historia Crítica y Social de Santiago". Valparaíso, 1869 y *Escritos de don Manuel de Salas*, Santiago, 1910. Hemos conservado en todas las transcripciones la ortografía original.

Damos mil gracias al Cielo
rendidos con fino amor
pues te ama el Criador
premiando tu grande celo
por tu inesante desvelo
a tal esfera has llegado

Y siguiendo el refrán de “a rey muerto, rey puesto”, el 18 de Septiembre, el ingenio musical y poético de nuestros compositores coloniales, recibía con alegres músicas al Presidente Avilés.

Oh Chile dichosa
bien puedes rendida
dar a Dios las gracias
por lo que hoy ves
pues piadoso el cielo
nos da un Presidente
que para el Gobierno
bueno y Avilés (ver ilustración).

Estas exultaciones del pueblo ante los miembros de la familia Real, y de los Gobernadores, se completaban con los regocijos a que daban lugar los Santos Patronos, el Paseo del doctorado de la Universidad de San Felipe, las profesiones de monja y especialmente la consagración y la muerte de los Obispos. Los funerales del Obispo Marán, celebrados el 10 de Febrero de 1707 rivalizaron con el recibimiento del Presidente del Pino. Las cuentas de la época que se elevan a \$ 5.600 nos dicen: “que por el responso a punto, procesión con nueve posas y canto en la Iglesia se invirtieron \$ 100; \$ 100 más por la música de las honras “con único responso a canto de punto” y doce pesos por la música del cabo de año a canto llano” (18).

Contra las exageraciones criollas en lutos y funerales reaccionó el gran gobernador don Ambrosio O'Higgins, el cual en su Bando de Buen Gobierno de 1788 estableció que “no haya más música en una y otra función que la propia de la Iglesia en que se haga y que esta sea de canto llano y órgano bajo, so pena de quince días de punición al músico secular que concurriere” (19).

(18) M. S. Capitanía General. Vol. 1032.

(19) *Diego Barros Arana*, “El entierro de los muertos en la época colonial”.

Sobre las actividades de Valparaíso, tenemos referencias en el libro de Frezier que asistió en 1712, a la Fiesta del Rosario.

"Después de las lidias de toro, escribe el ilustre viajero, hubo tres días de representaciones al aire libre, en la misma plaza, a la luz de candelas. Sería difícil hablar del argumento, pues eran variadas y sin hilación, hablando con propiedad intermedios de farsa mezclados con ballets y danzas, todas muy bien ejecutadas, algunas hermosas a la usanza del país. La música consistía en un harpa y en algunas guitarras o vihuelas" (20).

"En 1791, después de la solemne instalación del Cabildo de Valparaíso, vinieron de Santiago, dos compañías de pardos libres que el día de Corpus y en la tradicional procesión de San Pedro, bailaron vestidos de turco al són de un tambor. Se les pagaron 10 reales por cada una de estas representaciones" (21).

En Concepción las ceremonias religiosas se hacían con cierto despliegue de música, pues sabemos que la Catedral estaba dotada de un órgano y de un pequeño conjunto instrumental compuesto de un clave, un arpista, dos violinistas, un cajero y un pífano. Además el maestro de capilla Fray Pedro, había logrado organizar un cuerpo de "niños cantores" (22).

Volviendo a Santiago, vemos que al mismo tiempo que la Iglesia Metropolitana, los jesuitas se esmeraban en la educación artística del pueblo. La llegada del Padre Carlos Haymhausen en 1746, "con cinco cajones de Ausburgo con instrumentos músicos" (23) fué decisiva en este sentido.

Hasta esa época el Colegio Máximo se había servido, escribe el historiador de la orden Padre Eschrich, del arpa en las funciones ordinarias y de la orquesta en las solemnidades".

En los libros de cuentas del Colegio de San Miguel figuran diversas partidas pagadas al arpista y a la orquesta por las fiestas de San Ignacio y otras. El maestro director se llamaba Nicolás de Erazo (24).

(20) Frezier, Pág. 88.

(21) Roberto Hernández, "Los Primeros Teatros en Valparaíso". Pág. 16.

(22) M. S. Informe sobre los gastos de la Catedral de Concepción Capitanía General. Vol. 107.

(23) P. Grenon "Nuestra primera música instrumental". Buenos Aires, 1929. Pág. 21.

(24) Francisco Enrich, "Historia de la Compañía de Jesús en Chile". Santiago, 1891. Pág. 240. Ver cuentas en M. S. Jesuitas de Chile (Archivo Nacional). Vol. 119.

Haymhausen hizo construir en 1776 "al pie de la Iglesia un coro que ocupaba toda la nave principal y en él que colocaron un órgano trabajado por otro de los hermanos (sin duda Jorge Kranzer, que era el organista); no era grande este órgano, pero sí de muchos y bien articulados registros y de voces muy suaves y armoniosas". La factura, apunta Márquez de la Plata, es de comienzo del siglo XVIII, con sus emblemas dorados y majestuosas líneas que realzan la solemnidad del estilo. Las viejas tuberías eran de plata, más al cambiarlas se agregaron los churriguerismos exagerados que cubren, en parte, los portadores de la voz (25).

Después de la expulsión de los jesuitas, el órgano fué trasladado a la Iglesia Catedral donde todavía se conserva, en la forma que lo muestra la presente ilustración.

La fabricación del órgano de los jesuitas coincide con el despertar de la música del siglo XVIII, debido a la labor de los grandes maestros y compositores coloniales: el mercedario Madux, llegado a Chile en 1749; el franciscano don Cristóbal de Ajuria en 1750 y el lego de la Buena Muerte don José de Campderros, la figura más interesante del arte pentagrámico colonial. Gracias a ellos se conocieron en Chile las composiciones de los grandes músicos españoles y de sus discípulos limeños; la enseñanza entró así a un período de reforma debido a la introducción de los nuevos métodos, y ellos mismos compusieron en Chile un sinnúmero de piezas de aliento que analizaremos más adelante.

El nuevo arte necesitaba un personal adecuado, cosa imposible hasta el momento, dice una carta eclesiástica de 1770, "porque el sueldo es tan corto que por eso jamás se puede lograr una música decente" (26). Para remediar estos inconvenientes el Obispo de Santiago, en quien latían las ansias de cultura del siglo, fijó por decreto de 23 de Enero de 1770 un arancel para la cantoría y un reglamento que detallaba las funciones especiales de todos sus componentes.

(25) *Fernando Márquez de la Plata*, "Los muebles en Chile". Boletín de la Academia de la Historia (N.º 1, 1933). Pág. 275. En un inventario de 1780 se evaluaba en \$ 2.800 el órgano grande de ocho registros y en \$ 600 el órgano pequeño.

(26) *E. Lizana*, "Colección de Documentos Históricas recopilados del Archivo del Arzobispado de Santiago". Santiago, 1919.

Contribuyeron poderosamente a esta transformación, don José Hurtado y sus dos hijos, y la familia Rodríguez Cañol, que cultivó el canto llano a través de varias generaciones. Hubo personas tan entusiastas como don Francisco Correa, que en 1767 costó de su peculio un órgano.

En 1782 la Iglesia Catedral poseía una orquesta de importancia, capaz de ejecutar las composiciones de los maestros de capilla; estaba compuesta en la siguiente forma:

Maestro de capilla.	\$ 504
Primer sochantre.	324
Segundo sochantre.	180
A la primera voz.	180
A la segunda voz.	144
Al primer organista.	324
Al segundo organista.	180
Al primer obúe.	180
Al segundo obúe.	144
Al primer violinista.	180
Al segundo violinista.	144
Dos primeros seises.	192
Dos segundos seises.	144 (27)

La música en el siglo XVIII no quedó confinada en las iglesias y en las festividades cívicas, sino que formó parte integrante de la vida social, como un arte apropiado especialmente al lucimiento de la mujer.

A este respecto el Padre Vidaurre, al hablar de la educación femenina escribe: "las hacen aprender a leer, escribir, contar, algo de baile y un poco de música así instrumental como vocal". Fuenzalida Grandón, inserta un documento de 1790, con el caso de dos niñas prófugas de la Escuela de Peumo, una de las cuales de 12 años era de buena voz y hacía el oficio de maestra de música en el convento (28).

Estas aficiones no pasaron inadvertidas a los extranjeros que nos visitaron en dicho siglo.

Lord Byron durante su estada en Chile, comentó risueñamente este hecho: "todas nacen con un oído privilegiado para la

(27) M. S. Actas del Cabildo Eclesiástico (Palacio Arzobispal).

(28) A. Fuenzalida Grandón, "Historia del Desarrollo Intelectual de Chile". Santiago, 1903. Pág. 343.

música y hay muchas que tienen voces deliciosas; además tocan muy bien el *arpa* y la *guitarra*. El arpa al principio parece un instrumento horrible para la mujer, pero luego desaparece el prejuicio, pues comparadas con las mujeres de otros países, sobresalen en el arte de tocarla... cuando se les pide que toquen, que canten o que bailen lo hacen sin vacilar un momento y con muchísima gracia" (29).

Un testigo anónimo, refiriéndose a las mujeres de Valparaíso afianza las opiniones de Byron: "Son bastante agraciadas y lo serían más sino se pintasen con exceso, que parecen figuras retocadas de mala mano. Son muy afectas a la música y se las oye tocar *clave*, *arpa*, *violín* y hasta *flauta*" (30).

El progreso intelectual de la mujer contribuyó a dar tono a la vida de salón, conforme al espíritu de la época. El clavicordio y el psalterio, introducidos hacia 1765, eran los instrumentos por excelencia en la tertulia.

El psalterio, aparte su función musical, era uno de esos muebles pintados muy en boga en el siglo XVIII y que se adoptaron en Chile rápidamente. "El viejo marfil de su caja, escribe Márquez de la Plata, y los paisajes alegóricos se impusieron junto con los relieves de coloridos varios; tenemos un ejemplar magnífico que se conserva en nuestro museo (ver ilustración). Es una reducida caja que se abre hacia adelante para extender las cuerdas metálicas. En la tapa central, figuras de personajes limeños lucen sus galas, destacándose el miriñaque de una dama. Los paisajes y las flores quedan rodeados de churruiguerescos exagerados en tonalidad de amarillentos pergaminos". Tiene este curioso instrumento, dice Vicuña Mackenna, "un paisaje pintado en Lima en que están representados con escrupuloso detalle los curiosos faldellines a media pierna que fueron la gala predilecta de nuestros bisabuelos" (31).

El psalterio que reproducimos fué usado por doña Isabel Riveros y Aguirre y fabricado en Lima conforme a la tradición.

Los psalterios que llegaron a Chile fueron construídos en la capital del Virreinato, por don Enrique Kors, alemán que estableció en dicha ciudad, un buen taller de instrumentos, los que

(29) John Byron, citado por Fuenzalida Grandón. Pág. 350.

(30) Citado por Ricardo Cappa, "Dominación Española". Vol. 13, Página 331.

(31) Benjamín Vicuña Mackenna, "Catálogo de la Exposición del Coloniaje". Santiago, 1873.

eran trabajados con propiedad y gusto. Dice Mendiburu que "los hacía de madera de bálsamo y de excelentes voces, a un costo de 600 pesos los de dos varas de largo y de 400 los de menos" (32).

A fines del siglo, llegaron a Chile los primeros pianos. Vancouwer en su libro de viajes hace mención en 1795 del *pianoforte* de la familia Cotapos. La tradición aseguraba que el primer piano conocido en Chile perteneció a don Agustín de Eyzaguirre, casado con doña Teresa Larraín, mujer inteligente y artista, cuya casa situada en la calle Huérfanos esquina de la del Rey fué el centro de una animada y concurrida tertulia. Jaime Eyzaguirre ha escrito la historia de este piano. "En la segunda quincena de abril de 1809 partía de Cádiz rumbo a las costas del Perú la fragata "Carlota" de la matrícula de Bilbao. A bordo, en una caja marcada M. E. N.º I, iba el piano adquirido en Sevilla por don Ramón Errázuriz a la sucesión de don José María Formas por la fantástica suma de \$ 3.400" (33). Era salido de la fábrica de Juan del Mármol, músico sevillano que había inventado en 1779 un tipo nuevo de clave de gran tamaño en que reunió los dos modelos que se conocían. Este invento condujo al fabricante a producir su obra maestra, el piano, invención que le produjo una pensión vitalicia de 500 ducados otorgada por el Rey Carlos en 1791 (34). El piano adquirido por Errázuriz no parecía bueno a pesar de su origen; así se desprende de una carta citada por Eyzaguirre: "Me dices que el piano ha salido regular. Yo no lo vide pero habiendo hecho que un músico lo reconociese, Errázuriz me mandó ofrecer su costo si quería deshacerme de él, lo que me dió motivo de creer sería bueno". Aquí cuestan (Lima) de setecientos a mil pesos con caja de caoba. Vicuña Mackenna agrega: "que la llegada de este instrumento después de los desaparecidos claves y de los chilladores psalterios de la fábrica de Lima produjo una sensación más viva en Santiago que la entrada de los prisioneros de la "Covadonga". Todo el mundo quiso verlo y oírlo y admirarlo y lo admirable es que después de haber sonado un siglo en los salones de la capital sus frágiles teclas obedezcan todavía a la presión del arte" (35).

(32) Citado por Ricardo Cappa, obra mencionada, Pág. 295.

(33) Jaime Eyzaguirre, "El primer piano llegado a Chile". Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N.º 2. 1933.

(34) Datos tomados de la Enciclopedia Espasa.

(35) Benjamín Vicuña Mackenna, "Exposición del Coloniaje", ya citado.

El clave, el psalterio y el pianoforte, dieron intensa vida a la tertulia, surgiendo entre la sociedad aristocrática, a imitación de Lima, el gusto por la charla y la buena música. Los centros más concurridos eran los siguientes: Los estrados de don Francisco García Huidobro, Marqués de Casa Real, cuya magnífica residencia, valorizada por una espléndida biblioteca, servía de punto de reunión a los intelectuales de 1770. Allí se tocaba música dieciochesca—talvez Pergolesi, tan admirado en Lima, con seguridad las composiciones de su discípulo napolitano David Pérez—sabemos que en la tertulia se ejecutó el aria *Los dolores de Dido* de su ópera *Didone Abandonata*, compuesta en 1751 y otra pieza de canto *Quejas amorosas* del mismo Pérez con acompañamiento de dos violines, viola y contrabajo (36).

La casa de don Francisco Javier Errázuriz, era otro de los centros sociales, allí se hacía música en “un clave acordado, con bisagras y chapas de plata y en dos violines propiedad del dueño de casa” (37).

El inglés Byron señala como salón importante, la morada de doña Francisca Girón, “que tenía una hija muy bonita, que tocaba y cantaba notablemente bien y considerábanla como la mejor voz de Santiago. Recibía muchas visitas y siempre que queríamos llegábamos con toda confianza a esta casa”.

Don Antonio Boza, casado con doña Catalina Irrarrázaval, enseñó música a sus hijas para solaz de su vejez y se daba en 1792 el culto pasatiempo de los conciertos (38).

La más típica de estas tertulias es la descrita por Jorge Vancouver en 1795. Era el salón de la familia de don Manuel Pérez Cotapos, cuyas hijas demostraron especial talento para la improvisación musical, como veremos más adelante. “La tertulia, escribe el viajero, estaba muy convenientemente arreglada y adornada con dos arañas de cristal y algunos cuadros tomados de la Historia Santa. En cada extremo de la sala, grandes puertas de dos hojas. La concurrencia estaba dividida en dos partes; las niñas, sobre los cojines, a un lado de la sala, y los

(36) *Eliás García Huidobro*, “Una casa colonial a mediados del siglo XVIII”. *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Tomo XIV, 1915. Pág. 349; *Ramón Subercaseaux*, “Historia del sentimiento de lo bello en Chile”. *Pacífico Magazine*. Septiembre, 1915.

(37) *Fernando Márquez de la Plata*, ya citado.

(38) *Benjamín Vicuña Mackenna*, “Historia de Santiago”. Valparaíso, 1869. Pág. 57.

hombres, frente a ellas, sentados en sillas. Las diversiones de la velada consistían en un concierto y baile, en los cuales hacían los principales papeles las damas, y parecían tener gran placer en ello; las mujeres fueron los únicos músicos; una de ellas tocaba el pianoforte, y otras el violín, la flauta y el arpa. La ejecución nos parecía muy buena y nos dió una clase de distracción a la cual nos habíamos deshabituado desde largo tiempo. Habíamos querido, cediendo a las instancias del señor Cotapos, reunirnos con las damas para bailar, pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fué preciso reconocer nuestra ignorancia declinando la invitación del dueño de casa" (39) (ver ilustración).

En la tertulia de don José María Astorga cantaban, según Zapiola, la señora María del Carmen Oruna Velasco y la Presidenta Muñoz Guzmán, cuyas voces dejaron fama, y se oían los sonos del arpa arrancados por Salinas y Barros, que "habían hecho las delicias de la aristocracia". El flautista "orecchiante", Cartavia, hechizaba a la concurrencia, mientras el portugués Juan Luis rascaba el violín. El buen Astorga, dueño de casa, enseñaba a los concurrentes algunos pasos de baile" (40).

El Regente de la Real Audiencia Rodríguez Ballesteros reunía igualmente en su mansión un escogido grupo, y fué allí donde Zapiola oyó cantar a la famosa Bernarda, "mujer gorda y morena, brillante de lentejuelas de pies a cabeza" que escuchaba agazapada en el balcón. El Regente al verla tomó una silla la puso en un lugar conveniente y la invitó a sentarse. Cantó enseguida y fué aplaudida furiosamente".

En la casa de don Manuel de Salas se hacía también música, y el propio dueño de casa que era hábil flautista, aprovechando el viaje de su cuñado don José Antonio de Rojas, encargó a España, "una flauta buena, y un psalterio" (41).

Doña Pabla Verdugo, "una mujer por muchos títulos superior y anticipada a su siglo", como dice Vicuña Mackenna, cultivó la música, la geografía y algo de lenguas (42). Y con segu-

(39) *Jorge Vancouver*, (Traducido por Nicolás Peña), "Viaje a Valparaíso y Santiago". Santiago, 1902, Págs. 61-62.

(40) *José Zapiola*, "Recuerdos". Pág. 60.

(41) Escritos de don *Manuel de Salas*. Santiago, 1910. Tomo I. Página 107.

(42) *Benjamín Vicuña Mackenna*, "Doña Javiera Carrera". Santiago, 1904.

ridad ese "clave corriente, que figura en su inventario de bienes al precio irrisorio de 100 pesos" (43), debió de servirle para entretener sus ocios y animar a sus encopetados amigos.

En la calle de las Monjitas recibía la amable y popular oidora del siglo pasado doña Juana Micheo, "limeña fina de pie que a manera de diadema de gracias llevaba entrelazada sus trenzas de jazmines sobre la tez divina de las hijas de los trópicos".

"Era aquélla la casa del placer honesto y de la danza airosa, del zahumerio, del festín y del rosario, de la confianza expansiva y del tono de copete. Y sin que por eso faltase en sus salones del primer preludio de la limeña zamacueca porque después de la regenta la que llevaba alta la mano y regentaba la familia era una mulata de la Micheo llamada Carmen" (44).

La Familia Larraín fué también entusiasta de la música. Doña María Josefa de Larraín y Cerda, tocaba la guitarra y el violín; más tarde entró a la vida religiosa, llegando a ser priora y fundadora del Carmen Bajo de San Rafael. Don Juan Francisco de Larraín poseía un clave con su mesa, tasado en 1777, en \$ 100 (45).

Ya en 1800, los testimonios extranjeros demuestran el desarrollo que había alcanzado el arte musical en Chile.

Amasa Délano, en su interesante libro, corrobora lo anterior. "Los instrumentos más empleados son la guitarra que tocan casi todas las damas para acompañar sus voces, que son muy melodiosas. Tienen, además, *arpas*, *hapsicordios* y *piano-fortes*, los que son muy comunes; los caballeros tocan la *flauta* y el *clarinete* (clarionet). Bailan todos con más majestad y gracia que todos los pueblos que he conocido. Sus danzas son el *minuet*, el *cotillón*, y una muy singular que se llama *fandango* en España" (46).

Hacia 1774, el teatro, diversión ocasional en las grandes solemnidades, se transformó en espectáculo permanente, debido a la afición del Presidente Jáuregui, quien, en la Navidad del citado año, patrocinó la licencia presentada ante el Cabildo por el

(43) M. S. Archivo Vicuña Mackenna. Vol. XXXIX.

(44) *Benjamín Vicuña Mackenna*, "Historia de la calle Monjitas". Santiago, 1904. Pág. 26.

(45) Datos comunicados gentilmente por don Carlos Larraín de Castro.

(46) *Amasa Délano*, "A narrative of voyages and travels". Boston, 1817. Pág. 210.

empresario don José Rubio, el cual, gracias a la protección oficial, pudo dar una serie de veinte funciones, desde la Navidad de 1777 a las Carnestolendas de 1778. El espectáculo consistía en "comedias, sainetes y entremeses con tonadillas como intermedios". Rubio, envalentonado por el buen éxito que obtuvieron ciertas piezas clásicas, *El desdén con el desdén* de Moreto, *El Dómine Lucas* de Lope de Vega, *Los Españoles en Chile*, y algunos dramas de Calderón, quiso continuar las representaciones; pero esta vez se topó con la intransigencia del Obispo Al-day, quien desahució la solicitud presentada (47).

Quince años duró el veto eclesiástico; únicamente motivos económicos movieron al Cabildo a solicitar la creación de un teatro en 1793, con el fin de allegar fondos para las necesidades más urgentes. El Obispo Sobrino y Minayo se opuso a esta medida, pero el oidor don Francisco Tadeo Díez de Medina autorizó el 23 de Mayo de 1793 a don Antonio Aranaz "para que diera algunos sainetes, tonadillas y bailes decentes". Las cinco primeras funciones tuvieron escaso éxito; para resarcirse Aranaz, pidió nueva autorización en Junio de 1793. Se ignora el tiempo que duraron estas nuevas representaciones; sabemos únicamente que en 1797, el empresario Aranaz, abandonaba la capital para establecerse en Valparaíso.

La moda del teatro llevó a ejecutar representaciones en casas particulares. Sirva de ejemplo la Loa de exordio a la comedia titulada *Al más Justo Rey de Grecia* que costeó y celebró en su residencia don José Antonio Sánchez de Loria, regidor perpetuo de Santiago, en los días 10 y 11 de Agosto de 1796, con ocasión del ascenso a Virrey de don Ambrosio O'Higgins (48).

Se trata de una loa simbólica en que las diversas ciudades de Chile hacían el elogio del ilustre funcionario.

Después que la ciudad de Santiago "alternando con la música recitaba sus palabras", seguía una música sola pues "concierta con números, compases y con puntos, armonía gratitud y reverencia"; a continuación la villa de los Andes, personificada en un labrador cantaba la siguiente aria:

(47) Sobre el teatro colonial ver: Nicolás Peña, "Teatro Dramático Nacional". Tomo I. Santiago, 1912. Nicolás Anrique R. "Bibliografía Dramática Nacional". Santiago, 1899; Manuel Gamir, "Compendio Histórico del Teatro". Santiago, 1902.

(48) M. S. Medina, Manuscritos originales. Vol. 357.

Con cruel violencia
¡Oh Dioses! La ausencia
de mi bien querido
el pecho ha herido
y me hace morir.

Oh cielos consuelo
que no puede el Alma
en tranquila calma
mirarlo partir.

Destino tirano
infeliz momento
tan frío tormento
no puedo sufrir.

Terminaba el diálogo entre Santiago, Osorno, Penco y la Villa de los Andes, con unas alegres seguidillas, que reproducimos en el capítulo de la música popular.

Con las tentativas para un teatro permanente, llegaron a Chile las *tonadillas*, nuevo género teatral que hacia 1750 había comenzado su brillante carrera en la escena española. Por don José Subirá, que ha estudiado prolijamente sus avatares, sabemos que comenzó como canción suelta que se cantaba en cualquier parte, desde la jácara más plebeya hasta el aria más distinguida. En 1750 la tonadilla subió al tablado para constituir un adorno imprescindible entre los actos de las comedias.

Lentamente el nuevo género se abre paso, y entre 1751 y 1760 comienza a tener vida propia, alcanzando su madurez y su apogeo en 1790. Por entonces aparecen sus grandes cultores: Mison, Guerrero, Palomino, Laserna, Rosales, etc. No tardó la tonadilla en extenderse por el Nuevo Mundo "y su difusión, debió ser grande, nos dice Subirá, según se deduce no sólo por algunas alusiones contenidas en esas obras teatrales, sino por la petición de los directores de compañías al luchar para impedir que los editores comerciasen con ese caudal literario, ya en España, ya embárcándole para las Indias y quitándole el gusto, la sal y el chiste a las piezas de teatro como expuso el Memorial de 1787 con motivo de la petición hecha por los editores de El Correo de los ciegos" (49).

(49) José Subirá, "La Tonadilla escénica". Madrid, 1933. (Colección Labor). Pág. 53.

La tonadilla aparece citada en 1777 en una solicitud hecha al Cabildo por el empresario don José Rubio, pero fué en realidad don Antonio Aranaz el que cultivó este género con mayor dedicación. Antonio Aranaz llegó a Santiago, procedente de Cádiz, después de una permanencia en Buenos Aires, donde había actuado al frente en una compañía de cómicos. "Sabido en esa ciudad que la plaza de maestro de capilla estaba vacante, se puso en camino con su mujer e hijo a fin de hacer pretención, pero habiéndose presentado a don Francisco Tadeo Díez de Medina con sus papeles y licencia de músico, se le dijo que no podía ser pues estaba ya dada la plaza a uno de Lima que esperaba (50). En vista de este fracaso y después de haber insistido ante el Cabildo Eclesiástico, presentando una *Misa con todo instrumental* para demostrar su idoneidad, Aranaz no encontró mejor medio para ganarse la vida que dedicarse al teatro. Como ya apuntamos, obtuvo licencia para organizar algunas funciones de tonadillas. No faltaron las críticas a este nuevo género, por lo cual se pidió un informe circunstanciado sobre ellas al Oidor de la Real Audiencia, don Juan Rodríguez Ballesteros, el que fué favorable: "Es cierto, exponía el Oidor, concurrí varias noches y sólo una de ellas noté algunas palabras de una tonadilla poco decente y conformes y llamando a uno de los que representaban le previne que dijese al empresario Aranaz que o corriese aquellas voces o no volviese a cantar semejante tonadilla, lo que así ejecutaron y ni entonces, ni fuera del sitio de la representación oí que se hubiese notado el menor escándalo, torpeza o exceso en semejantes diversiones y antes por el contrario que el uno y otro sexo salían gustosos y divertidos de ella" (51). Las tonadillas se mantuvieron en el cartel. De 1806 a 1807, el empresario don José de Herrera Ramírez, alias Speciali, las hizo figurar en los programas del Coliseo de Santiago. En el prolijo inventario de dicho establecimiento, figura una partida de \$ 24, "importe de los costos de enseñanza y práctica de papeles de música de cantar *seguidillas*, *boleras*, y *tonaditas* para entre bastidores, *arias* y *seguidillas* para los papeles" (52). El director de la mú-

(50) Expediente para el establecimiento de una casa de comedias, en Revista Chilena de Historia y Geografía, año XI (1913).

(51) Benjamín Vicuña Mackenna, "Historia de Santiago". Apéndice Número 2.

(52) Dato comunicado por don Gustavo Opazo.

sica era don Pedro Bevelaqua, clarinetista, que figura más tarde como profesor de don Diego Portales.

La edad de oro del teatro colonial fueron los tiempos del Presidente don Luis Muñoz de Guzmán. Su esposa doña María Luisa Esterripa, había sido dama de honor de la Reina de España, mujer de Carlos IV, y en esa Corte licenciosa entre abates perfumados, cómicos petimetres y artistas verdaderos como Goya y Maiquez, adquirió cierta desenvoltura de modales de buen gusto sin tocar en la liviandad y cobrado afición, como las grandes damas francesas del siglo XVIII, a las reuniones literarias y artísticas". La Esterripa introdujo en la sociedad santiaguina muchas costumbres de buen tono, entre ellas los viajes a la playa en verano y el cultivo social de la música y la afición al teatro.

La tertulia de los estrados de la Presidenta, la bella Marfisa, como la llamaban sus admiradores, olvidando su defecto de bisoja, "eran amenizados, nos cuenta don Luis Montt, por los acordes del clave que tocaba la dueña de casa y otras damas y los chistes de don Manuel de Salas. Allí leían también la flor del ingenio, en discreteos rimados al estilo de los galanes de Lope, el Dr. don Juan Egaña, el Dr. don Bernardo Vera y Pintado, don Ignacio Torres, empresario de teatro y algunos otros cuyo recuerdo se ha borrado". En el salón de la elegante Presidenta, se cantó la canción *Anise* de don Bernardo Vera, que puso una nota de paganismo en la severidad colonial. Por influjo de la Presidenta se estrenó y se representó dos veces en Noviembre de 1803 la Loa *El amor vence al deber* de don Juan Egaña, "la que fué oída con bastante aceptación". Allí, "al estruendo de una pomposa música, Latona, la Virtud, Juno y Silvano hacían un elogio gongorino de la bella Marfisa, que terminaba con una quintilla que repetían los cantos del coro:

Y trovando aquella voz
que originó nuestro empeño.
Digamos con más verdad
y Uniforme sentimiento.
Esa corona inmortal
en el templo del honor.
Dió destino celestial

a Luisa que es con primor
la Más ilustre mortal (53).

En 1804, con ocasión del natalicio del Rey Carlos IV, don Juan Egaña hizo representar una nueva loa, en la cual "Pitágoras y los genios", al són de una música interpolada con tambores, cajas y relámpagos, se entretenían en alambicados devaneos literarios que culminaban en un estridente ditirambo de la muy ilustre Marfisa.

Egaña, sin embargo, no era partidario del maridaje del drama con la música, y en una carta, con que acompañaba a un amigo el original de su tragedia *La Cenobia*, argumentaba "que solo la música de un Lully podía dar energía a los lugares comunes y a la moral lúbrica del melodrama", agregando que "el aria dramática—que a la fuerza y a la brevedad debe añadir toda la elevación pindárica—rara vez puede adaptarse a los finales de escena" (54).

La única rama musical que permaneció estacionaria durante este siglo de progresos, fué la música militar. En 1620 había escasamente en Chile, seis trompetas y veintiún tambores—como se desprende del informe del contador don Fernando de la Guerra. En 1770, regimientos tan importantes como la Compañía de Artilleros de Valparaíso, tenía sólo un humilde tambor mayor que recibía \$ 87 anuales e idéntico caso sucedía en Santiago con el regimiento de los Dragones de la Reina. En todo el siglo hemos ubicado únicamente 17 tambores, cinco trompetas y doce pífanos. Y era tal la escasez de estos instrumentos que en 1769 las autoridades de Valdivia se vieron obligadas a enviar a Santiago por un pífano y un tambor, para poder realizar unas maniobras.

Relacionados con esta rama, estaban los *pregoneros*, que al son de *atabales*, pitos y tambores, debían anunciar los acontecimientos importantes, deteniéndose en todas las esquinas a ejecutar *las tocas* que atraían al público. Algunos de estos pre-

(53) En un folleto "Escritos y Servicios del Dr. Dn. Juan Egaña" (Santiago 1828. Pág. 18), figura un libro, "Las cenas de Marfisa", Colección de poemas e impromptus en una tertulia agradable, obra que no llegó a publicarse.

(54) *Luis Montt*, "Bibliografía Chilena". Santiago, 1921. Tomo II. Página 58.

gones, tenían trascendencia cívica, como la publicación de la Bula de la Santa Cruzada, los indultos y los bandos públicos, en que se organizaban verdaderos conjuntos ambulantes que alegraban la fisonomía austera de la ciudad con el abigarrado concierto de sus voces y "tocas" (55).

(55) Barros Arana, "Historia General". Vol. IV. Pág. 277; Augusto Orrego Luco, "La Patria Vieja". Santiago, 1934. Pág. 137; M. S. Capitanía General. Vols. 779-676. Archivo Gay. Vol. 42.

CAPITULO V

MUSICA Y MUSICOS DEL SIGLO XVIII

En los anteriores capítulos hemos seguido paso a paso el desarrollo del arte musical de Chile hasta alcanzar el siglo XVIII.

Fijamos con toda la precisión que nos permiten los materiales disponibles el cuadro y el ambiente en que vivieron los artistas del siglo; quédanos ahora la tarea de analizar la forma y el contenido de las composiciones musicales de la época.

La música pentagráfica estuvo dominada por la influencia española. Los autores peninsulares más conocidos eran, en primer lugar, el monje Gerónimo del Escorial, don Antonio Soler (1729-1783), autor de una fecundidad extraordinaria, entre cuyas obras se destacan varias sonatas para clave, algunas composiciones instrumentales y diversas obras vocales con instrumentos acompañantes. En la Iglesia Catedral, la orquesta ejecutaba su *Misa a cuatro voces con violines, oboeses, trompeta, bajo y órgano*, muy apreciada por los maestros de capilla. No menor fué la influencia de José Pons (1772-1818), el inspirado compositor de los famosos *Misereres para la Semana Santa* y de esos villancicos pascuales característicos del levante español. Citaremos, a Domingo Arquimbar (1795-1825), maestro de capilla de Jaén, conocido entre nosotros por su *Misa a ocho* y sus *Lamentaciones para el Jueves Santo*, y por último, a Antonio Ripa (1718-1795), de Tarragona, cuya música, en gran parte inédita, se conserva en Sevilla.

Las obras de estos autores, mediocrementemente ejecutadas por la cantoría metropolitana, eran patrimonio de una escasísima minoría, en cambio el influjo de los libros teóricos se hizo sen-

tir en un público más extenso. El maestro peruano Alzedo ha dejado testimonio de esta influencia al alabar el *Tratado de Modulación* del Padre Soler y el *Arte del canto llano y órgano*, del Prebendado don Gerónimo Romero.

Mayor difusión que los textos anteriormente citados alcanzó la *Cartilla música y primera parte que contiene un método fácil para aprender el canto llano*, que dió a la imprenta en Lima (1763) el maestro peruano José Onofre de la Cadena.

La influencia peninsular de que hemos hablado se ejerció por intermedio de los compositores virreinales. De Lima, Arequipa y otras vinieron como modelos dignos de imitarse no tan sólo obras españolas, sino partituras manuscritas de diversos autores peruanos, entre los que se destacan: Fray Toribio del Campo, compositor, literato y hábil ejecutante; Fray Cipriano Aguilar, maestro de capilla de los Agustinos de Lima y Pedro Jiménez de Abril, autor de un sinnúmero de sinfonías y conciertos para violín.

Estas dos influencias, la española y la peruana, contribuyeron al despertar de la música pentagráfica en nuestro país.

LA MÚSICA COLONIAL

Para mayor comodidad de este estudio clasificaremos la música que se ejecutaba en Chile en algunos rubros principales, a saber: a) música de ocasión, b) villancicos, c) música para la Virgen y los Santos (1).

a) MÚSICA DE OCASIÓN

Música de ocasión es aquella que se improvisaba para celebrar los regocijos públicos de la Colonia. Cuando un nuevo Presidente arribaba a nuestras tierras, cada vez que era consagrado un Obispo, con motivo de una profesión religiosa o de la recepción de una priora, los músicos se daban a componer himnos o cantos ocasionales sobre algunos textos hiperbólicos e ingenuos.

Arraigó tanto esta costumbre, que muy pronto los compositores cayeron en el "clisé", en el modelo único que servía con

(1) La Biblioteca de la Cantoría de la Iglesia Catedral de Santiago posee 45 partituras coloniales anónimas: 9 (música de ocasión), 8 (villancicos), 14 (para Virgen y Santos), 14 (música litúrgica), con este precioso material hemos escrito el presente capítulo.

las alteraciones del caso, para las más diversas circunstancias.

Si el fausto suceso era, por ejemplo, la llegada de un Presidente bastaba llenar con el nombre del agraciado la siguiente pauta literaria y musical:

AL SR. PRESIDENTE

Rompa la voz sonora
con cánticos sonoros
en este feliz día
y con grande alegría
publique esta ciudad
damos gracias al cielo
por tal felicidad.

El modelo para la recepción de un Obispo era el que sigue:

Oh Dignísimo Pastor
A Dios las gracias le damos
Hoy muy rendidos y gozosos
Este tu amado rebaño.

En las profesiones de monjas tan frecuentes en la colonia se entonaban himnos como el que copiamos a continuación:

Al ver que dejas el mundo
en este día feliz
las celestes gerarquías
te aplauden diciendo así:

Ven esposa,
con afecto de abrazado serafín,
que a la sombra de tu esposo
dolores no has de sentir,
pues es Dios de cielo y tierra
glorificado y sin fin
a quién buscas con fineza
y el es todo para tí.

A veces, cuando la ocasión era extraordinaria, sea por los méritos sobresalientes del agraciado, sea por la popularidad

que habían logrado adquirir, las composiciones eran de más aliento y los poetas anónimos se esforzaban por templar más acordadamente la lira.

Hemos reproducido las dedicadas a Don Ambrosio O'Higgins y el Presidente Avilés; citaremos ahora las ofrecidas en honor del Obispo Sobrino y Minayo y del Obispo Marán.

I

O Pastor Sacro Prudente
cuyo candor y llaneza
siendo Sobrino te advierte
como Padre de esta Iglesia.

II

Las clases del Pueblo
se ven convencidas
de hallarse en tí unidas
la ciencia y piedad
y con gratos ecos
producen gozosos
viejos, niños, mozos
que viva Marán.

El texto musical de estas composiciones era de tal pobreza armónica y melódica que no vale la pena intentar el más somero análisis.

b) VILLANCICOS

El villancico fué el tipo predilecto de composición de los músicos coloniales. Constituía una vieja tradición española, elevada a altura literaria y musical por Juan de la Encina. En Chile se escribían para dos y tres voces con el objeto de ser cantados durante la pascua, en los nacimientos y pesebres y generalmente eran de sabor popular. El texto es más inspirado que el de los anteriores y en no pocos se advierte cierta belleza de expresión. Daremos los encabezamientos de algunos villancicos chilenos del siglo XVIII:

I

Clarines del alba
sirenas del mar
en ecos sonoros
vuestra voz cantad.

I

Festivos zagales
venid a mi voz
que os traigo prendida
una nueva canción.

I

Enamorados caminan
guiados por un querubín.

Jorge Urrutia Bondel ha analizado la partitura de uno de ellos titulado, *Coplas al Niño Dios, con violines, oboes, órgano y bajo continuo para noche buena*. Compuesto en Santiago en 1794. No hemos podido fijar la paternidad del trozo.

"El pequeño conjunto instrumental que se indica en el título, escribe Urrutia Blondel, después de los doce compases iniciales en que actúa, solo procede a acompañar la copla cantada por la primera voz durante más de cuarenta compases, con una sencillísima figuración de los acordes de tónica y dominante de la tonalidad de si bemol, la cual se mantiene durante toda la extensión de la obra".

"Después un diseño movido de los violines acompaña al coro cantado por dos voces altas y un bajo. Termina ejecutando sin voces, otros cuatro compases finales. A los oboes se asigna todo el tiempo un rol algo independiente dentro de los acordes, formando intervalos de terceras y sextas. Hay gran regularidad y monotonía prosódica en el ajuste de los versos con la melodía, la cual no hace sino reflejar la suprema ingenuidad de aquellos" (2).

(2) Jorge Urrutia Blondel y Eugenio Pereira Salas, "Antología Musical Histórica", de próxima publicación.

c) MÚSICA PARA LA VIRGEN Y LOS SANTOS

El culto de María fué uno de los más populares en la vida colonial. Fieles a esta devoción, los compositores se inspiraron en su misterio para componer algunos trozos que figuran entre los mejores de los anónimos. Son innumerables los ejemplos que tenemos a la vista; bástenos copiar algunas de las estrofas de uno, dedicado a la Virgen de las Mercedes:

Las Mercedes de María
alabemos sin cesar
pues formó con amor tierno
su Real Orden Militar.

Quien es esta bella aurora
que como el sol aparece?
Qué trajo en su desención?
qué fin la hizo bajar?
quién la obligó a descender
con amor tan excesivo?
qué trajo para fundar
el Real Orden Mercedario
esta es la que se merece
el venir hoy a fundar
su sagrada religión.

Los gemidos del cautivo
su prisión y padecer
les bajó el escapulario
en signo de caridad.

En cuanto a la música, Jorge Urrutia dice lo siguiente acerca de un *Ave María*, *Dúo con dos partes de violín, bajo y órgano*: "Los instrumentos preparan, con seis compases de introducción, la entrada de las dos voces. Estas con relativa riqueza en la combinación de intervalos desarrollan el texto latino en un solo gran fragmento que podría considerarse un período ternario, en el cual la primera frase modula a Re mayor, la segunda a La menor y la tercera a la tonalidad central, Mi menor. Sigue un Amén

de nueve compases en la tonalidad, con pequeña inflexión a la Subdominante. Tanto la soltura que ya hemos citado en el tratamiento de los intervalos, como la interrupción de unidad tonal y la buena disposición y casi elegante movilidad de la figuración de los violines, demuestran en el autor de este trozo mayor madurez técnica y musical que aquellos analizados anteriormente”.

Tan numerosos como los cánticos de alabanza a la Virgen eran los dedicados a los santos patronos. Las órdenes religiosas, jesuítas, dominicos, franciscanos y agustinos, rivalizaron en devota emulación para que sus respectivos fundadores obtuvieran prosélitos, recurriendo al imperio que la música ejerce sobre la sensibilidad colectiva. Por eso, son abundantes los himnos coloniales que, en exultación de santos, santas y beatos, han llegado hasta nosotros. Como una muestra, apuntaremos la primera estrofa de uno dedicado a Santo Domingo:

Lucid astros luminosos
suene su clarín el alba
rómpase la azul cortina
vístase el cielo de gala
pues de Domingo las glorias
celebra la Trinidad Santa.

La estructura musical de estas composiciones es más o menos similar en todas ellas, de manera que bastará incluir el análisis técnico de un *Himno a San Francisco Javier*, para darnos cuenta del modo en que estaban escritas.

“Este himno, escribe Urrutia Blondel, se compone de una introducción de seis compases que ejecuta solo el conjunto instrumental (siempre el mismo, dos partes de violín, un bajo y el órgano), de un período ternario, en el que las voces, a distancia de terceras y sextas, cantan el coro. Separados por cinco compases de contenido instrumental viene la estrofa, compuesta de dos períodos irregulares; el primero ternario con remiscencias de la melodía del coro, y el segundo con entrada sucesiva de las voces en un intento de pequeña imitación a la octava. Ambos terminan en cadencia suspensiva; el primer período en la dominante de la dominante, el segundo en la dominante de la tonalidad, preparando así la caída en el acorde de tóni-

ca del coro. La figuración aunque simple, es variada e incluye ritmos sincopados que encontramos rara vez en las obras chilenas del siglo XVIII" (3).

LOS COMPOSITORES DEL SIGLO XVIII

Escasa información poseemos sobre la vida misma de los compositores del siglo XVIII, pero auxiliados por las partituras musicales que hemos tenido la fortuna de localizar, podemos ofrecer ciertos curiosos pormenores, dignos de algún interés.

La mayor parte de los compositores eran maestros de capilla,—“músicos de tecla y voz” rezan los documentos—, que debían cantar en los oficios “por un papel nuevo” (“a primera vista”, diríamos actualmente), conocer “los posturages del órgano”, y tener algunas nociones de contrapunto.

No tenían la exigencia de “componer músicas nuevas para las funciones sino únicamente les cumplía la obligación de tener papeles de música para esas funciones”.

El primer maestro de capilla que se haya distinguido entre nosotros fué el Padre mercedario Madux, que por los años de 1749 era el maestro favorito de la sociedad santiaguina. Por desgracia no poseemos ninguna partitura de este precursor. A continuación figura, cronológicamente, Fray Cristóbal Ajuria, fraile franciscano que vivió, según asegura Zapiola, hasta principios del siglo XIX, y cuyas composiciones se cantaban aún en 1840, en algunos templos. De la obra de Ajuria solo se conservan unas *Coplas*, manuscrito incompleto correspondiente a la 1.^a y 2.^a voz.

“La forma de esta composición, escribe Urrutia Blondel, es muy simple; canción con estribillo, de estribillo instrumental de cuatro compases, el cual sirve también de introducción. Las estrofas son cinco, con el mismo contenido musical. Sin embargo éste se encuentra copiado textualmente dos veces (una vez con una estrofa y la segunda vez con las cuatro restantes) y se reduce a la exposición de dos períodos binarios, con sus frases y sus incisos muy acusados. El primero tiene su segunda frase en la tonalidad relativa Re menor, para modular luego a Do mayor, o sea a la Dominante de Fa, tono central. El segundo pe-

(3) Antología, ya citada.

ríodo comienza en Do Mayor y modula a Fa en la última frase, para terminar en este tono. Esta lógica evolución tonal de acuerdo con los preceptos de la época, indica por lo menos que ellos eran familiares al autor. La melodía, simple como el texto, es más bien vulgar, aunque no del todo monótona, precisamente a causa de su variada trayectoria tonal. No es más rico el contenido literario, (como puede verse en la ilustración correspondiente), destinado a hacer ingenuas alabanzas a la Virgen María. Cada una de las cinco estrofas se compone de cuatro versos, cuyas últimas palabras se repiten. El ajuste a la melodía ha sido hecho sin ningún sentido prosódico, pues abundan incongruencias de acento que pudieron evitarse fácilmente" (4).

La personalidad de Ajuria fué eclipsada por don José Campderrós, músico contratado en Lima por el Cabildo de la Catedral para organizar el coro metropolitano, junto con el violinista bonaerense Teodoro Guzmán y el violoncelista mendocino Ramón Gil, héroe de la independencia.

Campderrós había desempeñado un puesto equivalente en Lima, donde se había distinguido por sus composiciones originales. En 1793 obtuvo por concurso el cargo de maestro de la Iglesia Catedral de Santiago. Poco o nada más sabemos sobre su vida. Según Zapiola era lego español de la Buena Muerte de Lima; nosotros podemos agregar que casó más tarde en Chile y que en 1803 su viuda devolvió a la Catedral la colección de música que había reunido su marido. A falta de detalles sobre su vida, poseemos en cambio 15 composiciones suyas, entre ellas dos misas completas de considerable extensión (ver bibliografía final).

Las partituras de Campderrós han sido examinadas en detalle por Urrutia Blondel, y sus conclusiones figuran en una *Antología Histórica*, que trabajó conjuntamente con el autor de este libro. El juicio sintético que le merece su personalidad musical es el siguiente: "Primeramente y juzgándole desde el punto de vista histórico, creemos que representa fiel e insólitamente en nuestro país, el tipo de compositor de la segunda mitad del siglo XVIII, recién producida la transición entre la época del contrapunto constructivo—instrumental (del cual queda el ci-

(4) Ver la Bibliografía Musical que agregamos al final del libro.

En el testamento de José de Campderrós (Briceño, 1797, vol. 927, foja 317), hemos encontrado algunos datos. Campderrós era natural de Barcelona, hijo de Dn. Martín Campderrós y de Doña Magdalena Pascual. Casó en Chile con Doña María de las Nieves Machado y Penocha.

frado como vestigio) y la del clasicismo armónico. Es a este último, sin embargo, al cual se asimila el estilo de Campderrós decididamente vertical. Por otra parte, no sabemos si esa ausencia de contrapunto que en cada momento se constató en las obras analizadas se deba a que pudo parecerle un poco "anticuado" (no obstante su continuo uso por los clásicos), o porque no llegó a dominar con seguridad tan importante recurso y medio de expresión musical que hubo de contar entre sus disciplinas técnicas. En todo caso es "perito" en el baxo cifrado que anota minuciosamente en las partituras. Mas su estilo no es rígido sólo porque es armónico. Fuera de que sus ritmos y melodías no son dúctiles recurre exclusivamente al uso de los acordes principales, al de Séptima de Dominante. Nunca utiliza los acordes paralelos, las apoyaturas, retardos y las funciones transitorias tan bien explotadas por los clásicos. La monotonía es sólo interrumpida por algunas modulaciones de tonos cercanos.

Sus figuraciones son poco interesantes y la orquestación muy elemental. Los instrumentos de viento (oboe y clarinete) son usados sin tomar en cuenta sus posibilidades técnicas y expresivas. Hemos observado, empero, un uso muy razonable de los violines. Parece que las tonalidades de sus obras (con no más de dos accidentes predominando Re mayor) hubiesen sido elegidas para favorecer a las cuerdas".

A pesar de todos estos defectos técnicos el ascendiente de Campderrós sobre la música religiosa fué absoluto. Su sucesor, el Pbo. José Antonio González, recogió de manos de la viuda las partituras, que eran ejecutadas con frecuencia en las Iglesias. González parece haber compuesto algunas obras originales que no hemos podido identificar entre los innumerables manuscritos anónimos del siglo XVIII.

Citaremos por último a don Antonio Aranaz, compositor gaitano, que vino de Buenos Aires a Santiago en 1793. Hemos visto ya su actuación dentro del teatro de la época como popularizador del novísimo género de la tonadilla. Como músico de capilla presentó a las autoridades eclesiásticas una *Misa con todo instrumental*, partitura que ha sido imposible descifrar por la deficiente copia caligráfica. Más adelante nos referiremos a Aranaz como compositor de tonadillas.

CAPITULO VI

LA MUSICA DE LA PATRIA VIEJA

Las postrimerías de la época colonial no determinaron cambios de importancia, en lo que a música se refiere. En los "estrados" seguíanse reuniendo los criollos prominentes; en las chinganas, las tonadas y los bailes comenzaban su carrera al són del arpa y la vihuela, ascendiendo a veces hasta el Palacio, como en tiempos de García Carrasco "que hizo venir a un mulato con sus hijas que le mantuvieron una música lúbrica para irritar más al pueblo con esta insultante tranquilidad" (1); en las Iglesias y Conventos, Campderrós estaba en el apogeo de su fama.

Durante las guerras de la Independencia, que ofrecieron tema heroico a los cantores y payadores, aflora una nueva sensibilidad, que se expresa al comienzo en los ritmos de antaño, pero que luego crea un lenguaje musical propio, que forma el fondo auténtico de la música popular chilena, la que estudiaremos en otro capítulo.

Los padres de la Patria contribuyeron a favorecer el gusto musical de las masas, dando vida a las bandas militares. Los soldados de San Martín, importándonos las canciones de la otra banda, completaron este proceso.

Don Bernardo O'Higgins, que junto a sus cualidades políticas y militares, poseía un temperamento artístico refinado y cultivaba con pasión la música; había aprendido piano en Londres, y, en una de sus cartas fechada en Madrid, nos habla del

(1) Actas del Cabildo (En Colección de Historiadores). Tomo XIX. Santiago, 1910.

sentimiento con que se desprendió del instrumento, para costearse el viaje de regreso; más tarde, en las horas crueles del ostracismo, "las tocatas del armonium, escribe Vicuña Mackenna, endulzaban su soledad magnífica" (2).

Los Carrera eran también melómanos: José Miguel, tocaba la guitarra en sus devaneos amorosos; Juan José recibía lecciones de clarinete del inglés Guillermo Carter; y tanto razones estéticas como necesidades de orden práctico, lo impulsaron a organizar las bandas militares. Con este doble objetivo se formó en Santiago un conjunto, que debía reemplazar los instrumentos de cuerda, que hasta entonces acompañaban el servicio militar. Esta banda salió por primera vez a publicar el bando del Tratado de Lircay, celebrado con Gaínza en 1814. "Circuló, apunta Zapiola, toda la ciudad tocando tres o cuatro valeses de dos partes, y la tropa marchaba al paso que ahora hacen los tambores y músicos cuando tocan llamada, pero sin la menor uniformidad en la marcha".

La pequeña banda fué ampliada por el desertor de la fragata inglesa "Phoebe", el clarinetista Guillermo Carter, agregándose al célebre batallón de Granaderos, de su discípulo Juan José Carrera.

"Por primera vez, dice Zapiola, se oyeron en Chile la *trompa*, el *trombón* y el *basacorno*, pero lo que llamaba más la atención era el *serpentón* que, como su nombre lo indica, era una gran culebra negra y enroscada" (3).

El estupor que produjeron en Chile estos nuevos instrumentos puede colegirse por lo que relata el cronista Benavente: "Se estaba dando sepultura a los muertos cuando del lado del Cerro Negro se oyó el sonido de una corneta, cuyo instrumento no se había adoptado entre nosotros, y al sonido del cual los santiaguinos aterrorizados huían a esconderse" (4).

La banda tocaba retreta todas las noches, saliendo de la Plaza de Armas en dirección al cuartel de San Diego. Jamás siguió a campaña a su batallón, ni a ningún otro; se había hecho de ella, un medio de gobierno, por el entusiasmo con que acudía el pueblo a oírla.

(2) Benjamín Vicuña Mackenna, "Vida de don Bernardo O'Higgins". Santiago, 1882. Pág. 54.

(3) José Zapiola, "Recuerdos de Treinta Años". Págs. 65-66.

(4) D. José Benavente, "Memoria Histórica", Santiago, 1851. Pág. 176.

El repertorio de entonces no pasaba de diez y seis o veinte sinfonías de Stamis, Haydn y Pleyel.

Otro aspecto curioso de la época, era la orquesta del Santísimo Sacramento, que acompañaba, pero sólo de noche, al Santísimo de la Catedral, cuando se llevaba a los enfermos. Esta orquesta consistía en un violín y un bombo llamado *tambora*.

Sobre el papel de la música en la vida social del país, tenemos el testimonio de Johnston.

"Cada familia posee una guitarra y casi todos los que la forman saben tocar y cantar, y siempre que se visita de seguro que obsequiarán al huésped con una tonada. Algunas familias, aunque contadas, poseen arpas; los pianos son en extremo escasos y de valor casi incalculable; uno de estos instrumentos se lleva por completo la preferencia del "beau monde" y la hermosa que sabe tocarlo está segura de arrastrar tras sí una corte de admiradores en desmedro de su menos opulenta vecina que no cuenta con más atractivo que la guitarra" (5).

Un diario inédito, el del Teniente F. Ross, calcula en 500 pesos el valor del piano del señor J. Ramírez, en 1814, precio que en Inglaterra sería de \$ 125 oro (6).

El cronista don Manuel Antonio de Talavera, nos ha dejado en su *Diario*, algunos simpáticos detalles sobre el nuevo espíritu libertario, que aterraba las conciencias facciosas: "Los bailes republicanos, dice, duraban las más de las noches hasta el amanecer con increíble numerosidad de gente. Nunca faltaban los cantos patrióticos, como en esa fiesta en casa de don Juan Egaña, en que después de un ponche muy cabezón servido en una gigantesca ponchera decorada, se cantó por un buen músico la marcha que empieza *a las armas, a las armas, españoles*".

La suprema función de la época fué el baile ofrecido en la Casa de Moneda el 30 de Septiembre de 1812.

"El baile comenzó a las ocho de la noche con una contradanza general... Duró esta diversión toda la noche hasta las 6 de la mañana siguiente y para proporcionar el gusto y desahogo, alternativamente con los bailes se entonaban por el jo-

(5) *Samuel B. Johnston*, "Cartas escritas durante una residencia en Chile". Traducido por José T. Medina. Santiago, 1917. Pág. 133.

(6) *M. S. F. Ross*, "Diary of a voyage in the Tagus to South America". New York, Public Library.

ven La Sala, de exquisita voz y pericia en su arte, las canciones patrióticas que también corren impresas" (7).

Por fortuna se han conservado la música y letra de dos de estas canciones, reliquias de ese pasado; son ellas, el *Himno del Instituto Nacional* y el *Himno a la Victoria de Yervas Buenas*.

El primero se ejecutó el 10 de Agosto de 1813, en la solemne inauguración del primer plantel educacional de la República. "Este himno está escrito, comenta el compositor Jorge Urrutia Blondel, con los mismos elementos que numerosas obras chilenas procedentes de la época comprendida entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX: la parte del canto para dos voces iguales agudas y el acompañamiento para una parte de primer violín, un segundo y un bajo. Este pequeño conjunto instrumental inicia la obra con una introducción de 14 compases en el tono de *la* mayor. Sigue inmediatamente el coro y un nuevo período instrumental muy curioso, pues se resumen en sus ocho compases los elementos melódicos más característicos contenidos en la introducción. Bajo la indicación de *Andantino* aparece en seguida la melodía con que han de cantarse las 14 estrofas del himno. Durante todo el trozo el compás es 2/4. La armonización muy elemental, solo se sirve de los tres acordes fundamentales de tres sonidos y del de séptima dominante. La prosodia es lamentablemente defectuosa". "Con todo, este himno, apunta Jorge Urrutia, es muy superior a los infinitos que han "empañado" desde aquella época muchas glorias nacionales ensalzadas en ellos, y no es tan vulgar como ya es tradición lo sean. En los fragmentos exclusivamente instrumentales hasta campea cierta gracia mozartiana" (8).

El *Himno de Yervas Buenas* fué estrenado el día 2 de Mayo de 1813, ocasión en que el Diputado de Buenos Aires reunió en casa del Vocal Presidente un gran concurso de jóvenes patriotas. Allí, en medio del entusiasmo general, los ciudadanos Henrique y Vera cantaron el siguiente himno.

(7) Colección de Historiadores y Documentos relativos a la Independencia. Santiago, 1937. Tomo XXIX. Págs. 167, 650 y siguientes.

Don Gustavo Opazo nos comunica haber visto figurar entre los himnos *La Marcha de la Guillotina*, que asimila a *La Marsellesa*, con muy buenas razones.

(8) Ver detalles de la ceremonia inaugural: en don Domingo Amunátegui, "Los primeros años del Instituto". Santiago. Sobre la música, ver: Jorge Urrutia Blondel y Eugenio Pereira Salas, "Antología musical Histórica de Chile". Original en poder del autor.

Salve Patria adorada
Amable encantadora
El corazón te adora
Como a su gran deidad.

La partitura ha sido analizada por el profesor Urrutia Blondel. "Un período regular de ocho compases sirve de preparación a la entrada de las voces. Su giro melódico reproduce los rasgos generales de los cuatro compases de la primera frase del canto que le sigue, más algunos de carácter únicamente cadencial, muy bien diseñados, con modulación a la dominante. Las dos voces cantan enseguida, en intervalos sistemáticos de terceras, dos frases, las que acusan buen gusto y sentido armónico. La música que es agradable en su conjunto, aventaja al texto que la anima, que es de una puerilidad inconcebible, obedece ella a un plan ordenado y lógico en sus divisiones y evoluciones tonales. La escritura del acompañamiento de cuerdas está bien concebido, la armonización, sin ser extraordinaria está bien aplicada" (9).

La reconquista española, a raíz del descalabro de Rancagua, nos ofrece sorpresas en materia artística y musical. "Y cosa extraña, escribe don Vicente Grez, uno de los personajes menos a propósito por su posición para ocuparse de asuntos triviales fué el que tomó a su cargo la tarea de crear entre nosotros el gusto por el teatro, declarándose su protector y cifrando su vanidad en ese título bombástico. Ese gran señor que se humanizaba con el arte, era don Casimiro Marcó del Pont. Ya se comprenderá por el nombre del protector el espíritu de aquellas representaciones, que tenían por objeto principal distraer la atención del público del gran problema que se debatía y dar prestigio a la reyecía expirante. Marcó del Pont, inquieto y tímido, se encontraba siempre rodeado de satélites y secuaces en el interior de su palco, en cuyo frente se ostentaba el escudo español ya caduco" (10).

(9) Fiesta descrita en "El Monitor Araucano", N.º 15, 11 de Mayo de 1813; para la música ver la nota anterior. El original está entre los papeles de don José Zapiola.

(10) *Vicente Grez*, "Vida Santiaguina". Pág. 89. Entre los papeles de Zapiola figura un himno a don Mariano Osorio que empieza: "Viva felices años el dichoso Guerrero que para libertarnos triunfo hizo de este Reyno". Está escrito por la misma mano que copió el himno de "Yerbas Buenas", lo que me llevaría a pensar que fuera el autor de ambos el Pbo. José Antonio González.

El teatro de La Merced fué refaccionado y un empresario diligente logró formar una compañía de cómicos aficionados, que trabajó desde la Pascua de Navidad de 1815 hasta Noviembre de 1816. El repertorio era una extraña mezcla de cosas disparatadas de autores desconocidos, y obras de gran mérito de Moreto y de Calderón. Las funciones terminaban con canciones y pantomimas; en general las tonadillas eran groseras y el baile descarado y cínico. Sabemos el nombre de la primera artista, Josefa Morales, y del galán Nicolás Brito, pero ignoramos quién sería "la cantora nueva que ejecutó varios pasajes cantados en la representación del *Desdén con el Desdén* de Moreto" (11).

"El ejército real, no traía más banda, dice Zapiola, que la detestable del batallón Chiloé. Los Talaveras suplieron esta falta para celebrar el triunfo. Alojados en el antiguo Palacio de los Presidentes, la lista de la tarde tenía lugar en la misma plaza donde solían ejecutar algunas maniobras al són de una magnífica banda de *tambores, pífanos y cornetas* que por primera vez se oían en Chile". Hemos podido reconstruir, con ayuda de de las listas de pago, la nómina de la banda, la que incluimos como una curiosidad histórica:

TAMBORES MAYORES:

Domingo Franco
Juan González
Manuel Aguilar
Cayetano Gómez
Feliciano Zúñiga

José Villegas
Juan Valdés
Ignacio Carado
Rafael Peña
Carlos Garrido

TAMBORES SEGUNDOS:

José Caldera
Carlos Garrido
Juan Sepúlveda
Manuel Díaz

Manuel Valenzuela
José Bustos
Manuel Díaz
Cipriano Bustamante

PITOS:

Valentín Fuentes
Fermín Viera

Antonio Lomos
Ramón Prieto

(11) Nicolás Peña, "Teatro Dramático Nacional". Pág. XLIX.

CORNETAS:

José Villegas
Antonio Pérez

Francisco Baras
Francisco Besa (12).

Para celebrar el triunfo, los Talaveras armaron a poca distancia de la Cárcel un tablادillo que muy luego, y a toda hora del día y de la noche, se llenó con gran número de cantores y guitarristas que se reunían en alegre algazara a cantar tonadas españolas de agradable melodía. El pueblo gustaba de esta música que dió a los Talaveras cierta popularidad. Sus versos, poco edificantes, eran interrumpidos con gritos y aplausos del mismo género. Entonces y por primera vez se oyó la *cachucha* tan aplaudida más tarde. "Recordamos, escribe el autor de los *Recuerdos de 30 años*, una de esas tonadas y algunos versos de los que ponemos aquí una estrofa, la más pulcra:

Se quería coronar
El maldito de Carrera
Ya le pondrán la corona
Si no se vá a la...

"Estos filarmónicos de nuevo género eran innumerables, hasta el caso de que a cualquier hora al pasar por los cuerpos de guardia, se les oía cantar acompañados por la inseparable guitarra" (13).

El triunfo de las armas patriotas fué también una victoria musical, y en el botín de Maipú figuran los siguientes instrumentos:

2 Redoblones
2 Tambores
2 Panderetas
2 Clarinetes
1 Media luna
1 Trompa
1 Corneta
1 Fagot (14).

(12) M. S. Ministerio de Guerra (Archivo Nacional). Regimiento Talavera, 1816.

(13) *Zapiola*, "Recuerdos". Tomo II, Pág. 112.

(14) Documentos del Archivo de San Martín. Buenos Aires, 1910. Tomo 4. Pág. 100.

En la Catedral, la cantoría se redujo considerablemente por el alistamiento de los músicos en las filas patriotas, entre ellos el heroico Ramón Gil, gran músico y maestro de canto que murió en el sur en los primeros encuentros. Por este motivo, el maestro de capilla José Antonio González no pudo disponer para las ceremonias del Apóstol Santiago, y de San Francisco Solano, sino de una pobre orquesta, a la que se pagaron 6 y 12 pesos respectivamente (15).

(15) M. S. Cuenta del Gasto hecho en la fundación de Santa Rosa, San Santiago y San Francisco Solano, 1816. Archivos Varios 257.

CAPITULO VII

LA PATRIA NUEVA

Nada más apropiado que la música para expresar la alegría de la nueva nacionalidad. Y en efecto, la patria nueva vió realizadas sus ceremonias con todos los recursos melódicos nacionales y al mismo tiempo con las canciones y bailes que traía San Martín entre los soldados de su ejército. En 1817, (el dato es de Zapiola), llegaron a Chile el *cielito*, el *pericón*, la *sajuriána* y el *cuando*, sobre los cuales nos extenderemos al hablar en un próximo capítulo sobre la música popular (1).

Estos aires eran ejecutados por las dos bandas regularmente organizadas que trajo San Martín a Chile, la del N.º 8 y del N.º 11, sobresaliendo la del N.º 8 dirigida por Matías Sarmiento y compuesta en su totalidad de negros africanos y criollos argentinos uniformados a la turca. Cuando tres días después de la batalla de Chacabuco se publicó el bando que proclamaba Supremo Director de Chile a don Bernardo O'Higgins, el pueblo al oír aquella música creía estar en la gloria.

El origen de estas bandas es sumamente curioso. "Don Rafael Vargas, vecino acaudalado y de alto tono de Cuyo, despachó a Buenos Aires en 1810, diez y seis esclavos de su servidumbre para que se les enseñara la música por principios, en instrumentos de viento, encargando a su apoderado que hiciera traer de Europa un instrumental completo en que se adiestraran. El apoderado cumplió religiosamente el encargo, y a los tres o cuatro años de aprendizaje le devolvía una banda completa de profesores que amenizaban los festines del dueño, las

(1) José Zapiola, "Recuerdos". Pág. 85.

procesiones de las iglesias y los actos públicos que ocurrieran; la obsequió el señor Vargas al batallón N.º 11 con su vestuario, instrumental y repertorio cuando el General San Martín pudo realizar la expiación de los esclavos" (2).

San Martín, que era aficionado a la música, los hacía ensayar a diario, preocupándose solícitamente de ellos. Esta afición suya se comprueba al hojear las cuentas espartanas de su estada en Chile en que figura una partida de \$ 61 para la música, y un ítem revelador y simpático: "Por dos pesos que se gratificaron al que tocó la guitarra en una noche en que se bailó alegre" (3).

Los datos mencionados se completan con los recuerdos de don Vicente Pérez Rosales, quien al describir el sarao que dió don Juan Enrique Rosales a su vuelta del destierro de Juan Fernández, escribe. "la celebración dió principio con la canción nacional argentina entonada por todos los concurrentes a un mismo tiempo, siguieron el *minuet*, la *contradanza* y el *rin*, bailes favoritos de entonces. Dos veces se cantó la canción nacional argentina y la última vez lo hizo el mismo San Martín. Todos se pusieron de pie, hízose introducir dos negros con sus trompetas y al són viril y majestuoso, hízose oír, electrizando a todos, la voz de bajo, áspera pero afinada del héroe de los Andes" (4).

Esta alegría se hizo extrema el día solemne de la jura y proclamación de la Independencia. "Es imposible, dice un comunicado de la época, formar idea del interesante espectáculo que ha ofrecido Chile desde el 11 al 16 por la noche; la variedad y brillantez de los fuegos de artificio, las iluminaciones públicas, las músicas y coros patrióticos y el desfile de los gremios de Santiago fué algo impresionante" (5).

En La Serena "hubo cuadro días de fandango y las escuelas precedidas por su maestro Rafael Rojas entonaron himnos patrióticos atentos a las circunstancias". En Valparaíso "se bailaron bailes populares argentinos y chilenos acompañados de música".

(2) *Jerónimo Espejo*, "El paso de los Andes". Buenos Aires, 1882. Páginas 461 y 468.

(3) *Clemente Barahona Vega*, "Chile a San Martín". Santiago, 1917. Pág. 99.

(4) *Vicente Pérez Rosales*, "Recuerdos del Pasado". Santiago, 1882.

(5) *B. M.*, "Relación de la Gran Fiesta Cívica". Santiago, 1818. Página 17.

Los extranjeros se admiraban de esta particular afición del pueblo y de todas las clases sociales por la música. "Los ciudadanos, dice al respecto el comerciante norteamericano Samuel Hill, son muy aficionados a las paradas militares, a los desfiles, a la pompa. Todas las noches las bandas militares atraviesan las calles, siendo acompañadas por una multitud de damas y caballeros. La entrada a los teatros es también amenizada con música y aun el Sacramento de la Extremaunción es llevado hasta la casa de los enfermos con desfiles y música" (6).

El Cónsul G. W. Worthington, al pisar tierra chilena en Santa Rosa de los Andes, apunta en su *Diario Personal* inédito, "a la hora de la siesta aparecieron las guitarras y a su són y al són de un piano pasado de moda que había llevado un español camino del destierro, se bailaron hermosas danzas y minués". Fué tal la impresión que causaron estas danzas en el fleamático representante, que más tarde tomó un profesor "para aprender a bailar las hermosas danzas del país" (7).

En las tertulias y hogares, los viajeros observaron igual refinamiento. María Graham nos pinta con rápida pincelada, la residencia de doña Mercedes de Solar: "el lecho francés, la guitarra, el reloj, la señoras, los niños, los libros, la obra de mano, las flores en un vaso de porcelana francesa, el riquísimo brasero chileno, en que echaban de vez en cuando perfumes, formaban un cuadro encantador".

El piano de la familia Lecaros, impresionó a Lafond de Lucy; Henry Hill, Cónsul americano, recordaba a los ochenta años, un almuerzo de cuaresma ofrecido por la señora de Blanco Encalada, en que el piano tocado admirablemente por la dueña de casa agregó alegría al succulento menú (8).

No sabemos con exactitud lo que se tocaba en aquellas reuniones; los viajeros y los cronistas han sido parcos en los detalles.

"Acompañan las voces con la guitarra, expresa un comerciante británico, y tocan algunos valeses y danzas populares en el piano, lo que es suficiente para sentar plaza de bien educada;

(6) Diario de Samuel Hill. Traducido por el autor en "Revista Chilena de Historia y Geografía". N.º 85 (1935).

(7) E. P. S., "La Misión Worthington en Chile". Santiago, 1936.

(8) Henry Hill, "Incidents in Chili", South America, Weymouth, 1895.

se lucen especialmente ejecutando aires españoles e hispano-americanos" (9).

Alrededor de 1820 la influencia europea triunfa sobre la tradición colonial. Simbólicamente, puede decirse que el mate es derrotado por el té puesto de moda por Lady Cochrane. Stevenson, secretario de Lord Cochrane, sintetiza en estas frases dicha transformación: "los sonos discordantes de la guitarra han cedido su puesto al piano, y los bailes sin gusto del país, a la agradable contradanza. Los chilenos se han hecho semi-europeos, tanto en sus trajes como en sus recreos y costumbres" (10).

"El número de pianofortes es asombroso, exclama María Graham, no hay casa que no tenga uno y la afición por la música es excesiva; muchas señoritas tocan con habilidad y gusto, aunque son pocas las que se toman la molestia de aprender teoría, confiando enteramente en el oído" (11). Podemos comprobar esta aserción exhibiendo la lista de los cargamentos de algunos navíos que tocaron en Valparaíso entre 1817 y 1818:

- 1817. *Fragata Packet* (U. S. A.): "media docena de pianofortes
- 1818. *Bergantín América* (U. S. A.): cuatro cajas de tambores
- 1818. *Bergantín Griffith* (Londres): seis cajones de pianos, una caja de música militar, siete cajas de tambores
- 1818. *Bergantín Ana* (Londres): catorce cajones de música militar, tres cajones con tres pianos
- 1818. *Bergantín Clotilde* (Prusia): un cajón con un pianoforte
- 1818. *Fragata Windham* (Londres): cuatro cajones con dos órganos (12).

Las marcas más difundidas eran las inglesas de Broadwood, y sus sucesores Clementi and Son y Collard and Collard de Londres. El precio era subido: En 1833 don Fco. Llombard

(9) *Gilbert Farqhar*, "Narrative of a visit to Brasil... Chile" Londres, MDCCCXXV.

(10) *W. B. Stevenson*, "A historical and descriptive narrative of a 20 years residence in South America". London, MDCCCXXV. Tomo I. Página 5.

(11) *María Graham*, "Journal". Pág. 131.

(12) Datos comunicados por el señor Gustavo Opazo. M. S. Contaduría Mayor (Aduana de Valparaíso).

por un "elegante pianoforte de cola y caoba de seis y media octava, mitad plata y hechura francesa", pagó £ 182-9-9 (13).

Para el desenvolvimiento de la música religiosa, en cambio, el período de la patria nueva no fué favorable. Los resquemores políticos llegaron hasta el coro de la Catedral. En 1817, el Maestro de Capilla Don José Antonio González fué acusado de antipatriota por el cantor Manuel Salas Castillo. González fué confinado a Mendoza, pero, debido a una enfermedad, se le permitió que residiera temporalmente en Los Andes. Los seises Acevedo, Uribe y otros, fueron separados de sus cargos por las mismas razones. Las bases de la acusación eran, además de ser considerados enemigos de la patria, su incompetencia, y el incumplimiento de sus labores y deberes. González se defendió con energía, destruyendo las inculpaciones que se le imputaban. Su alegato es interesante, pues arroja detalles pintorescos sobre las modalidades de esa época. Con orgullo insistía González en su título de maestro de capilla, "título legítimo adquirido por mi aptitud y los ejercicios continuos desde mis cortos años". Pedía que para aquilatar sus méritos, "se mandará abrir información entre los mejores músicos residentes en esta capital y si de ello no resulta que Salas es sólo un cantor de voz, muy mal músico, sin principios de composición, que ignora el contrapunto y las reglas del acompañamiento, pues no sabe poner el posturage del órgano, desde luego prometo que le cedo mi plaza sin más gestiones".

Acusaba a Salas, de que "no era capaz de cantar por un papel nuevo que se le presente", y relataba al respecto "que en una vigilia celebrada en la Iglesia de la Merced, se quedó sin poder seguir un solo, causando en la música una interrupción desagradable".

Defendía su posición de maestro, asegurando que era "falso que estuviera obligado a componer músicas nuevas para las funciones clásicas, pues sólo cumple con tener papeles de música para dichas funciones". Yo he cumplido siempre con este deber y también he dado algunas composiciones mías de super erogación; canto y toco el órgano cuando es preciso, sin estar obligado a lo uno ni a lo otro".

(13) M. S. Archivo Judicial. Santiago. Legajo 598.

"Salas en cambio finge componer, sin hacer más que una rapsodia compuesta de diversos pasajes que acomoda mal, robándolos de diversos autores, presentándose así siempre como la corneja de Horacio".

La defensa fué brillante, y José Antonio González, pese a los cargos de antipatriota e incompetente, fué reintegrado a sus funciones (14).

(14) M. S. Señor Gobernador del Obispado. Sin fecha. Archivo Eyzaguirre. Vol. 12. Pieza 66-a.

CAPITULO VIII

LOS COMIENZOS DEL ARTE MUSICAL

La música había sido hasta la fecha un mero esparcimiento social, una manera frívola de matar el tiempo, o un acompañamiento litúrgico o cívico de la vida religiosa y política. Alrededor de 1819, la música entra en una nueva etapa de vida, transformándose en arte.

Este despertar fué un movimiento complejo, una batalla ganada por el esfuerzo incansable de algunos precursores, personalidades que gracias a su trabajo y talento, supieron transformar la afición en cultivo metódico; la improvisación, en estudio; la intuición, en conocimiento.

Entre estos precursores merecen citarse, en primer lugar, la figura de don Carlos Drewetcke, "un comerciante danés establecido en Santiago, hombre, al decir de Barros Arana, de la más perfecta honorabilidad, de educación distinguida y amigo entusiasta de la revolución chilena, a cuyo gobierno ayudaba empeñosamente en todas las relaciones con el extranjero" (1). Drewetcke había traído de Europa algunas colecciones de sinfonías y cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, y Cromer, y ya en el cumpleaños de doña Rosa O'Higgins, el 30 de Agosto de 1819, hizo ejecutar en la plaza pública, una sinfonía de Beethoven y un cuarteto de Mozart. Drewetcke no se contentaba con tocar el violoncello para satisfacción personal, sino, "que reu-

(1) No hemos podido reunir más datos sobre esta interesante personalidad. Deducimos que era natural del Holstein. En 1836 se trasladó a Constitución para dedicarse al comercio marítimo entre ese puerto y Valparaíso. Adquirió propiedades y alcanzó fortuna. (M. S. Notarial de Constitución. Vols. I-II. Archivo Nacional).

nía ciertos días de la semana en su casa a los músicos para ejecutar algunas composiciones, repartiendo consejos sobre el arte desconocido hasta entonces" (2). En los comienzos pudo disponer de un puñado de extranjeros, entre los que sobresalían: Henry Newman, pianista de mérito y profesor distinguido, y su medio hermano Eduardo Neil, hábil ejecutante al piano y futuro profesor de nuestra Universidad; G. H. Kendall, hombre de empresa que poseía una voz bien timbrada y Mr. Kirk, flautista entusiasta (3).

A estos conciertos se refiere con seguridad Peter Schmidt-meyer en su libro "Viajes en Chile": "Durante mi estada en Santiago (1820-21) dos comerciantes extranjeros que poseían una habilidad musical que raramente se encuentra entre "amateurs", dieron algunos conciertos privados a los que asistían las mejores familias y en los cuales algunas damas chilenas ejecutaban al piano sonatas de Mozart y de otros compositores y cantaban duetos acompañados por órgano y una pequeña orquesta, en cuyas ejecuciones demostraban sobresalientes aptitudes musicales" (4).

El primer grupo de extranjeros se ensanchó luego, con la llegada de nuevos elementos, que alcanzaron gran distinción entre nosotros.

El año 1822 fué particularmente fecundo para la música por casualidades felices, anota Zapiola. En efecto, en dicha fecha arribó a Chile la señorita Isidora Zegers, que efectuó una verdadera revolución en el arte del canto, como veremos en el próximo capítulo; llegaron también, procedentes de Mendoza, don Fernando Guzmán y su hijo Francisco, profesor de piano el primero y el segundo buen pianista y sobresaliente violín. De Lima vinieron: don Bartolomé Filomeno, violinista de mérito y maestro de canto muy notable, y el cantor de las glorias peruanas, don Bernardo Alzedo. De Córdoba, el doctor don Juan Crisóstomo Lafinur, excelente pianista y aficionado de gusto exquisito.

El repertorio de Lafinur era clásico. "Sabía poco menos que de memoria todo lo que Haydn, Mozart y Dusek habían escri-

(2) Zapiola, "Recuerdos". Pág. 69.

(3) E. H. Hillman, "Old Timers, british and american in Chile". Santiago, 1909.

(4) Peter Schmidt-meyer, "Travels into Chile...". London, 1824. Página 326.

to para piano y sin tener buena voz cantaba bastante bien. Cuando se sentaba al piano era inútil llamarle la atención sobre otra cosa: era sordo y mudo y se le hubiera tenido por una estatua sin los movimientos de la cabeza y espalda que manifestaban sus impresiones" (5).

La reunión de todos estos elementos contribuyó a robustecer la tertulia de don Carlos Drewetcke, cuyas ejecuciones trascendieron pronto al público. Un suelto del diario "El Liberal", de 1824, la describe en el lenguaje florido de la época (6):

"Allí se reúne una porción escogida de ambos sexos. La decencia, porte, confianza, descubre la serenidad y alegría de los corazones puros y amables. Se conversa, se danza y se ejecutan retazos preciosos de los mejores autores. Puede decirse que al pisar los umbrales de aquella sala se olvidan enemistades, se disipan tristezas y caracteres fuertes se suavizan. Cada uno conoce el influjo de la música hasta sobre los irracionales, sin que sea necesario recordar las aventuras de Arión en las costas de Sicilia y de Orfeo en Colchos y podrá creerse sin parecer hipérbole que a la voz de la señorita Zegers los circunstantes se pasan dulcemente. Esta señorita es el alma de la reunión. Sus gracias, sus modales y maestría animan y estimulan a otras jóvenes hermosas, si no a igualarla al menos a ayudarla a ejecutar piezas más difíciles. Cada noche se reparte el programa de lo que se ha ejecutado, adornado con elegantes dibujos de pluma en imitación de grabados. El de la última noche fué el siguiente:

1.^a PARTE

- 1.—Obertura para Piano, del Maestro Dusek, ejecutado por los señores Neyl y Newman.
- 2.—Terceto de la ópera la Urraca Ladrona, de Rossini, cantado por doña I. Zegers y los SS. Dreweck y Kendall.
- 3.—Sonata para Piano y Violoncello, del M. Rosseti, ejecutado por doña R. Ramírez y D. C. Dreweck.
- 4.—Cavatina de la ópera La Italiana en Argel, del M. Rossini, cantada por el señor Neyl.

(5) *Zapiola*, tantas veces citado, Pág. 72.

(6) "El Liberal" del 17 de Agosto de 1824.

2.^a PARTE

- 5.—Variaciones para Piano del M. Kenanton, ejecutadas por doña S. Delegal.
- 6.—Dúo de la ópera *El Fanático* por la Música, cantado por doña I. Zegers y C. Dreweck.
- 7.—Cuarteto para guitarra, dos flautas y viola, de M. Kiffner por los señores Correa, Dreweck, Kendall y Kirk.
- 8.—Aria de la ópera de Mozart, *Las Bodas de Fígaro*, cantada por doña I. Zegers.

Estas agradables fiestas de arte fueron tomando cuerpo y en Junio de 1827, se convirtieron en una asociación artística por acciones que tomó el nombre de *Sociedad Filarmónica*. El Sábado 23 de Junio celebró su primer concierto público (7).

El local elegido fué el de la calle de Santo Domingo N.º 39, esquina de Claras. Los primeros fondos de la sociedad provinieron de un adelanto que hicieron generosamente algunos individuos de comercio, especialmente los ingleses.

Los artistas eran todos aficionados, y los gastos se reducían únicamente a la iluminación y a los refrescos. El entusiasmo subió de punto y faltaba lugar en el programa para dar colocación a las personas que solicitaban tocar o cantar, siendo de advertir que este programa no contenía en ninguna función menos de diez trozos.

La abundancia de artistas no estaba compensada con los suscriptores, pues a pesar de todos los esfuerzos, el número alcanzó escasamente a 53. Las razones hay que buscarlas en la resistencia de ciertos sectores tradicionalistas de la sociedad chilena, que combatían toda innovación en las costumbres. Nada más sintomático que el ataque de la prensa reaccionaria, y en especial un artículo, que en forma de carta de *Un padre de familia*, apareció en *El Verdadero Liberal*:

“Nada diré a U. sobre el celo que todos nuestros aficionados manifiestan para hacer progresar en este país un arte tan divino como el de la música; todos sabemos que la señora Isidora de Tupper, a quien con razón pongo en primer lugar, las señoritas Garfias, Irisarri, Gandarillas, Baeza, los señores Dre-

(7) La Clave. Jueves 28 de Junio de 1827.

weck, Nill, Valdés, reúnen el talento y el deseo de ser útiles... pero nuestras señoras son imitadoras. Si un vestido no viene de París, no vale nada y actualmente tenemos escofias porque en París se usan, trajes de mucelina (lo más ridículo que puede haber) porque en París se usan; hay señores que van a la Filarmónica con chalecos de plata... todo esto es muy desfavorable a la educación..." (8).

En realidad había cierta razón en esta crítica, pues aunque los antiguos directores tuvieron especial empeño en alejar el lujo de sus reuniones, fué imposible evitar la competencia femenina.

La segunda temporada de 1828 se presentó desfavorable para la sociedad y aun "amenazaba la disolución completa de un establecimiento tan propio de los pueblos cultos, como necesario a un país que carece de puntos de reunión y de toda clase de diversiones".

Los apremios, se debía en gran parte, a la dispersión de los aficionados: unos habían mudado de residencia, entre ellos los ingleses que habían hecho de Valparaíso su capital; otros debían consagrarse a sus deberes ciudadanos; el alma de todo ello, la señora Zegers, recién casada, sólo podía dedicar unos instantes al arte en que sobresalía. No podía, pues, pensarse como en los primeros tiempos, en "llenar las noches con servicios gratuitos" (9).

Algunos socios eran partidarios de cambiar el rumbo a la organización, poniendo a la cabeza del conjunto instrumental a Santiago Massoni, gran violín y aventajado músico italiano, maestro de capilla de la Corte de Juan VI en Río de Janeiro, que estaba de paso en Chile. "Ocasión favorable, dice un suelto de periódico, de ofrecer nuevos modelos a los que cultivan la música y nuevos goces a todos los hombres de talento y de gusto".

Los periódicos ayudaban esta campaña. *La Clave* editorialmente se ocupó del asunto, demostrando la influencia que la *Filarmónica* había ejercido sobre las costumbres en el corto espacio de una temporada. "Ya se había formado, escribía el editorialista, el hábito de juzgar y apreciar las composiciones de los grandes maestros y la ejecución de los que las desem-

(8) "El Verdadero Liberal". Martes 10 de Julio de 1827.

(9) *La Clave*. Jueves 22 de Mayo de 1828.

peñaban, ya empezaba a salir la música del estrecho recinto que le ofrecen una tertulia y un piano, ya teníamos ocasión de oír los grandes efectos de la armonía, la combinación de la voz humana con los instrumentos y la de éstos entre sí, que es lo que constituye el fondo de la música sabia y filosófica de las creaciones mágicas que nos arrebatan y nos conmueven" (10).

Al iniciarse la temporada de invierno de 1828 la *Filarmónica* fué reorganizada. Estuvo a cargo de los detalles de la reforma el incansable danés don Carlos Drewetcke. Un reglamento concretaba las nuevas normas que debía seguir la sociedad. Tratándose de un documento de importancia para la historia de la música, hemos creído conveniente incluirlo in extenso en este estudio.

REGLAMENTO INTERNO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE CHILE

ART. 1.º—La junta de directores a cuyo cargo está el manejo del establecimiento, tanto en la parte reglamentaria cuanto en la económica, se compondrá de 13 individuos y sus reuniones se harán 8 días antes de cada función una vez, además de las que para la formación del establecimiento fueran necesarias o extraordinariamente después cuando se les convoque y de entre los mismos directores se nombrará un Presidente, Vice-Presidente y Secretario.

ART. 2.º—En caso que alguno de los Directores se ausentare, o dejare de serlo por algún motivo justo, a juicio de la mayoría, se nombrará por los demás el que deberá reemplazarlo.

ART. 3.º—Para poder determinar sobre cualquier asunto del número de seis hará junta y un voto más sobre la mitad hará mayoría.

ART. 4.º—Se nombran cuatro directores para el arreglo de la orquesta que serán permanentes y tendrán a su cargo cuanto a ella pertenece.

ART. 5.º—Se nombrarán otros dos directores para cada noche de función, uno con el cargo de guardar el orden interior

(10) La Clave. Jueves 5 de Julio de 1827.

de la sala, y otro con igual destino en los demás departamentos y a más el servicio de ellos. Para recibir a las señoras se convidará cuatro de los suscriptores alternando cada noche.

ART. 6.º—Cada noche se nombrarán directores para recibir los boletos en la entrada.

ART. 7.º—Se nombrará un tesorero de los señores suscriptores.

ART. 8.º—Las funciones principiarán a las ocho de la noche y deberán concluirse igualmente a la una. La distribución será la siguiente: Música y canto desde las ocho a las nueve. Descanso, refresco y contradanza desde las nueve a las diez. Música, canto y descanso de diez a once. Desde esta hora en adelante se bailará contradanza, cuadrilla y wals siendo prohibidos todo baile de dos.

ART. 9.º—Si en los intervalos en que se está ejecutando alguna pieza de música vocal o instrumental entrare alguna persona se le suplicará por los encargados en recibir permanezca en la antesala hasta su conclusión, para no perturbar el silencio que debe reinar en la sala principal.

ART. 10.º—Será prohibido fumar en la gran sala desde la apertura hasta la conclusión, como igualmente lo será otro calzado que el de zapato en los hombres que quieran bailar.

ART. 11.º—Para lograr buen servicio cada director franqueará un criado en la noche de la función, su vestido será pantalón y chaleco blanco y chaqueta de color oscuro.

ART. 12.º—El Secretario estará encargado de repartir los boletos para la entrada cuatro días por lo menos antes de cada función, suplicando a los señores suscritos usen de todo su influjo para con las señoras a fin de evitar el lujo, pues de lo contrario podría ser un obstáculo considerable a la permanencia de tan útil establecimiento.

ART. 13.º—Cada suscriptor firmará sus tres boletos donde se le designe, y los endosará cada función al respaldo, poniendo el nombre de las personas a quienes les cediere, previniendo a és-

tas se los devuelvan en caso de no asistir, pues si se perdiere no podrá obtener uno nuevo el suscriptor, debiendo servir para todas las funciones los mismos boletos, que se devolverán por el secretario cuatro días antes de la función.

ART. 14.º—No podrán los comisionados hacer gasto alguno sin que hayan obtenido antes la aprobación de los directores, y el tesorero no cubrirá libranza, sin que vaya visada por ellos.

ART. 15.º—Se especificará por lo menos en las libranzas contra el tesorero el objeto de su destino, y servirán a éste para formar la cuenta general que deberá darse al público al fin de las 8 funciones para satisfacción de los suscriptores, debiendo ser de nuevo aprobada por la junta antes de publicarse.

ART. 16.º—No se permitirá que ninguna señora permanezca en las antesalas, sino que todas precisamente deberán entrar en la sala principal, a no ser en el caso que previene el artículo 9.º.

ART. 17.º—Si alguna persona solicitare la casa de la sociedad para dar funciones particulares se exigirán doscientos pesos por cada una de ellas a beneficio del establecimiento y se hará cargo de las faltas o quiebras que hubiere del inventario que al efecto se formará y para decidir sobre el permiso a la persona que lo solicite será necesario que las dos terceras partes de los directores que concurran a la junta en que se trate estén por la afirmativa, entendiéndose que lo contrario equivale a la negativa.

ART. 18.º—El presente reglamento se fijará en la sala de tertulia y por separado las distintas comisiones que las obtuviera.—JOSÉ MANUEL BORGÑO, Presidente.—*Benjamín Maquera*, Secretario.

A fines de Junio de 1828 había terminado la reorganización.

Para dar comienzo a los conciertos, Santiago Massoni había adiestrado una pequeña orquesta compuesta de diez y seis músicos, incluso cuatro aficionados, entre ellos, dice Zapiola, el se-

ñor don Santos Pérez, senador y hermano del futuro Presidente (11).

El Sábado 28 de Junio se reabrió la *Filarmónica* con un brillante concierto, ajustado al siguiente programa:

1.^a PARTE

Obertura de Portugal.

Aria del Barbero de Sevilla, de Rossini, cantada por el barítono señor Versin.

Quinteto de Laud para Piano, Oboe, Clarinete, Fagoto y Violoncello, ejecutado por la señora doña Josefa Gandarillas.

Terceto del Barbero de Sevilla, de Rossini, cantado por la señora doña Rosario Garfias y los señores Versin y Wulfing.

2.^a PARTE

Obertura del Otello, de Rossini, para piano violín y violoncello, ejecutado por la señora doña Isabel Riesco.

Aria del Otello de Rossini, cantada por doña Rosario Garfias.

Variaciones sobre el aria Au Clair de la Lune, de Gebauer, para fagoto, ejecutado por Mr. Herbert.

Obertura de la Gazza Ladra.

Como se ve, eran todos elementos nuevos, nacidos del entusiasmo despertado por las reuniones musicales. Entre ellos sobresalía doña Rosario Garfias, cuya voz prodigiosa, al decir de Zapiola, "no ha tenido aun rival en particular por la extensión de casi tres octavas. El *re* sobreagudo lo daba con toda fuerza, afinación y limpieza, como el *fa* grave que no recordamos haber visto jamás para voz de mujer".

Entre las audiciones de la Sociedad Filarmónica, anunciadas en pintoresco lenguaje por la prensa, figuran las siguientes:

La del Lunes 4 Julio, en que se ofreció un beneficio en ayuda "de los heridos y viudas de los defensores de las leyes que perdieron la vida en la acción del 18"; la del 11 de Julio, en que el secretario don Carlos Drewetke se dirigió al público en estos términos:

(11) *Massoni*, primer violín de la Opera de Río de Janeiro, llegó a Buenos Aires el 6 de Enero de 1823, debutó el 15 del mismo mes "dejando sorprendidos a los circunstantes en entusiasmo sublime". Fué después director musical de la Filarmónica de Buenos Aires. (El Argos de B. A.).

“Los señores Versin, Wulfin y Herbert, profesores de música vocal e instrumental están prestando generosamente con sus talentos los servicios más brillantes a la *Sociedad Filarmónica*. Las Directores de ella, creyendo mostrar de algún modo el reconocimiento debido a la bondad de estos individuos, han acordado hacer esta invitación pública, dar una función en beneficio de los expresados, esperando que las personas ilustres de la capital, como tal interesadas en la conservación del establecimiento, concurrirán con gusto a un objeto tal loable” (12).

El 6 de Septiembre se beneficiaron “los primeros profesores de la orquesta”; el 16 del mismo mes, don Diego Antonio Barros, don Manuel Joaquín de Valdivieso, don Francisco Llombard, don Manuel Huici y don José Melian patrocinaron un concierto pro-ayuda del Colegio Versin.

El 27 de Noviembre los directores de la Filarmónica creyeron oportuno dirigirse de nuevo al público para recomendar a uno de sus elementos: “Deseosos de fomentar el sublime arte de la música y estimular cuanto puedan a los que la profesan, han cedido gratuitamente el local de esta sociedad al profesor don Bartolomé Filomeno para que pueda dar un concierto a su beneficio el Sábado 6 del mes entrante. Animado de los mismos deseos las señoritas y aficionados, a cuyo patriotismo y amor al país, debe la capital este brillante establecimiento, se han prestado gustosos a lucir sus talentos en esta ocasión y favorecer a un tiempo a un profesor digno de la consideración del público, tanto por ser americano y uno de los primeros a quienes se debe en parte los adelantos que en el día hacen brillar a muchas señoritas, que son el adorno de la sociedad, como por ser un padre de familia cargado de hijos”.

A fines de 1828 la Filarmónica vió alejarse a uno de sus animadores, al director de orquesta y compositor Santiago Massoni.

El 23 de Diciembre se celebró una función extraordinaria de beneficio. El número principal de la reunión fué el estreno del *Himno Nacional* de Carnicer. Cantaron por primera vez las dos estrofas primitivas, doña Concepción Salvatierra, madre de los actores Arana y el célebre actor argentino, don Ambrosio Morante.

(12) Todas estas noticias han sido extractadas del diario “La Clave”, órgano musical de la época.

La orquesta de Massoni, además de su actuación en el salón restringido y aristocrático de la *Filarmónica*, tuvo amplio campo en los teatros de Santiago y Valparaíso, donde realizaba "con brillantes sinfonías" las representaciones de Morante, Casacuberta y la Samaniego, ídolos de la escena de antaño.

El repertorio era, por decirlo así, monotémico. Rossini, "el cisne de Pesaro", "Monseñor Crescendo", el Júpiter de la música, que había alcanzado en Europa un imperio universal, monopolizaba, por el sortilegio de la moda y el entusiasmo de la señora Zegers, todos los espíritus. Sus obras absorbían los programas; ejecutar sus "arias y cavatinas" era el supremo orgullo de las damas aristocráticas; poseer sus partituras era un sello de buen gusto. Esas melodías simples, la atmósfera sensual de sus aires, la frescura de algunos trozos, la gracia inimitable del *Barbero*, la brillantez de *Semíramis*, los lamentos vocales de *Otelo*, eran el camino fácil y florido, por el cual la afición santiaguina penetraba en los jardines de Marsyas (13).

Hemos recorrido prolijamente los anuncios de la prensa y fuera de algunos trozos de Portogalo y Paer, y algún aria de Mozart, el prodigioso napolitano llenaba el cartel. Entre 1827 y 1830, los programas arrojan el siguiente inventario:

La Obertura de Krümmer; La Italiana en Argel, Tarquino, Alina en Golconda, el Califa de Bagdad, el Nuevo Califa, El Tancredo, Alejandro en Siria, La Dama del Lago, Ceneréntola, Otelo, César en Egipto, Pablo y Virginia, La Gazza Ladra, Osvaldo y Dorliska, todas óperas de Rossini; las Boleras, de Kruffer y la Flauta Mágica, de Mozart.

Las únicas composiciones nacionales que se ejecutaron fueron: *La Canción Nacional* de Manuel Robles; *La Canción Nacional* de Ramón Carnicer; algunos trozos para canto de la señora Zegers, interpretados por su autora en la tertulia de Drewetcke; dos arreglos folklóricos para violín, del maestro Massoni: *Variaciones sobre el Gallinazo*, (baile peruano) y *Variaciones sobre el Cielito*. Massoni armonizó igualmente algunas poesías de don José Joaquín de Mora, entre ellas un himno estrenado el 9 de Agosto de 1828, sobre el Combate de la Aguada:

(13) Tenemos a la vista un pedido de música del señor Francisco Lombard en 1833 que revela las aficiones de la época: Por la suma de £ 12 recibió: Las obras de Henry, Herz, Czerny, Pixis y las óperas de Rossini, Gazza Ladra, Otello y Semiramis arregladas para piano y acompañamiento de instrumentos (Archivo Judicial, Santiago, Legajo 598).

Gloria al pueblo de Chile
cuyo heroico valor
el reino de las leyes
noblemente selló (14).

En cuanto a la música religiosa de Zapiola, Alzedo, Filomeno y González, hablaremos con más detalle en un capítulo especial.

Además de las audiciones musicales auspiciadas por la *Sociedad Filarmónica*, figuran en los diarios de Valparaíso, que ha extractado Hernández, el concierto ofrecido el 16 de Abril de 1828, por el profesor italiano de canto Santiago Migoni “cientemente venido de Lima con destino a pasar a la capital”; y el recital de canto de “un tal Zapuchi, italiano, el 7 de Diciembre” (15).

Los progresos del arte habían llegado hacia 1830 a todas las clases sociales, y mientras en las chinganas y en los parrales la guitarra y el arpa preludiaban la música folklórica, la tertulia se italianizaba con Rossini.

Ruschenberg, médico norteamericano y fino observador de nuestras costumbres, describe en un simpático diálogo la vida familiar de esos años en lo tocante a nuestro tema:

—¿Le gusta a usted la música, don Francisco?

—Sí, mucho. ¿Toca Ud. señorita?

—Un poquito, y entonces le pidió a su hermana menor, doña Ignacita, que tocara *alguna cosita*. La joven accedió a este pedido como si hubiese sido una orden, y abriendo el piano tocó varios valeses, diciendo don Samuel después de cada cual, “muy bien señorita”.

Doña Panchita, la hermana segunda, tocó algunas marchas, y en seguida, a pedido nuestro, la reemplazó doña Carmencita, quien después de un preludio sobre el teclado, se acompañó en el “O dulce ingrata patria” de Rossini. Cantó con bastante habilidad y buen gusto, pero tenía aquella entonación nasal, tan común entre las chilenas al cantar, que es sumamente desagrada-

(14) José Domingo Cortés, “Inspiraciones patrióticas de la República Americana”. Valparaíso, 1864. Pág. 79. Massoni, dice Wilkes en su Discurso sobre la música, no desconoció la dichosa originalidad de nuestros cantos, le sirvieron de tema para variarlos de una manera brillante y estos trabajos efectuados sobre nuestros cantos han contemplado su celebridad en Europa. Boletín Latino-Americano de Música. Diciembre, 1938.

(15) Roberto Hernández, “Los primeros teatros de Valparaíso”. Valparaíso, 1926. Pág. 57.

ble al que no está habituado a ello. La música tuvo el efecto de alejar en gran parte aquella frialdad que sentí a la llegada. Al tocarse el primer valse desapareció aquel estiramiento en la conversación, que luego después y durante toda la noche se mantuvo con grande animación" (16).

Y esta afición por la música en el mundo social no era privativa de la capital o de Valparaíso, sino que alcanzaba a todas las provincias. El Capitán inglés Blankeley, al describir San Carlos de Chiloé en 1833, dice al respecto:

"Las entretenciones de todas las clases consisten en bailar al són de la guitarra, siempre acompañados por la voz humana. Todas las mujeres sin excepción cantan bien; tienen hermosas figuras y como están acostumbradas desde la infancia al baile, no deslucirían en los mejores salones de baile de Europa. Son apasionadamente aficionadas a la música, y fué para nosotros una sorpresa agradable oír algunos de los mejores trozos de ópera de Rossini, cantados al piano, instrumento que es muy común en San Carlos. Se ejecutaron los trozos muy bien, tanto vocal como instrumentalmente" (17).

En Curicó la música de salón tuvo en pocos años un desarrollo considerable, pero concretado únicamente al piano. "El primero de estos instrumentos, escribe don Tomás Guevara, que llegó a Curicó el año de 1836, lo trajo don José Ignacio Ruiz y aun se conserva en el Monasterio del Buen Pastor. Antes de ese año no era pues conocido el pianoforte sino únicamente el clave. Poco tiempo después de la llegada del señor Ruiz, compró uno el comerciante don Segundo Fredes. Por ese tiempo no había más tocadora que la señora doña Mercedes Ruiz, siendo muy señaladas las que sabían algún ejercicio. El profesor don Narciso Lara, llegado en 1853, introdujo la "contradanza" y luego enseñó bonitas piezas de este género a sus discípulos. Los trozos de ópera solo vinieron a conocerse en tiempos del profesor don Matías Galecio, con el cual tomó algún valor el canto con conocimiento de solfeo. En 1860 fué de auge para la música con

(16) *William S. Ruschenberg*, "Noticias de Chile" (1831-1832), traducido por E. Hillman en "Revista Chilena de Historia y Geografía". Tomo XXXV. Pág. 225.

(17) *Captain Blanckley*, "Account of the Island of Chiloe". London, 1834. Pág. 6.

la llegada de un profesor español de apellido Ledesma, músico de ejecución correcta" (18).

— Las filármonicas se popularizaron rápidamente a lo largo del país. De 1829 datan los primeros ensayos en Concepción para fundar una sociedad similar a la de Santiago "y se espera, dice un periódico, con los mejores fundamentos que este pueblo sin duda el más ilustrado de los demás de la república, junte un número crecido de sus aficionados" (19).

En Valparaíso, el primer conjunto de este género, fué el que organizó el virtuoso alemán Federico Muchall, aprovechando la numerosa emigración de compatriotas que llegaron en 1837 a dicho puerto. El centro de reunión fué el local regentado por los esposos Haselbrinck, futuro Club Alemán.

Muchall era un aventajado músico. Había estudiado en Alemania y dominaba la técnica de varios instrumentos, violín, piano, violoncelo y viola, y poseía además un doble registro de barítono y de bajo. El grupo reunido por Muchall estaba integrado por su hermano Ricardo, pianista; por Nebel, bajo profundo y maestro de piano; por el violinista francés Karl Bahlgren y el flautista Mr. Thompson. La cuerda de tenor estaba a cargo de Wilhem Hillinger, Schackenburg y Hasselbrinck.

Este conjunto ofreció diversas audiciones públicas, entre las cuales merecen citarse, un concierto ofrecido al Almirante Ross y la ejecución de una "Misa Solemne", obra del doctor Aquinas Ried, en la Iglesia Matriz de Valparaíso (20).

En la misma ciudad funcionó una *Sociedad Filarmónica de Artesanos*, cuyo presidente era el ciudadano Francisco Paredes. Al parecer se ejecutaba allí música de carácter popular.

El 18 de Septiembre de 1845 nació la *Sociedad Filarmónica de Valparaíso*, cuyo primer directorio estaba formado por:

Presidente: Don Pedro Alessandri.

Vice-Pres.: Don Jorge Lyon.

Secretario: Don Jorge Enrique Davis.

Tesorero: Don Rafael L. Orrego (21).

(18) *Tomas Guevara*, "Historia de Curicó". Santiago, 1890. Páginas 208-210.

(19) *La Clave*, Mayo de 1828.

(20) Ver *A. Wilckens*, "Hundert Jahre Deutscher Handel in Valparaíso". Hamburgo, 1922. Págs. 83-85.

(21) Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Valparaíso. Valparaíso, 1845.

Esta sociedad fué reemplazada más tarde por la *Sociedad Harmónica*, que formó don Aquinas Ried.

En el Huasco, don José Agustín Cabezas, don Mariano Peñafiel, don Pedro J. Aracena, don Juan Pérez, don Diego Borcosque y don Juan Manuel Martínez trataron de iniciar una Filarmónica en 1828. No hemos podido averiguar pormenores (22). En Copiapó la *Sociedad Filarmónica* se debió a los esfuerzos de doña Isidora Zegers de Huneeus e inició sus labores en Marzo de 1862.

La obra de estas sociedades fué de trascendencia espiritual y social. Barros Arana y Claudio Gay lo reconocen en sus respectivas "Historias". Ruschenberg, el viajero norteamericano antes citado, sintetiza admirablemente la influencia que ejercieron: "La Sociedad Filarmónica se estableció en 1827, con el objeto de fomentar y cultivar el gusto de los chilenos por la música y también para crear una atmósfera social más general. Se daba una función cada semana que consistía en música vocal e instrumental y en la que tomaban parte señoras y caballeros; también había baile y conversación, prohibiéndose los bailes nacionales. El buen efecto que ha tenido en general sobre el gusto por la música es muy notable. Antes de que se estableciera no se oía tocar sino unos pocos valsos, contradanzas y marchas para piano o una que otra tonada con acompañamiento de guitarra; hace diez años el piano era casi desconocido en Chile, usándose en su lugar un instrumento que llamaban clave, pero hoy día casi no hay casa donde no se encuentre uno. En ese tiempo se enseñaba el piano por imitación o por oído como aprende a hablar un loro, sin método, sin música impresa o manuscrita. Aun hasta el año 1828, yo mismo he visto a niñas que seguían con la vista los dedos del maestro sobre el teclado, y aprendían unos pocos compases a la vez y a fuerza de mucha práctica, reteniéndolos en la memoria. Ahora, por el contrario, las jóvenes tocan las composiciones de los mejores maestros alemanes e italianos como ser: Mozart, Von Weber, Rossini, Paccini, y otros, con mucho gusto y buena ejecución. Este gusto por la música ha conducido al estudio del italiano, francés e inglés y no es fuera de lo común encontrarse con señoritas que leen y hablan con cierta corrección uno o más de estos idiomas" (23).

(22) La Clave, 21 de Mayo de 1829.

(23) W. S. Ruschenberg, obra citada, incluida también en "Imágenes de Chile" de Mariano Picón Salas y Guillermo Feliú Cruz.

CAPITULO IX

LOS PRIMEROS COMPOSITORES NACIONALES

DON MANUEL ROBLES

Don Manuel Robles merece sitio de preferencia entre los compositores chilenos por haber sido el autor de nuestra primera *Canción Nacional* (1).

Nació Robles en Renca el 6 de Noviembre de 1780, y fué bautizado al día siguiente en la Parroquia del Señor Crucificado. Figura en los registros parroquiales con el calificativo de español, lo que significaba en esa época procedencia honorable y ciertos medios de fortuna. Fueron sus padres don Marcos Matías Robles, conocido maestro de música y profesor de baile, y la señora Agustina Gutiérrez.

En el ambiente familiar, recibió el niño las primeras lecciones musicales, destacándose desde pequeño por la originalidad de su carácter.

En 1819 en una corrida de toros embolados en San Francisco del Monte, lo conoció Zapiola, y se sintió atraído por ese mozo que se imponía como violinista, torero, cantador de tonadas y buen jugador de volantín. "Robles manifestaba por entonces como treinta años de edad. De altura más que común, de formas perfectas y de cara hermosa y simpática. Todo esto acompañado

(1) Sobre *Manuel Robles* ver su biografía en Zapiola "Recuerdos de Treinta Años". Págs. 191-209; el Himno fué transcrito por el propio Zapiola en el periódico "Las Bellas Letras" (5 de Abril de 1869). Los errores cronológicos en que incurrió Zapiola han sido corregidos por Aníbal Echeverría y Agustín Cannobio en "La Canción Nacional de Chile". Valparaíso, 1904.

de un traje que llamaba la atención, pues, era todo de seda, incluso los calzones de punto, muy de moda entre la gente de tono" (ver ilustración).

A raíz de los triunfos definitivos de la República, el Gobierno por Decreto de 19 de Julio de 1819, ordenó la "formación de una canción análoga a la fiesta y que pueda cantarse en aquel día por distintos coros".

Hasta entonces las efusiones patrióticas tenían expresión lírica, sea en la música del Himno Nacional Argentino, sea en los aires liberales de la Península, como aquel *A las armas, a las armas, españoles*, o bien en los himnos compuestos por don Bernardo Vera y Pintado y Camilo Henríquez, con ocasión de la victoria de Yerbas Buenas o de la inauguración del Instituto Nacional, sobre los cuales ya hemos hablado.

Don Domingo Arteaga, Edecán de O'Higgins, que organizaba por entonces un Teatro, pensó en la posibilidad de estrenar allí, para la ceremonia inaugural, el nuevo himno decretado por el Gobierno. Cuenta don José Zapiola que había encargado la tarea al maestro peruano José Ravanete, músico mayor de las milicias, pero encontrándose éste incapaz de una obra original, recurrió al arbitrio de aplicar a la poesía premiada una canción española, de las innumerables que se publicaron en aquel país cuando la invasión francesa.

El desventurado maestro, ni con este recurso logró salir airoso en sus propósitos, porque en aquella frase del coro en que se cantaba:

Arrancad el puñal al tirano
Quebrantad ese cuello feroz

Se encontró con que le sobraban cuatro notas; a cada una de las cuales, no tuvo el menor inconveniente en ponerle un sí, rematando, por consiguiente, el himno con un sí, sí, sí, sí.

Don Bernardo Vera, al imponerse del texto musical, exclamó "Tiene visos de goda".

En vista de este descalabro, se encargó la música a don Manuel Robles. El 20 de Agosto de 1820, día en que se abrió el Teatro de don Domingo Arteaga, en la calle de Compañía esquina de la Plazuela de O'Higgins, se estrenó el primer Himno Nacional.

La sencilla melodía de Robles prendió rápidamente en los corazones, y el público se acostumbró a entonarla todas las noches de función.

“La música de esta marcha, nos dice Zapiola, tenía todas las circunstancias de un canto popular: facilidad, sencillez sin trivialidad. (Se exceptúa el coro que parece que fuera de rigor en un movimiento más vivo que la estrofa). Y lo más importante de todo, poderse cantar por una voz sin el auxilio de instrumentos (2).

“La única dificultad (si así pudiera llamarse un defectillo fácil de corregir), es la del cambio de compás. La Introducción y la Estrofa están escritas en cuaternario mayor y el Coro y Final en el de seis por ocho, compás difícil, como lo son todos los compuestos”.

La canción de Robles se cantó desde la memorable fecha del 20 de Agosto de 1820 hasta el 23 de Diciembre de 1828, fecha en que el Himno Patriótico de don Ramón Carnicer la desplazó definitivamente. La única interrupción que sufrió fué debida a la tentativa de don Juan Crisóstomo Lafinur, quien no contento con la música de Robles y la letra de Vera y Pintado, compuso una nueva canción, que estrenó en el Teatro de Arteaga con bastante éxito, pero, temiendo ofender la susceptibilidad de los autores, recogió Lanifur esa misma noche las partituras, las cuales no se volvieron a ejecutar.

En Marzo de 1824, el espíritu aventurero de Robles lo hizo unirse a don José Zapiola, y juntos emprendieron en las novelescas circunstancias que ha referido este último, una excursión transandina.

En Buenos Aires, Robles se ganaba la vida como jugador de billar—arte en que sobresalía—; y más tarde entró como violinista en la orquesta que había organizado el maestro Massoni.

Sin embargo, el amor a Chile era para él un culto, y un año más tarde, a instancias del canónigo don Julián Navarro, emprendió viaje de regreso.

(2) *Roberto Proctor* en su “Narración del Viaje por la Cordillera de los Andes”, publicada en Londres (1823), comprueba la popularidad de este himno. Refiriéndose a las aldeanas de Los Andes, escribe, “esa ocupación era muy dura, sin embargo no les impedía cantar la célebre *Canción Nacional Chilena*, compuesta a raíz de la victoria de San Martín. Lamento no recordar más que la primera estrofa y el coro”.

En 1825 lo encontramos en Chile, donde contrajo matrimonio, sin abandonar por ello su arte. En el café Melgarejo abrió una pequeña filarmónica, donde daba lecciones de baile, y allí logró formar una orquesta, que hacía las delicias de los parroquianos. El "cojo" Robles, por su simpatía personal, se hizo el ídolo de la concurrencia.

Ignoramos detalles sobre sus últimos años, sabemos únicamente que murió en la miseria el 27 de Agosto de 1837. Fué enterrado, como buen artista, dice uno de sus biógrafos, pobremente, a costa de sus amigos, quienes pagaron con este fin la modesta suma de seis pesos.

EL HIMNO PATRIÓTICO DE CARNICER

El Himno Patriótico o nueva "Canción Nacional", fué compuesta en Londres por el músico español don Ramón Carnicer, a pedido del Ministro de Chile Don Mariano Egaña (ver ilustración). Fué enviada poco después y se estrenó en el Teatro de Artega el 23 de Diciembre de 1828.

Carnicer había nacido el 22 de Octubre de 1789. En la Seo de Urgel y en Barcelona, fué niño de coro y aprendió el oficio con reputados maestros de capilla. En una visita a las islas Baleares un médico alemán le mostró las partituras de Mozart, compositor que junto con Rossini, pasó a ser su modelo.

Viajó por Francia e Italia, siguiendo las huellas de los conjuntos italianos. En 1882 estrenó su ópera *Don Giovanni Tenorio* que fué un fracaso. Sin embargo el prestigio de su personalidad se impuso sobre los contemporáneos. Exilado en Inglaterra por sus ideas liberales es obligado a volver por las sollicitaciones y amenazas de Fernando VII. En Barcelona tomó a su cargo la dirección del Teatro del Príncipe. Sus óperas se tiñen sucesivamente de matices románticos acentuados. *Cristóbal Colón* (1831), *Ismalia ossia Morte e Amore* tienen un éxito resonante. Después Carnicer escribió poco: música religiosa, y alguna música instrumental. El autor de nuestro *Himno Nacional*, rodeado de los máximos prestigios oficiales y populares, murió en 1855.

El Himno Patriótico encontró cierta oposición en Chile, en especial de parte de don José Zapiola que defendía la *Canción* de Robles. Las críticas que se le hicieron eran las siguientes:

“Comienza, escribe Zapiola, con una sucesión de tres notas bastante molesta para los ejecutantes, pues hace muy arbitraria la ejecución y hace perder parte de la expresión. Antes de entrar al tercero y quinto compases vemos en cada uno de ellos un *seiscillo* de breves (fusas) de dificultad para los aficionados”.

En la Estrofa—la parte esencial de Himno—en el 4.º y 13.º compases hay un *portamento di voce* de Do en primera línea hasta Fa, quinta línea del pentagrama (hablamos en llave de Sol) que casi es imposible cantar por los que ignoren el solfeo, con mayor razón para el pueblo. Ese portamento vuelve a repetirse en el penúltimo compás antes de entrar en el coro. Más todavía, en el cuerpo del canto hallamos diez *tresillos* de medias corcheas; un compás que tiene semejante reunión de tresillos no puede ser bien cantado por la masa popular; aun más, cantando el coro a una *sola voce*, hay que servirse de la parte que corresponde a la voz baja, pues ésta se adapta mejor para el efecto que pide la frase y para no interrumpir el hilo de la oración” (3).

Apesar de estos defectos, que la práctica ha ido corrigiendo, el *Himno* de Carnicer, se impuso rápidamente sobre la *Canción* de Robles.

DOÑA ISIDORA ZEGERS DE HUNEEUS

En 1883, don Alcibíades Roldán despedía con gesto romántico el vetusto edificio de la “Sociedad Filarmónica”: “No ha sido la música como no ha sido la pintura, que sólo hoy empieza a vivir—escribía el eminente profesor—planta brotada espontáneamente entre nosotros, como esas que sin cuidado abren sus corolas a la luz y a la vida. Por el contrario su cuna se ha mecido trabajosamente y los quejumbrosos vajidos de este arte que de día en día florece y prospera han necesitado para hacerse oír de solícitos y tiernos afanes. Tuvo, sin embargo, la suerte de venir abrigado en cariñosos pañales” (4).

Entre líneas leemos nosotros, lo que más abajo estampaba Roldán, con todas sus letras, el nombre de aquella mujer que envolvió en cariñosos pañales, el arte musical que nacía: doña Isidora Zegers y Montenegro.

(3) Ver: Adolfo Salazar, “El Siglo Romántico”, Madrid, 1936. Págs. 92-94. Salazar no menciona el “Himno” de Carnicer. Sobre el tema: Luis E. Sepúlveda Cuadra, “La Canción Nacional”, en “El Elquino”, 12 y 14 de Octubre de 1894, y los libros citados en una nota anterior.

(4) Diario, “La Epoca”, Octubre de 1883.

Sangre rica en herencia artística ardía en sus venas. Su genealogía se entronca con una distinguida familia de pintores flamencos, los Seghers, avecindados más tarde en Francia (5).

Con el abuelo de doña Isidora, Manuel de Zegers, Conde de Wassemburg comienza la familia, sus relaciones americanas.

Don Manuel acompaña a Lafayette en la expedición transatlántica y combate en sus filas por la libertad de Norteamérica. De regreso, el buque acosta en la Martinica y allí su corazón, que había resistido las balas del combate, se rinde ante la belleza de la hija del Gobernador, doña Isabel Duras.

La revolución francesa los arroja poco después al destierro, y uno de los hijos, don Francisco, se establece en España.

En 1794, ingresa como cadete en el Regimiento Iberia, donde traba amistad con su condiscípulo don Ventura Blanco Encalada. Años más tarde Irisarri contrata sus servicios para reorganizar el Ministerio de Relaciones Exteriores.

El 1.º de Enero de 1803 nació en Madrid doña Isidora Zegers y Montenegro. La restauración borbónica de Luis XVIII en Francia, le abrió el camino de París, ciudad donde comenzó su educación musical.

Tenía a la sazón una voz extraordinaria, de un timbre purísimo, dulce, con afinación perfecta. "Son muy pocas las cantatrices—dice don José A. Soffia—que hayan podido recorrer como ella un diapasón de tres octavas justas, pudiendo dar con facilidad y de un modo lleno y sonoro el sol sobre agudo" (6).

Hacia 1820 inicia sus estudios, bajo la dirección del afamado maestro Federico Massimino, nacido en Turín en 1775 y fundador en 1816 de la Escuela Imperial de Saint-Denis, en que implantó nuevos métodos pedagógicos para la enseñanza del canto, entre ellos el sistema de enseñansa mutua (7).

Bajo la sabia dirección del maestro, doña Isidora adquirió muy pronto el dominio de sus facultades vocales.

En Mayo de 1822, un crítico parisiense, "le vieux melomane", al comentar el estreno del *Tancredo* de Rossini, insinuaba

(5) Para datos genealógicos ver: *Alejandro Huneeus*, "Los Huneeus y los Zegers de Chile". París, 1927. Este libro, que adolece de algunos errores, contiene una pequeña biografía de doña Isidora; at passim: *Marta Elba Miranda*, "Mujeres Chilenas". Santiago, 1940. Págs. 91-94.

(6) *José Antonio Soffia*, "Biografía de doña Isidora Zegers" (1866), reeditada por el crítico musical señor Adolfo Allende en "Aulos", Nos. 3 y 4; Santiago, 1933.

(7) *Pierre Larousse*, "Grand Dictionaire".

que mayor efecto le había producido el *Dúo Lasciano* cantado por dos jóvenes españolas, Mlle. Isidora de Zegers y Mlle. Manuela Larrea—que unían a una hermosa voz una excelente escuela—que los cantantes que habían interpretado la ópera en el escenario (8).

Paralelamente a sus estudios vocales, proseguía doña Isidora, cursos de piano, arpa y guitarra, y estudios profundos de composición y armonía. En Enero de 1822 trasladaba al pentagrama los primeros frutos de su ingenio, figuras de minuet y contradanza, que se conservan inéditos en poder de don Antonio Huneus, son ellos: *La Flora*; *La Capricieuse*; *La Mercedes*; *La Penélope* (Figura de Pantaleón); *La Bedlam*; *La Pomone* (figure de la Poule); *La Madelenette*; *La Clochette* (figure de la Pastourelle); *La Adraste* (figure de Panteleon); *La Tancrede* (l'été); *La Camille* (figure de la Poule); *Le Calife de Bagdad* (grand chaîne).

Todos ellos demuestran habilidad técnica y denotan la influencia de Rossini, que fué la admiración de toda su vida.

Un año más tarde daba a la imprenta sus primeras composiciones:

La Coquette Fixée. Romance. Parolle de Mlle. Aurore. Mise en musique avec acompagt. de Piano et dedié à Mlle. Amande Charpentier.

Les regrets d'une bergère. Romance. Paroles de A. Gauthier. Dedié à Mlle. Juliette Duplesis (9).

El destino interrumpió súbitamente su carrera europea que se iniciaba bajo tan felices augurios. Debía acompañar a su padre, contratado por el Gobierno de Chile, lo que fué un rudo golpe para Massimino que cifraba en ella muchas esperanzas.

El viejo maestro cuidó hasta los más pequeños detalles del viaje “recomendándole fumigaciones de vinagre para la navegación” y vaticinándole proféticamente sus futuros éxitos: “Estoy seguro, le escribía en una carta de despedida, que Ud. va a revolucionar a Chile” (10).

(8) *Le Miroir des Spectacles, des lettres, des mœurs et des arts*. Lundi Mai, 1822. París.

(9) Todas las partituras citadas se conservan en poder de don Antonio Huneus Gana.

(10) M. S. Massimino a I. Z. París, 6 de Mayo de 1823 (Papeles de doña Isidora en poder de don A. Huneus). Doña Isidora se embarcó en el Havre el 7 de Febrero de 1823.

Su acción al llegar al país fué inmediata. Alrededor suyo se unieron los diversos grupos musicales que habían logrado organizarse; pasó a ser—como ya hemos visto—el centro de atracción de la tertulia de Drewetcke, y allí, en esos magníficos conciertos privados, doña Isidora deslumbraba a la sociedad chilena con sus trinos maravillosos en las arias de Rossini.

Doña Isidora no olvidaba, sin embargo, a su maestro Mássimino, a quien daba cuenta detallada de los progresos musicales. “Veo que aun en Chile, se aprecia la música moderna, respondía Massimino en 1825, y que Rossini, vuestro amable, Dios es adorado allí”. Le hablaba también de sus conocidos, de la famosa Madame Pasta y del estreno de *Semíramis*, cantado por la Pasta y Rubini (11).

Mientras tanto, la atención de doña Isidora se concentraba en la formación de la *Sociedad Filarmónica*, que como ya hemos visto en un capítulo anterior, vino a ser el centro potencial del movimiento artístico de Chile.

A fines de 1826, doña Isidora contrajo matrimonio con el Coronel Guillermo de Vic Tupper, retirándose un tanto de las actividades musicales, para entregarse de lleno al hogar, donde fué esposa y madre modelo.

Massimino, desde lejos, la felicitaba por unión tan acertada, e hiperbólicamente, con exaltación meridional, veía en el canto un medio de lograr la paz política de Chile.

“Creo, le escribía, que bastaría haceros cantar un aria delante de todos los enemigos de ese pueblo que nace, para llevarlos a todos a la paz y a la buena amistad” (12).

El nuevo hogar de la señora Zegers fué un templo de sociabilidad y de buen gusto, en donde el artista, el poeta, el músico y el pintor encontraron la acogida más cordial.

Don Bernardo Vera y Pintado explica en una carta la influencia personal de doña Isidora sobre los contertulios: “He aquí como Ud. hace poetas a los abogados—semanalmente tributará a la nueva Calandria una pequeña composición—fácil metamorfosis de un mal verso convertido en bello por un canto lingual” (13).

(11) M. S. Massimino a I. Z. París, 20 de Noviembre de 1825 (Papeles de doña Isidora en poder de don A. Huneeus).

(12) M. S. Massimino a I. Z. París, 20 de Agosto de 1827 (Papeles de doña Isidora en poder de don A. Huneeus).

(13) M. S. Vera y Pintado a I. Z. Santiago, 15 de Agosto de 1827.

En 1829, aprovechando la visita de los oficiales de la fragata francesa *Thetys*, mandó publicar en París un canto heroico

Les Tombeaux Violés. Paroles de Mr. Gourel (de la frégate *Thetys*. Dic. de 1829. París).

Esta segunda fase de la vida de la señora Zegers no fué de larga duración. El Coronel de Vic Tupper encontró muerte heroica en 1830 en los campos de Lircay. Por largo tiempo doña Isidora restañó su dolor en el cariño de los suyos, volviendo sólo lentamente a su imperiosa vocación. Nuevos lazos nupciales la unieron, al respetable y cumplido caballero, don Jorge Huneeus y el hogar de la señora Zegers tornó a ser el centro de reunión de las notabilidades chilenas y los más ilustres visitantes extranjeros.

Jotabeche, haciendo un sabroso balance de una temporada en Santiago, coloca en la partida de las ganancias una visita a doña Isidora:

"Varias noches de tertulia, escribía nuestro gran costumbrista, en un salón confortable, a la vista de la alegre estufa, sumido hasta los hombros en la blanda poltrona de don Jorge, agotando hasta las heces una taza de té sabrosísimo; admirando más que los cuadros de Rugendas, de Wood y Borget, la belleza de Elisa y sus innumerables hermanos y ganando un enorme *solo de oros* bajo las celestiales armonías de Bellini y Donizetti" (14).

Doña Mercedes Marín del Solar hacía oír su musa en las reuniones, y allí recitó unos versos ditirámicos de los cuales extractamos algunas estrofas:

¿Quién cuál tú, amable amiga,
Reprodujo los cantos inmortales
Del sublime Rossini; de ese numen
Que ha sabido inspirar a tantos otros
Y llenar el proscenio
Del inmenso tesoro de su genio.

(14) En el *Album* de Isidora Zegers de Huneeus en poder de don Jorge Huneeus. Ver Javier Vial Solar, "Tapices Viejos" Santiago, 1924. Página 243.

Ah! si él pudiera oírte
De ese profundo sueño
Do yace reposando en sus laureles,
Sorprendido y gozoso despertara
Y por ti nuevos tonos ensayara.
No eres menos felice
Cantando el rico y vario Donizetti.
Y cuando del dulcísimo Bellini
Entonas conmovida
Esas notas en lágrimas bañadas,
Por él tan solo halladas,
Veo en tu celestial melancolía
(Mi vanidad perdona)
La musa del dolor, la musa mía (15).

Y en el "Album" de la dama—verdadero tesoro de recuerdos del pasado—los más brillantes ingenios de nuestra poesía, los más renombrados pintores, los más ilustres políticos, dieron testimonio de su admiración.

En 1846 hizo ella imprimir en Santiago su primera composición en castellano:

Canción. Palabras de J. A. (Arboleda). Puesta en música y dedicada al General T. C. Mosquera por una verdadera amiga suya. Litografía José Desplaques.

El fruto de sus desvelos tomaba forma. La afición musical crecía y aumentaba. Su opinión era decisiva.

Por consejo suyo, la Iglesia Catedral encomendó a Massimo la contratación de un conjunto musical para el servicio divino. En las escuelas y colegios hizo adoptar el sistema de Massimo para la enseñanza de la música.

Su preocupación por el arte nacional, no la hacía perder, sin embargo, el contacto con Europa, siguiendo a través de una nutrida correspondencia la evolución artística del viejo mundo.

(15) Jocosamente escribía Valdés en el mismo *Album*:

"Cuando Isidorita cante
tapaos los oídos
para evitar el veros
como yo confundidos
dudando si su canto
es humano o divino.

Los valores que ella tanto admiraba comenzaban a perder prestigio.

“La Gran Opera, le escribe Massimino, sólo se mantiene con Roberto el Diablo, los Hugonotes y la Judía. Donizetti domina, después de la muerte de Bellini y del largo silencio de Rossini. El teatro está derrotando a la Opera” (16).

A veces el correspondiente era su amigo Rafael Valdés, espíritu de gran sensibilidad, muerto poco después de manera trágica, que le apuntaba los detalles más precisos sobre la vida musical. Extractaremos algunos fragmentos reveladores de las aficciones líricas de entonces:

“Nada hay de nuevo en el mundo musical, parece que se ha agotado la imaginación de los maestros. Donizetti vive enfermo, casi loco. Verdi, que dió tantas esperanzas no ha correspondido a su Hernani. Su última obra es el Don Pasquale, que le envío. Las óperas francesas fuera de Roberto el Diablo, no sirven, son una serie de romanzas que no pueden asemejarse a la música italiana”.

Apegado a su sensibilidad, Valdés, no pudo apreciar el genio naciente de Ricardo Wagner, y tuvo frases desdeñosas para los restauradores de la verdadera tradición musical.

“La música hoy día, escribía desde Londres, son arranques febriles de imaginaciones pobres en busca de consonancias únicas, producen delirios que ensordecen al pobre espectador a fuerza de trombones, platillos y campanas que todo este acompañamiento tienen las óperas de hoy día. Quitad esta bulla y algarrabía y no encontrará en toda una ópera uno o dos pensamientos que valgan una media página de Rossini o del desgraciado Donizetti”.

Rafael Valdés, se extasiaba en cambio, con las artistas, entre ellas con Jenny Lind, “El ruiseñor de Suecia”, la favorita de la época. “Puedo asegurarle que nunca he visto algo más completo. A la fuerza, limpieza, sonoridad y dulzura de una hermosa voz de soprano añade la gran cualidad de ser maravillosa artista. El recitado es clásico, perfecto y sus cadencias siempre justas como podría hacerla un excelente músico sobre un instrumento. Meyerbeer la ha formado. Se le pagan sueldos inmensos hasta dos mil libras por función. Se la disputan París y San Peters-

(16) M. S. Massimino a I. Z. París, 20 de Noviembre de 1825.

burgo. He tenido que pagar para oírlos precios exorbitantes como tres guineas que son 16 pesos" (17).

Doña Isidora había llegado a ser la personalidad cumbre del arte musical chileno (ver ilustración). El Presidente don Manuel Bulnes, en vista de sus merecimientos, la nombró directora honoraria del recién creado *Conservatorio Nacional de Música*. El decreto establecía:

"Deseando dar un testimonio del alto aprecio que hace el Gobierno de los talentos, capacidad y amor a las bellas artes que distinguen a doña Isidora Zegers de Huneus, que me ha sido propuesta por la Comisión del Conservatorio Nacional de Música... declaro por dicho, miembro de la Academia del Conservatorio Nacional de Música a la expresada... Dada en la sala de Gobierno a veintisiete días del mes de Marzo de mil ochocientos cincuenta y un años".

Un año más tarde, doña Isidora se unía a don José Zapiola y a don Francisco Oliva para editar *El Semanario Musical*, la primera revista de este género publicada en Chile. A ella contribuyó con varias traducciones del francés, del inglés y del italiano, idiomas que manejaba con toda soltura, causando la admiración de don Andrés Bello y del latinista Vendel-Heyl. Escribió además un magnífico estudio original sobre *El Origen de la ópera en Francia*.

Y no fué únicamente Zapiola el que recibiera el apoyo de sus luces; su maravillosa biblioteca musical, que se conserva hoy día en el Conservatorio Nacional de Música y que contiene más de 300 ediciones originales, encuadradas con gran lujo, sirvió enormemente a todos los artistas gracias a su generoso espíritu.

En su epistolario se encuentran innumerables cartas en que le dan las gracias por facilitar las partituras.

Todas estas cualidades acrecentaban su prestigio. La fama de su tertulia había llegado al apogeo. *El Ferrocarril* dedicó uno de sus editoriales a comentarla.

"Hasta hoy puede decirse que la casa de doña I. Z. ha sido la única en donde ha estado en práctica y todos sabemos que el debut de todos los artistas distinguidos que nos han visitado ha tenido lugar en casa de esta señora, que poseyendo una verda-

(17) M. S. J. Valdés a señora S. Huneus, 13 de Julio de 1847; París, 28 de Julio de 1847. Sobre R. Valdés ver el interesante Libro de don Miguel L. Amunátegui Reyes, "Don Rafael Valdés en Chile". Santiago, 1937.

dera alma de artista y un gusto decidido por la música ha sido la primera en acoger" (18).

Allí acudieron Sivori, ese discípulo de Paganini, cuyo arco hechizó a nuestros abuelos; Herz, el introductor del romance pianístico de Chopin; Wallace, el severo intérprete clásico; Gottschalk y su aventajado alumno chileno don Federico Guzmán.

Y ese fervor lírico la acompañó hasta la muerte. Minada por una enfermedad incurable, doña Isidora buscó alivio en el suave clima de Copiapó. A pesar de sus dolencias, la señora Huneeus contribuyó a la formación de un centro musical, que viniera a dar bríos al entusiasmo de los copiapinos y así vió la luz una *Sociedad Filarmónica*, en cuyo estreno "ejecutó, según un suelto local, la difícil aria de *Traviata* con todo el gusto y sentimiento que exige esta composición". Su ejemplo y su dedicación hicieron surgir por contagio elementos de valía, entre los que se destaca la señorita Tadea Fragas que llevó adelante las ideas de doña Isidora (19).

En 1869 se extinguió su magnífica carrera artística. El Miércoles 14 de Julio una enorme concurrencia rendía el último homenaje "a la mujer virtuosa, a la madre modelo, al espíritu amable que hacía la delicia de todos los que la conocían" (20).

Su figura llena la historia musical de Chile en la primera mitad del siglo XIX. En 1920, el Gobierno, queriendo eternizar su recuerdo, bautizó con su nombre el Liceo de Niñas de Puerto Montt.

Doña Isidora representa entre nosotros el "período de transición en el que el romanticismo musical se robustece, emanado de un clasicismo que aun le presta equilibrio y mesura. Sus primeras composiciones *La Camille* y las diversas figuras de la *contradanza* francesa, contienen según el análisis técnico de Jorge Urrutia Blondel, dos períodos en Mi mayor y luego uno en Do menor. La modulación entre dos tonalidades tan lejanas no es bastante brusca y sorpresiva. La armonización siempre muy sencilla, pero correcta, está basada sólo en acordes de Tónica y Dominante. No tiene acordes "plaqués", pues la modulación constituye una segunda y única línea, no desprovista, en todo caso, de cierta gracia, espontaneidad y elegancia en el diseño".

(18) "El Ferrocarril", 7 de Agosto de 1857.

(19) "El Constituyente" de Copiapó, 5 de Marzo de 1862.

(20) *Enrique del Solar*, "Discurso fúnebre", "El Independiente", 16 de Julio de 1869.

Con *L'Absence*, romanza para canto y piano aborda Doña Isidora el "Lied" romántico cuyo sentido, espíritu, y técnica capta y trae a Chile más tarde. En esta pequeña composición "encontramos los elementos opuestos que reflejan la transición, así cuadratura y regularidad de la frase, enlaces armónicos, cadencias y modulaciones de cierto sabor clásico sobre elementos técnicos que animan una poesía muy del gusto romántico, cuyos versos parecen algo aprisionados dentro de la correcta línea del canto: ¡Quels maux j'endure, si longtemps loin de lui!—dans la nature tout accroit mon ennui—Le jour se lève je commence à souffrir—quand il s'acheve, la nuit m'entend gémir" (21).

La línea del canto fué en adelante el rasgo característico de la música de doña Isidora. En *Romance* y las otras composiciones que anotamos en la bibliografía, "la autora ha debido anotar expresamente la parte de canto de las repeticiones, pues aunque las notas de la melodía son invariables, la segunda ostenta un recargo de ornamentación vana y puramente vocal, superado aun en la tercera. Así esta especie de *canción variada* revela que quien la escribió poseía una hermosa voz, antes que una concepción instrumental de la música, no pudiendo evitar que su pasión por el *bel canto* dominase momentáneamente sobre la expresión y sobriedad musical".

(21) Más detalles en Jorge Urrutia—Eugenio Pereira, "Antología Musical Histórica".

CAPITULO X

DON JOSE ZAPIOLA

En los primeros años del siglo XIX, vino al mundo, el más simpático, el más esforzado y el más popular de nuestros primeros compositores, don José Zapiola Cortés. Circunstancias novelescas rodean su nacimiento.

En Enero de 1804 llegó a Chile procedente de la Universidad de Córdoba, donde había cursado los "sagrados cánones y leyes", don Bonifacio Zapiola, vecino de Buenos Aires. Premunido de favorables recomendaciones, Zapiola ingresó a la Universidad de San Felipe y a la Real Audiencia de Santiago, "al uso y ejercicio de abogado" (1).

Muy pronto, lazos del amor unieron al joven estudiante con doña Carmen Cortés, y como fruto de esta unión romántica nació don José Zapiola. Criado en casa de doña Pastoriza Zapata, el niño Zapiola vió alejarse a su padre, recién doctorado, en Mayo de 1807 y entonces principia para él, la trágica existencia del abandonado en un mundo de prejuicios y de mentiras convencionales (2).

En medio de miles de humillaciones, aprende luego el catecismo, lectura, escritura y las cuatro operaciones, de boca de un dómine tremebundo y arisco. La extremada pobreza lo obliga a cortar los estudios primarios; Zapiola va a parar al taller de un maestro joyero que le enseña los rudimentos del oficio. Su mundo espiritual estaba, sin embargo, en otra parte. Su talento intui-

(1) M. S. Capitanía General. Vol. 699. Expediente de Bonifacio Zapiola.

(2) M. S. Sobre Filiación de D. J. Zapiola. Archivo Judicial de Santiago. Legajo 1019. (Archivo Nacional).

tivo se pule con las lecturas subrepticias de Rousseau, Helvetius y otros filósofos, y de ellos aprende el culto de las letras, de las artes y el respeto a la personalidad humana y a sus inalienables derechos, principios que fueron el credo de las primeras generaciones republicanas.

"Un día, escribe su biógrafo don Ventura Blanco Viel, la suerte puso en sus manos un pito y desde entonces no pensó sino en ser músico. Con el producto de la venta de un mate de plata heredado de su madre, compró un clarinete y sin maestro, sin libros, sin más lecciones que su oído, llegó a repetir con facilidad los aires de pífano y tambor del batallón de los Tala-veras" (3).

La llegada de las bandas del ejército de San Martín, en especial la del Batallón N.º 8 que fijó sede en Santiago, fué decisiva en la carrera de este músico improvisado. "Mi afición, escribe en una carta autobiográfica, me hacía asistir a todas las horas en que esta banda funcionaba. Los oficiales me miraban como si perteneciera al batallón. Contraí amistad con el músico mayor, Matías Sarmiento, que tocaba el *requinto* y enseñaba a toda la banda, instrumento por instrumento; todos ignoraban la música y aprendían de oído lo que les repetía. El flautín me había enseñado a conocer los signos y algo de la escala de la flauta. En cuanto a los valores, los ignoraba completamente y nada pude aprender en esta parte. Sarmiento, antes de enseñar a los demás, tenía que estudiar el primero y segundo clarinete, y como leía la música con mucho trabajo, yo me ponía a su lado cuando estudiaba, y le seguía con la vista, en el infinito número de veces que tenía que repetir cada frase y aprovechaba para mí el prolijo estudio que él hacía. Me pasaba lo que a un individuo que conoce algo las letras del alfabeto, pero que no sabe juntarlas, observa a otro que apenas sabe leer y al fin aprende a costa del trabajo ajeno. Estas fueron mis únicas lecciones teóricas y prácticas" (4).

En 1819, Zapiola completó estos rudimentarios conocimientos con ayuda del violoncelista Carlos Drewetcke, que lo invitó a tomar parte en un pequeño conjunto instrumental compuesto

(3) Ver: *Ventura Blanco Viel*, prólogo a los "Recuerdos de Treinta Años", 4.ª edición, Santiago, 1881.

(4) Carta de Zapiola a J. B. Suárez insertada en el "Plutarco del Joven Artista". "Tesoro de las Bellas Artes". Santiago, 1872.

de diez aficionados, que se reunían semanalmente en su casa a ejecutar las partituras, clásicas, que había traído de Alemania.

En 1820 era Zapiola músico profesional, primer clarinetista de la orquesta del Teatro que había construido el Edecán de O'Higgins, Comandante Arteaga.

Tres años más tarde, se hacía cargo de la enseñanza de la banda del batallón N.º 7. "No conocía, apunta en la mencionada carta autobiográfica, más que el clarinete, que prefería a la flauta, en que nunca adelanté gran cosa. Esta enseñanza me hizo adquirir la práctica de dirigir orquestas que tanto me debía servir más adelante".

A la par de sus estudios y trabajos profesionales, el joven músico llevó una intensa vida de bohemia, y fué repetido contertulio de fondas, parrales y cafés, donde derramaba la gracia de una brillante conversación.

En 1824 Zapiola sintió nostalgias de su padre; acarició, sin duda, la ilusión de reintegrarse a un hogar, y alentado por una invitación que le llegara incidentalmente de Buenos Aires, emprendió una odisea cordillerana en compañía del famoso "cojo" Robles—el autor de la "Canción Nacional"—y de un comerciante español. Efímeras fueron sus esperanzas, por orgullo don Bonifacio "se negó a adoptarlo públicamente", dando como razón "que su hijo se había degradado con la profesión de músico" (5). Abandonado en Buenos Aires, el huérfano costeó su estada "rascando" el violín en la orquesta de la compañía de ópera que dirigía el maestro Massoni. Por ese tiempo, llegó procedente de Río de Janeiro, el primer clarinetista de su Majestad Pedro I, del Brasil. "Me solicitó, escribe Zapiola, para tocar conmigo en una función de beneficio, una gran sinfonía de Krominer a dos clarinetes obligados. Yo toqué el segundo, y sin embargo, esta eminencia hizo un pobre papel, no tanto porque me fuera inferior, cuanto por el odio que empezaba a manifestarse en contra de los brasileiros. El público me trató bien y desde entonces pasé a desempeñar en la orquesta, la parte principal de mi instrumento, con buena aceptación" (6).

En 1826 retornó a su patria y de inmediato se alista en el batallón N.º 7 que partía a Chiloé. Fué testigo y actor en la ba-

(5) Deposición de Martín Orguera en: "Filiación de Zapiola" Archivo Judicial.

(6) Citado por José Bernardo Suárez, obra ya mencionada.

talla de Bellavista, acción de guerra que puso fin al proceso de la Independencia.

Terminada la gesta heroica, se reintegró a su existencia de trabajo y de bohemia; tocaba con asiduidad en las tertulias aristocráticas y dirigió con su clarinete los primeros ensayos de drama lírico en 1830. Un año después, don Diego Portales puso en sus manos la tarea de realizar la obra en que estaba empeñado, que era la de dotar a las milicias cívicas con su correspondiente banda de música. El gran Ministro amaba la música hasta el punto de haber exclamado una vez que prefería: "una zamacueca a la Presidencia", y puso especial cariño en el trabajo. En Noviembre de 1832, un decreto gubernativo que lleva su firma creaba la Banda N.º 1 de Valparaíso (7).

Mayores dificultades ofreció la organización del conjunto del Batallón N.º 4 de Santiago. En el *Epistolario* de Portales figuran diversas cartas que revelan estos afanes. "Le ruego, escribe en Febrero de 1834, a su amigo Garfias, que reclame un músico fagote que tiene el Batallón N.º 1. Es un rubiecito de buena cara que lo hice curar con esmero de una enfermedad para hacerle enseñar música". "Tengo que pasar por el sacrificio, escribe en otra ocasión, de pagar \$ 50 mensuales al músico Villegas, porque sin este gasto me veo en la necesidad de disolver la banda de músicos" (8). Vencidos los inconvenientes con ayuda de Zapiola, Portales consiguió "que por espacio de tres meses la música del 4.º diera una retreta cada quince días". Un flamante instrumental, encargado al intento, sirvió para hacer ejecutar el repertorio que consistía en "unos pasos dobles y algunos valeses fáciles". El interés de aquel hombre público era tal, apunta Zapiola, que no faltaba jamás en la tarde al cuartel que estaba en la Moneda. Hacía bajar a la banda, se colocaba al lado de aquellos músicos que no llevaban bien el paso y no los dejaba hasta que lo hacían como los otros. Era muy aficionado a la música y no había olvidado todo lo que había aprendido en la flauta con su profesor Bebelagua".

(7) La banda estaba compuesta por los siguientes elementos: Tambor Mayor: Antonio González; Corneta: Ignacio Casas; Pitos: José Felipe Jiménez, José María Álvarez; Tambores: Joaquín Bernal, Ascencio Álvarez, José Flores, Juan José González, Juan Olivares, Agustín Avilés, Vicente Aeta, Juan Bravo, Lucas Mancilla, José Nívar, Juan Oyarzún, Matías González. Datos comunicados por el señor Gustavo Opazo. M. S. Milicias Archivo Nacional.

(8) *Guillermo Feliú Cruz*, "Epistolario de Portales". Santiago, 1937.

Portales mantuvo esta afición hasta el trágico fin de sus días. No sólo gustaba de oír tocar la guitarra chilena, sino que el mismo fué autor de *corridos*, uno de los cuales recogió de la tradición oral don Roberto Hernández, en el "Rayado de la Li-gua", estancia que fuera propiedad del Ministro. La décima em-pieza así:

Se empeñó la agricultura
con anhelo singular,
para poder cultivar
la planta de tu hermosura.
No se vió más preciosura
en el orbe hasta el confín,
plantas de bellas en fin,
dió aquel prado soberano,
donde con su propia mano,
plantó Cupido Jardín (9).

En 1836, apesar de los gravísimos problemas políticos que reclamaban su atención, Portales tuvo tiempo para solicitar por oficio de 12 de Agosto "la contratación de compañías de actores españoles y de cantores italianos para el teatro" (10). Y tenemos una prueba póstuma de su afición musical, en el inventario de sus bienes, efectuado en Valparaíso, en que aparecen "un piano tendido y ocho piezas de música". (11).

José Zapiola honró la memoria de su protector, componiendo un *Requiem* que hizo ejecutar en la solemne misa fúnebre.

Renunció luego al cargo de músico mayor de las milicias para dedicarse a la enseñanza privada. Compuso por dicha época dos trozos de música religiosa *Domine Ad Adjuvandum Me*, que fueron estrenados en la Catedral con el beneplácito de los críticos (12).

En 1839, un acontecimiento histórico vino a alterar la carrera de este músico y a transformarlo en el espontáneo cantor de las glorias nacionales.

(9) R. Hernández, "Versos de D. D. P. recogidos de la tradición oral", en Boletín de la Academia de la Historia. Tomo VII, 1937.

(10) R. Hernández, "Primeros Teatros de Valparaíso". Pág. 83.

(11) Dato comunicado gentilmente por el señor Gustavo Opazo.

(12) El "Requiem" inspirado en un cuarteto de Mozart y sus dos "Ad Domine Ad Adjuvandum Me", aparecen citadas en su carta autobiográfica.

El Lunes 8 de Abril de 1839 el Gobierno ofreció un imponente sarao con motivo del triunfo de Yungay. "Reinaba, reza una crónica periodística, el júbilo patriótico, exaltado por la terminación de la guerra y por los gloriosos triunfos obtenidos en ella. El himno, consagrado especialmente a los éxitos del ejército libertador, formó una de sus más agradables entretenimientos y fué repetido a instancias del auditorio que lo recibió con el mayor entusiasmo" (13).

"Este himno, con letra de don Ramón Rengifo, tiene, escribe un crítico musical, un no sé qué de orgánico y de espontáneo que el pueblo siempre descubre, con seguro instinto, entre cualquier vastísimo y pobre repertorio del género" (14). Efectivamente la popularidad no se hizo esperar, y el 19 de Mayo de 1839, un anuncio de *El Araucano*, llamaba la atención, a los aficionados a la música, con estos caracteres: "La semana entrante saldrá a luz el *Himno de Yungay*, arreglado para piano e impreso. Su precio en papel fino y con tapas será de un peso". No hemos tenido la suerte de encontrar ejemplar alguno de esta edición príncipe, conocemos únicamente la descripción bibliográfica de don Ramón Briceño:

Himno Marcial que en celebridad del triunfo de Yungay se ha cantado en los bailes dados por el Supremo Gobierno puesto en música y dedicado al Ministro de Estado don Joaquín Tocornal, por José Zapiola. 4.º Mayor. Imprenta del Estado (15).

El himno se divulgó con rapidez; en el mes de Septiembre era conocido en Lima. Don J. M. de la Barra, en sus *Recuerdos de la Campaña del Perú*, apunta los siguientes datos: "En la noche (18 de Septiembre), se imponía una fiesta; las bandas de las retretas rompen en el Palacio del General en Jefe con la "Canción Nacional" que es entonada por todos en medio de mi-

(13) "El Araucano", 12 de Abril de 1839.

(14) Jorge Urrutia Blondel, "Apuntes sobre los albores de la historia musical chilena". Boletín Latino-Americano de Música, Montevideo, Abril, 1937.

(15) R. Briceño, "Estadística Bibliográfica". Santiago, 1862. Existen innumerables himnos de Yungay. Zapiola escribió dos. Uno, con letra de Hilarion Moreno, "En la cima de Yungay fragosa—el heroísmo chileno triunfó", que fué estrenado en el parral de Gómez, el 31 de Abril de 1839 y editado con el título de "Himno en honor del General Bulnes dedicado al bello sexo"; el segundo, con letra de Rengifo, es el que triunfó. Mucho se ha discutido sobre la primera estrofa del "Himno" según nuestros estudios el original rezaba así: Cantemos las glorias—del triunfo marcial—que el valor chileno—obtuvo en Yungay.

les de aplausos, sigue el Himno de Yungay compuesto en Chile y recientemente llegado al Perú, que es ejecutado por la música del "Colchagua" y cantado por los oficiales; era una verdadera sorpresa y el entusiasmo llegó a su colmo" (16).

Grabado en el corazón de las tropas y en el pueblo el *Himno* se oyó muy seguido en ese año de celebraciones.

Fué cantado en la solemne recepción del ejército en Valparaíso, al són de una orquesta de 25 profesores, dirigida por el propio Zapiola y entonaron los versos las Srtas. Sánchez, Frías, Bolite, Currel, acompañadas por los señores Guzmán, Ferrari y Hasselbrinck" (17). Blest Gana lo menciona en su novela autobiográfica "El Loco Estero", al describir la entrada del General Bulnes a Santiago: "Una partida de pueblo marchando en derredor de una banda de música, pasaba en ese instante por la calle. En acordes de dudosa precisión, pero con un ardor digno de suerte más armónica, la banda lanzaba al aire en notas de primitiva cadencia la Canción de Yungay, obra musical de circunstancia, debida a la inspiración del maestro Zapiola, un compositor chileno. Los acompañantes de la banda, sin cuidarse de la medida que marcaba la música, gritaba de voz en cuello el coro de la canción".

En esas notas, que ayer como hoy encienden el heroísmo popular, el nombre de Zapiola vivirá eternamente.

Al aproximarse el invierno de 1840, Zapiola resentido de salud por las trasnochadas habituales en su oficio, decidió emprender un viaje a Lima, ciudad donde tenía buenos amigos. Poco sabemos sobre este viaje, únicamente que trabajó como músico en la capital del Perú.

En Noviembre de 1842 lo encontramos de regreso en Santiago. Infatigable, con mayor brío, inicia la organización de una orquesta sinfónica, capaz de ejecutar las partituras más difíciles. El 18 de Noviembre se efectuó en el Teatro Municipal, una función de beneficio en su honor. "Esperábamos ansiosos, escribe Sarmiento, oír ejecutar en el clarinete unas variaciones del señor Zapiola; su nombre sólo sirve de apología; suficientemente conocido es su talento, su saber, para que mi pluma sea capaz de des-

(16) J. M. de la Barra, "Recuerdos de la Campaña de 1838 y 1839". Santiago, 1846. Inferimos que la "Canción" debió ser ejecutada por el músico mayor del "Colchagua", don Francisco Oliva, discípulo y amigo de Zapiola.

(17) R. Hernández, "Primeros Teatros", Pág. 103.

cribirlo. Desde su aparición en el proscenio fué una novedad que impresionó generalmente, pues hace dos años que no le oímos tocar su instrumento favorito... La obertura militar titulada *La Toma de Argel* cerró la función. Fué ejecutada por sesenta y cinco músicos de viento; es preciso confesar que la desempeñaron bien, y en esto se conocía el trabajo esmerado que ha tenido el señor Zapiola para hacerla estudiar a hombres de tan poco conocimiento" (18).

Los mejores esfuerzos los dedicó, como ya dijimos, a organizar la orquesta sinfónica y gracias a la actividad desplegada, pudo formar un conjunto, que hábilmente dirigido por su batuta, ofreció una serie de conciertos muy elogiados en esa época. El autor del *Facundo* celebraba la labor con estas frases: "gracias a la contracción y habilidad de Zapiola hemos llegado a tener en nuestra orquesta todos los adelantos que se necesitan para ejecutar con regularidad las bellezas de la música europea. Este artista, hijo del país, y lleno de capacidades, merece toda clase de encomios por sus esfuerzos; es un hombre que tiene fe en su arte y que lo ha abrazado con fuego y energía".

En 1843, el Gobierno que deseaba dar especial realce a las fiestas patrias de dicho año, comisionó a Zapiola, por intermedio del señor Angel Prieto y Cruz, para que compusiera un himno conmemorativo. Fruto de este encargo es su *Canción a la Bandera de Chile*, con letra del poeta romántico Carlos Bello. Una revista de la época describe la ceremonia patriótica, que creemos justo reproducir: "Hoy a las seis y media de la mañana, la plaza principal estaba ocupada por el batallón Valdivia y un numeroso concurso de ciudadanos; Los Andes, con su cabeza erguida, coronada de plata, perdida en la bóveda azul, parecía que contemplaban el silencio del pueblo; el sol rayó entre celajes de nácar, el pabellón patrio principió a izarse, y el batallón, haciéndole los honores, que correspondió la fortaleza Hidalgo con 21 cañonazos. Los alumnos de las escuelas entonaron la marcha nacional, al són de una brillante orquesta y enseguida las señoritas Garfias, Recasens, Fierro, Hurtado y Necochea, con varios caballeros, lucieron su talento en la siguiente marcha:

(18) El programa de este concierto se conserva en la B. N. en la Colección Briceño. Ver el artículo de D. F. Sarmiento en "Obras Completas". Santiago, 1885. Tomo II. Pág. 29.

Bandera tricolor
Bandera de victoria
El rumbo de la gloria
Tú muestras al valor (19).

El sentido patriótico y eminentemente nacional de la obra de Zapiola no pasó inadvertido de las autoridades y el año de 1845 el Gobierno le otorgó una "medalla de oro, con la mención de Premio de Honor" (20). El autor, ya consagrado, aprovechó la coyuntura para iniciar una activa campaña en pro de la creación de una cátedra especializada de "canto y música" en los establecimientos educacionales. Estas ideas renovadoras encontraron apoyo en el joven Ministro de Educación, el poeta don Salvador Sanfuentes—músico aficionado y autor de diversas composiciones muy en boga en esos años. Un decreto que lleva fecha de 15 de Junio de 1847, ordenó la creación de una "cátedra de canto llano en la Escuela Normal de Preceptores" (21).

Por desgracia, sus ideas liberales le impidieron tomar parte en la fundación del *Conservatorio Nacional de Música* cuya dirección se entregó al Maestro Desjardins.

Sin desanimarse por esta injusta postergación, el autor de la *Canción de Yungay*, continuó la lucha en favor de sus ideales artísticos. En 1852 funda, en compañía de doña Isidora Zegers y de don Francisco Oliva, *El Semanario Musical*, el primer órgano de difusión artístico-cultural que ha tenido Chile.

La revista tuvo, como era lógico suponer, una existencia efímera. Se publicaron únicamente once números, escalonados, entre el 10 de Abril y el 29 de Junio del citado año. Apesar de su corta duración tuvo gran importancia, pues permitió la divulgación de algunos artículos que vinieron a ensanchar los conocimientos musicales. Citaremos, entre otros, la historia de los instrumentos, de Fétis, los orígenes de la ópera en Francia, de doña Isidora Zegers, la vida de Rossini, la historia de la Marsellesa. Como suplementos del *Semanario* se insertaron algunas composiciones litografiadas, una *Polka*, de Millet, hábil violoncelista francés avecindado en Copiapó, una *Mazurka*, del compositor mendocino Alvarez

(19) "El Crepúsculo", 18 de Septiembre de 1843, a continuación del artículo citado hay una versión pentagráfica de la "Canción" una de las primeras páginas musicales que se hayan litografiado en Chile.

(20) Zapiola, Carta Autobiográfica citada.

(21) Miguel L. Amunátegui, "Don Salvador Sanfuentes". Santiago, 1883.

y un *Vals*, de Schubert. Para nuestro objeto lo más interesante de la revista, son las críticas publicadas por Zapiola, bajo el seudónimo de "Crescendo Veritatis"; en ellas demuestra un sentido artístico muy superior al de sus contemporáneos; reacciona contra el lirismo fácil que se había enseñoreado del público, exige a los directores y primas donnas, una mayor fidelidad a la partitura y una ejecución más seria. Sus observaciones sobre los "rallentando" y los "ritardandos" son de una actualidad significativa. Fué, además, en las páginas del "Semanario", donde inició Zapiola sus *Apuntes sobre la historia musical de Chile*, germen de sus futuros "Recuerdos de Treinta Años".

Las ideas de reforma que albergaba en su espíritu no eran exclusivamente musicales, Zapiola soñaba con una transformación democrática del país. Unido por estrecha amistad con Francisco Bilbao, tomó parte activa en la organización de la *Sociedad de la Igualdad* cuyo credo: de reconocer la independencia de la razón como autoridad de autoridades; de profesar el principio de la soberanía del pueblo, como base de toda política; el deber y el amor de la confraternidad universal, como vida moral, había sido la razón misma de su existencia toda (22).

Zapiola con fe de cruzado colaboró con todo el ardor de su alma noble, en las actividades societarias. A él se deben las bases de una filarmónica popular, en la que cooperaron algunos obreros entusiastas. Por desgracia, el ataque de los elementos oficiales destruyó, en la aciaga noche de 20 de Agosto de 1850, el recinto del Club, lo que produjo el dramático fin de la obra democrática que se iniciaba.

Alejado temporalmente de las actividades artísticas, Zapiola retornó a sus funciones docentes en 1854, año en que fué nombrado profesor y Sub-Director del Conservatorio Nacional de Música. En 1857 fué ascendido a Director; un año después abandonaba este plantel de enseñanza. Los motivos que abonan su renuncia reflejan su psicología: "Hemos sido profesor, director y presidente del Conservatorio, a todo hemos renunciado, no por la escasez o falta absoluta de honorarios, sino por el desdén, con que salvo pocas excepciones, se ha mirado, llegando el caso de haber Ministro que no ha sabido dónde está situado" (23).

(22) José Zapiola, "La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos". Santiago, 1902.

(23) "Recuerdos de Treinta Años".

En 1864, la renuncia del maestro peruano Bernardo Alzedo dejó vacante la dirección de la cantoría metropolitana; el prestigio que gozaba Zapiola como compositor de música religiosa movió al Chantre de la Catedral, a ofrecerle dicha plaza. En el desempeño de estas funciones compuso Zapiola algunas obras de aliento, de las cuales han llegado hasta nosotros, un oratorio sacro *Christus* y una *Misa a tres voces* (24). El mismo año obtiene un nuevo triunfo al estrenar, el día 5 de Abril, fecha de la inauguración de la estatua del prócer de Chacabuco y Maipú, un *Himno a San Martín* (25).

En 1870 un acontecimiento inesperado lo lleva al terreno político, donde tantos sinsabores había cosechado, en tiempos de la *Sociedad de la Igualdad*; sus amigos por esas artes mágico-electtorales, tan empleadas en períodos eleccionarios, lo ungieron regidor de Santiago. "Zapiola, escribe don Ventura Blanco, ha sido un municipal incómodo; ni ha callado ante las aplaudidas alcaldadas, ni ha dejado de hacer la guerra a las malas artes, ni a las viejas corruptelas. Rasgo notable de su criterio sano es aquel en que negó su voto al proyecto para comprar una copa de plata para premiar al caballo más corredor, mientras no se equiparara, con este premio el que se daba anualmente al mejor maestro de escuela".

Esta actitud independiente fué comprendida por el electorado que lo confirmó en el cargo.

Entra ya Zapiola a los años de su magnífica ancianidad; su casa es el punto de reunión de los músicos y pintores que acuden a visitar al maestro, donde reciben la cordial bienvenida de la dueña de casa doña Margarita González y de su única hija, Elisa, heredera de su talento musical (26); en la tertulia hace la delicia de los oyentes con el relato de la infinita variedad de anécdotas que ha atesorado. Los amigos se concertaron para pedirle que se llevara al papel sus memorias; para complacerlos Zapiola inicia, en las columnas de la "Estrella de Chile", la pu-

(24) Papeles personales de Zapiola en poder del autor.

(25) *Clemente Barahona Vega*, "Chile a San Martín". Santiago, 1937. Pág. 136.

(26) Ver *Carlos Ossandón Guzmán*, "Valenzuela Puelma". Santiago, 1934. Pág. 12. La primera obra del gran pintor chileno *Valenzuela Puelma* fué una "Purísima", dibujada a los 10 años como un obsequio a su maestra y tía abuela Elisa Zapiola.

blicación de sus *Recuerdos de Treinta Años* (1810-1840), libro que ha merecido el honor de múltiples ediciones.

"José Zapiola, escribe L. A. Sánchez, es otro de los hombres que pulsaron a Chile antes de describirlo y lo pulsaron desde abajo, sintiendo sus palpitaciones en lo más hondo de su entraña nacional. Sus *Recuerdos* son un libro ameno, descarnado y pintoresco, en el cual aparecen con toda graficidad la vida y las costumbres de aquel tiempo" (27). "Actor en el ingenuo trasunto de las luchas artísticas, apunta otro de sus biógrafos, se complace en describir las con un lenguaje campechano, simple y casi doméstico. Al lado de expresiones propias de una dama casera, apunta observaciones agudas, ingeniosas y mordaces de una chilenidad auténtica y de buena cepa" (28).

Al estallar la guerra del Pacífico, Zapiola, pese a sus años, tomó parte activa en la organización de las bandas y aun compuso ciertos toques de guerrilla que sirvieron en la campaña, y algunos himnos ocasionales. Eran éstos los postreros servicios a la patria que tanto amaba. En 1885 dejó de existir, en medio de la tribulación pública. Sus restos reposan en la Iglesia de Santa Ana bajo una severa lápida.

DON FEDERICO GUZMÁN

Federico Guzmán gozó en sus tiempos de un prestigio extraordinario, y aunque sus años maduros de producción no caen precisamente dentro del esquema cronológico que nos hemos señalado, debemos, sin embargo, incluirlo por cuanto inicia su vida artística en la primera mitad del siglo XIX.

Pertenecía Guzmán a una larga y fecunda familia de artistas. Su abuelo don Fernando fué, como ya hemos visto, el primer profesor de piano que hubo en Chile; su padre, don Eustaquio era también distinguido pianista. Del matrimonio de don Eustaquio con doña Josefa Frías, nació en Santiago el año de 1837, don Federico Guzmán (29). Desde niño manifestó especial vocación por el arte de sus mayores. A los 8 años se presentó ante el público y a los 12 era ya pianista consumado.

(27) *Luis A. Sánchez*, "Historia de la Literatura americana". Santiago, 1937. Pág. 218.

(28) *Jorge Urrutia Blondel*, ya citado.

(29) Dato comunicado gentilmente por don Ernesto Greve.

En 1866, con ocasión de la visita del célebre virtuoso norteamericano Gottschalk fué presentado al maestro, quien impresionado por las condiciones del joven, le dió algunas lecciones, llevándose después a Europa. Fué discípulo de los afamados profesores Alexandre Biffet y Adolphe de Groot. Tanto en Londres como en París tomó parte, como solista, en diversos conciertos sinfónicos, que lo consagraron como ejecutante (30). Casó en París con la pianista Margarita Vache.

En 1869 regresó a su patria ofreciendo algunos recitales en Santiago. Doña Isidora Zegers, postrada en cama, se hizo conducir al teatro realzando con su presencia la audición. El 15 de Junio dió un concierto en el Teatro de la Victoria. "En suma—decía *El Mercurio*—el pianista Guzmán y su esposa se han estrenado en Valparaíso de una manera que halaga nuestro amor propio nacional" (31). Los esposos Guzmán siguieron después al Perú donde fueron muy bien recibidos.

La gira americana remató en el Brasil, donde imprimió gran parte de sus composiciones originales. Volvió a Europa y murió en París, a los 58 años de edad, el 18 de Agosto de 1885.

Como compositor fué fecundo. Una bibliografía alemana cataloga más de 200 partituras suyas. Estas obras son el reflejo de las influencias románticas de la época. Basta leer los títulos para convencerse de ello: *Gran Mazurka*, *Tristesse de l'ame*, *Prantos*, *Señorita*. Su *Marcha* es conceptuada, por un crítico peruano, como "una página de inspiración ardiente, desordenada, pero de un efecto asombroso y extraño". Su popularidad se deriva, en cierto modo, de sus brillantes adaptaciones para piano de las óperas más en boga. Tiene Federico Guzmán un mérito extraordinario, el haber introducido en Chile la música de Federico Chopin, cuyo sortilegio despertó la sensibilidad nacional, adormecida por el falso lirismo de la ópera.

DON GUILLERMO FRICK

La atrayente figura de don Guillermo Frick, el padre de la colonización alemana en el sur de Chile, merece amplia cabida en este libro, como uno de los más esforzados precursores del

(30) J. B. Suárez, "El Plutarco del joven artista". Pág. 435, y P. P. Figueroa, "Diccionario Biográfico".

(31) Roberto Hernández, "Primer teatro en Valparaíso"; Págs. 270-271.

arte musical en Chile. Su personalidad fué proteica: Abogado de profesión, ingeniero por inclinación y conocimientos, músico refinado, pedagogo en física y en química, su labor callada y modesta ha permanecido un tanto al margen de la historiografía oficial.

Nacido en Berlín en 1813, educado en la Escuela Plamann donde fué condiscípulo de Bismarck, Frick recibió desde niño una cuidadosa instrucción musical. Eran los años en que Gaspar Spontini, director de la Capilla Real, hechizaba a los berlineses con el sople voluptuoso de sus melodías italianas. Frick sufrió esta influencia decisiva y muchas de sus composiciones llevan el sello inconfundible del autor de *Hernán Cortez*. Graduado en 1834 en la Universidad de Berlín, continuó su verdadera vocación estudiando física, química y tecnología. Respondiendo al romántico llamado de la hora, Frick quiso ver tierras y recorrer el mundo. Y así una tarde se embarcó en un velero rumbo a América. Su *Diario de viaje* que ha publicado con una excelente introducción don Ernesto Greve (32), contiene algunas de sus primeras composiciones, escritas para animar la monótona vida de abordó. Al llegar a Chile saludó a su nueva patria con un *Deutscher Gruss aus Chile* (1840) y un himno a la *Cruz del Sur* (1842). De 1855 a 1860 don Guillermo Frick fué el alma de la vida musical de Valdivia, ciudad donde fijó su residencia. Fundó el Club Musical de Valdivia y allí hizo ejecutar la mayor parte de sus composiciones. Hasta el fin de su vida (1896) mantuvo esta profunda afición musical. Estas partituras han sido recogidas en tres volúmenes con el título general de *Valdivianische Musik*. Sus obras más conocidas son: *La Gran Polonesa*; *Himno a los Vencedores de Maipú*, con letra de don Hermógenes Pérez de Arce; *Las Cosechas Alemanas en Valdivia*, dedicada al Presidente Manuel Montt; *La Esperanza de los Polacos*, escrita para don Ignacio Domeyko, que fué ejecutada por Paderewsky, el día del restablecimiento de la República de Polonia (33).

(32) Ver: *Ernesto Greve*, "Don Guillermo Frick" en "Revista Chilena de Historia y Geografía". N.º 96, 1940. Agradecemos la gentileza del nieto del Sr. Frick, el General en retiro don Francisco Lagreze, quien nos ha facilitado la consulta de la música impresa y manuscrita de su abuelo.

(33) La música impresa de *Frick* es la siguiente: "Valdivianische Musik" (Heft I, Valdivia, Luis Kober, 1899). Heft II, Valdivia, 1900, Heft III, Valdivia, 1904. Cada tomo está precedido de un estudio del autor sobre los motivos que lo llevaron a componer las partituras. Existe además una porción de piezas misceláneas impresas en Alemania y en Chile. Se calcula que el total de las partituras llega a 150.

Estas composiciones y las innumerables que dejó en manuscrito, señalan a don Guillermo Frick un puesto de importancia entre los precursores del arte musical contemporáneo en Chile.

Admira contemplar sus originales, su prolija caligrafía, la paciencia con que el mismo copiaba las partes para entregarlas a los miembros del conjunto que había formado en Valdivia.

DON FRANCISCO OLIVA

Francisco Oliva fué uno de los más aventajados discípulos de Zapiola. Entre los años de 1831 y 1838 fué flautista de la banda de música del batallón cívico N.º 4. En dicho año fué promovido al cargo de músico mayor del buque insignia *Almirante Blanco*. Tomó parte en la campaña contra la confederación peru-boliviana en el batallón *Colchagua* y más tarde fué sucesivamente profesor en el Escuadrón de Caballería (1842) y de la Banda del Chacabuco (1846). En 1852 se unió a Zapiola para editar el *Semanario Musical*, donde colaboró asiduamente. En 1856 ingresó al *Conservatorio Nacional de Música*; en 1860 fué ascendido a director. Entre sus composiciones más conocidas sobresalen un *Himno a la Industria*, con letra de don Guillermo Matta y diversas marchas militares (34).

FEDERICO CHESSI DE URIARTE

Debemos incluir entre los compositores de esta época al niño prodigio Federico Chessi. Nacido en Santiago en 1840, inició sus estudios a los cinco años. Su profesor don Manuel Zapata lo preparó artística y técnicamente. A los 12 años Federico Chessi publicaba en Lima sus obras juveniles: *La Mariposa*, *La Simpática*, *La Opositora Chilena*, por los títulos es fácil colegir que se trataba de amable música de salón. En 1856 fué agraciado con medalla de oro en una exposición nacional. En 1860 abandonó el país; se sabe que realizó una gira por Irlanda y Rusia, después se pierde toda huella de su destino (35).

(34) J. Bernardo Suárez, "El Plutarco del Joven Artista". Pág. 439.

(35) Pedro Pablo Figueroa, "Un mago de la música, el compositor don Federico Uriarte". Santiago, 1904.

CAPITULO XI

LOS COMIENZOS DEL ARTE LIRICO

En medio de las agitaciones de la vida política chilena, cuando el drama de Lircay dividía al extremo a pipiolos y pelucos, llegó a Chile el primer conjunto lírico italiano. Estaba compuesto de las sopranos Teresa Scheroni y Margarita Garavaglia; el tenor Betagli y el bajo cómico Domingo Pezzoni. Eligieron como teatro el amplio salón de los señores José y Manuel Cifuentes. El 26 de Abril de 1830 aparecían los anuncios en los periódicos:

"La primera ópera será la ópera semi-bufa *El engaño feliz o el traidor descubierto*, música del célebre maestro Rossini. La compañía hará todo lo posible para agradar a tan respetable público".

El Jueves 6 de Mayo representaron una miscelánea dividida en dos partes compuesta de los mejores trozos del *Barbero de Sevilla*. El día 9 se repitió el *Engaño Feliz* y el 16 se estrenó la *Urraca Ladrona* de Rossini (1). Las obras se dieron en castellano, lo que atrajo las críticas de don Andrés Bello, que reprochaba esta costumbre "pues es un trabajo, que sin facilitar la inteligencia de la obra, perjudica mucho a la expresión y suavidad de la melodía, por la falta de correspondencia entre la letra y la música. No basta, agregaba el ilustre venezolano, traducir una aria conservando las mismas ideas y el mismo número de sílabas, es necesario que los acentos naturales del habla coincidan exactamente con los de la modulación musical, de otro modo el énfasis que el compositor ha colocado sobre una voz importante

(1) Roberto Hernández, "Los Primeros Teatros de Valparaíso". Valparaíso, 1926. Pág. 66.

caerá tal vez sobre una preposición o un artículo, produciendo una discordancia ingrata y chocante" (2).

Tan pronto como los artistas recibieron noticias favorables de Santiago, y se enteraron de que el orden público estaba cimentado, resolvieron pasar a la capital, donde debutaron en el mes de Junio.

El repertorio ejecutado fué el siguiente: *El Engaño Feliz*, de Rossini, estrenada en el Carnaval de Venecia de 1814; *El Barbero de Sevilla*, la obra maestra de Rossini, estrenada en 1816; *La Gazza Ladra* (1817), que relata las tristes aventuras de Ninetta, una pobre sirvienta acusada del robo de una cuchara, que había llevado una urraca a su nido; *Eduardo y Cristina* (1819), broma que hizo Rossini a los napolitanos, dándoles la misma música de su *Ermione* con distinto libreto; *La Italiana en Alger*, que cuenta las desdichas de la bella Elvira en las manos del Bey; *La Cenerentola* (1817), la Cenicienta, que adquirió importancia por la interpretación de Madame Pasta; *La Inés*, de Paer, el rival de Rossini; *Elisa y Claudio*, de Mercadante e *Il Portanttino*, música de Paini (1760).

La representación de estas obras fué algo risible y escandaloso. Todos los defectos inherentes a la ópera se concertaron para el fracaso. El Director Pissoni (3), tenía un carácter insoportable y un amor propio satánico; rivalizaba con los demás artistas, promovía continuas riñas y pendencias, de manera que todos se ausentaban de los ensayos, montándose la ópera como una improvisación. El elemento era además mediocrísimo. La Scheroni—artista muy gastada—que era soprano dramática, hacía las veces de soprano ligera y además de contralto cuando había necesidad; la otra dama, la Caravaglia, era contralto y hacía los papeles de tenor; Pizzoni, que cantaba de oído, sin saber música, daba "tremendos gritos" y los espectadores se movían a risa o a la compasión viéndolo en un estado de tal paroxismo pronto a reventar (4), los demás miembros de la compañía no eran cantantes, ni actores, eran audaces calaveras que lo intentaban todo y que ni siquiera alcanzaban a parodiar pobremente una ópera. Don Vicente Grez oyó contar a una dama que en su

(2) Citado por L. Amunátegui, "Las primeras representaciones dramáticas en Chile". Santiago, 1888. Pág. 140.

(3) El director es llamado a veces Pezzoni, otras Pissini y otras Pezani.

(4) José Joaquín de Mora, "El Trompeta", 13 de Enero de 1831.

juventud había asistido a aquellos espectáculos “que en el Barbero de Sevilla, Rossina salía en traje de mora, lo mismo que en Otelo, que en la escena de la lección de música, don Bartolo, el tutor, y la pupila se ponían a bailar una gavotta; y luego llegaba Fígaro, hacía a un lado al doctor y comenzaba una zamacueca con Rossina. Unas cantoras petorquinas (las famosas Pini-lla) entonaban la famosa cueca y la orquesta dejaba a un lado a Rossini” (5).

La novedad del espectáculo, suavizó un tanto la crítica. Don Andrés Bello, en *El Araucano* del 18 de Diciembre de 1830, daba cuenta en estos términos de la representación de *La Italiana en Argel*:

“La pieza aunque extravagante y absurda, aun más de lo que puede permitirse a la ópera bufa, es de las populares de Rossini por la fecundidad y belleza de los motivos musicales con que ha sabido hermosearla; si bien es preciso confesar que en ésta más que en otras, dió el compositor rienda suelta a su genio difuso, insistiendo en un tema hasta el fastidio”.

“La ópera bufa, que en todas partes tiene más aficionados que la ópera seria, es también la que mejor se adapta a la fuerza de nuestra compañía lírica y por esto deseáramos que ésta se limitase, si le fuera posible, a piezas cómicas o de un carácter medio”.

Pizzoni y Betali que tanto divierten en los papeles de una familiaridad animada y festiva, se hallan fuera de su elemento en lo heroico y aun la señora Scheroni, que no carece de bastante flexibilidad para pasar de lo familiar y jocoso a lo patético, brillará siempre mucho más como Isabela o Rosina, que como Aménaida.

“La ópera, terminaba, agradó mucho por el buen humor y espíritu con que fué ejecutada. Aplaudieronse particularmente el dúo “Ai! cappricio della sorte” cantado con estilo por la Scheroni, el recitado y aria del eco de la señora Caravaglia y la primera entrevista entre Isabela y el Bey” (6).

Las frases de don Andrés Bello eran en el fondo meras palabras de cortesía, en cambio don José Joaquín de Mora, intérprete del sentir del elemento verdaderamente musical que se había formado en la tertulia de la *Filarmonía*, publicó el 13 de

(5) Vicente Grez, “La Vida Santiaguina”. Santiago, 1879, Pág. 104.

(6) Citado por M. L. Amunátegui, “Las Representaciones Dramáticas en Chile”.

Enero de 1831 en *El trompeta*, un notable artículo acerca de estas representaciones, artículo que revela su extraordinario sentido artístico.

Se trataba de *La Gazza Ladra*, en que al decir de los ingeniosos santiaguinos, los artistas ladraban verdaderamente, y de la cual se había representado una miscelánea compuesta: del aria *Il mio pianto*, el trío: *O nume beneficio*, y los finales *Mi sento opprimere* y *Che abisso di penne*.

"Para llenar el papel de contrabajo, escribe don José Joaquín de Mora, le falta a Pissoni la firmeza y conocimientos músicos que requiere esta voz en los obras serias; lo primero se observará siempre que quiere sostener una nota grave y lo segundo, en las modulaciones marcadas, pues en este caso como no puede guiarse tanto por el oído (recurso ordinario de los cantantes sin saber música), embrolla la armonía y quiebra el compás. Lo menos mal que hace Pissoni son los papeles de bufo, que todo italiano desempeña con más o menos felicidad, porque en ellos encubren con chuladas los defectos esenciales de su canto. Atestígüenlo el *Barbero* y la *Italiana* y aun en la primera de estas óperas, donde desempeña su papel favorito, obsérvese cómo desfigura los pasajes. De las otras obras sólo diremos que en la *Inés*, el señor Pissoni es el barbero en estado de demencia y en el *Tancredo*, es el barbero vestido de galápago. ¿Qué otro bufo que el señor Pissoni con su voz y falta de acción teatral hubiera tenido la presunción de cantar en el *Tancredo* el papel de tenor?

"Tenemos los chilenos bastante dosis de amabilidad y tolerancia, aplaudimos por urbanidad y por costumbre, pero no somos tan insensatos que se nos oculten las horrendas mutilaciones y absurdos pastiches que se nos dan bajo el nombre de óperas" (7).

A pesar de estas críticas adversas, Pissoni prolongó la temporada hasta el 12 de Febrero de 1831. En Abril estaba en Valparaíso, celebrando con el *Barbero de Sevilla* a los héroes del 5 de Abril; el 7 representaron el *Tancredo* y el 12, *La Italiana en Argel* con el final del primer acto que no se dió la primera noche.

Las primeras tentativas líricas habían fracasado. Mora las tildaba de escandalosas y "se avergonzaba que en un país que poseía

(7) José Joaquín de Mora, "El Trompeta", ya citado.

una de las más perfectas cantantes, salida jamás de las mejores escuelas de Europa, en un país que ha tenido una sociedad filarmónica, tamaño desatino sólo puede merecer la burla y la rechifla. Jamás habíamos oído aquí berrear, mugir, desgañitarse como lo estamos oyendo ahora. De las modestas tiranas pasamos de pronto a lo más delicado y clásico de la música vocal, y aun en los talentos mediocres, gracias a un modelo y a consejos de Massoni, y de otros profesores y aficionados, se ha observado a lo menos buen gusto, compás y entonaciones correctas”.

CAPITULO XII

LA OPERA Y EL ROMANTICISMO

Hacia 1840 despierta en Chile una sensibilidad desconocida; aparece el romanticismo—importado de Europa—que retoña en los países americanos con exuberancia tropical. Es una época turbulenta. “Las ideas adquieren—según decir de L. A. Sánchez—una explosividad impresentida. Los vocablos dividen a las gentes en bandos irreconciliables. A la lucha caciquil la reemplaza la lucha por los principios o los nombres. Y así es como el romanticismo, nutrido a los pechos de tan sorprendivos sucesos, surge a la palestra con un vigor que no habría justificado ninguna moda, ninguna imitación, ningún señuelo” (1).

La vida social toma apariencias refinadas. Los barnizados estantes de Marchán y Latates; los objetos de última moda de Prieto, los pañuelos de Puelma, las cintas y blondas de Lavasseur, las cachemiras de León, transforman la sencillez romana de los primeros republicanos. Las mujeres vestidas de organdí, con cuerpo a lo Lucrecia Borgia, con cintura redonda, mangas lisas y faldas de volantes, pasan de la vida doméstica a la vida del sentimiento.

La llegada de la ópera italiana exacerbó todos estos sentimientos difusos. Las mujeres, más impresionables que los hombres, trataron de identificarse con las heroínas que veían en las tablas. “Las Ramonas y Bartolas—escribe don Vicente Grez—cambiaron su nombre por Elvira, Lucía, Lucrecia o Julieta”.

(1) *Luis Alberto Sánchez*, “Historia de la literatura americana”. Santiago, 1937. Pág. 261.

“Todos los Alfredos y Arturos que hoy tienen de 30 a 35 años nacieron en aquella época, pues las madres destinaban a sus hijos desde la cuna, no para doctores en teología o medicina, sino para héroes de romance” (2). Sarmiento se reía de esta exageración: “todos somos románticos ahora, hasta la municipalidad que por romanticismo ha mandado numerar las calles”.

Precedida de gran fama conquistada en Lima, llegó a Chile a fines de Marzo de 1844, la primera compañía de ópera digna de ese nombre. El pintor Rugendas desde Lima recomendó a la señora Zegers, a la Rossi y a la Pantanelli, “que se habían granjeado la estimación y el cariño de las principales familias” (3).

Antes de pasar a Santiago los artistas ofrecieron, el 8 de Abril, un concierto en Valparaíso, en casa de don Elías de la Cruz. El éxito fué tan extraordinario que *El Mercurio* le dedicó por entero su editorial.

“Estábamos ya religiosamente recogidos y tristes, porque la bella música bellamente ejecutada, da tristeza y recogimiento al alma, después de haber oído o más bien devorado el dúo de *La Norma* por las señoras Pantanelli y Rossi, cuando la “cavatina” cantada por el señor Ferreti, con su voz llena, fácil, enérgica y varonil vino a poner un agradable paréntesis entre el dúo y la cavatina de la *Lucía*, cantada por la señora Rossi que con su suavísima voz manejada con una espontaneidad y destreza admirables, tan pronto nos tenía pendientes de un alto “sí”, tan pronto nos dejaba oír las notas más graves de la escala. Bella y atrevida artista, entra en todas las dificultades de un trozo sin premeditación, sin miedo, tan segura está de vencerlas todas, dominarlas, dominando al mismo tiempo a los que la escuchan. Con una igualdad admirable en los registros de su voz ha ejecutado anoche una serie de pasajes en octavas sin que se percibiese la más leve diferencia en la naturaleza de los diversos sonidos que recorría” (4).

El elenco de la compañía era el siguiente:

(2) *Vicente Grez*, “La Vida Santiaguina”. Santiago, 1879. Pág. 115.

(3) M. S. Rugendas a I. Z. Lima. (Papeles de doña Isidora).

(4) Citado por *Roberto Hernández*, “Los Primeros teatros de Valparaíso”. Valparaíso, 1938. Pág. 129; *Salvador A. Ribera* y *Luis A. Aguila*, “La Ópera”. Santiago, 1895. Pág. 482.

Primera soprano: Srta. Teresa Rossi.

Primera contralto: Sra. Clorinda Corradi de Pantanelli.

Primera soprano: Sra. María España.

Primer tenor: Sr. Alejandro Zambaiti.

Primer barítono: Sr. Henry Lanza.

Bajo cantante: Sr. Pablo Ferreti.

Bajo genérico: Sr. José Martí.

Bajo cantante: Sr. Néstor Corradi.

Escenógrafos: Sr. Rafael Georgi.

Sr. Néstor Corradi.

Director de Orquesta: Sr. Rafael Pantanelli.

El coro estaba compuesto, según Zapiola, de un buen número de hombres y algunos niños chilenos contraltos, "pues de lo que es soprano masculino, agrega con picardía, no es fruto de nuestra tierra".

El conjunto era homogéneo. Teresa Rossi, según los contemporáneos, era una mujer fina, flexible, que parecía cimbrarse en la escena. Su tez era blanca, pero algo tostada por el sol de Italia. Sus ojos eran oscuros hasta parecer negros. Todo su físico ayudaba a entusiasmar al público. Su voz era dulce y sonora, de cierta fuerza y de extensión poco común. Vocalizaba, sin embargo, con dificultad y cuando trataba de trinar ponía de manifiesto su poco estudio de la técnica. A estas cualidades físicas y artísticas, hay que agregar sus atributos morales, su seriedad y buenas costumbres que le abrieron los mejores hogares santiaguinos (5).

Clorinda Pantanelli era de regular estatura y de una fisonomía agradable e inteligente. Sus ojos brillantes expresaban toda la pasión y vehemencia que había en su alma de artista. Cuando sonreía, y éste era uno de sus mayores encantos, parecía que su sonrisa iluminaba su rostro. Había hecho en Italia, España y Cuba un papel distinguido y sus entonaciones dramáticas estaban a la altura de sus recursos vocales.

"Tenía, sí, apunta Tornero, el capricho de convertirse en bajo o tenor. Tan acostumbrados estábamos de verla representar los papeles de hombre que llegábamos hasta encontrarla mal en papeles de mujer".

(5) Sobre los artistas ver: Santos Tornero, "Reminiscencias de un viejo editor". Valparaíso, 1889. Págs. 36-38; Vicente Grez, ya citado, Págs. 106-112; Zapiola, Págs. 90-94.

El señor Ferreti era un bajo de positivos méritos y de imponente figura. Su caracterización de *Marino Faliero* fué un acierto rara vez igualado.

Henri Lanza, el maestro de capilla de la Catedral, se incorporó en condiciones muy ventajosas, como barítono "sobresaliente", como se llamaban en esa época a los que desempeñaban cualquier rol. Esta misma posición, que le reportaba grandes ganancias, lo hacía prestarse a interpretar papeles que rebajaban su mérito artístico.

Alejandro Zambaiti, el tenor, si bien no poseía un registro muy extenso, era un profesor notable, sobre todo por su vocalización.

El director de orquesta, Rafael Pantanelli, se desempeñaba con gran maestría. Zapiola, que era el primer clarinete, nunca lo vió vacilar en los numerosos y distintos trozos que ejecutaba. Dirigía, tocando al piano los recitativos en las óperas bufas, y con una pequeña vara, lo demás. La novedad de la batuta, el "palito" como decían los críticos, no dejó de hacerle objeto de algunos chistes.

La compañía traía como pintor escenógrafo a Rafael Georgi, que dejó abundantes y admirables decoraciones. La representación de *Semíramis* de Rossini, por ejemplo, dió ocasión a un gran despliegue escénico. Un suelto de prensa enumeraba los siguientes decorados:

- 1.º—Gran templo de Babilonia consagrado a Belo, con la estatua de éste y una gran pira ardiendo.
- 2.º—Gran columna de pirámide con la tumba de donde sale la sombra de Niño.
- 3.º—Departamento interiores de Semíramis.
- 4.º—Interior de las Tumbas.
- 5.º—Gran columna y mausoleo con entrada a las tumbas.
- 6.º—Gran jardín de Babilonia y porción de accesorios.

Analizando en conjunto a la compañía, Zapiola encontraba en ella un mérito rarísimo, sin ejemplo posterior; todos, sin excluir siquiera a los coros, sabían su arte por principios, y podían cantar sin más estudio que el realizado particularmente.

El repertorio estrenado en las temporadas de Santiago y Valparaíso, fué el siguiente:

De Rossini: Tancredo, Semíramis, Donna dil Lago y El Barbero de Sevilla.

De Donizetti: Marino Faliero, Elixir d'Amore, Belisario y Fausta.

De Bellini: Julieta y Romeo, Sonámbula, Norma, Los Puritanos, La Parisina y El Pirata.

El estreno de la Compañía se llevó a efecto en el Teatro de la Universidad, de los señores Solar y Borgoño, el 21 de Abril de 1844. La obra elegida fué *Julieta y Romeo*, de Bellini. Más de 1.400 personas acudieron a "esta fiesta civilizadora". Las tres corridas de palcos se hacían estrechas para contener a las más distinguidas familias. La representación fué, al decir de los críticos, admirable.

Un redactor de "El Siglo", empezaba la crónica, con este epígrafe inflamado: "Hay momentos, vive Dios, en que asesina el placer".

"Julieta y Romeo, proseguía, es una drama cantado que hace llorar con sus golpes, pero que no atormenta el espíritu, ni desespera. La señorita Pantanelli, esta bella italiana de voz dulce, sonora y avasalladora, trasmitió a los espectadores el mismo sentimiento que representa. El pálido semblante, los lánguidos ojos y la voz tierna de la señorita Rossi, me han hecho gozar en esta noche más que en todos los días de mi vida" (6).

El superlativo homenaje de *El Siglo*, síntoma de ese tiempo ampuloso y chabacano en sus gustos, tuvo su contraparte en las atinadas y juiciosas observaciones de don Domingo F. Sarmiento, en su folletín de *El Progreso*, que puso en tela de juicio el valor formal del drama lírico.

"La primera idea que nos asalta el espíritu, escribía el egregio emigrado argentino, es la impropiedad de representar cantando escenas de la vida común, e intentar un remedo del drama y de la tragedia exhalando acentos melodiosos o combinando armonías, donde debiéramos prometernos oír la expresión de sentimientos dulces, o las manifestaciones tumultuosas de la pasión. Háse dicho que para gustar de la ópera hay que dejar el sentido común en la puerta... Lo que constituye verdaderamente la inferioridad de la ópera sobre el drama es la falta necesaria de actividad en la manifestación de los sentimientos. La palabra en el drama marcha tan rápidamente como la pasión que

(6) "El Siglo", 23 de Abril de 1844.

pinta; no así la combinación de los sonidos de la ópera. Para producir su efecto, para expresar las pasiones necesita retener la palabra y subordinarla al compás, a la medida, a la rima que reclama el oído; pues que la música no puede producir sus bellezas sin esta sujeción y estas dilaciones" (7).

El tierno y dramático poema de Shakespeare había conmovido intensamente a las mujeres; sus corazones sencillos, se abandonaban por completo a las impresiones del amor ideal. En las escenas patéticas, mientras los hombres aplaudían con frenesí, las mujeres lloraban de placer y de emoción. La ópera pasó a ser, el vehículo emocional del romanticismo.

"Cuatro representaciones han bastado, escribía Sarmiento, para producir el misterioso fenómeno de la transformación, y este pueblo anti-filarmónico se ha convertido en una compañía de dilettanti que no habla sino de ópera, y que a cada instante quisiera entonar las armonías que han asido su corazón, y que a la primera nota hacen brotar un ramillete de recuerdos, una impresión de bienestar y de gozo. Tan cierto es que la música es hoy el hecho que nos domina, que puede uno estar seguro de que en toda tertulia, en toda mesa de té, de las ocho para adelante, no se discute, ni se habla sino de *Romeo y Julieta*, de la señora Pantanelli y Rossi, del *Marino Faliero*" (8).

El apasionamiento lírico afectó las costumbres, y los salones más aristocráticos de Santiago, aquellos que no admitían en su seno sino a los cabildantes del siglo XVIII, se abrieron de par en par a los artistas.

El entusiasmo degeneró en locura. *El Siglo* pidió editorialmente la enseñanza obligatoria del italiano; se creía que la ópera era privativa de Italia, y un tumulto atronador acalló la voz de los críticos que discurrían con sensatez sobre el asunto.

Las exageraciones melománicas llegaron muy pronto al paroxismo. *El Siglo* hablaba, el 6 de Junio de 1844, del "Furor Filarmónico". "La Opera italiana nos ha venido a envolver con su manto de fascinación. Ella ha invadido los ministerios, las Cámaras, los literatos y todas las demás actividades".

Los beneficios marcaron la cúspide del entusiasmo. El 4 de Junio la Rossi anunció su *serata d'honore*, dirigiendo al público de Santiago, una carta inspirada.

(7) "El Progreso", 27 de Abril de 1844.

(8) "El Progreso", 4 de Mayo de 1844.

Se estrenó *Lucía de Lamermoor*; siguió un aria de *Doña Garitea*, de Mercante, cantada por la Pantanelli; un dúo de la *Cenerentola* por Ferreti y Lanza, y el coro, cuarteto y polca de *Los Puritanos*, de Bellini. El clamor fué extremo. "Coronas labradas con esmero, dice un suelto de prensa, una de ellas en verde, ciñó la frente de la señorita Rossi. La música esperaba en la puerta y, habiendo la beneficiada subido a una calesa en compañía de la Pantanelli, el público desenganchó los caballos y condujo a las dos artistas a sus casas, en medio de una ovación continuada".

El 1.º de Julio, en el beneficio de la Pantanelli, con el estreno de *Norma*, acompañado de la Cavatina de *Torquato Tasso*, de Donizetti y de doña Garitea, la exaltación fué mayor.

El 22 Alejandro Zambaiti se beneficiaba con el *Belisario*, de Donizetti y un escogido número de trozos de entremés.

En la representación del *Barbero de Sevilla* hubo discusión entre los admiradores, encontrándose que el reparto era desacertado, porque la Rossi era más alta y tenía una figura más varonil que la Pantanelli; se vé que estos aficionados daban más importancia a la fisonomía que a las voces.

A principios de Noviembre la compañía se dirigió a Valparaíso, y se despidió del público con un nuevo beneficio de la señorita Rossi.

La temporada de Valparaíso, que se abrió con un abono a sesenta funciones, fué un verdadero acontecimiento social y artístico, pues coincidía con el estreno del *Teatro de la Victoria*, construido por los señores don Pedro Alessandri y don Pablo del Río.

El día 16 de Diciembre, se abrieron solemnemente las puertas del nuevo teatro, a las 8 y media en punto, con *Julieta y Romeo*. La prensa dedicó los más elocuentes elogios a los empresarios "que no han perdonado medio para dar al teatro de Valparaíso toda la capacidad, todo el lujo, toda la perfección que podía apetecerse en un teatro levantado para una capital y para un pueblo del gusto más desenvuelto". En cuanto a los artistas, agregaba el citado artículo de *El Mercurio*: "las señoras Pantanelli y Rossi han recogido anoche los brillantes laureles que han coronado, en todo tiempo y en todas partes, su talento y sus esfuerzos" (9).

(9) Sobre temporada Valparaíso, ver *Roberto Hernández*, ya citado.

La temporada se prolongó cerca de seis meses, con el mismo repertorio que ya hemos enumerado.

El 15 de Junio se despidió la compañía con la ópera *Belisario*, de Donizetti. "A manera de noble despedida, dice el señor Hernández, de quien tomamos estos datos, se cantó la *Canción Nacional*".

La prensa comentaba con cariño y benevolencia a los artistas:

"Valparaíso ha dado el adiós de despedida a la maestra y sublime Pantanelli; a la simpática, tierna y popularísima Rossi, con señales inequívocas de su favor y del alto concepto que tiene de su mérito; mérito artístico realzado por cualidades personales muy apreciables".

La temporada de 1845 en Santiago se inició con nuevos elementos, contratados en Lima para reemplazar al bajo Ferreti y a la soprano España; eran ellos, Sofía Esper, Luis Grandi y el tenor Martí, que había actuado en Valparaíso. Al repertorio conocido, agregáronse la *Gemma Vergi*, de Donizetti; *Los Arabes de las Galias*, de Piccini; *La Estranjera*, de Rossini; *Olivo y Pascual*, de Donizetti.

En Enero de 1846 se trasladaba la compañía a Valparaíso, con el mismo elenco ya anotado. En el mes de Julio, reforzaron las huestes líricas, Vicente Ricci y su esposa Giudita de Ricci, que permanecieron todo el año, hasta que fueron a su vez reemplazados por: Gaetano Bastoggi, académico filarmónico de Ferrara, excelente barítono; su esposa Teresa Pusterla y los tenores Gaetano Commasi y Juan Ubaldi.

Se estrenaron las novedades, realizadas por el nuevo personal, y la Rossi y la Pantanelli continuaron gozando de la admiración pública. Las funciones cívicas del dieciocho, en especial el solemne Te Deum, fueron amenizadas por "toda la compañía lírica".

En esta temporada se vió el primer intento de una ópera nacional, compuesta por el distinguino profesor don Aquinas Ried, de cuya personalidad hablaremos al esbozar su biografía.

En el llamado habitual de la prensa, apareció el 28 de Noviembre el anuncio de "la ópera en castellano escrita en Chile por el señor Ried". La ópera se llamaba *Telésfora*, y había querido el autor estrenarla en la celebración del 18 de Septiembre de 1846, pero dificultades que no conocemos impidieron la reali-

zación de tal deseo. Después se anunció la obra para la última temporada, pero no llegó a estrenarse.

La compañía dió igualmente unas cuantas funciones en Copiapó. Teresa Rossi, en carta a la señora doña Isidora Zegers de Huneeus, expresa su entusiasmo por la gira, alabando la sociabilidad copiapina:

Copiapó, 18 de Mayo de 1849. (Extracto).

"Estoy muy contento (sic) hasta ahora de los copiapinos porque me han recibido bien sea en el teatro como particularmente. Abbiamo dato gia sei opere La Giuglieta, Lucia, Norma, Figlia del Regimento, Elixir, Ernano quest' ultima fue furore e le altre piangero tutte chi piu chi meno. Il teatro e una perla e molto armónico. I palcchi sono tutti abbonato. Mi voz se ha resentido un poco por una enfermedad al estómago.

Copiapó, 20 de Septiembre de 1849.

Agradezco la música que me ha enviado con el Sr. Vallejos (Jotabeche). Han debido suspender la segunda de Nabucodonosor por enfermedad de la Bastoggi...".

A fines de Marzo de 1850, llegó a Valparaíso, la última compañía lírica que examinaremos, por cuanto hemos fijado convencionalmente en 1850, los comienzos de un verdadero arte musical en Chile.

Los nuevos elementos eran el maestro director, don Antonio Neumane, del cual dice Zapiola, en una de las críticas que escribiera bajo el pseudónimo de *Crescendi Veritatis*, "por su talento músico no es inferior a nuestro juicio, a ninguno de los célebres artistas europeos que nos han visitado"; Luis Cavedagni, que vino a reemplazar a Lanza, es un excelente artista, con muy buenas cualidades vocales; Francisco Conradi, de buen porte y gran actor; la señora Neumane, comprimaría; Lucrecia Micciarelli, Víctor Lefebre, Carlos Baraillao y Enrique Ofellan.

A la vuelta de Copiapó, la Rossi y la Pantanelli se incorporaron al conjunto (10).

Las obras estrenadas fueron las siguientes: *Chi dura Vince*, de Ricci; *Roberto Devereux*, de Donizetti; *La Betly*, de Donizetti; *Attila*, de Verdi; *Don Pasqualle*, de Donizetti; *Luisa Strozzi*, de Sanelli; *Nabucodonosor y los Lombardi*, de Verdi; *El fu-*

(10) "El Semanario Musical". Santiago, 1852.

rioso de la isla de Santo Domingo, de Donizetti; *Alzira o la conquista del Perú por los españoles*, de Verdi; *La Muda de Portici*, de Auber; *Una Aventura de Scaramucci*; *El Templario o Ivanhoe*; *La Dama Blanca*; *La Sonámbula*; *Ernani* y otras del repertorio anterior (11).

Zapiola se quejaba de la orquesta, organizada en condiciones muy estrechas, deplorando la ausencia de clarinetes y oboes y la presencia de una sola viola. "Los instrumentos de viento se portaron horriblemente, sobre todo las trompas que no hicieron ni una entrada a tiempo. De paso, les diré, agregaba, que hagan Uds. lo posible para que la extremidad izquierda de la orquesta observe más los pianos que los fuertes. Hay que aconsejar a los coristas que canten de veras".

Reaccionaba también en contra del abuso del "ralentando" que hacían algunos miembros de la compañía; de la monotonía de los calderones, y de lo poco que se ocupaban todos los recitados.

A la Rossi no le escatimaba sus elogios, siempre justos y medidos.

Nada indignábale más que la ausencia de escrúpulos de los directores, que arreglaban a su modo las partituras e intercaban, para el lucimiento de los artistas, arias y canciones de otros autores.

Las críticas de Zapiola reflejaban un estado de ánimo general. La exageración de los sentimientos románticos había llegado a tal grado que se hacía indispensable volver a la realidad. "Lentamente, dice don Vicente Grez, las mujeres fueron saliendo del letargo en que vivían sumergidas, despertando de su poético sueño al ruido del oro, al bullicio de la vida agitada, de las ambiciosas especulaciones en que los hombres se habían lanzado a los gritos de Chañarcillo y después de California. Y las mismas artistas partían arrobadas al Eldorado, para dejar sus gargantas, entre el humo pestoso de los salones dudosos de San Francisco. Los ídolos se alejaban o pasaban a la vida anónima del montón. La Rossi había de abandonarnos para siempre sin hacernos falta".

Avecindada en Milán, conservó sin embargo la Rossi un recuerdo constante de Chile. En su correspondencia con la señora Isidora Zegers divaga melancólicamente: "Me he queda-

do soltera porque los jóvenes están llenos de vicios (sic) y llenos de deudas". Vive modestamente en su departamento. Ya no va al teatro porque está enferma. Sólo la función en honor de Vittorio Manuele le arranca frases de entonación patriótica: "La Italia se va agrandando; el lujo es inaudito".

Asómase a veces a la ópera, con tristeza, no exenta de resentimiento. *La Favorita*, *La Ebreá*, no le parecen nada extraordinario. Sólo Chile, su juventud, sus grandes triunfos la arrancan de su letargo, y en sus cartas aparecen siempre "los recuerdos de ese Chile donde quisiera morir" (12).

Y mientras la Rossi, recordaba sus rivalidades con la Pantanelli, ésta a su vez, cediendo a las instancias líricas de un poeta romántico, se había establecido en Santiago:

Clorinda, tu Italia bella
 Por nuestro Chile florido
 Cambia. Si Italia descuella
 Sobre un mundo envejecido,
 Chile es de América la estrella,
 Es el pueblo prometido.

Pero pronto el olvido, losa sepulcral del artista dramático, cayó sobre ella. En 1856 se retiró de las tablas y murió aislada entre nosotros "como una Jerusalem santa en manos de los incrédulos y herejes, sobre su tumba se dejó oír sólo el canto de un poeta infantil Escuti Orrego, que nunca la vió en el escenario de su gloria, sino únicamente en los días de su caduca vejez" (13).

Las dos artistas representan, simbolizan toda una época, no muy afortunada talvez en sus consecuencias; lo que no impide que doña Mercedes Marín de Solar exprese, sin duda, una gran verdad cuando exclama:

En Chile será eterna la memoria
 De Clorinda y Teresa: entrambos nombres
 Conservará la fama entre los hombres
 Y el arte encantador que hizo su gloria.

(12) M. S. Papeles de doña Isidora Zegers.

(13) *Vicente Grez*, obra citada. Pág. 112. En resumen el repertorio que dieron a conocer las compañías de ópera que actuaron en Chile entre 1830 y 1859 fué el siguiente: 21 óperas de Bellini; 16 de Verdi; 9 de Rossini; 7 de Donizetti; 5 de Luigi Ricci; 3 de Mercadanti; 2 de Piccini; 2 de Sanelli; 1 de Fernando Paer; 1 de Nicolai; 1 de Luis A. Adam; 1 de F. Ricci; 1 de Valentín Fioravanti; 1 de Nini; 1 de Daniel Auber; 1 de Lauro Rossi y una de Paini.

CAPITULO XIII

DON AQUINAS RIED Y LA OPERA NACIONAL

El doctor Aquinas Ried fué una personalidad de gran relieve en el mundo científico, filantrópico y artístico del pasado siglo. Su figura está unida a empresas tan nobles como la organización del Cuerpo de Bomberos, tan arriesgadas como la exploración de nuestro territorio, tan útiles como la colonización de las provincias del sur. Quedan fuera del campo de nuestro estudio esas magníficas actividades, nos concretaremos únicamente a bosquejar su aporte a la historia musical de Chile.

Nacido en Baviera entre 1810 y 1815, educado en Schottenkloisters, Ried pasó joven a Inglaterra donde obtuvo el título de médico en unas de las grandes universidades inglesas. El espíritu de aventuras lo llevó lejos de Europa, a la apartada y misteriosa isla de Norfolk, donde ejerció el cargo de médico militar. Pasó después a Sidney y en su viaje de regreso a Europa tocó accidentalmente en Valparaíso.

Sus compatriotas, impresionados por las cualidades que demostraba el viajero, lograron prolongar su permanencia en Chile, y poco más tarde lazos matrimoniales con la señorita María Canciani, lo ataron definitivamente a nuestro país (1).

En 1844 inició entre nosotros sus actividades musicales. En el programa cívico concertado por la Municipalidad de Valparaíso figuraba "una misa solemne de gracia, en la Iglesia Matriz cuya música, trabajada y dirigida por el hábil profesor alemán señor Ried, será ejecutada por varios caballeros alema-

(1) Sobre Ried ver: *Carlos Keller*, "Dr. A. Ried Leben und Werke". Concepción, 1927. *Alberto Ried*, "Diario del Viaje del Dr. Ried". Santiago, 1920.

nes" (2). Su nombre reaparece en los anales artísticos en 1846, año en que la compañía lírica de Pantanelli anunció en el programa de la temporada, "la ópera escrita en castellano por el señor Ried". Era esta producción *La Telésfora*, el primer intento de drama lírico en Chile. El texto estaba inspirado en uno de los episodios de la lucha de la independencia. Pelayo, capitán patriota, vivía retirado de una caverna después de la reconquista española, en compañía de su cuñada Telésfora y de su sobrina Irene. Gonzalvo, oficial realista, va a ofrecerles su protección, pero su amor por Irene y los inflamados discursos de Pelayo, lo hacen abandonar la causa del Rey. Siguen los momentos trágicos de la campaña libertadora. Pelayo es herido en una batalla, Telésfora arranca la espada de su herida y arremete contra el enemigo. Muere Pelayo, mientras que a su alrededor Irene y Gonzalvo, símbolo del nuevo período que se inicia, se abrazan (3).

El libreto de *La Telésfora*, publicado en 1846, tuvo cierta resonancia. Un crítico hacía resaltar en la siguiente forma los méritos de la obra: "El autor no ha caído en la vulgaridad de personificar a la América en una india; él ha marcado dos épocas, una que acaba, otra que empieza. En la primera, ve los antecedentes de la América en España; en la segunda, la América es todavía la España rejuvenecida, nueva; las glorias indianas vienen a agruparse alrededor de ella, a identificarse con ella, a ensalzarla, pero no constituye por sí sola su pasado" (4).

Diversos inconvenientes impidieron, sin embargo, el estreno de la ópera, que debía tener lugar el 18 de Septiembre. Años más tarde, en 1885, se estrenaba en Valdivia, el coro *Ea, campesinos, venid* del tercer acto de la *Telésfora*, arreglado por Guillermo Frick para cuatro voces, con acompañamiento de piano (5).

El mismo año de 1846, el doctor Ried aceptó una proposición del Presidente de Bolivia, el General Ballivián, que lo contrataba como profesor de química, patología y obstetricia en la

(2) Roberto Hernández, "Los primeros teatros en Valparaíso". Pág. 139. Se trataba del conjunto coral de Herr Muchall que a pedido del Pbo. Riobo ejecutó la "Misa" de Ried.

(3) "Telésfora". Opera heroica en tres actos escrita y compuesta por Aquinas Ried, Valparaíso, Noviembre de 1846 (ver ilustración).

(4) Roberto Hernández, ya citado, Pág. 72.

(5) Carlos Keller, obra citada, Pág. 62.

Universidad de Sucre. La caída de Ballivián, echó por tierra sus proyectos y los esposos Ried se vieron obligados a regresar a Chile, donde don Aquinas, obtuvo el puesto de médico municipal de Valparaíso. Sin abandonar el cultivo de las ciencias, ni de las bellas letras, el doctor Ried se entregó por entonces a la nobilísima empresa de organizar el cuerpo de Bomberos de esa ciudad, alcanzando en 1861, el puesto de Superintendente (6).

Fundó igualmente una sociedad filarmónica que reunía en su seno a los numerosos aficionados de Valparaíso. La organización no fué empresa fácil; necesitó el concurso de diversos elementos, especialmente de su distinguida amiga doña Isidora Zegers. Ried quería fundar una sociedad modesta, de tipo familiar, sin reglamentos complicados, pues, según escribía a doña Isidora, "lo que se necesita para reuniones de esta clase no son reglamentos sino entusiasmo y un centro, un resorte que comunique su impulso a la mayoría" (7).

En 1860 pudo ver realizado estos anhelos, e inmediatamente comunicó a su inspiradora los detalles del triunfo: "Tengo el gusto de saludar a Ud. para participarle la noticia que al fin hemos logrado establecer una sombra de filarmónica aquí con el nombre de *Sociedad Harmónica*. Ya tenemos 33 miembros y los más de ellos ya tocan algunas cosas, de modo que dentro de seis meses podremos convidar a nuestra amiga".

El mismo espíritu liberal que había despertado su inspiración para cantar en la *Telésfora* el genio de la libertad americana, movió en 1860 a don Aquinas Ried a entonar un himno a Italia, que trabajosamente preparaba su emancipación. La nueva ópera llevaba por título *Il Grenatiere*. Cinco años más tarde, terminaba el original que envió a doña Isidora, rogándole hiciera las diligencias necesarias para el estreno de la obra. Imposible fué encontrar entre el elemento lírico una soprano adecuada, y además, los inconvenientes técnicos derivados de la falta de un coro masculino apropiado, postergaron definitivamente el estreno de *Il Grenatiere*. Envalentonado por los juicios favorables de los críticos que habían asistido a los ensayos

(6) En 1856 compuso Ried la letra y la música del "Himno del Cuerpo de Bomberos", que comienza "Feuer, schreites Feuer".

(7) Detalles tomados de la correspondencia entre Ried y doña Isidora Zegers.

de su ópera, el doctor Ried se entregó a la tarea de componer dos nuevas obras, la una titulada *Walhala*, que principió en 1863 quedó al parecer en proyecto; de la segunda, *Diana*, escrita en español, terminó el primer acto en Noviembre de 1868. Luego se puso en contacto con doña Isidora, pidiéndole su opinión. La respuesta no se hizo esperar. La señora Huneeus aventuraba algunos reparos; entre ellos reprochaba la elección de un tema español. Don Aquinas defendió su obra, en una epístola que insertamos en extracto, pues contiene detalles preciosos sobre el espíritu musical de esa época.

“Ud. me hace la observación que debía cambiar la escena del drama a otro país que no sea España. Voy a decirle que no adopto esa idea... el héroe del asunto es el General Alfánje, un Quijote moderno cuyos dichos y ocurrencias son esencialmente españoles y tan españoles que yo mismo encuentro dificultad en traducirlos a otro idioma. El diálogo está basado en proverbios y chistes nacionales que pierden su sal en cualquiera otro idioma”.

“Así su amigo y antagonista el capitán inglés, por los muchos años de residencia en España se ha nacionalizado tanto que emplea un lenguaje muy español. Las niñas y los coros son andaluces, en fin cambiar la escena sería cambiar el libreto. Además de esto los episodios del drama son tan generales y tan inocentes que no pueden ofender la sensibilidad del criterio mas hostil. Difícil será ver esta ópera sin reirse y su público que se divierte no podrá condenarme al menos por la localidad del asunto” (8).

La Rossi, por insinuación de doña Isidora, tomó a su cargo la concertación de la ópera. Los coros eran sencillos y la orquestación calculada para los elementos de que podía disponerse.

El único inconveniente era el idioma. El doctor Ried disipaba estos temores en sus cartas: “un artista que jamás ha cantado en otro idioma que en el suyo, escribía desde Valparaíso, está naturalmente interesado en favor de éste y teme comprometerse—pero ese temor carece de todo fundamento en el caso actual. La pronunciación del castellano no presenta ni variaciones, ni dificultades alguna para un cantor italiano, siendo casi idénticas la mayor parte de las palabras que se emplean en

(8) Ried a doña Isidora, Valparaíso, 6 de Noviembre de 1868. (Papeles de doña Isidora Zegers).

el canto y estando bien arreglado el texto de la música, apenas se podrá conocer la diferencia como cualquiera podrá persuadirse prácticamente. En cuanto a los recitados, he tratado de condensarlos omitiendo todo el prólogo parlante y creo que no se necesitará más que una regular capacidad y un poco de estudio para vencer este obstáculo. Limberti, un tenor de poca instrucción musical no ha encontrado tropiezo, más bien se ha admirado de la facilidad con que ha podido cantar su parte". Subsanaadas estas dificultades, el doctor Ried repartió los papeles. Limberti, quedaba a cargo de personificar al General Alfánje, la soprano Martínez encarnaría la protagonista.

Alcanzó a ensayarse únicamente la obertura, cuya introducción debía tocarse con muchas pretensión pues era el *leit motiv* que caracterizaba el tema de la libertad, simbolizado en el General Alfánje.

La muerte del doctor Ried acaecida el 17 de Mayo de 1869 puso término a los ensayos. Entre sus papeles, destruidos por desgracia en el terremoto de 1906, quedaron algunos fragmentos de diversas óperas que nunca terminó, entre ellas *Teutonia*, cuyo texto literario es sin duda lo mejor que haya salido de la pluma de Ried. En cuanto a las otras, *Ismenilda*, *Idona*, *Ondega* y su ópera nacional *Atacama*, se conocen escasamente sus nombres. Poco se sabe también de sus perdidos *Germanisches Wanderlied*.

De la vastísima producción musical de Ried, sólo escasas composiciones han sido estrenadas. Sabemos que su *Novara-Lied*, *Das Lied Salomonis*, el lied *Das Volk steht auf*, fueron ejecutados en Valdivia por su amigo Guillermo Frick (9). En 1894, en el Certamen Internacional de Música, realizado en el Teatro Municipal de Santiago, la obertura de su ópera *Diana* obtuvo el premio de honor.

(9) La correspondencia entre el Dr. Ried y Dn. Guillermo Frick se encuentra manuscrita en poder del general en retiro don Francisco Lagreze.

CAPITULO XIV

LA ESTAGNACION EN LO LIRICO

Maravillada por el descubrimiento de los aires de Rossini y por la sensiblería pseudo-romántica de la ópera italiana, la sociedad chilena se quedó estancada en la repetición morosa de las "arias" de efecto y de las melodías de relleno.

En vez de continuar por el camino del progreso hasta ascender a las cumbres del pensamiento musical, cuyos textos había importado don Carlos Drewetcke y hacía oír don Juan Crisóstomo Lafinur, el público permaneció estacionario en ese período intermedio en que agonizaba lo clásico y no aparecía lo genuinamente romántico, y así mientras Europa renovaba su potencialidad artística, inspirándose en nuevos modelos, en Chile se rebajó la música al nivel de un marco pretencioso, consagrado por las formas de sociabilidad.

La música dejó de ser arte para transformarse en algo postizo, en un adorno, en decoración teatral. Se acudía a la Opera para ser visto y aun esas mismas obras que armonizaban con el temperamento del público eran oídas sin el menor respeto. El teniente Gillis, hábil cronista de nuestras costumbres, nos transmite "que en los espectáculos mientras se ejecutaba la *Casta Diva*, se hablaban y se comentaban en voz alta cosas ajenas a la música" (1).

Los números de los programas entre los años de 1838 y 1850, son por por eso insignificantes dentro de un plano superior de

(1) Lt. J. M. Gillis, "The U. S. Naval astronomical expedition". Vol. I. Chile. Philadelphia, 1856.

valorización crítica; repetición de las oberturas de Rossini y de trozos vocales de Bellini y Donizetti; como novedad algunos conciertos de Gabussi, compilador de segunda mano, o los primeros ensayos de ópera cómica de Auber y de la pseudo gran ópera de Halevy; se estrenan los valeses de Strauss que podían dejar "lánguidamente adormecidos por su embriaguez apasionada, lánguida y voluptuosa", a los intelectuales chilenos de 1842 (2), aparecen, sin embargo, tímidamente, los primeros asomos de verdadero romanticismo con el "Ave María", de Schubert.

Unicamente la Iglesia mantuvo la tradición clásica, aunque resentida un tanto por la ejecución de la música del virtuoso García, padre de la famosa Malibrán, y por las languideces italianas de Mercadanti.

Los compositores nacionales no permanecieron inactivos. La vena melódica de Zapiola inspira los acentos patrióticos de la *Canción de Yungay*, y sus composiciones religiosas; doña Isidora Zegers, compone su primer *Himno* en castellano; don Aquinas Ried, ejecuta su solemne *Misa en re mayor* y escribe las primeras óperas nacionales; el virtuoso Federico Guzmán, imitando a su maestro Gottschalk y a Chopin, inicia la serie de sus nocturnos, valeses y mazurkas, don Guillermo Frick compone numerosos "Himnos"; y el niño prodigio Federico Chessi de Uriarte, edita en Lima, sus obras infantiles *La Mariposa* y *La Simpática*.

El progreso más evidente estaba en la calidad de los ejecutantes. Gillis, el testigo norteamericano precitado, reconoce la existencia de "muy buenos músicos cuyas ejecuciones son de un alto mérito".

El campo de acción de estos elementos era más amplio. La construcción del *Teatro Municipal de Santiago*, del *Teatro de Valparaíso*; la reforma de la antigua *Sociedad Filarmónica*, gracias a los esfuerzos del maestro Lanza, don Ruperto Solar y don José Luis Borgoño, su traslado al espacioso salón del Pasaje Matte, construido exprofeso por el arquitecto francés Brunne de Baine, la formación de una orquesta profesional, entregada a la diestra batuta de Rafael Pantanelli y más tarde al meritorio Zapiola; en fin, la *Sociedad Harmónica* de Valparaíso fun-

(2) D. F. Sarmiento, ver sus interesantes críticas en "Obras Completas". El Progreso, 10 de Diciembre, 1842. Tomo II. Santiago, 1835.

dada por don Aquinas Ried, daban excelentes oportunidades a los artistas y aficionados, tanto nacionales como extranjeros.

Por esa época nos visitan: en 1833, el niño prodigio uruguayo Planel, de 10 años de edad, de singular destreza pianística; en 1836, el primer violín del Real Conservatorio de Nápoles, Carlos Bassini; el organista de la Catedral de Thurles y gran músico inglés, Guillermo Vicente Wallace y por sobre todos, el gran virtuoso genovés Camilo Sivori, discípulo de Paganini, cuyas actuaciones en Chile arrancaron ovaciones estrepitosas e inspiraron líricos arranques a nuestros poetas:

Muda el alma de asombro en tu presencia
Cuando vibraba el arco palpitante
Con eco zozobranter
Sintió la cuerda armónica llorar.

Las audiciones musicales reunían a los viejos maestros con la nueva generación de los discípulos.

En un gran concierto de caridad—el primero en su género—organizado por doña Isidora Zegers en 1835, en el Teatro Municipal, lució Barré, el maestro francés, su ejecución limpia y académica, e igualmente sus dotes pedagógicas en la persona de su alumna señorita Helena Borgoño; Curtin hizo malabarismos en el violín; Ocampo, el estilista mendocino, triunfó con su guitarra y doña Isidora Zegers y sus dos amigas, la señorita Recasens y la poetisa doña Mercedes Marín de Solar, finalizaron la audición con un trío de Bellini (3).

La temporada de 1840, en que el espíritu caritativo de doña Isidora se ejerció esta vez en beneficio de doña Carmen Guzmán viuda de Neil, fué igualmente brillante. La animadora mostró una vez más “las características de su canto, poder, dulzura y alegría expresiva”; Lanza y su compañero Caruel, se lucieron en la *Plegaria de Moisés*; el tenor Maffei, cantó el aria de Belisario; Barré, presentó a sus dos discípulas señoritas Eugenia Vicuña Toro y T. Llombart, que obtuvieron un éxito atrozador (4).

Los programas de 1841 fueron más copiosos, especialmente el que puso término a la temporada, el 28 de Octubre.

(3) *El Mercurio*, 21 de Mayo de 1835; *El Araucano*, 22 de Mayo de 1835.

(4) *El Araucano*, 1.º de Enero de 1840.

Zapiola dirigió la orquesta. Se inició con la *Obertura del Dominó Negro*, de Auber. Se cantaron: el dúo del *Elixir D'Amore*, por Lanza y Barroilhet, en que, según la crítica, "estas voces suaves y melodiosas, vertían raudales de melancólica armonía"; doña Isidora Zegers y doña Mercedes Recasens ejecutaron el dúo de *Norma* de Bellini.

Los números de piano estuvieron a cargo de don Manuel Blanco y Gana, de las señoritas Eugenia Vicuña y Matilde Muñoz, que tocaron "con gracia y desembarazo", las *variaciones* de Herz; el señor Mardones tuvo a su cargo unas variaciones para corneta-pistón, "instrumento difícil que hizo lo mejor que pudo"; pusieron término al concierto el terceto de *Matilde de Shabran*, de Rossini, interpretado por Matilde Currel, Carmen Meneses y el señor Lanza. Llamó la atención la voz de la señorita Meneses "de hermosísimo timbre argentino, enérgica y gran volumen" y el *Concierto Obligado* a dos violines, en que el arco fuerte y elegante de Víctor Guzmán, acompañado por su hermano Francisco, ejecutaron con gracia y habilidad los pasajes más difíciles" (5).

La temporada de 1843 se inició con el beneficio de Lanza. Copiamos la reseña de Sarmiento, crítico musical del *Progreso*:

"Se abrió con la preciosa obertura del *Naufragio de la Medusa* que según creemos, es de Halevy. Música grave, los bajos eran de cuando en cuando atravesados por los sutiles sonidos de las primeras cuerdas de los violines. La aria de la *Lucrecia Borgia* de Donizetti que cantó el señor Maffei fué muy aplaudida. La voz franca y poderosa del artista contribuyó, tanto como el mérito real de la música, a darnos las impresiones que nos arrancaron tantos aplausos. Hay además en el aire de este artista tanto candor, tanta modestia, que aun antes de soltar las alas de su armoniosa voz, se ha ganado ya las simpatías de su público. Cuando el señor Lanza se unió a él para cantar el dueto del maestro Gabussi, la atención del público se duplicó y tuvimos la satisfacción de ver realizadas las esperanzas que habíamos concebido al saber que estos dos señores cantarían juntos.

(5) *El Mercurio*, Jueves 28 y Viernes 29 de Octubre de 1841. Víctor Guzmán nació en Mendoza en 1818 vino a Chile con su padre don Fernando y sus tíos Francisco y Eustaquio. Fué un talento intuitivo, pues nunca tuvo, sino hasta 1839 fecha en que vino Bassini, clases de violín. En 1853 abandonó el país recorriendo Argentina y Brasil, donde se avecindó. Ver: J. B. Suárez, "Plutarco del Joven Artista". Pág. 437.

El señor Lanza tiene una fuerte maestría en el manejo de la voz y de los medios musicales, es sumamente hábil para calcular sus esfuerzos, sus pausas, sus golpes y como además de esto está dotado de un órgano tan dulce y flexible y de cierta capacidad inexplicable para dar viveza y movimiento a su canto, ejerce un influjo mágico sobre el auditorio. Muchas alabanzas merece también el señor Caruel cuyo canto nos agradó especialmente en el trío en que siguió tan bien a sus dos compañeros. Los sonidos plañideros del violín del señor Guzmán causaron el efecto y el entusiasmo que siempre recoge este diestro joven por premio de su talento y sorprendentes adelantos" (6).

Los progresos de la orquesta eran manifiestos y se debían, según el juicio de Sarmiento, a Zapiola "gracias a cuya habilidad y contracción hemos llegado a tener en nuestra orquesta todos los adelantos que se necesitan para ejecutar con regularidad las bellezas de la música europea".

El 4 de Abril de 1843 se estrenaron algunos instrumentos desconocidos en Chile; uno de ellos el trombón-concertino, tocado por el señor Vicenti. "Fué de admirar, escribía el crítico del *Progreso*, el poder de emoción que el señor Vicenti le dió a aquel hueco metal de donde salían sonidos lúgubres y roncós que llegaban a herir el alma, a penetrarla de cierta sensación triste y dolorosa". Mayor estupefacción produjo una "armónica de paja y madera sobre que ejecutó el señor Quintavalla. Esta era algo más que nueva; no era ni sospechada. Todos estábamos absortos y apostamos a que los más de los concurrentes tuvieron por momentos la sospecha de alguna superchería. El instrumento se compone de tantos trozos como teclas de piano, naturales y bemoles, todos ensartados por un hilo que los ata uno a otros y los ordena de mayor a menor. Las teclas, diremos así, se pulsan con unos martillos pequeños de madera negra, dura. Es un instrumento ruso".

(6) Concierto del señor Lanza, en *El Progreso*, artículo recopilado en sus "Obras Completas", Tomo II, Santiago, 1835. Pág. 79. Lanza nació en Londres en 1810. Recibió las lecciones de su padre Jesualdo y más tarde pasó a ser profesor de la Reina Hortensia, la madre de Napoleón III. Entre 1827-1832 estuvo en Roma como maestro de capilla de la Duquesa de Baden. En Chile llevó una agitada vida artística y galante. Murió en Valparaíso en 1869 de resultas de las heridas recibidas en un incendio como voluntario de la Bomba de Valparaíso.

Fuera de estas novedades, se ejecutaron la obertura de *Masaniello*, el dueto de Belisario y el trío de Ana Bolena, ambas óperas de Donizetti" (7).

A partir de 1843, los conciertos se suceden con mayor frecuencia, especialmente en el local de la *Sociedad Filarmónica*.

Los programas no ofrecen ninguna novedad, son repetición de los ya analizados y demuestran esa estagnación en lo lírico, que fué la característica del período de 1838 a 1850, durante el cual triunfa la frivolidad mundana de las polkas y las contradanzas.

(7) *El Progreso*, 4 de Abril de 1843.

CAPITULO XV

LA MUSICA RELIGIOSA

Los progresos de la música profana habían retardado el desenvolvimiento del arte religioso debido a que los escasos salarios de la Iglesia Catedral y de los Conventos, no eran estímulo suficiente para los músicos y los cantantes, los cuales preferían alistarse en las orquestas filarmónicas, en las compañías de ópera, o en la enseñanza particular. El Cabildo Eclesiástico supo, sin embargo, sacar partido de la llegada de dos famosos maestros peruanos: don Bartolomé Filomeno, violinista de mérito y maestro de canto muy notable; y don José Bernardo Alzedo, personalidad que domina la música sacra por espacio de treinta años.

José Bernardo Alzedo y Larraín nació en la ciudad de Lima en 1798. Pasó los primeros años en el hogar doméstico recibiendo los tiernos cuidados de su madre doña Rosa Larraín. Muy pronto se despertó en él una imperiosa vocación musical (1).

Los prejuicios de casta que dominaban en la época le impidieron ordenarse de sacerdote e ingresó en cambio como "donado" al Convento de los Agustinos, donde siguió las clases del compositor Fray Cipriano Aguilar, maestro de capilla. En 1810 lo encontramos en la Academia Musical de la Orden Dominicana, que dirigía Fray Pascual de Nieves, "buen cantor y organista consumado".

(1) Sobre *Alzedo* ver: *F. C. C. Zegarra* prólogo a la "Filosofía Elemental de la Música". Lima, 1869; *Ricardo Palma*, "Tradiciones Peruanas"; *Ricardo Cappa*, "Dominación española en América". Vol. 13, Madrid, 1895. Págs. 334-337; *Zapiola*, "Recuerdos", 73-74. El crítico peruano Carlos Reygada prepara una biografía de Alzedo.

A los 11 años de edad fué nombrado pasante de la Academia. Sus modelos favoritos eran Haydn y Mozart e inspirado en ellos compuso su primera obra de valía, *Misa en Re mayor*, que le granjeó renombre inmediato.

El 9 de Julio de 1821, las huestes de San Martín se apoderaron de Lima, y diez y nueve días después se proclamaba la Independencia del Perú. El Gobierno, queriendo festejar tan trascendental acontecimiento, abrió concurso público entre los compositores para premiar el mejor himno patriótico.

Siete composiciones entraron en el concurso. Al terminar las ejecuciones San Martín, poniéndose en pie, exclamó:

¡He aquí el himno nacional del Perú! El himno de Alzedo fué estrenado la noche del 24 de Septiembre de 1821. La bellísima y simpática artista Rosa Merino, cantó las estrofas en medio de interminables aplausos:

¡Somos libres! ¡Seámoslo siempre!
Y antes niegue sus luces el sol
Que faltemos al voto solemne
Que la Patria al Eterno elevó.

Alzedo conducido al salón presidencial por el Coronel Paroissien, fué objeto de atenciones de todo género.

Deseoso Alzedo de contribuir a la emancipación definitiva de su patria, abandonó las sombras del claustro para alistarse en el ejército. Se incorporó, debido a su amistad con el futuro general don José Francisco Gana, en el batallón N.º 4 de Chile. Participó en varias acciones heroicas y "sobrepasó las esperanzas de sus jefes, por haber dado a la banda de música una instrucción sobresaliente".

En 1823 se encontraba en Santiago, poco después se alejaba voluntariamente, del batallón N.º 4. Pronto se dió a conocer y sus vastos conocimientos lo hicieron ser muy solicitado. Durante los cuarenta años que residió en Chile, se ocupó no sólo en la enseñanza particular, sino como profesor de los establecimientos de educación pública, y en la dirección de bandas militares (2).

(2) Don José de la Riva Agüero ha tratado de fijar en sus "Añoranzas" en el año de 1829 la llegada de Alzedo a Chile. Poseemos un recibo firmado por Alzedo y fechado 4 de Julio de 1824, en que se da por recibido, en su calidad de Músico Mayor, de dos onzas de oro por la música del Palacio el día 3. M. S. Archivos Varios. Vol. 700.

La producción musical de Alzedo fué copiosísima y está en su mayor parte inédita. Su inspiración era netamente religiosa. Entre la de este género señala Zegarra: un *Miserere*; una *Pasión para el Domingo de Ramos*, y otra para el *Viernes Santo*; tres *Misas solemnes en Re Mayor*, en *Mi Bemol* y en *Fa Mayor*; un *Invitatorio para Difuntos*, varios motetes, un *Benedictus*, un *Tantum Ergo*, *Salve y Trisagio*. La Biblioteca de nuestra Catedral, conserva las composiciones que él mismo hiciera ejecutar en dicha Iglesia, a saber: un *Himno de Pentecostés a 3 voces*; *Himno Ave María Stella* y un Villancico *Volad, Amores, Volad*.

"Por otra parte, dice Zegarra, no son pocas las obras marciales que compuso en la época en que dirigía las bandas, por ejemplo, *La Araucana*, obertura militar ejecutada en Lima con aplauso de los inteligentes. Entre sus canciones patrióticas, aparte de su famoso *Himno Nacional*, merece citarse la *Despedida de las Chilenas al Ejército Libertador del Perú*:

¡Qué terrible contraste
Oh dulce Patria Amada
La Expedición deseada
Causa en el corazón.
Ya es tiempo de cumplirse
Tu orden irrevocable
La libertad amable
Lidia con el amor (3).

La carrera de Bartolomé Filomeno fué más lenta y menos brillante. Derrotado por Alzedo en el concurso abierto por San Martín, Filomeno se embarcó en 1822 para Chile. En 1826 entró a la Catedral en calidad de tercer violín. Se distingue, muy pronto, por sus cualidades de compositor, escribiendo una *Misa a tres voces, con violín, trompa, trombón, órgano y tambor redoblante y bajo*, que le valió en 1832 el puesto de primer vio-

(3) Reproducimos el acertado juicio crítico de Carlos Reygada sobre el arte de Alzedo: "No parece haber animado el espíritu de Alzedo inquietud de orden estético con miras a la consecución de un carácter o contenido nacionalista en lo esencial de su obra musical, produciendo casi siempre el servicio de la Iglesia, la Patria, el Ejército, etc., no le preocupó otra cosa que ilustrar esos conceptos con fórmulas ya establecidas que servían de canon a una mentalidad agena a ciertas aspiraciones, que por lo demás no eran de su época" en "Panorama Musical del Perú" (Boletín Latino Americano de Música). Año II. Lima, Abril, 1936.

lín, fué además profesor de canto y música entre las familias aristocráticas, granjeándose el aprecio general, y a él se debe la formación de una interesante generación de artistas aficionados, que debutaron, como ya hemos visto, en la *Sociedad Filarmónica*.

Entre sus composiciones sobresalen, una *Misa a Dúo* y una *Copla a Nuestro Amo*, que se conservan en la Biblioteca de la Catedral de Santiago (4).

Era, por entonces, maestro de capilla de la Catedral, el anciano compositor don José Antonio González, que ocupaba tal puesto desde la muerte de Campderrós en 1802. Secundaban sus labores: Bartolomé Filomeno, primer violín; Manuel Salas Castillo, trombón; Mariano Santander, clarinete; Pedro María Robles, primer tenor y Esteban Calderón y Pablo Ojeda, organistas.

El trabajo de la cantoría era bastante irregular; las solicitudes de la vida mundana perturbaban la regularidad de los oficios. El 5 de Febrero de 1833 el Arcediano hacía notar los varios defectos que "con repetición se veían en el coro de música, ya con las continuadas faltas de muchos cantores, seises, e instrumentarios, ya con otros procedimientos, ajenos de la modestia y veneración debida al Templo, a pesar de las frecuentes reconvencciones del señor Chantre" (5).

Para remediar la situación, el secretario del Cabildo redactó un reglamento draconiano que lleva fecha 3 de Abril. Eran 18 artículos que establecían las más severas penas (6).

Las reconvencciones cayeron especialmente sobre el viejo maestro de capilla. Las críticas trajeron la renuncia de dicho funcionario, nombrándose interinamente a don Manuel Salas Castillo, su antiguo rival, quién acudió a la experiencia del músico Manuel Tobar, para intentar una reforma adecuada. Estas medidas llevaron a la Catedral a algunos profesionales de gran nombradía, entre ellos: a don José Bernardo Alzedo, para la voz baja; Robles continuaba en el alto, incrementándose el coro con dos nuevas voces: Domingo Rojas y Pedro Bargas; los violines quedaban a cargo de Mariano Escalante, profesor de viola, ayudado por José Filomeno, Eustaquio Guzmán y Juan

(4) Datos recogidos en la Correspondencia del Cabildo Eclesiástico. (Archivo del Arzobispado).

(5) M. S. Correspondencia del Cabildo Eclesiástico (Archivo del Arzobispado).

(6) M. S. Actas del Cabildo Eclesiástico (Archivo del Arzobispado).

José Allende. Difícil fué encontrar un concertista para primer violín, "pues no se habían encontrado instrumentarios idóneos y sólo se presentó uno llamado Francisco Guzmán, de Valparaíso, sujeto de conocidas aptitudes en esta capital, capaz de llenar la plaza, pero sólo fijaría su residencia en esta ciudad, por \$ 20 mensuales".

Luis Ureta fué nombrado primer clarinete; Mariano Santander y Manuel Tobar como segundos contrabajos; y José Dolores Rodríguez, flauta.

Se llamó como organista a don Damián Donaire, de Valledar, fraile peruano, natural de Ica, de la Orden de los Ermitaños secularizado por Breve Pontificio.

La reforma tuvo efecto momentáneo, pues los defectos tradicionales reaparecieron al corto tiempo, pese a los reglamentos y medidas adoptados (7).

Por consejo de doña Isidora Zegers de Huneeus, se acudió, esta vez a la experiencia de su profesor Massimino residente en París.

"Por oficio de Septiembre de 1836, dice A. Cruchaga, deseando el Presidente de la República, mejorar el servicio de capilla de la Catedral de Santiago, se hizo al Encargado de Negocios en París un encargo de músicos y cantores, a cuya satisfacción se le pedía dedicara el más empeñoso esfuerzo. Los sueldos ofrecidos eran de 800 pesos al maestro de capilla, 400 al sochantre, 360 al organista y 300 a cada uno de los tres cantores. S. E. deja a la discreción, buen gusto y conocimiento que tiene del país el Encargado de Negocios al hacer la elección y ajuste de estos músicos a quienes debe hacer presente que no sólo gozarán de sus sueldos, sino que con motivo de no haber en Santiago profesores regulares ni capilla, ellos serán solicitados para todas las funciones sagradas y aun para las profanas que se ofrecieren y que deben mirar los sueldos aquí designados como un pie fijo que jamás les podrá faltar. Parece que sólo el ramo de honras y exequias fúnebres puede proporcionarles algunos regulares emolumentos".

Sólo tres años más tarde, en Septiembre de 1839, comunicaba el Ministro Rosales al Ministerio que, después de mil dificultades, y gracias a la ayuda de un reputado profesor de canto,

(7) Los datos están tomados de la Correspondencia del Cabildo Eclesiástico.

M. Maximino, que recibió 500 francos de honorario por sus gestiones, había podido realizar el encargo del Gobierno. "El maestro de capilla, don Enrique Lanza, joven profesor de reputación establecido en París e Italia, es verdaderamente un hallazgo, no sólo posee una voz muy agradable, sino que es capaz de enseñar y dirigir un Conservatorio de Música; nuestras señoras sacarán gran partido para adquirir el método de cantar y puede contribuir el señor Lanza a formar una compañía de ópera".

"Es casado y lleva su señora, que es profesora de piano. Don Benjamín Carnel es el tenor, don Enrique Maffei, el bassetaille y don Sebastián Albrecht, el organista" (8).

El *Bonne Clemence*, que zarpó de Burdeos el 15 de Septiembre de 1839, trajo a Chile a estos artistas. En los primeros días de 1840 llegaron a Valparaíso. Antes de marchar a Santiago, los artistas ofrecieron un concierto, que se verificó la noche del 9 de Enero en la "posada de Mr. Chambrie". Roberto Hernández consigna los elogios que les dedicara la prensa:

"Los repetidos aplausos que merecieron de la reunión compuesta de más de ciento setenta persona, fueron el testimonio más elocuente de la satisfacción que inspiraron con su brillante ejecución tanto vocal como instrumental. Fuimos testigos de las dulces emociones que experimentaban los concurrentes al oír los patéticos romances cantados por el señor Lanza con una voz admirablemente melodiosa y sentimental. El señor Maffei fué también colmado de aplausos en las dos arias que cantó. Su voz sonora y clara, y la naturalidad y precisión con que recorre los diferentes tonos, demuestran lo familiar que le es la nota. Mucho nos gustó la maestría del señor Arnaude en el piano. En la noche del 13 de Enero, a petición del público se dispuso otro concierto. Interpretando Lanza y Maffei acompañados de un aficionado el trío de *Tancredo* y de la *Semíramis*, de Rossini; los dúos de *Lucía de Lamermoor* y de *Belisario*, de Donizetti; siguieron después el aria de la *Sonámbula*, de Bellini; el dúo del *Matrimonio Secreto*, el aria bufa de la *Cenerentola*. Fueron, decía un articulista, dos horas... en que el arte delicioso de la música les hizo gozar lo que él tiene de más encantador, entre lo patético, sentimental y jocoso" (9).

(8) Alberto Cruchaga Ossa, "Los primeros años del Ministerio de Relaciones". Santiago, 1926. Pág. 17.

(9) R. Hernández, obra citada.

En Marzo pasaban a Santiago, para hacerse cargo de sus puestos. Desde el primer momento tuvieron dificultades con las autoridades eclesiásticas, pues no quisieron aceptar los rigores del Reglamento. Además, el Cabildo Eclesiástico se indignó por "el escándalo del cantor francés Canuel por no asistir a las funciones y sentarse al tiempo de alzar, dando como disculpa excusas frívolas" (10).

El maestro Lanza alcanzó a realizar algunos cambios en el repertorio musical, encargando "música y libros de coro que se encontraban en estado lamentable". Pero sus aficiones líricas eran más fuertes que el sentido del deber, y olvidando las obligaciones que había contraído, ingresó a la compañía Pantanelli. Por un momento se suplió su falta nombrándole un reemplazante, cargo que recayó en J. B. Alzedo, pero como la ausencia se prolongaba, el Venerable Cabildo elevó hasta el Ministro de Justicia sus quejas, por incumplimiento del contrato. Estas continuas irregularidades que perjudicaban "las funciones clásicas deslucidas por la falta de cantores", determinaron la formación de una comisión especial compuesta por el Arcediano don José Miguel Solar, el Maestre-Escuela don Julián Navarro y el tesorero don Alejo Eyzaguirre. En una de las sesiones, el señor Navarro expresó que "para remediar la falta de instrumentos en la Capilla de Música había meditado la fábrica de un grande órgano de varios registros correspondiente a la magnificencia de una Catedral, colocándose en un nuevo coro inmediato a la puerta principal del Templo". La idea lanzada por el señor Navarro prosperó, y el Arzobispo electo dirigió un oficio al Ministerio del Culto sobre el particular. El arquitecto don Andrés Gorbea arregló el coro en espera del órgano (11). Después de muchos estudios quedó contratada su fabricación el 1.º de Octubre de 1847, con la casa Flight and Son de Londres por la suma de £ 3.700, al cambio de 44 peniques. El magnífico instrumento fué exhibido en Londres, arrancando frases de admiración a ilustres organistas.

Mr. Potter, presidente de la Real Academia de Música de Londres, opinó lo siguiente: "El tono es soberbio, de mucho poder sin ser bullicioso, realmente armonioso, siendo legítimo el poder; los diapasones son muy lindos y la amalgamación gene-

(10) M. S. Correspondencia del Cabildo Eclesiástico.

(11) M. S. Actas del Cabildo Eclesiástico (Archivo del Arzobispado).

ral de los registros muy bien mantenida". Mr. Samuel John Noble, agregaba que era "uno de los instrumentos más poderosos y estupendos que jamás se hayan construido". Más de 8 cartas semejantes daban razón de su bondad, todas ellas de firmas respetables e interiorizadas en su manejo (12).

El magnífico instrumento llegó a Valparaíso, dos años después, el 5 de Diciembre de 1849, a cargo del intermediario señor Essex. Fué probado por el organista don Damián Donaire, en presencia del tenor González y de los profesores Alzedo, Zapiola. Los pequeños desperfectos del traslado, fueron arreglados por el organista alemán Schultz que estuvo encargado de afinar cada ocho días las trompas y de tener templados y corrientes los registros.

Para hacer honor al nuevo órgano se contrataron los servicios del profesor inglés Mr. Howell, músico refinado que trajo consigo un repertorio de autores modernos. Entre ellos a Schubert, cuyas composiciones religiosas, entre ellas el *Ave María*, alcanzaron gran popularidad en esa época.

Sobre el cultivo de la música en las diversas Iglesias y Conventos no tenemos documentación, salvo el hecho que Alzedo enseñara en San Francisco, en Santo Domingo y en San Agustín. Sabemos, sí, que en los Monasterios, desde tiempos coloniales, se daba gran importancia a su estudio. Hubo entre ellas instrumentistas de mérito como Sor Tadea de San Joaquín, en el mundo Tadea García de la Huerta, autora del conocido romance a la Inundación del Mapocho en 1783, que fué el alma de su convento, "en el que a todas alegraba con sus poesías improvisadas y mucho más con los melodiosos acordes de una magnífica arpa que tocaba de tal manera que el Rey David no habría excusado el acompañarla con la que él pulsó para quitar el mal humor a Saúl" (13).

La tradición musical continuó en el período republicano y podemos dar testimonio de ello, recorriendo las páginas en que Sallusti el secretario del Vicario don Juan Muzzi, recuerda su visita a estas tierras en 1824. Allí se escribe que en las Monjas de San Agustín "después de que Monseñor hubo celebrado

(12) Pbdo. Julio Rafael Labbé, "La Catedral de Santiago". "El Arte en Chile". Revista Católica, Agosto de 1921.

(13) J. Abel Rosales, "La Cañadilla de Santiago". Santiago, 1887. Página 112.

la Misa, las monjas lo introdujeron en el Monasterio. Allí se dió un suntuoso refresco, durante el cual algunas monjas formaron una especie de coro, tocando en él, unas el violín y otras la guitarra y fueron cantadas en tales instrumentos canciones y cosas análogas; y en fin, después un hermoso vals con el festivo són de un *Saltarello*, fué terminada la visita en la alegría del señor". En las Monjas de Santa Clara, llamadas de San Rafael "algunas monjas acompañadas de violines y otros instrumentos divertían a toda la compañía cantando graciosas canciones". Y en las Monjas Recoletas de Santa Clara se ejecutaron "escogidos trozos de música acompañados de violines y de la guitarra francesa tocada de un modo admirable por una de sus educandas y fué terminada la visita con un gracioso intervalo de música italiana, compuesta por el célebre Rossini" (14).

La partida de Alzedo en 1863, llamado por su Gobierno a fundar un Conservatorio de Música, entregó la dirección musical de los conjuntos religiosos a don José Zapiola, que supo desempeñar con singular acierto estas funciones, escribiendo diversas composiciones, que mantuvieron el alto nivel musical de la Iglesia.

Digno de mención, es igualmente el presbítero don Miguel Mendoza, que cultivó con mérito y contracción la música sagrada, en la que formó a varios discípulos. Sus composiciones lo hicieron acreedor de una medalla de plata en la Exposición Nacional de 1848 (15).

Los mismos problemas que tuvo que resolver el Cabildo Eclesiástico de Santiago, se presentaron en la sede de Concepción. En 1835 el Cabildo Eclesiástico contrató con don Francisco Javier Vermenteen la compra de un "órgano", negociaciones que por desgracia fracasaron. La Catedral tuvo que contentarse, hasta 1843, con un *pianoforte*; en la citada fecha, en el mes de Junio, llegó un órgano adquirido en Valparaíso en \$ 500, el que se puso a cargo del maestro de capilla Esteban Versin. Este instrumento fué reemplazado en 1867 por uno de mejor calidad que armó el organista don José H. Vega y el cual se ha mantenido en sus funciones hasta nuestros días (16).

(14) José Sallusti, "Historia de las Misiones Apostólicas de M. Juan Muzzi". Traducción del italiano. Santiago, 1906. Págs. 415-419.

(15) M. S. Miscelánea (Ministerio de Cultos y Educación).

(16) Reinaldo Muñoz Olave, "La Iglesia Catedral de Concepción". Concepción, 1910. Págs. 108-110.

CAPITULO XVI

LA ENSEÑANZA MUSICAL EN CHILE Y LA FUNDACION DEL CONSERVATORIO

Los primeros ensayos de una pedagogía aplicada al estudio de la música datan de la época republicana. Hasta esos años el arte musical había sido una improvisación, un mero entretenimiento; se tocaba la música de oídas, y los niños aprendían a cantar como los pájaros. Excepción notable es el caso de doña Mercedes Salas de Rojas, esposa del precursor de la Independencia, don José Antonio de Rojas. Para el aprendizaje del clavicordio de su futura cónyuge, Rojas trajo de España, entre los regalos de boda, un magnífico ejemplar del método de don Benito Bails *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*, Madrid 1775. Algunos extractos significativos de este libro, que insertamos en reproducción fotográfica, nos darán a conocer la índole de los métodos empleados en el siglo XVIII. Está escrito en forma de diálogo entre el profesor y el discípulo:

El Maestro: ¿Qué se llama quinta superflua?

El Discípulo: Un intervalo de cuatro tonos.

El Maestro: ¿Será, pues, ut, la bemol una quinta superflua?

El Discípulo: No señor, ut, la bemol es una sexta menor que tiene la misma extensión que la quinta superflua.

.....

El Discípulo: Para divertirle a Ud. lo voy a practicar en todas las modulaciones. Atienda Ud.

El Maestro: ¡De pasmo! (1).

Se comprende que los resultados obtenidos con este método no deben haber sido muy satisfactorios.

En 1820 encontramos algunos profesores dignos de tal nombre, son ellos los ya citados artistas, don Enrique Newman y su medio hermano, don Eduardo Nyel, quienes prepararon, con atinadas lecciones, a los instrumentistas de la "Filarmónica".

Poco después, en 1822, llegó a Chile procedente de Mendoza, el argentino don Fernando Guzmán, el más representativo de los maestros de entonces, a quien se debe la formación de una pléyade de artistas, entre los que sobresalieron sus propios hijos don Víctor, primer violín de la ópera; don Eustaquio, pianista de mérito; don Francisco, compositor; doña Dominga, profesora del Conservatorio; doña Carmen y doña Paula, aficionadas de talento.

Don Fernando fué el introductor del sistema moderno en la enseñanza del piano, es decir, el teórico, pues hacía estudiar a sus discípulos escalas y ejercicios antes de otra cosa, lo que significaba un progreso sobre la costumbre de los maestros coloniales que principiaban desde la lección inicial, por un minuet o una contradanza (2).

La labor profesional de las Guzmán fué completada por la influencia social de doña Isidora Zegers, quien modernizó la enseñanza del canto difundiendo el método de Federico Massimino *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique avec des exercices*, publicado en París en 1820. Imitando su ejemplo las damas de la aristocracia se entregaron al cultivo del "bel canto", arte en el cual sobresalieron doña Mercedes Recasens, doña Rosario Garfias y doña Mercedes Marín de Solar.

Los estudios musicales se generalizaron, y tanto en Santiago como en Valparaíso, eran frecuentes los avisos de la prensa que ofrecían lecciones. Entre ellos, llama la atención el siguiente: "Un caballero alemán tiene el agrado de avisar a este

(1) Debemos esta cita a la gentileza del ex-Embajador en Buenos Aires don Matías Errázuriz, quien conserva, con el doble afecto del artista y del pariente, estas reliquias del pasado.

(2) Zapiola, "Recuerdos". Pág. 42.

respetable público que se halla en la actualidad en actitud de enseñar a tocar el piano y también templar con la mayor perfección". Era este anónimo profesor alemán, don Fernando Wulfig, vecino de Valparaíso, contratado por el Colegio de Mora para desempeñar la cátedra de música. Al llegar a Santiago la prensa le dedicó algunas frases encomiásticas: "Acaba de llegar a esta capital el excelente y distinguido maestro de música don Fernando Wulfig, procedente de Valparaíso, donde ha formado discípulos cuyos adelantos acreditan su inteligencia y buen método de enseñanza. A estos títulos agrega la recomendación de la Sra. Tupper y el señor Drewetcke, cuyos profundos conocimientos en este arte encantador no dejan la menor duda sobre el mérito que sancionan sus sufragios" (3).

A estos elementos se unieron poco después el maestro Massoni, los peruanos Bartolomé Filomeno, Luis de San Martín y Juan Godines, el centro-americano Máximo Escalante y los profesores chilenos, Santiago Migoni, Francisco Barroilhet, Laureano Romero, Carlos J. Francalucci, Gregorio Varrada, Roque Rivero, e Ignacio Santa Ana. La venta de música y la composición de instrumentos estaba en manos de dos almacenes, el de Andrés Gaspar Kiening y el de Elías Christie.

Los colegios adoptaron pronto la música entre los ramos humanistas. En 1811, don Manuel de Salas quiso introducirla en los planes de estudio, pero estaba reservado a doña Francisca Delauneux, esposa de don J. Joaquín de Mora, el mérito de haberla admitido en los programas. El Colegio de Mora funcionó desde el 1.º de Mayo de 1828 en la antigua casa episcopal y contaba con un escogido grupo de profesores. Desde los primeros anuncios se había insistido en la enseñanza del canto y para no asustar a las cautas faltriqueras de la época, Madame Mora anunció "a los padres de familia que le han confiado a sus hijas que las lecciones de piano y canto entran en el precio general de las mesadas y no obliga a nuevos desembolsos".

Como ya hemos apuntado, se hizo cargo del ramo don Fernando Wulfig. El método adoptado en el establecimiento—explicaba *La Clave*—es el inventado por el célebre Massimino y practicado con un éxito incontestable en su escuela de París y muchas otras de Europa. Sus principales ventajas, análogas al

(3) *La Clave*, 19 de Abril de 1828; ver además: *Miguel L. Amunátegui*, "Dn. José Joaquín de Mora". Págs. 135-136.

sistema de Lancaster, son la recta graduación de las dificultades, la simultaneidad del canto, lectura y escritura con que insensiblemente se adquiere el conocimiento del tono, de los accidentes, y demás pormenores, y el estímulo que resulta de la unión de muchos discípulos que desempeñan juntos" (4).

Wulfing, requerido como solista en la Filarmónica, abandonó pronto las aulas, siendo reemplazado por el señor Niel.

El Araucano, de 26 de Febrero de 1831, anunciaba el cambio: "El Lunes 28 el señor Neil dará principio en este establecimiento a una clase de solfeo por un sistema formado de los de Massimino y de Wilhem. Libre de reglas arbitrarias, se dirige al conocimiento y todos los discípulos que posean las facultades precisas, adquirirán conocimientos, que aplicados después al canto o cualquier instrumento, asegurará progresos rápidos y satisfactorios" (5).

Para combatir la influencia de las ideas liberales que según los "pelucones" se inculcaban en el excelente Colegio de Mora, un grupo de ellos hizo venir de Buenos Aires a los esposos Versin, los que fundaron un nuevo plantel de enseñanza privada. Los resultados que dió M. Versin, en la cátedra de música vocal, fueron brillantes. En Febrero de 1831, presentaba un conjunto de discípulas sobre las cuales habían recaído los premios de música: Daremos la lista completa, tal como la insertaba el diario *La Opinión* de 10 de Febrero.

Elemental:

Josefa Berganza

Primera:

Teresa Laso
Concepción Vildósola
Francisca Ugalde
Rita Vega

Tercera:

Señoritas:

Jesús Uriola
Adela Vardel
Manuela Cea

Música vocal:

Señoritas:

Concepción Vildósola
Magdalena Vicuña

(4) *La Clave*, 5 de Julio de 1828.

(5) *El Araucano*, 26 de Febrero de 1831.

Piano:

Señoritas:

Manuela Mariño
Loreto Riveros
Josefa Vicuña
Margarita Millet
Dolores Barra
Mercedes Serrano
Victoria Prieto
Rosa Valenzuela
Carolina Mariño

El Colegio Versin cerró sus puertas en 1832, fecha en que fué reemplazado por el de la señora Valenzuela. Las cátedras de música las ocuparon don J. Bernardo Alzedo y don Isidro Santos.

Pero, sin duda, el establecimiento que desplegó mayor actividad musical fué el de la señora Cabezón de Jordán. El profesor fué el reputado pianista francés M. Barré (6).

Daremos el programa de la primera presentación de alumnas:

P R O G R A M A
DE LOS EXAMENES
QUE
PRESENTARAN LAS ALUMNAS
DEL COLEGIO QUE DIRIGE
LA S. M. CABEZON DE JORDAN

M Ú S I C A

Ejecución en el piano.

Señoritas:

Mercedes Blanco
Elena Borgoño

(6) Barré nació en París en 1808. En 1824 obtuvo el primer premio de piano en el Conservatorio de París. Llegó a Chile en 1824 y fué durante 30 años profesor del Colegio Cabezón. Era un espíritu finísimo y compositor original al decir de sus contemporáneos. Ninguna de sus obras ha llegado a nosotros. Ver: José B. Suárez, "Plutarco del Joven artista". Pág. 435.

Gran dúo de Kalkbrenner a dos pianos.

Señoritas:

Agustina Appleby
Carmen Alcalde

Gran dúo variaciones de Steil para dos pianos.

Señoritas:

Carlota Vergara
Matilde Currel

Variaciones de Hertz a cuatro manos sobre un tema francés.

Señoritas:

Julia Borgoño
Rafael Ugarte

Variaciones de Hunten sobre un tema de la Orfía a cuatro manos.

Señorita:

Carlota Vergara y
Sr. Barré

A cuatro manos sobre un tema de la ópera Las dos noches de Hunten.

Señorita:

Mercedes Muñoz

Dúo de Duport y Bocha por piano y violoncello.

Señorita:

Eugenia Vicuña

Piano y violoncello dúo sobre el canto de amore de Razetti.

Señorita:

Fortunata Cienfuegos

Piano y violoncello rondo de Rozetti.

Señoritas:

Victoria Prieto
Rosalia Portales

A cuatro manos, los pensamientos de Rozetti compuestos para el piano por Karr.

Señoritas:

Matilde Andonaegui
Luisa Recabarren

A cuatro manos Vals por Moscheles.

Señoritas:

Ana y Elisa Cox

A cuatro manos de Monro.

Señoritas:

Amalia Mandracha

Isabel Olivo

A cuatro manos de Moscheles.

Señorita:

Carolina Novoa y

Sr. Barré

A cuatro manos marcha favorita de Rossini.

MÚSICA VOCAL

Señoritas:

Matilde Currel

Elena Borgoño

Eugenia Vicuña

Julia Borgoño

Carmen Alcalde

Josefa Correa

Antonia García

Mercedes Cotapos

Amalia Mandracha

Agustina Appleby

Enriqueta Falcón

De la ópera del Tancredi el final del primer acto.

Señorita:

Matilde Currel

Aria de la ópera de Elisabeth.

Señoritas:

Elena Borgoño

Eugenia Vicuña

Dúo de la ópera Blanca y Faliero.

Señorita:

Elena Borgoño

Aria de la ópera del Tancredi.

Señorita:

Eugenia Vicuña

Rondo de la ópera La Italiana en Arjel.

Señoritas:

Elena Borgoño

Eugenia Vicuña

Dúo de la ópera la Elisabeth.

Señoritas:

Matilde Currel

Eugenia Vicuña

Elena Borgoño

Carmen Alcalde

Julia Borgoño

Mercedes Muñoz

Victoria Prieto

Mercedes Cotapos

Agustina Appleby

Amalia Mandracha

Enriqueta Falcón

Introducción de la ópera del Tancredi.

Santiago 31 de Diciembre de 1834 (7).

Los progresos evidentes que se habían observado en el terreno artístico-musical hicieron necesaria la creación de un establecimiento superior dedicado especialmente a la enseñanza de la música. El precursor de esta idea fué don José Joaquín de Mora y por ella había alegado desde las columnas de *El Mercurio* en 1829: "Siendo pues la música, escribía el distinguido intelectual español, un remedio soberano para distraer y divertir al pueblo, es necesario que la policía la proporcione en las grandes ciudades y que se dedique a fomentarla con premios a los profesores, organizando *academias o conservatorios* para que este bello arte se haga común en la juventud con notable utilidad pública. En Chile, el bello sexo es aficionado con en-

(7) Primer programa impreso que hemos encontrado en el género. M. S. Archivos Varios. Vol. 244. Obsérvese el despropósito de anotar piezas a cuatro manos tocadas por una sola persona.

tusiasmo a la música, no así los jóvenes, pues que en una ciudad tan vasta no se encuentran arriba de tres o cuatro aficionados, los demás son extranjeros. Ya que la suerte nos ha favorecido con un profesor de mérito (Massoni) y sobre todo director de orquesta poco común, *el gobierno debería destinar un local en él por cuenta del estado donde se enseñase el arte encantador de Apolo*: que se decretasen fondos para su conservación y premios para los discípulos que se distinguieran. Por este medio sería Chile la Italia de América y este pueblo silencioso y monótono adquiriría viveza y alegría, se le sacaría de su flojedad y apatía, adquiriría más sensibilidad y cultura" (8).

Las ideas de Mora permanecieron largo tiempo en buen propósito. Los poderes públicos no daban a los asuntos musicales la importancia debida y tan sólo el año de 1847, el Ministro de Instrucción Pública, don Salvador Sanfuentes vino a establecer en la Escuela Normal de Preceptores una clase elemental de música.

El encabezamiento del decreto refleja la mentalidad artística del joven ministro. "Los admirables resultados que del aprendizaje del canto se han obtenido en Europa, lo esencial que se le considera como parte de la educación en países que son modelo, eran sobrados motivos para que también nosotros nos esforzáramos en introducirlos en nuestras escuelas" (9).

Tres patricios unidos por el mismo espíritu filantrópico, fueron los llamados a llevar a cabo la organización del primer plantel de enseñanza artística musical. Eran ellos don Pedro Palazuelos, don José Miguel de la Barra y don José Gandarillas. Don Pedro Palazuelos había rehabilitado una antigua asociación religiosa denominada *Cofradía del Santo Sepulcro*, en cuyo local se prepararon, a partir de 1845, diversas manifestaciones literarias, con el objeto de contribuir a la celebración de las fiestas patrias. Alentados por la concurrencia que acudía a estos espectáculos y comprendiendo la trascendencia de la cultura musical en la educación estética del pueblo, los tres mecenas hicieron llegar al Ministro don Manuel A. Tocornal, un proyecto de escuela de música, proyecto que fué aprobado por el Supremo Gobierno el 26 de Octubre de 1849. "Esta escuela, reza el artículo segundo, del Decreto será la base del Conservatorio de Música que se es-

(8) *El Mercurio Chileno*, 1.º de Febrero de 1829.

(9) M. L. Amunátegui, "Don Salvador Sanfuentes".

tablezca en Santiago luego que el Gobierno se halle en actitud de destinar fondos a este objeto" (10).

Director de la escuela fué nombrado el recién llegado organista francés M. Adolphe Desjardins. Funcionaron tres secciones; dos de ellas formadas por niños de uno y otro sexo, elegidos en las escuelas municipales y la otra compuesta de artesanos, con un total de 150 alumnos. En la Escuela reinaba gran alegría, "lo que particularmente llama la atención, informaba un visitante, es el ardimiento con que se ve a los alumnos, grandes y pequeños, cebarse en su estudio y el ejercicio del canto; notándose tal exactitud en la asistencia, que el Lunes, día siempre entregado a la disipación, concurren sin faltar uno solo a la clase".

El 12 de Marzo de 1850 los directores de la Cofradía del Santo Sepulcro hicieron llegar al Ministro de Instrucción, un memorial en que después de dar cuenta detallada del funcionamiento de la Escuela y "fundados en tales antecedentes y harto prevenidos de la parte que al corazón debe darse siempre que se trate de instituciones relativas al gobierno de las pasiones populares", abogaban por la creación de "un Conservatorio como establecimiento nacional encargado de dirigir la enseñanza, promover el cultivo y dirigir los trabajos propios del ministerio de la música en presencia de la religión y de la sociedad" (11).

La petición fué acogida por las autoridades, y el 17 de Junio de 1850 se creó la *Escuela y Conservatorio de Música* con un presupuesto de \$ 3.000 anuales. Desjardins fué elegido director (12). El Conservatorio estaba compuesto, escribe Gillis, de una escuela vocal, una instrumental y una Academia Superior. La matrícula contaba de 150 alumnos que recibían enseñanza gratuita. Los cursos ocupaban tres tardes de la semana y duraban cinco años, después de lo cual, los graduados estaban obligados a asistir a las fiestas cívicas y nacionales que el Gobierno indicara. La Academia se componía de artistas profesionales y aficionados de ambos sexos, elegidos por el Presidente de la República. Sus miembros debían preocuparse del avance de la

(10) Sobre Palazuelos ver la interesante biografía de don *Domíngio Amunátegui*, "Recuerdos Biográficos". Santiago, 1938. Págs. 287-324. Sobre De la Barra y Gandarillas, *Virgilio Figueroa*, "Diccionario Biográfico". Santiago, 1932.

(11) Nota de Palazuelos, De la Barra y Gandarillas al Ministro. 12 de Marzo de 1850; en: *Miscelánea* (1842), Archivo Nacional.

(12) Ver: *Luis Sandoval*, "Reseña Histórica del Conservatorio". Santiago, 1911; y *Barros Arana*, "Un Decenio de la Historia de Chile". Págs. 419-421.

educación musical y del cultivo de la música. Se les exigía la preparación de conciertos religiosos en la Cuaresma y de conciertos populares cada quince días en los meses de invierno (13).

El 29 de Enero de 1851, el Ministro de Instrucción dictó el reglamento que debía regir el Conservatorio.

El establecimiento nació con el pecado original de nuestras primitivas instituciones artísticas, era algo híbrido. Los alumnos debían usar uniforme militar y como estaban adscritos a una Cofradía, debían estudiar únicamente música religiosa, con exclusión de todo lo teatral. No se sabía a punto fijo la finalidad. Un periódico preguntaba: ¿Es una institución nacional o una cofradía? ¿Es militar o religioso? Entendamos bien, agregaba a renglón seguido el articulista, es preciso que se defina claramente si el Conservatorio es macho o hembra, si es militar o eclesiástico, porque con ese carácter epiceno que su reglamento le atribuye, nunca pasará de ser una anomalía flagrante, un contrasentido en que bailan dos principios opuestos, atacados por la cola, una amalgama en fin, soberanamente ridícula (14).

Mayores dificultades se promovieron en la organización de la Academia adjunta. Don José Zapiola era partidario de llenar el cargo de presidente por votación; algunos apoyaban su candidatura, otros la del Director de la Opera, el Maestro Antonio Neumann. El Ministro, don Antonio Varas para evitar inútiles discusiones, puso al frente de la institución a doña Isidora Zegers, dama que contaba con el apoyo de todas las corrientes. Un decreto de 2 de Septiembre de 1851 fijó el cuadro de honor que debía integrar la Academia. Miembros honorarios fueron nombradas las siguientes damas de nuestra sociedad: Doña Lucía Vera de Irrarrázaval, doña Carmen Velasco de Alcalde, doña Carmen Huidobro y doña Trinidad Larraín de Irrarrázaval. Miembros activos: Mercedes Jofré, Elisa Tupper, Virginia Beauchef, Mercedes Muñoz, Isabel Alvarez Condarco, Irene Navarrete de Wilson, Carolina Novoa, Bruna Venegas de Riquelme, Carmen Tiska de Blondeau, Maipina Cobo de la Barra, Concepción Vildósola de Raventos, Emilia Tocornal de Cáceres, Manuel Polanco Gana, Francisco Oliva, Enrique Hawell, Manuel Emon, Pedro Quintavalla, Eliseo Cantón, Enrique Lanza, Heliodoro Pérez.

(13) *Gillis*, obra citada. Pág. 36.

(14) Diario de Valparaíso, 24 de Julio de 1851.

Como alumnas del Instituto-Academia, anexo al establecimiento, figuraron las señoritas: Mercedes Correa, Elena Smith, Hortensia Lavalle, Corina Vicuña, Rosalía Necochea, Amalia Larraín, Eufrasia Sánchez, Melania Sánchez, Carmen Cañas, Carmen Solar, Felicidad Lugo, Mercedes Brown, Adela Eastman, Donata Campillo, Oriana Patrickson (15).

La primera sesión de la Academia vino a verificarse sólo el 17 de Julio de 1852, y dió ocasión a un incidente desagradable. Una de las señoritas que asistía a la reunión propuso que se eligiera por aclamación como miembros de la Academia a las famosas cantantes Rossi y Pantanelli. Alguien hizo indicación para que la propuesta se redujese a votación. El escrutino arrojó nueve votos por la admisión y cinco en contra.

"Nos da vergüenza ser chilenos, escribía Zapiola comentando el hecho, porque creemos que sólo en Chile se ven ocurrencias de esta especie. Las dos personas de que se trata han sido admitidas en corporaciones europeas y americanas más serias e importantes que el disparatado conservatorio. Cuando llegó a Santiago el excelente actor Fedriani, trató de poner a sus hijas de corta edad en algún colegio; de todos ellos fueron rechazadas por ser hijas de cómico. Sin embargo, todo rico bribón, todo tahir de profesión, todo estafador, todo quebrado, todo fraudulento puede estar seguro de encontrar abiertas de par en par las puertas que están cerradas al artista honrado y de talento" (16).

Lentamente, a medida que el capricho de la moda iba entregando el Conservatorio a los profesionales, el establecimiento, pudo ir borrando sus imperfecciones primitivas y a los cortos años de funcionamiento, pasó a ser un centro musical de importancia dentro del mediocre ambiente artístico de la época. En 1853 salía la primera promoción de alumnas titulados, una serie de artistas que actuaron con brillo en los teatros e iglesias de la capital (17).

(15) En *Miscelánea del Ministerio de Educación*, citado en parte por *Arturo Oñedra*, "Efemérides y recopilación de reminiscencias Históricas". Santiago, 1910. Págs. 115-116. En 1841 don Enrique Lanza quiso establecer una escuela de canto; ver: *D. F. Sarmiento*, "Enseñanza de la Música a los jóvenes". "Obras Completas". Tomo IV, 1886. Pág. 393.

(16) *José Zapiola*, "Más apuntes sobre la historia de la música en Chile". El conservatorio en: *Semanario Musical* (N.º 13, 1852).

(17) El reglamento original del Conservatorio fué reemplazado en 1853, por uno nuevo redactado por don Rafael Minvielle.

CAPITULO XVII

EL DESARROLLO HISTORICO DE LA DANZA Y DE LA MUSICA POPULAR

¿Existe una música genuinamente popular en Chile? La mayor parte de los tratadistas contesta por la afirmativa y la define en su aspecto métrico y conceptual. Clemente Barahona Vega nos dice: "las coplas chilenas son breves y concisas; francamente burlescas, belicosas, festivas y llenas de picardía, encierran algunas un hondo pensamiento filosófico; otras envuelven en una línea un tratado de psicología; ora despiertan recuerdos doloridos y llaman lágrimas a los ojos, ora suscitan la sonrisa, el sarcasmo o la carcajada sonora" (1).

Para otros, nuestro folklore musical se desenvuelve exclusivamente alrededor del viejo tema del amor, y contiene pocos elementos épicos, pues los hechos históricos o los héroes nacionales rara vez encuentran cabida en la canción chilena (2).

En fin, para no citar más opiniones, Antonio Acevedo Hernández circunscribe el problema a su aspecto geográfico, afirmando que cada región de nuestro territorio tiene su expresión musical estereotipada en sus canciones, y distingue al respecto: la tonada cordillerana, "que florece sobre los labios de los señores primitivos que viven solamente preocupados de sus sembríos, de sus rebaños de cabras y de sus terrores supersticiosos; la tonada costina, o sea, del habitante de la orilla del

(1) *Clemente Barahona Vega*, "La Zamacueca y la rosa en el folklore musical de Chile", "Revista de Derecho, Historia y Letras". Buenos Aires, 1911.

(2) *Earle K. Jones*, "Folksongs of Chile", "Revista Chile". New York, Julio de 1926.

mar que está en relación con las gentes que van y vienen, esas que esperan y que adoptan inconscientemente aquello que les agrada o les sorprende; existe, por último, la tonada urbana de las grandes aglomeraciones humanas" (3).

Definida literariamente en estas citas la existencia de un cancionero criollo—que encierra las disponibilidades musicales de la raza que históricamente se ha formado en nuestro suelo—nos encontramos ante el problema de su formación, de sus orígenes y de los factores de esta gestación, tema que abordaremos en este capítulo tratando de fijar las líneas generales de la evolución de la música popular en Chile.

PROBABLE ORIGEN DEL CANCIONERO CRIOLLO

Obra ligera y, sin embargo, menos fugitiva que muchas producciones de arte más avanzado, la canción es la primera forma en que los pueblos nacientes han concebido la poesía y la música. Los versos y la melodía han nacido juntos, de una misma inspiración, engendrados por decirlo así la una por el otro y, por lo tanto, inseparables. Por su naturaleza, la canción popular es impersonal. "¿Quién la ha plasmado?, se pregunta Julien Tresot, historiador del folklore musical de Francia. ¿Quién es el primero que la ha cantado? No se puede saber con exactitud" (4). Creada, sin duda, por algún poeta músico desconocido, la canción nació, pasó de boca en boca y se transmitió en el tiempo y en el espacio, sin recurrir a notación pentagrámica. Y es a esta tradición que se perpetúa indefinidamente—con alteraciones y variantes—donde debemos ir a buscar una respuesta, que por lo mismo no puede ser definitiva.

Por mucho tiempo, debido a la influencia del romanticismo europeo, se creyó en la existencia de una poesía y una música popular que fueran la obra colectiva de las multitudes; creación anónima, al decir de López Chavarri, de las gentes que viven unidas por íntimos lazos étnicos, que expresan así en sus versos y cantos, sus reacciones frente al mundo en que actúan.

(3) A. Acevedo Hernández, "El libro de la tierra chilena", Santiago, 1934. Págs. 9-10. Ver igualmente: Sady Zañartu, "El camino de la música chilena", "Revista Chile", 1927.

(4) Julien Tresot, "Histoire de la Chanson Populaire en France", París, 1889. Págs. 4-5.

La crítica científica, que vino a reemplazar al fervor romántico, negó la posibilidad de este proceso, y Joseph Bedier al estudiar los grandes ciclos de la poesía cabelleresca de la Francia medioeval, llegaba a muy distintas conclusiones. La más simple canción—según opinión de Bedier—posee una fecha y un autor y los antiguos poemas por él estudiados no son obra del pueblo inculto, sino de gente letrada y erudita. Investigaciones realizadas en Alemania en 1909, comprueban que efectivamente no menos de 1.700 canciones, que figuraban como de indole netamente popular, tenían su fuente en autores cultos, desconocidos o inéditos. Esta última opinión ha sido defendida por don Miguel de Unamuno en estos términos paradójicos: “creemos muy poco en el Volkgeist, el espíritu popular de los románticos alemanes. Los analfabetos, los iletrados suelen ser los que viven más esclavos del alfa y de la beta, del alfabeto y de la letra. Un campesino tiene llena la cabeza de literatura. Sus tradiciones son de origen literario, las inventó primero un letrado. Con música litúrgica hacen sus cantos populares”.

Más de acuerdo con la realidad chilena que hemos estudiado nos parecen las conclusiones a que llega don Ramón Menéndez Pidal en su libro *Los Romances de América*: “Pero sea para mejor o para peor, la poesía tradicional se elabora y transforma mediante varias invenciones debidas a los recitadores que actúan lo mismo sobre la idea poética en su conjunto que sobre cada uno de los detalles en que esa idea se manifiesta. Cada verso o grupos de versos que constituyen una variante tiene, como acabamos de indicar, su vida propia, más o menos independiente del conjunto del romance a que el verso o grupo de versos pertenece; evoluciona por sí en el espacio y en el tiempo, y el área de lugares a que se extiende puede ser invadida por otra variante de esos mismos versos, puede ver rota su continuidad territorial, puede encoger o dilatar su extensión independientemente de la vitalidad y del área que alcance otra variante relativa a otros versos inmediatos del mismo romance. Así, frente al principio antirromántico que cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha, creo que es preciso afirmar categóricamente este otro: cada verso o cada detalle de una canción puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción. Frente a la afirmación moderna de que una poesía tradicional es anó-

nima simplemente porque se ha olvidado el nombre de su autor, hay que reconocer que es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan, su autor no puede tener nombre determinado, su nombre es legión. Pero en esta creación poética colectiva no hay nada de abismal, insondable o misterioso. El milagro de la poetización en común se explica llana y simplemente con sólo reconocer que las variantes no son accidente inútil para el arte; son parte de la invención poética" (5).

EL FOLKLORE MUSICAL CHILENO

Tres elementos pudieron ser decisivos en la formación del cancionero criollo, a saber: el elemento indígena, el elemento negro africano y el elemento español.

Hoy día las investigaciones de los musicólogos, entre los que se destaca la labor del argentino Carlos Vega, no permiten creer en la cómoda teoría tradicional de que un "cocktail" de estos elementos hubiera dado origen a la música criolla (6).

Se ha descartado también el factor indígena como determinante en su gestación. La tradición aborígen, como hemos podido comprobar a lo largo de este libro, ha corrido paralela a la criolla, manteniéndose en un hermetismo religioso de misterio y cofradía. Las ceremonias de Talagante, que vio María Graham en 1823; las fiestas de Andacollo, que maravillaron a Sarmiento en 1845; la procesión de San Pedro en Valparaíso, descrita por Longeville Vowell en 1824; la del Pelicano en Quillota, las de Ancud, se han conservado casi idénticas hasta nuestros días.

Menos probable es atribuir al escasísimo porcentaje africano de nuestra población, el origen de las danzas del país. Así lo pretendió don Benjamín Vicuña Mackenna en su clásico estudio sobre la *Zamacueca*, que terminaba con estas frases afirmativas:

(5) Ver *Ramón Menéndez Pidal*, "Los Romances de América", Buenos Aires, 1939. Reimpresión de la revista "Cultura Española". Febrero, 1906. Págs. 77-78. Buen resumen de estas teorías en *Alfonso M. Escudero*, "Romancero Español", Santiago, 1939. Interesante es la teoría de *Jules Combarieu*, musicólogo francés en su libro "La Musique et la Magie", París, 1909, donde sostiene el origen mágico-religioso de la música popular.

(6) *Carlos Vega*, "Danzas y canciones argentinas". Teorías e investigaciones. Buenos Aires, 1936. Lo mejor que se ha escrito, sobre el cancionero criollo argentino.

"Queda con esto suficientemente comprobada la ascendencia africana, es decir, negra y zamba de la *zamacueca* y no sería difícil demostrar que la mayor parte de los antiguos bailes nacionales como *el pericón*, *el aire*, *la perdiz*, *el negrito*, provienen de la mixtura del negro y del indio, es decir, del zambo, que es engendro de la raza caucásica y de la raza negra. Todos los bailes tienen, por lo demás, una sola derivación natural; la gimnasia del cuerpo y la alegría del alma o la lascivia de la embriaguez, pasiones todas del hombre primitivo, especialmente de los negros e indios" (7).

A lo largo de este estudio iremos aduciendo las pruebas necesarias para la refutación. Bástenos decir que dentro de la copiosa historiografía colonial chilena, sólo Góngora de Marmolejo hizo alusión a la música de los negros.

Más acertada nos parece la posición de Ricardo Cappa, que explica el aporte negro en estas frases: "Los negros y los mulatos, tienen en aquellos países intertropicales una constitución verdaderamente filarmónica. Este elemento musical y en extremo cadencioso que nace en el país, no creo haya tomado cosa de consideración de los cantares indígenas, sino que se ha pegado más a lo importado por la conquista. La clase o raza mestiza ha tenido, me parece, singular gusto en sus cantos populares; predomina el español en su multitud de variaciones, pero aclimatado además con esas notas peculiares e intrasmisibles que tiene cada pueblo" (8).

Descartadas dos posibles vías de investigación, debemos proseguir por el único camino expedito y buscar en las olas sucesivas de la influencia peninsular, transformadas por el alma criolla, el origen histórico de la música popular en Chile.

Este proceso se desarrolla en un largo período y es simultáneo en el área geográfica que abarca el Perú, la Argentina y Chile.

EL ROMANCE

En el siglo XIV se observa en España la formación de poemas en estilo popular, que se distinguen por su brevedad relativa

(7) Benjamín Vicuña Mackenna, "La Zamacueca y la Zanguaraña", (1882) en "Selecta", N.º 9, Diciembre de 1909. Pág. 284.

(8) Ricardo Cappa, "Dominación española en América", Vol. 13, Página 310.

va, por lo irregular de su metro y por la predominancia de los asonantes. Ahora no son únicamente los juglares quienes por calles y aldeas van cantando aquellos versos; ahora es el pueblo quien los hace suyos y acaba por asimilárselos en el siglo XV, convirtiéndolos en el género más sencillito del *romance*, tirada de versos de 16 sílabas con asonancia monorríma.

Son estos *romances* las primeras composiciones que pasan a ultramar y como dice con gracia don Ricardo Palma: "cada soldado español parece que hubiera encarnado a un coplero" (9).

Desde el valle del Anahuac hasta las comarcas de Chile, "los soldados acrecientan el acervo popular con canciones hispanas y las melodías indígenas, y en plena lucha menudean, entre los conquistadores coplas traídas de España adaptadas a los sucesos de América" (10).

Este problema ha sido estudiado con toda prolijidad y acierto por el profesor mexicano don Vicente T. Mendoza (11).

Chile no escapa a este proceso general, y los primeros españoles que acampan en nuestro suelo traen consigo las semillas del *romance* que brota rápidamente en ubérrima eclosión popular. Con Almagro vino el cantor primerizo, aquel *Muñoz Cantor* (12), que consignan los documentos, el que consolaba, tal vez la decepción almagrista, con melodías hispanas, heroicas y alentadoras.

En tiempos de don Pedro de Valdivia se cantaba melancólicamente aquello ya examinado de *Catate do va el lobo Juanica*; sin duda, algunos romances tradicionales; con seguridad aquel compuesto en tierras americanas que relata las desdichas y trágica muerte del Adelantado don Diego de Almagro:

Llegados a la gran plaza
do le habían de justiciar
le cortan con la picota
su cabeza con crueldad

(9) Citado por J. T. Medina, "Los Romances basados en La Araucana". Santiago, 1918. Pág. 1.

(10) Luis A. Sánchez, "Historia de la literatura americana", Pág. 54.

(11) Vicente T. Mendoza, "El Romance Español y el corrido mexicano", México, 1939. Indispensable para un conocimiento cabal del asunto que aquí se estudia simplemente en su perspectiva histórica.

(12) J. T. Medina, "Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile", Santiago, 1895. Tomo VI, Pág. 284. Dato proporcionado por don Tomás Thayer Ojeda.

Los indios hacen endechas,
comienzan a lamentar,
dicen: Muerto es nuestro padre
¿quién nos ha de reparar?
Sepa estas cosas el Rey,
váyanse a informar
Otras palabras decían
mostrando muy gran pesar,
tales que los que entendían
provocaban a llorar
Dejemos estar a ellos
y el caballero sin par,
sepamos si sus amigos
vienen a se querellar;
ahora esperan en Córtes
que venga su Majestad
donde está preso Pizarro
para haberle de acusar
Creo, según la justicia
Nuestro Rey suele pagar,
que no quedará este hecho
sin punir ni castigar.

El repertorio primitivo, que venía en la memoria de ese puñado de conquistadores, se fué ampliando con los aportes originales de su imaginación. Un expediente de la Real Audiencia, de 1605, nos permite afirmarlo pues figuran en ese documento, 26 composiciones poéticas: 22 romances de directa procedencia hispánica, 2 composiciones líricas y 2 romances, cuyas variantes autorizan para considerarlos como hispano-criollos.

El uno, atañe a Bernardo del Carpio, y comienza en estos términos:

Pasébase el del Carpio
por las murallas francesas,
armado de punta en blanco,
para atacar al Rey Santo,
que desgracia del hacía.

El otro, refiere el enojo del Cid al saber la afrenta hecha a sus hijas:

Pensatibo estaba el Cid,
lleno de pena y cuidado,
de saber como a sus hijas
los condes han afrentado (13).

Los romances eran escritos directamente para ser cantados de una manera abierta o como se decía en la época: "con sonancia y espacio y en un tono pausado" (14). Todos ellos se cantaban al compás de un aire conocido, y en general en las hojas sueltas en que corrían impresos, se indicaba la entonación en el mismo texto, por ejemplo, el ya citado de Almagro dice expresamente que debe cantarse "al tono del de Fernán González".

El tipo más popular en América era el que Rafael Mitjana define: "como *romance* o *corrido*, inspirado indudablemente en el canto popular y formado por un solo período musical que comprende cuatro versos y se repite sin variación alguna hasta que termina el texto poético, sin preocuparse para nada de su contenido, procedimiento que sólo se justifica y legitima por la persistencia de una tradición arcaica. Una nota agrega: "Recordaré que este el procedimiento—como es natural, desprovisto de todo artificio—adoptado con más frecuencia por el pueblo para cantar tonadas o romances, cuyos diversos períodos de cuatro versos se aplican sucesivamente a una misma melodía. *Corridos*, las suelen llamar los cantores andaluces" (15).

En los *corridos*, la única función de la música era sostener las palabras originales o acentuar su expresión, siendo la parte más importante el relato anecdótico o épico o la trama sentimental.

Pronto la música llegó a tomar importancia. López Chavarrí, explica muy acertadamente esta transformación. "En ella (música del romance), vemos una melodía determinada que, o se canta a solo o acompañada por la vihuela o cualquier instru-

(13) Real Audiencia, Vol. 0823. Pieza 1. Han sido estudiados por don Julio Vicuña, "Romances Populares y Vulgares", Págs. 7-8.

Ver igualmente: Ramón A. Laval, "Sobre dos cantos chilenos derivados de un antiguo romance español", Revista Chilena de Historia y Geografía, N.º 67, Diciembre, 1929.

(14) J. B. Trend, "Luis Milan and the vihuelistas", Oxford Press, 1925. Página 27.

(15) Citado por Vicente T. Mendoza, "Romance y Corrido", Pág. 25.

mento popular. La melodía se repite incesantemente tanto como dure el romance; las estrofas literarias se acoplan con las musicales. Pues bien, como el romance es largo, la reiteración de la melodía fuera insoportable a puro repetirse; y para evitar este mal surge un elemento precioso que impide se produzca aquella monotonía: este elemento es la *variación* musical. El canto (o la melodía instrumental en su caso) va presentando sucesivos y nuevos ornamentos, y así es como nace una forma de música de gran eficacia para el futuro" (16).

Esta variación es sensible en la música popular americana, problema que abordaremos más adelante.

En España, los cambios de orientación de la vida nacional trajeron consigo la decadencia del romance; en especial el descubrimiento de América que desplazó el sentir hispánico. Los romances van desapareciendo poco a poco, y únicamente llegarán a permanecer en el pueblo los de carácter religioso que darán paso a la forma más corta de los *gozos*, cantados en tono lánquido y doliente.

La misma transformación que anota López Chavarri se observa en Chile. "Se olvidaron, escribe don Julio Vicuña, los romances históricos, que celebraban héroes y hazañas que nuestro pueblo desconocía; se olvidaron por igual motivo los de asuntos clásicos y los fronterizos y moriscos; se olvidaron por sosos o descoloridos, los que cantaban amores y aventuras que no rebasaban los límites de la cortés galantería, y sólo fueron aquellos de asuntos fuertes, a las veces sangrientos y pecaminosos y algunos sobre temas bíblicos y devotos, por la falta de aprensión con que el pueblo asocia en su memoria cosas que parece debieran excluirse recíprocamente. A esto apenas hay que agregar unos cuantos romancillos, generalmente muy breves, que se conservan por tradición infantil, pues los niños se han apoderado de ellos para acompañar algunos de sus juegos" (17).

LAS DANZAS CEREMONIALES

El romance corresponde, en los fastos nacionales, a la expresión poética del siglo heroico. En sus estrofas canta el español aislado frente a una naturaleza hostil e ingrata que busca consuelo en el recuerdo, repitiendo las estrofas de los romance-

(16) Eduardo López Chavarri, "Música popular española", Pág. 42.

(17) Julio Vicuña C., "Romances Populares", Págs. XIX-XX.

ros. El amor está ausente de su verbo; el lazo que lo une temporal o permanentemente a su hembra compañera, es el deseo turbio o el apetito irrefrenable, y como no existe la lucha amorosa o la conquista, sino la posesión, no aflora en sus cantos, ni la galantería, ni el arrebató pasional.

A medida que se afianza la vida urbana y la convivencia social adquiere raigambre, el contenido sentimental de su canto se fija en las ceremonias de relación. A este ciclo, corresponden, en la música popular, las entonaciones cívicas y religiosas de los gremios, cofradías y conventos.

Entre las danzas ceremoniales de directa inspiración hispánica, las más populares fueron: *la danza de la tarasca* y la de los *gigantones o cabezudos*, tan frecuentemente citadas en las *Actas del Cabildo*.

Estas ceremonias eran antiquísimas en España, y se empleaban para solemnizar las festividades del Corpus y de la Octava.

En la procesión de Corpus Christi, escribe don Manuel Concha, se exhibían *catimbaos*, hombres vestidos de caprichosos trajes, simbolizando al diablo; *empellejados*, hombres también cubiertos de pieles, que con lazos y aves muertas jugaban malas pasadas a los niños, y aun, los más atrevidos, a personas de respetabilidad social; si bien en estas circunstancias solían llevar, en gratificación, sendos bastonazos; había también *tarascas*, grandes figuras de cartón movidas por un hombre que iba dentro; *gigantes*, etc. La plaza donde tenía lugar la procesión se veía circundada de arcos adornados a competencia. Así vemos que en 11 de Abril de 1752, se manda por bando "que los gremios concurren a la plaza con sus festivas invenciones, que ayuden a celebrar estas fiestas y procesiones y se encarga al gremio de plateros y calderos la música y se nombraban capitanes al alférez Claudio Núñez y a José Tapia". Al gremio de los sastres se le encomienda la danza de *parlampanes* o *catimbaos*, como es costumbre, y se nombra por cabo y cabeza de ella a Pedro Rojas y otro que se nombrará" (18).

La *Tarasca* era el símbolo apocalíptico de la meretriz de Babilonia, cabalgando sobre Leviathan, encarnación del mundo, el infierno y la muerte, sobre los cuales triunfaba Jesús Sacra-

(18) Manuel Concha, "Crónica de la Serena". Serena, 1871, Pág. 97. Ver una descripción de la fiesta de Corpus Christi en 1824, descrita por Ricardo Longeville Vowel en: "Memorias de un oficial de marina inglés", traducción de J. T. Medina, Santiago, 1923. Pág. 92.

mentado (19). Los *cabezudos* o *enanos* eran seis danzantes que representaban parejas de las razas de Sem, Cam y Jafet. El baile era muy sencillo. Primeramente se colocaban las parejas en dos filas, unas frente a otras y mezclándose alternativamente hasta finalizar con una rueda o vuelta en fila circular. La forma musical era muy primitiva, pues los danzantes servían ellos mismos de orquesta, puramente vocal o monódica (20).

Las danzas ceremoniales se adaptaron muy pronto al nuevo marco geográfico, etnográfico y social. La estructura estrófica de los cantares permaneció idéntica, utilizándose con frecuencia, esa transformación del romance conocida con el nombre de *gozos*; sin embargo, en el fondo de las danzas americanas se adivina como observa don Ricardo Latcham, "la supervivencia de algunas curiosas costumbres indígenas, probablemente prehistóricas, las que el celo cristiano no ha logrado desterrar, sino simplemente modificar en algún grado" (21).

La más antigua de estas ceremonias religiosas es la *Fiesta de la Cruz de Mayo*, una de las devociones más generalizadas en los primeros tiempos de la conquista. Para acrecentar la veneración pública de esta imagen sagrada, los misioneros fundaron ciertas hermandades, que le tributaban especialísimos homenajes el 3 de Mayo y el último octavario del mes.

Como Mayo es generalmente un mes lluvioso, las familias más piadosas tenían cruces y calvarios dentro de sus respectivas casas y en ellas se ejecutaban los *bailes chinos* o danzas ceremoniales ante la imagen. Insertamos algunas estrofas de la *Salutación a la Cruz*, que en Pedegua y Petorca, provincia de Aconcagua, cantan los *chinos* el día 3 de Mayo.

Santísima Cruz bendita,
Yo te vengo a visitar,
en el nombre del Señor
los días te vengo a dar.

Las noches te vengo a dar
por ver mi lindo madero
donde murió Jesucristo,
el Redentor de los Cielos.

(19) Mariano Soriano Fuentes, "Historia de la Música Española", Madrid, 1855, Tomo II. Pág. 184.

(20) Eduardo López Chavarri, obra citada, Pág. 127.

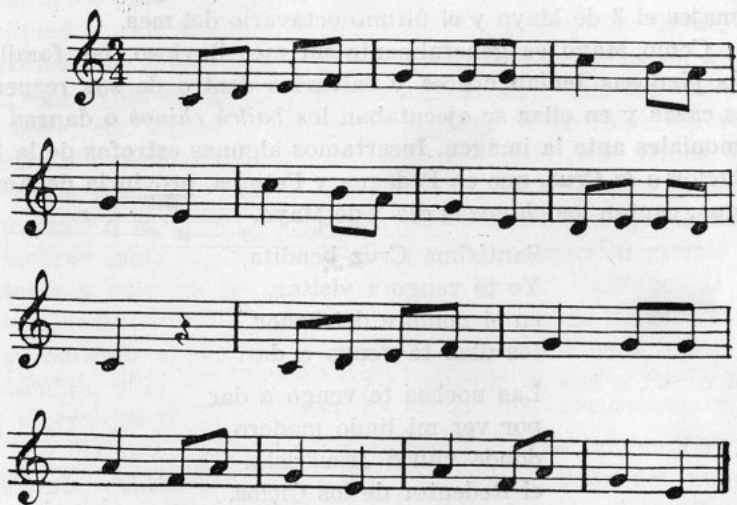
(21) Ricardo E. Latcham, "La Fiesta de Andacollo y sus danzas", Santiago, 1910, Pág. 2.

¡Ay, que linda está la Cruz!
 ¡Bien haya quién la adornó
 con la mano de Jesucristo,
 con el permiso de Dios! (22).

La Fiesta de la Cruz se extendió rápidamente por todo el territorio, pero mayor importancia que ella pasaron a tener algunos cultos regionales que hasta hoy han conservado nombradía.

La Fiesta de Andacollo, es sin duda, la más típica. Se viene celebrando desde 1676 todos los años el 25 y 26 de Diciembre, en recuerdo del hallazgo milagroso, hecho por el indio Collo de una estatua de María, en una cata o pozo. Acuden a esta romería millares de personas de los contornos y lugares apartados, que llevan toda clase de obsequios y presentes a la Virgen. Las ceremonias empiezan con un desfile de feligreses, que penetran al templo al són de una marcha parecida a la antigua *resbalosa* o a las *lanchas*. El profesor don Adolfo Allende ha tenido la gentileza de permitirnos el uso de la música recogida por él en Andacollo. El tema de la marcha es el siguiente (Fig. 1):

MARCHA



(Fig. 1).

(22) *Ramón A. Laval*, "Oraciones, Ensalmos y Conjuros del Pueblo Chileno". Santiago, 1910. Pág. 181. Léase la simpática descripción de *Rodríguez Aldea*, "La Cruz de Mayo", en "Tipos y Costumbres Chilenas", Santiago, 1870.

Después de un desfile de un cuarto de hora aparecen los *turbantes* que componen una compañía de 20 a 30 individuos. Sus trajes son bastante raros. Visten pantalón, chaleco y zapatos blancos. Llevan sobre la cabeza un largo bonete de cartón como de un metro de altura, en forma de cono. En la punta de este estrafalario sombrero hay una rosa de flecos, y de la parte posterior del sombrero cae hacia atrás una larga cabellera de cintas anchas y variados colores. Su sistema de baile consiste en un cambio de lugares que van haciendo alternativamente los

BAILE LIGERO DE LOS TURBANTES DE LA SERENA



(Fig. 2).

individuos de la compañía, después de ciertas ceremonias. Uno de los compañeros, con espada en mano, comienza a bailar en medio de las filas, y después de cierto número de acciones repetidas y de requiebros hechos con más o menos destreza, hace indicaciones a uno de los *turbantes* con la punta de la espada, y éste cambia al punto de situación. Esta operación sigue hasta que todos los *turbantes* han cambiado de posición. La mayor parte de los *turbantes* toca algún instrumento musical durante la

danza. Estos instrumentos comprenden tamboriles, pitos, guitarras, acordeones, címbalos, triángulos y una corneta (23).

El baile ligero de los *turbantes* de la Serena, transcrito por Adolfo Allende, se atiene a la siguiente pauta musical (Fig. 2).

En seguida aparecen los *danzantes*, que son los más numerosos. No bajan de 25 a 30 cofradías y cada una suele contar de treinta a cincuenta afiliados. Sus trajes no son tan resaltantes. Sólo cambian el pantalón y el chaleco habituales por uno de color encarnado o azul. Llevan terciada una banda con adornos metálicos.

El baile de los *danzantes*, que a continuación insertamos, es más regularizado y alegre que los anteriores (Fig. 3):

BAILE DE LOS DANZANTES

(Tocado en flauta)



(Fig. 3).

Bailan de dos en dos, entre las filas mantenidas por sus compañeros. Mientras bailan tocan sus instrumentos—tambores, guitarras—y cantan a gritos descompasados.

La entonación de los versos es como sigue (Fig. 4):

Finalmente vienen los *chinos*, que son individuos descendientes de los antiguos indígenas, o individuos que quieren pasar por tales. Todas las compañías de *chinos* visten de mineros, diferenciándose sólo en el color del ancho calzoncillo; llevan ojotas de minero y medias azules. El instrumento de que se sir-

(23) Según "La Estrella de Andacollo". Año I (1906), Pág. 367, en 1752 aparecieron los *turbantes* de la Serena; en 1798, la primera compañía de danzas de Cutcín y en 1817, los *chinos* de Huamalata y los *danzantes* de Tamaya.

ven los *chinos* es singular. Consiste en un gran pito, de forma y tamaño de clarinete, y lo llaman flauta. Tiene más o menos una vara de largo y se construye con tiras de caña, ligadas con cintas de colores o trenzas de lana provistas de flecos. Se toca resoplando en un extremo, y produce un sonido sordo, de un solo tono que se asemeja al graznido del ganso o del cisne.

Los bailes consisten en unos saltos desmedidos, unas flexiones de cuerpo e inclinados de cabeza que hacen pensar que estuvieran besando el suelo a cada momento. Es admirable la flexibilidad de la cintura y la soltura de las piernas. De repen-

ESTROFAS DE LOS DANZANTES



(Fig. 4).

te parece que se les viera a todos caídos o sentados en tierra, y luego se les ve muy arriba; después de un salto caen de nuevo para inclinarse profundamente hacia adelante.

Insertamos a continuación el canto de alabanza entonado por los *chinos* y la salutación del jefe chino, que ha recogido el maestro Adolfo Allende S. (Fig. 5).

En cuanto a la procedencia de estos bailes, don Ricardo E. Latcham, les atribuye un origen remoto y cree que tienen intenciones mágicas, con referencias zoomórficas a un ave o pájaro, posiblemente el *canquen*, ave mítica de las aguas lluvias,

cada salto y caído a tierra tendría un significado en dicho sentido (24) (Fig. 6).

En el otro extremo del territorio, en el archipiélago de Chiloé, son famosas igualmente la fiesta de la Candelaria, la Purí-

CANTO DE ALABANZA
(Grupo de los chinos)

Vir-gen Ma-dre del Ro-sa-rio fe-he ve-ni-do-a sa-lu-dar a clar-te los bue-nos di-...-as al pie de tu san-to-al-tar ¡Oh! Vir-gen Ma-rí-a Ma-dre del Se-ñor cla-ra luz del di-a per-tu-ma-da flor.

(Fig. 5).

sima Concepción de Achao, la de San Miguel de Calbuco. Todas ellas se remontan a la época de los misioneros jesuitas y están a cargo de un cabildo tradicional que hace las *nombraciones*.

(24) Detalles sobre Andacollo tomados de: Pbo. J. Ramón Ramírez, "La Virgen de Andacollo", Serena, 1873; F. Galleguillos, "Una visita a la Serena, Andacollo y Ovalle", Valparaíso, 1896 y Ricardo E. Latcham, "La Fiesta de Andacollo y sus danzas", Santiago, 1910.

La interesante música que agregamos al texto fué recogida por el crítico musical de La Nación, Sr. Adolfo Allende, en las fiestas de Andacollo de 1933.

En la Fiesta de Nuestra Señora de las Gracias de Quinchao, por ejemplo, el Cabildo sale cantando los *gozos* de Nuestra Señora, al són de flautas, violines y vihuelas, y dando una vuelta alrededor de la Iglesia cantan las siguientes estrofas:

Dadnos toda la eficacia
en nuestra mortal carrera.

SALUTACION DEL JEFE CHINO

Andante



(Fig. 6).

Coro

Pues de la divina gracia
sois la madre dispensera.

El Dios eterno os crió
graciosa por excelencia
y la eterna providencia
nuestra Patrona os nombró;

sus gracias os repartió
liberal sobre manera.

Por fin os quiero pedir
la gracia de bien pensar,
la gracia de bien hablar,
la gracia de bien vivir
y la gracia de morir
en vuestra amistad sincera (25).

Famosa es también, desde el siglo XVIII, 1775 o 1776 apunta Vicuña Mackenna, la Procesión del Pelicano de Quillota, esta-



(Fig. 7).

blecida por la comunidad de San Francisco a instancias de una devota acaudalada, doña Nota Alvarez de Araya. Alrededor de la enorme estatua del pelicano con las alas abiertas, sobre las cuales iba recostado el cuerpo de Cristo, los *chinos* ejecutaban unas complicadísimas *danzas de los judíos*, similares a las ya descritas (26) (Fig. 7).

(25) *Schwarzenberg y Mutizabal*, "Monografía geográfica e histórica del Archipiélago Chiloé", Concepción, 1926. Págs. 69-73.

(26) Ver la famosa novela de *Zorobabel Rodríguez*, "La Cueva del Loco Eustaquio", y "Revista Católica", Abril, 1913.

En Olmué para la fiesta del Corpus Christi se reviven igualmente estas antiguas ceremonias. "Junto con oírse la tercera seña para la misa—escribe un testigo presencial—que cae alegremente desde el campamento de la parroquia, situada en la plaza misma, penetran en el templo los grupos o *hermanaciones*, como se llaman. Los pasos de los hombres son peculiares. Se mueven como al ritmo de una enfermedad. Mediada la solemne misa, sale a la calle la procesión de Corpus encabezada por los extraños personajes, que deben sumar unos setenta u ochenta (cada individuo es una mezcla de ave, de campesino chileno y de baturro aragonés). En las cuatro esquinas de la plaza han sido elevados pequeños altares. Los *chinos* (procedentes de San Pedro, Cai-Cai, Caleu), llegan a uno de ellos y a una señal del jefe o alférez, que se inclina balanceando su bandera chilena, se inclinan todos y hacen sonar sus instrumentos (unos maderos labrados de medio metro de largo, huecos y también adornados con espejuelos) y unos tambores que parecen panderetas. Se inicia entonces el baile absolutamente original y pagano, en el cual cree uno distinguir a veces pasos de vals o cueca y movimientos con los brazos que evocan ciertas danzas salvajes. Hay vueltas que realizan muy conscientes de la importancia de su papel. Después sigue algo bien curioso. Dos grupos compiten en un diálogo a base de estrofas que llevan en la memoria; el cronista evoca los antiguos payadores de la época colonial:

—Si quiere Ud. comprender
lo que es la guerra mundial
en este mundo cristiano
hoy entraremos a hablar
a todo el género humano.

Es uno de los alférez que ha recitado con voz oscura y grave. Sus hombres responden en coro, cantando las palabras con una extraña melodía. Calla el alférez y su contrincante, agitan-do a su vez la bandera, dice:

Ahora que es Jueves Santo
el mismo Dios bajo el lote
se presentó en el altar
a manos de un sacerdote.

El coro canta con lánguida voz y haciendo movimientos de brazos:

—Se presentó en el altar
a manos de un sacerdote.

La gente rodea este torneo inaudito que se llama *contrapunte*. Indiferentes a todo, a la curiosidad pública, al cura que penetra en la Iglesia llevando su Custodia, siguen los “alféreces”:

—Un sacerdote muy santo
en santa consagración
bajó a Nuestro Redentor
a la mesa del altar.

La respuesta no se hace esperar:

El mismo Jesús mío
Con su divina persona
en el paño corporal
fué llevado para Roma...

Completa el coro:

—En el paño corporal
fué llevado para Roma (Fig. 8).

Sólo Dios sabe desde cuándo vienen esos ritos repitiéndose en Olmué, y esas danzas que las gentes llaman *bailes chinos* y esos extraños trajes” (27). Sabemos, sí, que se mantuvieron intactos a través de la colonia. En 1822 María Graham, la perspicaz viajera británica, constató esta persistencia al preguntar a las gentes de San Francisco del Monte, lo que ellas significaban:

“Fuí hacia la plaza, donde se alzan la Iglesia de los Franciscanos y otros hermosos edificios. Me atrajo la multitud congregada frente al pórtico. Los huasos montados habían formado rueda, y todo el mundo estaba con la cabeza descubierta, como si estuvieran entregados a un acto devoto. Mi asombro fué enorme, cuando al llegar a la mitad de la plaza me encontré con

(27) *Luis E. Délano*, “Corpus Christi en Olmué”, recopilado en *Antonio Roco*, “Panorama y color de Chile”. Santiago, 1939. Págs. 276 y sigs.

nueve personas que bailaban con mucho compás, según el decir, hispánico. Formaban todos ellos un círculo alrededor de un muchacho vestido en forma grotesca, el que alternaba su puesto y ubicación con otros dos más, uno de los cuales llevaba terciada una guitarra y el otro un rabel. Por más que la textura de los danzantes indicaba su sexo masculino, la vestimenta era femenina. Me pareció haber llegado de improviso, a una

BAILES DE LOS TAMAYINOS

(Del mineral de Tamaya)



(Fig. 8).

tribu patagónica. Un espectador me explicó el origen de esta danza.

A su llegada los franciscanos iniciaron la conversión de los indígenas de este villorrio, y para ello establecieron su convento en el pueblo de las palmas, Talagante. Los frailes encontraron que el método más fácil de atraerlos a la nueva doctrina, era dejarles conservar algunas de sus supersticiosas reuniones, en especial la fiesta anual del Canelo. Se les permitió así su culto dentro de las murallas del convento, pero sólo en honor

de Nuestra Señora de las Mercedes, y cada cacique debía turnarse para pagar los gastos de la fiesta. Al trasladarse el Convento a San Francisco del Monte, se permitieron las fiestas en el mismo templo, mas los danzantes, en vez de pintarse el cuerpo y coronarse la cabeza con sus plumas indígenas, se vistieron con elegantes trajes de mujer. Más tarde se proscribieron las danzas del templo, aunque continuaron en la plaza pública con el mismo fervor que habían tenido antes" (28).

LOS CANTOS CEREMONIALES

La expresión lírica por excelencia en estas celebraciones eran los *gozos*, género religioso derivado del *romance*, que por su sencillez estrófica y rítmica servían admirablemente el propósito.

De los *gozos* se originaron pronto algunas formas populares que han alcanzado larga vida: son los *villancicos* y sus derivados, las *décimas* y los *cantos de aguinaldo*.

El tipo del villancico tuvo gran difusión en España, con su amplio significado de canción campesina o villanesca. En cambio entre nosotros, se aplicó casi exclusivamente a la canción de tipo pastoril entonada para celebrar la Natividad del Señor. En Chile los villancicos fueron así un género semi-popular, el más utilizado por los maestros de capilla. Hemos examinado ya las composiciones de Ajuria y de Campderrós en forma de villancicos.

Un ejemplo bastará para darnos cuenta de su forma estrófica y de la ingenuidad del contenido:

Las glorias del Empíreo,
hoy a Belén,
bajan a celebrar,
al Dios de Israel.
Ay, ay, ay, que me asombra,
ay, ay, ay, que me pasma,
el ver,

(28) María Graham, "Journal of a Residence in Chile". London, 1824. Págs. 264-265.

que por mi amor
un Dios humano
venga a nacer.

Con amor pastores,
todos vamos juntos a Belén,
porque dicen que ha nacido
para todos un gran bien,
vamos alegres, vamos cantando,
vamos unidos, todos bailando,
porque es muy justo que visitemos,
al que ha nacido, que es Dios del Cielo.

Vamos zagales todos unidos;
a adorar vivos,
al que ha nacido;
porque es tan lindo,
por tan gracioso,
por ser Dios nuestro,
tan poderoso (29).

Los *villancicos* fueron más conocidos con el nombre de *aguinaldos*. En algunas Iglesias, por ejemplo en la de la Estampa, se continuaron cantando a la usanza colonial, hasta 1833, fecha en que fueron prohibidos por el Obispo Vicuña.

"Desde muy temprano empezaba el 24 de Diciembre una función de las más bulliciosas. En la Iglesia resonaban cánticos de toda especie, religiosos, profanos, en medio de una batahola espantosa de gritos y empujones y en la que multitud de niños y hombres hacían resonar los instrumentos más extraños, figurando unos el canto del gallo, otro un rebuzno, el bramido del toro, etc. Cercano a la media noche, empezaban los cantos de otro género, que eran tonadas de salutación a la Virgen, que empezaban por esta inevitable y popular estrofa:

Esta noche es Noche Buena
Y no es noche de dormir

(29) M. S. Cantoría de la Iglesia Catedral. La composición es de mediados del siglo XVIII.

Que la Virgen está de parto
Y a las doce ha de parir (30).

La Noche Buena siguió, empero, celebrándose a la manera criolla en los sitios abiertos. La Plaza de Abastos alcanzó fama por los villancicos que allí se cantaban. Una revista literaria de antaño, *La Silfide*, trae informaciones sobre la Natividad de 1850 en que se oyeron cantar en la plaza mencionada los siguientes villancicos:

De Renca te traigo choclos
Y unos porotos pallares
Para que, con un buen pilco
Chiquillo Dios te regales.
Con doña María,
Tu querida madre,
También don Chepito
Puede acompañarte.

Cogollo

Aquí te traigo un ponchito.
Aún está sin acabar,
Porque mi madre Chuchepa
No me prestó su telar.
Señora doña María
Yo me vengo de Biluco,
A cuidarle su niñoito
Que no se lo coma el Cuco (31).

Esta costumbre subsiste todavía en algunas Parroquias lejanas y aisladas. El compositor don Alfonso Letelier Llona ha tenido la gentileza de facilitarnos los textos y la música que ha recogido en la *Novena del Niño Dios*, en Aculeo.

(30) *Justo Abel Rosales*, "La Cañadilla de Santiago". Santiago, 1887. Págs. 226-227. Léase una descripción literaria de esta fiesta en: "El Nacimiento del Niño Dios" por *Sady Zañartu* en "Chilecito" (Nascimento, 1939).

(31) *La Silfide*, Santiago, 17 de Enero de 1851.

VILLANCICO I°

Bue . nas no-ches Ma-ri . . qui-ta bue.

. nas no-ches ño Jo . . se' bue . nas no-che Ma-ri.

. qui-ta bue . nas no-che ño Jo . . se' co.

. mo ha a ma-ne-ci-do el ni . . ño co.

. mo ha a ma-ne-ci-do lls-te , Ay! Ni-ño e

Dios co . . mo ha a ma-ne-ci-do lls-te.

(Fig. 9)

Estrofa

Señora Mariquita,
Yo la vengo a saludar,
A saludar a su hijito
Como pajita en el aire.

Estribillo

Ay Niño e Dios
Como pajita en el aire.

En el portal de Belén
Hacen fuego los pastores,
para calentar al Niño
Que ha nacido entre las flores.

La estrella lleva a los Reyes
A ver al recién nacido,
A saludar a María
Y al Mesías prometido.

Señora doña María
Yo vengo del otro lado,
Y a su niñito le traigo
Unos zapatos calados.

Señora doña María
Yo vengo de la Angostura,
Y a su niñito le traigo
Un canasto de verdura.

Señora doña María,
Cogollito de Alelí,
Encárguele a su Niñito
Que no se olvide de mí.

VILLANCICO II (Fig. 10).

Señora doña María
Aquí le traigo unas peras,
Aun no están bien maduras
Pero cocidas son buenas.

Vamos, vamos, vamos a Belén
Vamos, vamos, que vamos a ver:
A ver al Niño Jesús,
La Virgen y San José.

A Cucho lo dejé arando,
Regándome los melones.
Allá vendrá galopeando,
Con un pavo a los correones.

Cuando salí de mi casa,
Allá onde mi tía Peta
De tantazo galopear,
Se me cayó la chancleta.

Señora doña María,
Cogollito de Cedrón,
Consiga con su Niñito
Que nos dé la salvación.

VILLANCICO II°

Se - ño - ra do - ña Ma - rí - a yo
ven - go dea - lla muy lé - jos se - ño - ra do - ña Ma -
rí - a yo ven - go dea - lla muy lé - jos y a
su ni - ñi - to le traí - go un par ci - to de co -
ne - jos Va - mos va - mos va - mos a Be - lén va - mos
va - mos que va - mos a ver a ver el ni - ño Je -
sus la Vir - gen y san Jo - sé.

(Fig. 10).

Las ceremonias de Aculeo terminan con el clásico *esquinazo*. Entre cada estrofa que se canta, nos escribe el señor Letelier, se levanta una de las cantoras, llega hasta la iglesia y golpea las

puertas que previamente han sido cerradas para ese objeto. Entretanto el arpa y la guitarra hacen un comentario rítmico con las siguientes figuraciones (Fig. 11):

VILLANCICO III: (ESQUINAZO)

Des - pier - ta ni - ñi - to Dios

a los ra - yos de la lu - na ay Ni - ño Di -

- vi - no mi encan - to mia - mor A - bre - me las puertas

que - ro an - tes que me den la u - na a -

- bre - me las puertas que - ro an - tes que me den la

u - na ay Ni - ño Di - vi - no mi encan - to mia - mor.

(Fig. 11).

Al final del *cogollo* se abren las puertas y penetra en el templo todo el pueblo, encabezado por las cantoras, quienes situándose a un lado del Pesebre cantan el *esquinazo*.

VILLANCICO III (Esquinazo)

Despierta Niñito Dios,
A los rayos de la luna
Ay Niño Divino, mi encanto, mi amor

Abreme las puertas quiero
Antes que me dé la una.

Despierta Niñito Dios,
A los golpes del reloj
No te duermas otra vez;
Abrir las puertas quiero,
Antes que me den las tres.

Despierta Niñito e Dios,
No te duermas con reparo,
Abreme las puertas quiero,
Antes que me den las cuatro.

Despierta Niñito e Dios
A los golpes y a los gritos.
Abreme las puertas quiero,
Antes que me den las cinco.

Señora doña María,
Verde cogollo de higuera,
Si me abres las puertas bueno,
Y si no me quedo afuera.

VILLANCICO FINAL

Señora Mariquita,
Yo vengo con mucha pena,
Porque al Niñito Jesús
Se le acabó la Novena.

Adiós mi buen Manuelito,
Hasta el año venidero
Nos volveremos a ver,
Cuando engorden los corderos.

Mi buen Niñito Jesús,
Humilde pido perdón,
Le prometo desde ahora,
Amarlo de corazón.

Señora doña María,
Será hasta la vuelta el año,
La volveremos a ver,
Si Dios quiere vivo y sano.

Señora doña María,
Macetita de Azucena,
Vengo a darle despedida.
Esta Noche es Noche Buena.

Las ceremonias de la Semana Santa, dieron origen igualmente a otra fiesta de carácter popular. Los cuadros de la pasión, las caídas de Cristo, simbolizados en las *andas*, eran saludados *con coplas al intento*. Algunas se han conservado por tradición oral. Acompañamos una de ellas, especie de visión apocalíptica, que tiene cierta semejanza con algunas estrofas de Gonzalo de Berceo:

A fuego mandan tocar
las campanas del olvido,
un fuego ardiente encendido
que es difícil de apagar.

El primer día el Señor,
bajará con los arcángeles
y los nueve coros de ángeles
a juzgar al pecador.
¡Oh! que terrible dolor
que tendremos que pasar!
Trompetas han de sonar
por todas partes del mundo,
Con un poder sin segundo
a fuego mandan tocar.

El tercer día veremos,
empañadas las estrellas;
truenos, rayos y centellas
sobre nosotros tendremos.
Al Redentor clamaremos,
con mortales alaridos,

temblarán peñas y ríos
y brotará de la tierra
un fuego ardiente encendido.

El cuarto día siguiente
se oirán exclamaciones.
Sierpes, tigres y leones
reunidos con la gente.
Hemos de ver solamente
a los brutos arrancar,
se ha de ver ardiendo el mar,
y el mundo se verá ardiendo.
Con lágrimas tanto incendio
es difícil apagar (32).

En los campos, los santos patrones o las advocaciones campesinas eran celebrados en sus fechas de calendario con solemnidades semejantes. Entre éstas la más popular era la de San Juan, cuyas vísperas dan ocasión a una ceremonia mágico-religiosa. Copiamos a continuación dos hermosísimas variantes de *décimas* populares, que explican la leyenda campesina e idílica de San Juan.

DÉCIMA DE SAN JUAN

San Juan ensilló el caballo
para salir a pasear
y se quedó recostado
en su cama celestial.
Cuando vino a despertar,
con una crecida pena,
las músicas le resuenan.
Dijo "ya pasó mi día".
Le dice Santa Lucía:
no bajas al mundo, Juan.

San Juan le dice a Jesús:
"ahora me desperté;

(32) Recogida por el autor de labios de la Sra. Margarita Salvo, fundo San Manuel (Parral).

con el caballo ensillado
al mundo nunca bajé”.
le responde San José:
“no bajes al mundo Juan,
que aquí te celebrarán.
Al son de tu vida, goza.
Te celebrarán esposas,
los cristianos que serán.

La víspera de San Juan,
noche de tanta alegría,
como Dios se alegra tanto
con toda su jerarquía;
los santos en compañía,
esta noche no se duerme;
toda la gloria está en vela
de ese gozo tan profundo.
Dicen las voces del mundo,
que viva la Noche Buena.

La gran permisión de Dios,
no permite al Padre Eterno
que San Juan baje a este mundo,
porque se bajan los cielos.
Esta noche santa y buena,
la que hemos de celebrar,
las aves han de gorgear
siendo brutos ignorantes;
en esta noche fragante,
la víspera de San Juan.

Ya con esto no más digo,
florcita de primavera.
En la noche de San Juan
se ve la flor de la higuera;
se ven las riquezas buenas,
como Dios las facilita,
la mañana de San Juan,
hasta el agua está bendita.

VARIANTE

Esta noche es noche buena,
 noche del señor San Juan,
 que la celebran los moros,
 los cristianos que serán.

Se levanta un pobre niño
 la mañana de San Juan,
 a tomar l'agua dichosa,
 l'agua del río Jordán.

Después que el agua tomó
 se puso el niño a cantar;
 las aves que van volando
 se paraban a escuchar.

"A convidar he venido
 pa que vamos al Jordán,
 a ver bautizar a Cristo
 por la mano de San Juan".

Ya con esto no más digo,
 siendo los hijos de Adán.
 Que viva la Noche Buena,
 que viva el señor San Juan (33).

LA MÚSICA Y LA VIDA SOCIAL EN LA COLONIA

La vida urbana de la colonia estuvo acompañada por una música característica, que le dió ese tinte poético que admiramos, en contraste con el ritmo agitado del presente.

La ciudad nacía en su alborada de trabajo, al són armonioso del repicar de las campanas de sus conventos e iglesias. Los badajos de altura diferente, ya roncós, agudos o plañideros, desleían en el aire una sinfonía religiosa; el correr de las horas estaba marcado invariablemente por las campanas menores; el comercio y el tráfico ciudadano se sincronizaban al pregón original de los gremios y profesiones, esa voz de las calles, que el maestro P. Humberto Allende ha llevado tan artísticamente al pen-

(33) Recogidas por el autor de labios de la Sra. Margarita Salvo.

tagrama. Todo suceso importante que alteraba el ritmo tranquilo de la colonia era anunciado por las *tocas* de los bandos...

Y en la tarde, la ciudad se adormecía al *toque de queda*, y su sueño era vigilado por el grito, henchido de poesía y de misterio, del sereno (Fig. 12).



(Fig. 12).

Y la música acompañaba no tan sólo la vida de la ciudad, sino la vida de sus pobladores. En las fiestas, donde se hilaban los primeros idilios y relaciones, el *esquinazo* era el vehículo sentimental que correspondía a la serenata española. Al acercarse la comparsa del malón, el cantor designado por el dueño de casa, empezaba a templar la guitarra, iniciándose un coloquio de canto y guitarra:

El de afuera:

Ave María Purísima,
Sin pecado concebida,
Tenga ud. muy buenas noches
Con su esposa y su familia.

Silencio, pido, silencio,
Silencio me podrán dar
Para cantar unos versos
Que un rato me han de escuchar.

De mi casa yo he salido,
He salido dando vueltas
Por no cantar en la esquina,
Voy a cantar en la puerta.

El de adentro:

Alabemos al Señor
Por siempre jamás amén.
¿Cómo le va a mi compadre
Y a mi comadre también?

El de afuera:

Apreciado, compadrito,
Qué corazón has tenido
Que no me has venido a encontrar
Con el farol encendido.

El de adentro:

Te agarraré de las manos,
Iremos por el barril
Para que toda tu gente
No me tenga que decir.

Con ésta no canto más
Ni tengo ya más que hablar,
Si yo le canto más versos
Mucho tendrán que esperar.

El de afuera:

Abre tu puerta, compadre,
Haz que suene la tranquilla
Para que entre mi gente
A bailar la seguidilla.

Si el *esquinazo* daba frutos y se concertaba un noviazgo, más tarde los novios eran perseguidos la mañana de la boda por las estrofas licenciosas de la *corrida de los novios*, entonadas por los guitarristas de a caballo que seguían el cortejo, cantando en su honor. Eran algo así como ditirambos criollos, sabrosos y picantes las más veces:

Adios, pués, madre querida
Hojita de todas las ramas,
Ya se vá su hija querida
Nacida de sus entrañas.

Al hincarme de rodillas
Se me parte el corazón,
Cuando vá mi triste madre
A ponerme bendición.

Ya de todos mis hermanos
Y de todos me despedí,
Y mi hermanito chiquito
arrancó detrás de mí.

El camino que me fuí
Con lágrimas lo regué
pero más lloró mi madre,
Cuando de ella me aparté.

El joven que a mí me lleva,
Me dice críe valor
Que me la ha dado su madre,
y me quiere con amor.

Mi padre está convencido,
que con destino se nace
Para que cumpla el destino,
Dejemoslá que se case.

Después eran los niños que abrían un nuevo ciclo familiar. Las canciones de cuna, *las nanas* o *arrurripatas*, son, sin duda, el aporte más precioso en este género musical. En Chile la tradición ha conservado gran número de estos cantos y, aunque cronológicamente es difícil situarlos en un tiempo histórico preciso, se puede afirmar que han venido cantándose desde las primeras épocas de la colonización.

La condición primera de estas canciones es la regularidad del ritmo, la monotonía del dibujo melódico, una vuelta periódica incesante que actúa sobre los nervios. Es necesario en ellas, desde el punto de vista formal, que los versos no fijen la atención; se componen más bien de una serie de sílabas que forman palabras o, frecuentemente, onomatopeyas, con profusión de diminutivos que se repiten como estribillo. Por esta causa la ejecución de las *arrurripatas* es siempre una ceremonia miste-

riosa, y la madre se inclina sobre la cuna con un gesto litúrgico, como para indicar a sus críos las regiones recónditas a donde va a dirigirse.

Don Eliodoro Flores en su estudio sobre *Las nanas chilenas*, ha demostrado la identidad de las composiciones de este género en España, Argentina y Bolivia, la que explica por el tronco común español. Hay, sin embargo, diferencias palpables en el fondo y la forma, entre las nanas españolas y las arrurupatas chilenas. La hagiografía es distinta; en España se invoca en ellas a San Cayetano, San Sebastián y San Román; en las composiciones criollas estos santos están ausentes; en cambio, parecen las potencias celestiales, dedicadas a los oficios más humildes. El tema más frecuente es el zoomórfico; así desfilan en los cantos de cuna: la vaca, con sus cuernos de plata; el toro, con sus astas de oro; la zorra, con su cola larga y rosilla (34).

La forma métrica, tan variada en las nanas españolas que van de cuatro a nueve sílabas, se reduce en Chile al hexasílabo. La más conocida de todas ellas es la que reza:

Aro-ró mi nene
A ro-ró mi sol
A ro-ró pedazos
De mi corazón.

A la rru-rru-pata
Que parió la gata
Cinco burriquitos
Y una garrapata (Fig. 13).

El contenido musical de las *arrurupatas* es muy sencillo; para convencerse de ello, basta leer las variantes recogidas por Ismael Parraguez, Calvin Brown o Eleanor Hague; tienen en su línea melódica un encanto particular, que les ha merecido el ser reproducidas en escogidas compilaciones extranjeras (35).

(34) Eliodoro Flores, "Nanas o Canciones de cuna corrientes en Chile". Revista de Folklore Chileno. Tomo VI. Santiago, 1928.

(35) Calvin S. Brown, "Latin Songs, clasical, medieval and modern", New York, 1914, en las págs. 80-81 figura un "Dormi Jesu" chileno; Eleanor Hague, "Spanish American Folks Songs". New York, 1917. Pág. 100, "Arrullo"; Jane Byrd, "Folks Songs and ather songs for Children", London, 1907. Pág. 43, "Canción de Cuna". Véase la Bibliografía Musical, al fin del libro.

A los cantos de cuna, hay que agregar las rondas infantiles y los cantos que acompañan los juegos. "La *ronda*", explica Díaz Casanueva, resume la exaltación estética del niño, como la danza es el arte de los primitivos".

Las *rondas* chilenas son, a menudo, deformaciones de antiguos romances españoles que el niño adquiere por tradición. Las más populares entre nosotros son: *El Pimpim-Sarabín*, *Mandandirum*, *La Viudita* y *el Conde de Cabra*, *el Manseque*, *el Hilo*

RURRUPATA CHILENA



(Fig. 13).

de Oro, y principalmente, *El arroz con leche* y *La Doncella del Prado*.

El ciclo individual que hemos venido recorriendo, termina con la música del *velorio del angelito*, ceremonia fúnebre que el pueblo celebra en forma extraña para nuestra sensibilidad, pero en que los símbolos de la vida y de la muerte se entremezclan en forma que a veces sobrecoge. El *pueta* con el guitarrón o la guitarra, se sienta al lado del cadáver del niño, y canta toda la noche, alternando con otros *puetas*, versos a lo divino de Dios, los santos, la muerte y la vanidad del mundo, en particular los *versos del angelito*, en los cuales la *guagua*, se despide de sus padres y parientes (Fig. 14).

DESPEDIDA DEL ANGELITO



(Fig. 14).

Adios, mundo vanidoso,
 Te digo este día temprano,
 Con tus placeres y halagos
 No me engañáis, veleidoso.
 A la tumba del reposo
 Marcho este día de hoy,
 De este altar en que estoy
 Parto sin tener ni susto
 De tu presencia con gusto
 Adios, Madre, yo me voy.

Mamita no tenga pena
 Porque ya me voy a ir
 Cuando Ud. llegue a morir
 Los veremos en la buena.
 No haga lo de Magdalena,
 Y cuide de mi hermanita,
 Con los tiempos Mamacita
 Nos volveremos a ver.

Al verlo ya en el cajón,
Ud. me dirá muy fijo,
Ahí vá mi querido hijo
En viaje para el Panteón.
Y quedo con mi dolor,
Y adios hijo querido.

Cuando llegue al cementerio
Y caiga en la sepultura
Será doble su amargura,
Y aun el pesar más serio
Esta vida es el misterio,
Pésima y enfadosa,
El alma será gloriosa,
Entre miles de angelitos.
Volverá a darme besitos
Cuando U. vaya a la fosa.

Angel glorioso y bendito,
Me despido del presente
Adios todos los oyentes
Padres, hermanos y tíos,
A Dios, mi madre querida,
Ya me voy a retirar (36).

LAS DANZAS COLONIALES

La promoción española

Al comenzar el siglo XVIII se comprueba, en el folklore coreográfico de Chile, la existencia de dos corrientes bien diferenciadas; de un lado se conservan, en estado de pureza, danzas típicas españolas; por el otro, aflora la promoción de los bailes criollos, es decir, la transformación dentro del área geográfica de Chile, Perú y Argentina, de los aires peninsulares.

(36) Oído a la Sta. Luzmira Berríos, de Teno. La más antigua referencia sobre el velorio, en J. F. Coffin, "Diario de un joven norteamericano detenido en Chile (1817-1819)". Traducción de J. T. Medina, Santiago, 1898. Págs. 97-99. Sobre el tema general ver: Julio Vicuña, "Discurso de Incorporación a la Academia" y A. Acevedo Hernández, "Los Cantores Populares" y su cuento "El Velorio" (Revista En Viaje, Enero, 1936).

En los romances o en las danzas ceremoniales, la música no tenía más función que sostener la palabra; en la canción de danza, por el contrario, la función rítmica de la melodía es preponderante y el elemento poético o descriptivo pasa a segundo término.

El asunto o argumento del baile no interesa; muchas veces se acomodan a maravilla palabras de otras canciones; el estribillo tiene en cambio mucha importancia, y consiste generalmente en un verso corto, indefinidamente repetido, sin significado gramatical.

Los instrumentos intervienen en la danza para hacer resaltar el ritmo, y la voz se oye, o bien sin interrupción, como en las danzas de corro, o de modo intermitente, por medio de *coplas*. En este caso es a veces un solista quien entona el canto, y se comprende que entonces haya una disminución en la sonoridad de los demás elementos musicales, para que pueda oírse el canto distintamente.

Aquella disminución puede deberse a que mengüe la fuerza de todos los instrumentos o al silencio ocasional de los de timbre más vigoroso.

Los instrumentos que acompañaban las danzas eran en Chile, *la guitarra, el guitarrón, el arpa y el rabel*, sobre los cuales nos extenderemos más adelante.

Entre los bailes de directo origen español, los más en boga en la colonia fueron: *el fandango, la seguidilla, el zapateo o zapateado, el bolero y la tirana*.

El *fandango*, danza netamente española, que Emilio Cotarelo define como de tres tiempos y de aire vivo, se bailaba al són de la guitarra, las castañuelas y el violín. El ejemplo métrico que acompaña dicho autor, es similar a algunos aires que corren por todo el folklore hispano-americano:

Asómate a la ventana,
cara de borrica flaca;
a la ventana te asoma
cara de mulita roma (37).

(37) Emilio Cotarelo, "Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas", Madrid, 1911, Vol. I. Pág. CLXV.

El *fandango* era popular en Chile, como lo comprueba el libro de Amasa Délano, donde se le cita entre las danzas características del siglo XVIII.

La voz *fandango* había llegado a ser tan típica, que designaba genéricamente, toda clase de bailes deshonestos o atrevidos.

Así en 1774, un documento inédito que trata de los *escándalos de juegos de embite y de cuchillos*, que tuvieron lugar en San Gerónimo de Alhué, nos transcribe las órdenes de la autoridad en el sentido de evitar "juegos, amancebamiento y fandangos a desoras de la noche" y cita el caso pertinente que "encontraron algunas personas con guitarras en fandangos" (38).

A pesar de las reprimendas eclesiásticas que combatían "ese baile infame que se llama fandango, diversión de gente baja la que conduce a tales excesos de brutalidades que sólo recordarlo da espanto" (39), a pesar, digo, de estos ataques, la danza hizo fortuna en América. En Chile se ha mantenido por tradición, especialmente en Chiloé, donde la dominación española fué más duradera. Cavada nos describe su coreografía actual. "Se baila, dice, dando el hombre continuos saltos y golpeándose al mismo tiempo las muslos con ambas extremidades. La mujer mientras baila se limita a batir el pañuelo". La letra que pone como ejemplo es la siguiente:

Fandanguito celoso
¿qué andas buscando?
Mi calzón está roto,
lo voy cosiendo (40).

La *seguidilla*, conocida en Chile con el nombre de *sirilla* es, como se sabe, una composición poética de siete versos asonantes, de cinco sílabas, que se inicia con una copla de cuatro versos. El aire de la música es de tres tiempos.

"La *seguriya* gitana, escribe López Chavarri, presenta elementos de canto litúrgico bizantino, canto con sus modos tonales primitivos, su enarmonismo que divide y subdivide las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad, su ausen-

(38) M. S. Capitanía General. Vol. 408.

(39) Citado por José Torre Revello, "Los bailes, las danzas y las máscaras en la colonia".

(40) Francisco J. Cavada, "Chiloé y los chilotes". Santiago, 1914. Página 165.

cia de ritmo métrico en la línea melódica y riqueza de inflexiones modulantes en la dicha línea melódica: también se reconocen en este canto elementos árabes, pero sobre todo debe verse aquí el elemento gitano, procedente de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen en España y se incorporan a la vida popular hispánica, recibiendo el nombre de "castellanos nuevos" (41).

La *seguidilla* tomó en Chile diversas formas. Como composición semi-popular se adaptaba a la música religiosa, especialmente a los villancicos pascuales; en el teatro servía como fin de fiesta, tenemos un ejemplo típico en la *Loa*, *El más justo Rey de Grecia*, que hizo ejecutar en su casa a don José Antonio Sánchez de Loria, regidor de Santiago, en honor de don Ambrosio O'Higgins. La loa terminaba con una seguidilla circunstancial cuya letra transcribimos:

SEGUIDILLAS

Lo feliz y lo adverso
se oponen siempre,
pero cada uno alcanza
lo que merece.

Trabaja con fruto
anhela, ambiciona,
con sed insaciable
de la justa Gloria.

El pecho ambicioso
a las cosas altas
sólo en la fatiga
sosiega, descansa
se aquieta, dispara y abarca.

El corazón poseído
de honor y de gloria
tan solo se alimenta
de lo que obra.

Y el alto Empleo
en el Héroe Virtuoso
fomenta aciertos (42).

(41) E. López Chavarri, "Música Popular española". Pág. 139. Véase el interesante estudio de F. Hansen, "La seguidilla", *Anales de la Universidad* (2.º semestre, 1909).

(42) M. S. Colección José T. Medina. Vol. 386.

En su forma danzada la *sirilla* ha corrido por tradición hasta nuestros días. Cavada, el entendido folklorista tantas veces citado, la recogió en Chiloé y la describe como "baile entre cuatro, de tres vueltas, con pañuelo, zapateo y redoble" (43). El estribillo que cita es el siguiente:

Sirillas me pides.
¿Cuál de ellos quieres?
Son unas amarillas
y otras son verdes.
Relín tirano,
como pasó el invierno,
pasó el verano.

La *volera* como se designaba en el siglo XVIII al bolero, de acuerdo con la etimología de la palabra, que según Subirá, proviene del verbo "volar", se conoció en Chile gracias a las tonadillas, introducidas por el empresario de teatro don José Rubio, y en especial por el tonadillero y compositor don Antonio Aranaz, personalidades sobre las cuales hemos disertado al hablar del teatro en el siglo XVIII.

Las *voleras* servían para dar fin a las *tonadillas*; eran un resumen o una moraleja del asunto desarrollado, es decir, reflexiones, consejos, censuras, y en su parte musical eran casi idénticas a las *seguidillas*.

En cuanto a Chile tenemos un curioso ejemplo musical, obra del maestro Aranaz. La letra y la música son netamente españolas.

Como no puedo echarte,
la vista entera,
la vista entera,
el ravillo del ojo
corre que vuela,
el ravillo del ojo
corre que vuela.

(43) F. J. Cavada, "Chiloé y los chilotos". Pág. 166. Don Juan Mujica, distinguido Bibliotecario del Ministerio de Relaciones, nos ha comunicado la similitud que encontró entre la tonadilla *Una Mesonera y un arriero* (1857), de Luis Misón y la "cueca" chilena. No hemos podido encontrar reproducción de dicha tonadilla.

El *bolero* se mantuvo en escena, como tendremos ocasión de ver, hasta la época republicana.

Conectada con la tonadilla escénica está igualmente la *tirana*, composición que consta de una copla de cuatro versos octosílabos, con un peculiar estribillo, *Ay, tirana, tirana, sí*, que por lo general agudizaba la intención maliciosa, picaresca o satírica de la copla; musicalmente estaba escrita en un compás ternario, lento.

La *tirana* alcanzó gran boga en el siglo XVIII y fueron, como hemos dicho, las compañías de *tonadillas* las que la introdujeron en Chile. Antonio Aranaz, el compositor ya citado, es autor de una de las escasas obras de dicho género que han llegado hasta nosotros.

El que a muchos amos sirve
alguno no le ha de hazer falta
como no tengo mas que uno
le sirvo con eficacia
tin, tin, tin, Tirana
que te an de pillar (44).

El *zapateo* o *taconeo* es una danza voluptuosa oriental que pasó a España con los árabes. Se ejecutaba en compás ternario y con gracioso movimiento. Poseemos una versión americana de esta danza gracias a Frezier, que la armonizó al tono del arpa en 1712 (ver ilustración). La describe, además, en su libro de viaje en estos términos: "Su manera de bailar es casi enteramente distinta de la nuestra, que estima el movimiento de los brazos y alguna vez el de la cabeza. En la mayor parte de las danzas criollas, las bailarinas tienen los brazos pendientes o doblados bajo el reboso con que van cubiertas; de suerte que no se ven más que las inflexiones del cuerpo y la agilidad de pies. Tienen danzas figuradas en las que se quitan el mantón, pero el atractivo que ella les imprimen es obra más bien de acciones que de gestos. Los hombres bailan más o menos en el mismo estilo, sin abandonar sus largas espadas, cuyas puntas mantienen adelante, para no tener embarazo en sus saltos y en

(44) En poder del autor.

sus inclinaciones tan acentuadas que a veces se los tomaría por genuflexiones" (45).

El *zapateo* que nos ofrece Frazier, dice Carlos Vega, nos permite establecer un rápido vínculo entre los bailes americanos y los españoles. "Por su ritmo, muy vivaz y acentuado a 3/8, así por su proceso cadencial armónico-melódico, Jorge Urrutia, cree que se trata de unas de las danzas meridionales de Italia o España. El todo es un verdadero esquema a dos voces, donde la rigidez y sonoridad hueca se compensa con una relativa riqueza melódica" (46).

LAS DANZAS ARISTOCRÁTICAS

Los bailes de directo origen hispánico ya descritos, eran en su mayoría estrictamente populares.

Las clases dirigentes o aristocráticas tenían, en cambio, para la animación de los "saraos" y tertulias, algunas danzas ceremoniosas y cortesanas, adaptadas a la sociabilidad palaciega del siglo XVIII. Entre ellas se destacan la *contradanza* y el *minuet*.

La *contradanza* penetró a España con los Borbones en 1714, y recibió pronto la denominación de "española", que la diferenciaba de la *contradanza* abierta o inglesa y de la *contradanza* cerrada o francesa.

La española se componía de ocho compases repetidos; cada media parte de ocho compases; cada media figura de cuatro; y de dos compases la cuarta parte. Los nombres de las figuras eran: alemana y media alemana, barrilete, ocho, medio ocho y ocho doble, esquinazo, codazo, medio codazo y codazo doble; cruz, media cruz y cruz de malta, sostenido, espejo, rueda, banderas, resillos, canastillos, paseos, engaños, alas de frente y de costado, arcos, caracol, latigazos, molinillos y cruces (47).

La *contradanza* se aclimató pronto en el Perú, donde fué el baile preferido en los salones virreinales. De Lima vino a

(45) Citado por Carlos Vega, "Danzas y canciones argentinas".

(46) Jorge Urrutia Blondel-Eugenio Pereira Salas, "Antología Musical Histórica". Adalberto Chamisso en 1816 encontró similitud entre las danzas chilenas y la *fricasée* de la región de Champagne.

(47) "Diccionario Hispano-Americano". Detalles en Carlos Vega: "La forma de la contradanza" en "La Nación" de Santiago, 4 de Diciembre de 1938 y en J. Ch. U. "Tepsícure o el arte de bailar" 2.ª edición. Santiago, 1888. Byron compara esta danza con el *hornpipe* inglés.

Chile y la vemos figurar en el programa de las fiestas destinadas a celebrar la elevación al trono de Carlos IV en 1789, con el título de *contradanzas a la usanza de Lima y otros bailes serios* (48).

El *minuet* fué introducido directamente en Chile por los marinos franceses en los primeros años del siglo XVIII.

Zapiola, en sus *Recuerdos*, dice al respecto: "En nuestra niñez oímos a nuestros mayores recordar con entusiasmo un minuet llamado del Conde de Aranda, célebre ministro de Carlos III, y muy conocido por su *cariño* a los jesuitas" (49).

LA PROMOCIÓN CRIOLLA

A partir de siglo XVII se operó en la música española introducida en América por los conquistadores, una sensible transformación.

Esta mutación es tan completa en algunas regiones que los ritmos hispánicos vuelven a la península, revestidos de un manto criollo que oculta su origen a sus mismos progenitores.

Desde 1622 circulan en España algunas novedades musicales de Indias. Conocemos en su letra *La Gayumba*, baile de Indios; en 1657, señala Cotarelo, de quien tomamos esta nomenclatura, *El Retambo*, *El Cachupino* y *El Zambápalo*, danza grotesca traída de las Indias Occidentales. A los esclavos negros que pasaron a América se les atribuía *El Zarambeque*, tañido y danza de negros. Su letra es un elogio de las danzas americanas.

Oiga, señor Alcalde
la tonadilla
eh, eh, eh, eh,
que es un baile tan rico
que es de las Indias (50).

Rafael Mitjana, en su *Musique en Espagne*, no pasa por alto este elemento diferenciador que define en las líneas siguientes: "Al fondo indígena tan rico y variado, hay que agregar el

(48) Capitanía General, Vol. 823.

(49) Zapiola, "Recuerdos". Pág. 88.

(50) Emilio Cotarelo, "Colección de Entremeses". Vol. I. Págs. CCL-CCLI.

aporte considerable de las posesiones españolas: negros de Cuba, indios de México, del Perú, de la Argentina. Estévez, en *El Pretendiente* introdujo un *Tononé*, canción negra a dos voces. Tangos, habaneras y guagiras aparecen corrientemente" (51).

Los viajeros españoles y extranjeros que visitaron América en el siglo XVIII, observaron igualmente esta transformación. Hemos citado el testimonio de Frezier, al hablar del *Zapateo*. Jorge Juan y Antonio Ulloa anotaban en 1735 "que entre los varios estilos que allí se representan (Lima) entre los naturales es muy entablado el de los *Bayles* o *Fandangos a la moda del país*". En otro acápite, los define como *danzas del país* o *bayles de la tierra*, que califica de "licenciosos y livianos, que hace aún el imaginarlo abominable" (52).

Riva Agüero, al ocuparse de la historia musical de su patria, nos dice: "Mas al paso que seguían las mejores direcciones cultas de la época, los académicos amantes del país no descuidaban estudiar los *yaravies* y las *cáchuas* indígenas, según es de ver en el tomo tercero de *El Mercurio*, contraponiendo estas canciones serranas a los *fandangos*, *tiranas* y *boleras* de pura cepa española. Del cruce de las dos tradiciones populares, se había producido ya la mestiza y abigarrada vegetación de los *pasacalles*, *cascabelitos* y *negritas*. Entre los bailes criollos bancos y costeños, eran los más conocidos, el jovial *punto* y el *Don Mateo*, tonada limeña de un serio y de un alegre que estuvo en uso hasta mediados del siglo XIX" (53).

Tenemos algunos ejemplos musicales de estas canciones americanas, en la Historia Inédita del Obispado de Trujillo, escrita a fines del siglo XVIII por el Obispo Baltasar Rodríguez Compañón.

Marcos Jiménez de la Espada las presentó al Congreso de Americanistas de 1884, con el título de *Yaravies, Cáchuas, Lanchas, tonos y bailes Quiteños y Peruanos*. En el estudio musical que precede al texto, se explica la dificultad de aprovechar las melodías y se comprueba las reminiscencias españolas que hay en ellas, en especial en las *lanchas* donde predomina el aire de la *jota* y de las *sevillanas* (54).

(51) En "Encyclopedie de la Musique", Vol. V. París, 1920. Pág. 2235.

(52) Citado por Carlos Vega, "Danzas y canciones argentinas".

(53) José de la Riva Agüero, "Añoranzas", Lima, 1935. Pág. 255.

(54) Marcos Jiménez de la Espada, "Yaravies...". Madrid, 1884. Pág. 3.

Chile no escapó a este proceso general, y en el siglo XVIII encontramos formado el marco escénico y coreográfico en que va a desenvolverse la música popular.

La *ramada* fué el lugar típico de la recreación criolla. Uno de los compañeros de Malespina, don Felipe Bauzá, que visitó Concepción en 1788 (así parece inferirse del texto), nos hace su descripción: "La calle del medio se ocupa de varias clases de juegos; y los vecinos de Concepción sin distinción alguna concurren desde la oración a dichas *ramadas* hasta la una o dos de la madrugada, se pasean, bailan y no repugnan aun comer los guisos que allí se hacen" (55).

En 1801 un documento inédito, al hacer mención de unas fiestas en San Martín de la Concha, se refiere a "las ramadas de la plaza mayor, con sus dulces, alhojas y demás ventas, en la noche hay allí ratos de *música, baile y canto* hasta las horas acostumbradas, de 11 a 12 el día que más" (56).

El mismo compañero de Malespina nos informa en detalle sobre las aficiones musicales de los aldeanos de Concepción "que pasan de este modo la vida monótona ocupados sólo en cantar".

"Son muy apasionados por la música, agrega, y los cantares que acostumbran se asemejan a los que llamamos *caballos* en la península; el gusto de sus coplas podría inferirse por el siguiente ejemplo:

Al que comete un delito,
y que ha llegado a pecar
viéndose en este conflicto,
lo que debe hacer llegar
y pedir perdón contrito:

Confieso que te ofendí
que gravísimo tormento,
que desgraciado nací,
de corazón me arrepiento,
mi bien, por que contra tí.

Confieso que en mala hora
vuestros preceptos quebré;
vuelvo a confirmar que erré,

(55) Archivo Vidal Gormaz. Tomo III, Perú, Chile, B. Aires. Pieza 6.

(56) M. S. Capitanía General. Vol. 408.

pero ya el alma lo llora
¡Misericordia señora!

Pueda tu amor apartar,
y baste para consuelo
Yo os prometo por gozar,
la dicha de vuestro cielo,
de no volver a pecar.

De la misma mano es, al parecer, la descripción de los bailes: "Después del refresco se rompe el baile por las personas más graduadas, bailan a la francesa como en Europa y también muchos bailes del antiguo gusto de España siendo uno de los que más se notan el que llaman *el más vivo*, cuyos movimientos y circunstancias aluden al amor y en el cantar los versos explican con algún velo todos sus incidentes".

Otro documento nos explica la coreografía: "una persona de cada sexo baila un zapateado y a la voz del tañedor se acercan y se separan; figuran arremetidas y aumentan sus movimientos a proporción que los escita el que canta. El baile es toda alusión a los actos del amor, y el carácter de sus versos explica con algún énfasis sus escenas misteriosas" (57).

Tenemos aquí en potencia las raíces del baile popular, y esta descripción genérica es válida, como veremos, para los futuros bailes que alcanzaron notoriedad. *El más vivo* podría significar un antiguo baile que adquirió ritmo diferente entre nosotros y la alusión al *Caballo*, que era el estribillo de ciertas canciones jocosas muy difundidas en España en el siglo XVIII, como las *tiranas*, *gallardas* o *villanescas*, nos ilumina sobre su origen.

Parece remontarse igualmente al siglo XVIII (1799 dicen unos, 1800 escriben otros), un baile limeño, bautizado en la Serena con el nombre de *Sandoval*, por las curiosas razones siguientes: Un joven llamado José María Sandoval llegó, desde las orillas del Rimac, a pasar las vacaciones al lado de sus parientes serenenses, que ocupaban una respetable situación en la ciudad. Seminarista, graduado en teología, joven y bien parecido, Sandoval se formó en breve gran partido en los estrados de copete. El estudiante, entre las novedades que traía de Lima

(57) Archivo Vidal Gormaz, Vol. 3, Pieza 5.

ponía por las nubes el baile de priva en las recepciones del virrey y de la nobleza cortesana. El teólogo no se hizo de rogar para enseñar este baile de la corte de Lima, que las niñas bautizaron con el nombre del profesor.

Una sola pareja tomaba parte en el *sandoval*, la paloma perseguida por el gavilán, que procuraba cazarla llevándola hasta algún rincón de la sala. Los mozos, con aire zalamero, simulaban capturar a la compañera, la cual esquivaba, pundonorosa las emboscadas del galán. No había pasos determinados; ella se escabullía danzando al ritmo de la música, alegre y juguetona; y él con piruetas y movimientos rápidos procuraba alejarla del centro. El *sandoval*, después de un siglo de victorias, tuvo un fin desastroso; un fraile inteligente, el Padre Castro, de Santo Domingo, hizo representar un entremés en que figuraba el "mato-co" y pedía un "sandoval" que se cantó al tenor de la siguiente letra:

—José María Sandoval,
arrea ese animal.
Eso era lo que yo quería,
zapatos para este día;
Eso es lo que no has de ver,
zapatos que yo te dé
Si los imposibles
fueron alfajor,
¿Cuántos imposibles
me comiera yo?

Nadie se atrevió después a bailar una danza usada en los antros de Satanás (58).

LA MÚSICA POPULAR CANTADA

En la segunda mitad del siglo XVIII, se dibujaron con toda claridad las dos ramas características de la poesía popular: la rama femenina, *la cantora*; la rama masculina, *el pallador*.

"Las cantoras, dice el eminente filólogo Dr. Lenz, cultivan de preferencia, casi exclusivamente el baile y los cantos alegres,

(58) *Manuel Concha*, "Tradiciones Serenenses". Santiago, 1883. Págs. 210-214 y *Francisco A. Machuca*, "Escenas histórico-militares Coquimbanas". Valparaíso, 1938. Págs. 204-205.

en estrofas de cuatro y menos amenudo, de cinco versos; sus instrumentos son el *arpa* y la *guitarra*. Los hombres, en cambio, se dedican al "corrido" (romance), la lírica seria, la didáctica y a controversia poética o contrapunto. La forma métrica preferida es la décima española y su instrumento, el sonoro *guitarrón* en el centro del país y en las regiones del norte o del sur, *el rabel*".

Los temas de la poesía popular han sido clasificados por Lenz en la forma siguiente:

1.—Versos a lo humano, es decir todo lo referente a la vida real: el amor, el matrimonio, política, guerra, patriotismo.

2.—Versos a lo divino (a lo adivino dice el pueblo), que tratan problemas serios, religiosos, filosóficos, leyendas del fin del mundo, etc. La mayor parte de este grupo sirve para los *velorios*.

3.—Versos históricos, argumentos tirados del Antiguo Testamento.

4.—Versos de literatura, tomados de algunas obras célebres que alcanzaron popularidad.

5.—Versos de astronomía y geografía, y

6.—Versos de contrapunto o versos de dos razones.

La forma estrófica comienza por una cuarteta que contiene el tema; siguen los cuatro *pies* (estrofas) que constituyen el desarrollo, la glosa, el tema, y se termina por el quinto pie que contiene el *fin* o la *despedida*. Cada *pie* consta de diez palabras.

Como la melodía y el acompañamiento exigen la décima completa, los cuatro versos del tema se completan con seis versos más que constituyen una especie de exordio improvisado por el cantor (59).

"La música popular, dice Acevedo Hernández, era de escasas variantes, tenía como base acordes de acento grave que el poeta daba con los bordones. Naturalmente la música habría sido insoportablemente monótona por su escasa variedad, si el cantor no hubiera sabido adaptarla sin cambiar su estilo ni su estructura a los estados anímicos de la poesía que interpretaba. Así en el canto *a lo divino*, que versaba sobre la divinidad, adoptaba un aire solemne, emocionado, que era el mismo que usaba en la elegía del velorio de angelito en que glosaba el inmen-

(59) *Rodolfo Lenz*, "Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile". Revista de Folklore. Tomo VI, 1919. Págs. 46 y sigs. *Desiderio Lizana D.*, "Cómo se canta la poesía popular", Santiago, 1912.

so dolor de la madre que perdía a su hijo. En cambio, si interpretaba hechos heroicos tomaba sonoridades entusiastas, prolongando para darles mayor sentido descriptivo y marcialidad, algunos agudos; este tono se llamaba *autorizado*, y se usaba también en los cantos sobre asuntos de belleza pura como la concebía el *pueta*. El que se cantaba en las fiestas de boda y que correspondía a los brindis o parabienes era a las veces patético, fino y pícaro, siendo su música más brillante, siempre de acuerdo, como es lógico, con el temperamento del cantor. De todas las variantes de la música de estos cantos, la que acompaña las letras de los desafíos entre los poetas era la más bravía, casi siempre su tono era epigramático y llegaba algunas veces al recitado más enérgico" (60).

Como prototipo de canto *a lo divino* insertamos la siguiente composición (Fig. 15).

CANTO A LO DIVINO

(CIUDAD DE MOLINA)

Cuan-do la vir-gen Ma - ri - a

dioa lux el ni ño de Dios

tan her - mo - so que na - cio

que al mun-do cau-sar - mo - ni - a

(Fig. 15).

(60) A. Acevedo Hernández, "Los cantores populares Chilenos". Santiago, 1933. Pág. 29.

Cuando la Virgen María
Dió a luz al Niño de Dios,
Tan hermoso que nació
Que al mundo causó armonía.
El Niño de Dios decía:
Si alguno me bautizara,
La gloria le regalara
Y el Paraíso Terrenal.
Entonces dijo San Juan:
Cantando me voy pal agua.

Cuando los tres reyes fueron
A adorar al Niño de Dios,
Herodes los atajó
Y los tomó prisioneros.
En la Judea dijeron,
Dios ha venido de lo alto,
Y en lo que digo no faltó,
Cuando yo lo vaya a ver.
Y en el Portal de Belén
Allí me estoy un buen rato.

Cuando el Divino Señor,
Bajó a orillas del Jordán
Para hacerse bautizar
La bendición recibió.
Un moro sin religión
Le formó distinta fábula,
Porque no se bautizara.
Le dice San Juan después,
Y responde San José,
El afligido es el que habla.

Cuando el Niño de Dios fué
Al templo a hacer oración,
La Virgen en confusión
Entre ambos con San José,
Cuando lo hallaron después
Al Niño en el templo santo,
Y con tan glorioso canto
Le dice Jesús amado:

Madre no estés con cuidao,
 Por si acaso me dilato (61).

El ejemplo clásico de *contrapunto* es la famosa "palla" entre el mulato Taguada y don Javier de la Rosa, que marca el apogeo del género.

"Taguada había nacido (según la versión del señor S. del Campo que transcribimos literalmente) en el Corregimiento de Maule y era hijo de un soldado español llamado probablemente Sebastián Taboada y de una india araucana, Tagúa o Taguao (62). Aquel mestizo estaba dotado de buen ingenio y parece que pudo aprender a leer, lo que no era poco en aquellos tiempos y para individuos de su condición. Pero conserva, como atavismo de sangre, todo el orgullo y la jactancia de los hijos de Arauco. La naturaleza lo hizo poeta y el arte lo hizo cantor de sus propias producciones. Dominado por tales sentimientos, Taguada se dirige al norte y llega a la Hacienda de los Guindos, inmediata a Curicó, donde se engancha como trabajador. Allí se encuentra en los últimos años del siglo XVIII, cuando se le presenta la oportunidad de medir sus facultades con su rival incógnito que se llama Javier de la Rosa.

Don Javier de la Rosa residía por esos años en Pelequén, lugar que tuvo resonancia al principio de la conquista española, pero que ya iba perdiendo nombradía. De la familia de don Javier, sólo se conoce a su hermano Antonio, del cual hablaré más adelante. Probablemente ambos serían administradores de las propiedades de los descendientes de don Florián Ramírez, que se había enlazado con la familia de don Luis Jufré, primer encomendero del Valle de Copequen. En el mes de Junio, de uno de esos años, don Javier, no sé por qué causa se dirige a Curicó y llega allá en la víspera del día de San Juan y se encuentra, con un pueblo que con desatado entusiasmo celebra las fiestas tradicionales de la verbena a la chilena y verbena a la colchagüina. En aquella tarde de 23 de Junio, don Javier se halla bajo la ramada de una fonda, saboreando una rica cazuela, cuando lo

(61) Recogido por el autor en Molina de la tradición oral. El canto a lo divino es de inmediato origen español. En España se llaman *trovas a lo divino*, y fueron popularizadas por las loas sacramentales.

(62) Lenz cree que la famosa contienda tuvo lugar en la primera mitad del siglo XIX. Igual opinión sostiene Acevedo Hernández. Me inclino por la hipótesis de Del Campo más en armonía con los datos que poseemos.

sorprende otro grupo de individuos de a pie que acompañan a un hombre de robusto talante y fuerte musculatura. Este hombre que no era otro que el pallador Taguada, que alzando las faldas de su largo poncho, hace relucir su enorme guitarrón y sin más traslado, le manda al recién llegado huésped, el siguiente desafío:

Mi Don Javier de la Rosa,
Cuantuá que lo ando buscando.
Traigo aquí doscientos pesos,
Si quiere, vamos payando.

Don Javier no contestó ni una sola palabra. Taguada con más arrogancia viene a provocarlo:

Mi don Javier de la Rosa
¿Qué hace que no me responde?
Respóndame por los santos
o por Dios que lo hizo hombre.

Como sigue el mutismo, Taguada le envía otra saeta envenenada.

Mi don Javier de la Rosa
De ganas de pallar hablo,
Contésteme por los Santos
O por toditos los diablos.

Entonces don Javier, pidiendo un guitarrón, puntea un poco y canta esta estrofa:

Habrás de saber Taguada
Que no es por tenerte miedo,
Si no por hallarme solo,
Forastero en este pueblo.

Y vuelve a cantar con voz firme:

Estando yo en Curicó,
Debajo de una ramada,
Me ha venido a desafiar
El mulatillo Taguada;

Y confiando en la nobleza
De estos cuatro caballeros,
Yo le acepto el desafío:
Aquí están doscientos pesos.

La primera tarde fué una granizada de diatribas; sólo a la media noche interrumpieron el canto para descansar. El segundo día, cantaron asuntos tomados del orden físico o pensamientos basados en las leyes de la naturaleza. En la misma tarde pasaron sobre historias y narraciones novelescas, saliendo a relucir Fierabrás y los Doce pares de Francia. La noche del 24 pasaron a lo divino, y como era ésta una materia escabrosa para Taguada, de menor ilustración, el triunfo final correspondió a don Javier de la Rosa, que remató la contiendo con esta famosa cuarteta:

Ya te pasaste Taguada,
Hablastes una herejía;
Hiciste cave en tu madre
y carambola en tu tía.

La leyenda cuenta que Taguada murió a consecuencias de su derrota".

Don Javier dejó un hermano, nacido en 1790, que continuó la tradición de la familia. Cuentan que una tarde fué confundido con él, y al instante improvisó esta cuarteta:

Yo no me llamo Javier,
Pero soy su hermano Arturo,
No se descuiden conmigo
Que también soy un demonio (63).

Como tipo de *contrapunto* musical recogido de la tradición, aunque sin duda, de fecha más reciente, incluiremos el *Contrapunte del Agua con el Fuego*:

(63) Versión tomada de: Un Colchagüino, "La Poesía Popular en la Provincia de Colchagua". "Revista Católica", Enero-Febrero, 1904 y *S. del Campo*, "Algunas observaciones sobre el folleto del Pbo. Lizana", "Revista Católica". Septiembre, 1913. El contrapunto de Taguada y De la Rosa, junto con otras muestras de nuestra antigua poesía popular cantada figuran entre las conocidas en Cuyo en: *Juan Draghi Lucero*, "Cancionero Popular Cuyano". Anales del primer Congreso de Historia de Cuyo, Tomo VI. Mendoza. 1938.

Dijo el agua con recelo,
Yo de Dios tengo esta dona,
Si no tocó su corona
No irán las almas al cielo.
Es mi dignidad y consuelo,
Como las escucharán,
Que las escrituras dán,
Testimonio de este asunto;
Y en tan alto contrapunto
El agua con el fuego están.

L'agua volvió a repetir,
Por los profundos raudales
Aves, pejes, animales
Sin mí ni pueden vivir,
Ni misa pueden decir,
Ni labrar el labrador,
Ni confiesa el confesor,
Ni el mas alto sacramento;
Así están los elementos
En el argumento mayor.

L'agua dijo yo lavé,
Al Creador después de muerto;
Y también en un desierto,
Dígame le quité la sed.
La Virgen y San José
Dieron gracias con furor
Al tomar este sabor
Y su marcha con gran calma
¿Cuál se llevará la palma
Dígame el más sabio autor?

Por fin, en la Cordillera
Me visto de traje blanco,
Me bajo de paso franco,
Me adentro en las vinajeras
Con palabras verdaderas
Me hace invocar y pasar,

Soy bendito y al mitar
 Bajo la presión latina,
 Con palabras superfinas,
 En el ara del altar (64) (Fig. 16).

CANTO A LO DIVINO (Teno)

Nues-tro a-man-te sal-va-dor

nues-tro a-man-te Sal-va-dor Al den-trar en el su-fri-

-mien-to so-por to-to do el tor-men-to

con su di-vi-no do-lor.... En me-dio de gran clamor

di-jo al mundo yo na-cí..... pa-ra ver lo que su-

-frí di-jo lan-gus-tia ma-dre de don-de el

E-ter-no pa-dre fui a mi via-je y vol-ví

(Fig. 16).

(64) Recogido por el autor en Molina. Hemos conservado idéntico el texto de su incoherencia.

LOS INSTRUMENTOS POPULARES

La *vihuela* o *bigüela* es el más antiguo de los instrumentos utilizados para acompañar la música popular. Los cantores la afinaban instintivamente en semi-tonos iguales, es decir, de manera que entre el "dó" y el dó sostenido, hubiese la misma diferencia que de "dó" sostenido a ré bemol. Se buscaba de esta manera los unísonos. La "vihuela" se transformó pronto en "guitarra"; ya en 1549 un tratadista clásico, Bermudo, en su "Declaración de instrumentos", decía que las vihuelas "sean de siete, seis o cinco cuerdas, que es la llamada *guitarra española*, no se distinguen en la materia, ni en la forma". Falsamente se atribuye la creación de la guitarra de cinco cuerdas a Vicente Espinel.

No sabemos a punto fijo la fecha de la introducción de la guitarra en Chile. No hemos podido encontrar datos fehacientes, pero nos imaginamos que vendría con los primeros conquistadores. En Argentina aparece antes de 1597.

Las *guitarras* o *vihuelas* (el pueblo las nombraba indiferentemente), tuvieron cierta difusión, y eran empleadas en las ceremonias religiosas para el acompañamiento de los servicios divinos.

No nos imaginamos que antes del siglo XVIII, hayan sido populares, pues, su precio era elevado. En 1735, por ejemplo, "una guitarra y su caja de alerce", se avaluaban en un inventario solemne en \$ 20. Al correr del siglo su difusión fué mayor y se debe, según nuestro parecer, a que empezaron a fabricarse en Chile. Su creciente popularidad, puede colegirse del hecho de que en 1789 existiera en Santiago un *gremio de guitarreros*, seguramente no tan sólo de instrumentistas, sino de fabricantes de instrumentos.

Los viajeros están de acuerdo en considerar la *guitarra*, como el más popular de los instrumentos.

Al acercarse la independencia, las *guitarras* o al menos "las cuerdas", debieron ser objetos de exportación, pues en el inventario de "el almacén de Casimiro Pereyra (en Córdova), se hallan "seis y media gruesas de *cuerdas de Chile para guitarra*" (65).

(65) P. Grenon S. J., "Nuestra primera música instrumental", Buenos Aires, 1929. Pág. 75.

Más tarde, en el siglo XIX, las guitarras chilenas competían con las españolas. Don Diego Portales, el más filarmónico de nuestros grandes hombres, muy entendido en la materia, lo dice claramente en una de sus sabrosas cartas:

“Con los mismos mozos de Larraín, mándeme una guitarra hecha en el país, que sea decentita, de muy buenas voces, blanda, bien encordada y con una encordadura de repuesto. Le prevengo que no quiero extranjera, sino de unas que he visto muy decentes hechas en Santiago y cuyo precio es de cinco pesos”.

El Guitarrón, descende seguramente del *guitarrons* peninsular (ver ilustración).

En el Perú, un cronista del siglo XVI, el Padre Calancha habla de los nueve coros de *vigüelones* del Monasterio de la Encarnación, sin duda, debe referirse a lo que nosotros llamamos “guitarrones”. El Dr. Lenz en sus estudios *Sobre la poesía popular impresa*, ha descrito técnicamente el instrumento.

“El guitarrón, es una especie de guitarra grande de 25 cuerdas. La caja del guitarrón es un poco más alta (13 cm.) y ancha (24 cm. en la parte superior) y (32 cm. en la inferior) que la de una guitarra ordinaria. El mástil llamado brazo, es un poco más ancho, pero mucho más corto, (desde la ceja hasta la caja 23 cm.). En cambio, el clavijero es muy largo, 23 cm., pues, tiene tres hileras de siete clavijas cada una, que sujetan las 21 cuerdas principales. Estas alcanzan desde la ceja, llamada cejezuela, en pronunciación vulgar sijesuela, hasta el pontezuelo y se puede acordar por semi tonos mediante siete trastes, que son dispuestos de “mayor a menor”, de una manera bastante ingeniosa. Ya que el carpintero, sobre todo en el campo, no podría fácilmente hacer los trastes de metal, como es costumbre en los instrumentos parecidos que se venden en el comercio, y hechos de madera (como lo son la cejezuela y el pontezuelo), se gastarían pronto, los trastes se hacen de la misma cuerda de tripa que sirve para los nervios más agudos, torciendo sucesivamente 8, 7, 6, hasta 2 de estas cuerdas delgadas y pasando estas nuevas cuerdas en dos vueltas alrededor del brazo del guitarrón en el lugar marcado por dos pequeñas muescas en los extremos laterales del brazo. Así se consiguen trastes resistentes y lisos que en caso de descompostura se pueden renovar con facilidad. De este modo cada cuerda del instrumento se puede acortar hasta la quinta superior. La encordadura se compone de las cuerdas

de tripa, de entorchados sobre hilo de seda (que también se llaman bordones) y de alambres que son "canutillos de alambre" estirados que siempre guardan cierta ondulación, como si se sacara el alambre de la cuerda entorchada de Mí de guitarra. Todas las cuerdas son de un mismo grueso, algo más delgadas que un Mí de violín y los alambres se sacan todos de un mismo canutillo, de modo que la diferente altura musical depende sólo de la diferencia de tensión que en toda la encordadura es relativamente escasa; por consiguiente el tono del instrumento es muy suave. Creo que generalmente también se usa un mismo entorchado para las tres cuerdas más graves.

Todas las cuerdas del guitarrón están a muy corta distancia (poco más de dos milímetros), pues, la ceja mide apenas seis centímetros y sujeta 21 cuerdas que hacia el pontezuelo se apartan un poco más (10 cm. para 25 cuerdas). Las cuerdas principales se tocan siempre por grupos de tres hasta seis con las uñas largas y bien cuidadas de los dedos pulgar e índice y se distribuyen como sigue:

- 1.—Primera orden: 4 alambres, 1 entorchado.
- 2.—Cuarta orden: 4 alambres, 2 entorchados.
- 3.—Tercera orden (o las primas): 2 cuerdas primas, 1 alambre, 1 entorchado.
- 4.—Tres alambres.
- 5.—Tres cuerdas.

A éstas se agregan en cada lado dos cuerdas más cortas, llamadas "tiples" o "diablitos" que sólo alcanzan desde el pontezuelo hasta el extremo de la caja, donde se hallan dos clavijas a cada lado del brazo. Los diablitos no tienen ceja y están en las clavijas un poco más apartadas que en el pontezuelo; son las únicas cuerdas que se tocan aisladamente. El afinamiento es relativamente el siguiente (Fig. 17):

Las notas mínimas designan los encorchados, les semínimas los "alambres, las corcheas, las "cuerdas" y las semicorcheas, los "diablitos". Digo que el afinamiento es relativo, porque los cantores no usan diapason normal. He fijado el tono más grave del instrumento como *Dó*" (66).

El arpa, es también instrumento muy antiguo en Chile. Hemos visto a lo largo del texto las pruebas de su difusión. Servía como la *guitarra* para el acompañamiento en las ceremonias re-

(66) *Rodolfo Lenz*, "Sobre la poesía popular impresa", ya citada.

ligiosas, y sólo a comienzos del siglo XVIII (como ya lo hemos referido), llegó a ser popular. Risopatrón cree que "la primera harpa nacional que hubo en Santiago fué construída por un soldado conocido con el nombre de Ceferino Trueba, veterano en tiempos del Presidente Juan Andrés Ustariz, por los años de 1709 (67).

AFINAMIENTO DEL GUITARRON



(Fig. 17).

El arpa chilena es más pequeña y se toca de diferente manera. Niboyet veía esta diferencia "en el hecho de no ser parada, sino triangular como el arpa antigua. El extremo del instrumento se apoya contra las rodillas del virtuoso, lo que cambia la disposición de las cuerdas" (68).

El arpa es en Chile instrumento femenino y ya hemos visto la extrañeza que producía esta costumbre a los extranjeros.

El rabel (ver ilustración) es un violín rústico de una a tres cuerdas y, como dice la copla española:

El rabel para ser fino
Ha de ser de verde pino.
La vihuela de culebra
y el sedal de mula negra.

El primer texto que poseemos referente a este instrumento es de 1655; se trata de la cuenta del sepelio de La Quintrala,

(67) *Tanor Fropis* (Risopatrón), "Tandas sobre costumbres chilenas". Reminiscencias del pasado. Santiago, 1900. Págs. 12-13. En 1792 un arpa valía \$ 6 (Capitanía General. Vol. 187).

(68) *Paulin Niboyet*, "Les Mondes Nouveaux". París, 1854. Pág. 122. Famoso fué, a fines de la colonia, el arpista Capitán Mariano Barros.

en que se pagaron ocho pesos a dos *rabeles* y cinco cantores (69). El Padre Sors señala su presencia en el siglo XVIII. En este siglo pasó a ser el instrumento favorito de los *puetas* populares en las provincias mineras del norte y en las frías provincias allende el Maule. Se tocaba apoyado sobre el muslo (70).

El *rabel* disputó en Colchagua la popularidad al *guitarrón*, por cuanto la cadencia y la prolongación de sus quejidos, se presta mejor a las inflexiones de la voz y a la expresión de los diversos sentimientos del alma.

El *acordeón*, desconocido en la época colonial, fué introducido por un caballero italiano en 1820, y sólo en nuestros días ha alcanzado popularidad (71). El *birimbao*, lengüeta metálica que se introduce en la boca para dar una entonación especial al canto, es también instrumento reciente.

DANZAS Y CANTOS POPULARES DE LA PATRIA VIEJA

Al estallar el movimiento de liberación que condujo a la Independencia nacional, el arte coreográfico criollo,—los llamados *bailes de la tierra*—habían llegado a la madurez.

En su gestación intervinieron, como lo hemos demostrado, las influencias de Lima, dado que desde el Virreinato vecino nos llegaban modas de toda índole.

Dos promociones de danzas se destacan como las más importantes; una, la de los bailes serios, por decirlo así, aristocráticos: el *pasapié*, el *rigodón*, el *minuet*, el *churre*, el *rin*, la *gavota*, la *contradanza*, las *cuadrillas* y el *vals*; otra, que comprendía los bailes de chicoteo (picarescos de pareja suelta). Don José Zapiola, recordaba la *zamba* y el *abuelito* como los más populares entre los años de 1812 y 1813. Como bailes sólo el *fandango* y el *bolero* de raigambre colonial y la *cachucha*, cantada por primera vez por los oficiales y la tropa del batallón de los Talaveras (72).

La diferencia entre estas dos promociones no pasó inadvertida aun a los extranjeros, como lo demuestran el testimonio del

(69) Citado por Aurelio Díaz Meza, "La Quintrala". Pág. 182.

(70) Un Colchagüino, "La Poesía Popular en la Provincia de Colchagua". "Revista Católica", ya citada.

(71) Arturo Oñá, "Efemérides". Santiago, 1910. Pág. 83.

(72) José Zapiola, "Recuerdos de Treinta Años". Santiago, 1881. Pág. 85. El presente capítulo se publicó en una primera versión en: *Homenaje a la memoria del Dr. Rodolfo Lenz*. Universidad de Chile, 1938. Págs. 58-76.

capitán norteamericano David Porter, que tuvo ocasión de verlos bailar en la recepción, ofrecida por el Gobernador de Valparaíso en 1813, en honor de los oficiales de la Fragata "Essex".

"Se bailaron—dice el ilustre marino—*minuets* y siguieron las danzas del país; las damas tuvieron la amabilidad y la paciencia de enseñarlas a los oficiales, los que nunca habían visto un *cotillón* del país. Apesar de las complicaciones del baile, estábamos realmente encantados y por momentos creíamos estar en un mundo maravilloso, pero en un momento se desvaneció la ilusión, emergiendo las *balas de la tierra* (sic) como se las llama, y que consisten en los movimientos más sin gracia y más fatigosos para el cuerpo y las extremidades, acompañados por movimientos lascivos y poco delicados, que aumentan progresivamente en energía y pasión, quedando las parejas exhaustas de fatiga antes de retirarse a sus sitios" (73).

En cuanto a la promoción grave, Zapiola ha dejado descripciones muy vivas de esos bailes. En los "saraos", un funcionario especial, el *bastonero*, tenía por oficio anunciar en voz alta los que debían bailarse, concertando de antemano las parejas por estricta jerarquía. La costumbre era que alguno de los instrumentos, ordinariamente el clarinete, rompiera con el *minuet*, *contradanza*, etc.

"Daremos, fiados en nuestros recuerdos—escribía Zapiola, idea del *minuet*. Se colocaban uno o dos parejas, rara vez más, en los dos extremos del salón, llamado *cuadra* entonces, se saludaban y adelantándose hasta el centro, partían enseguida para esquinas opuestas, con pasos medidos, cadenciosos y con la vista recíprocamente fija en el compañero. Volvían otra vez al centro, se daban las manos y se dirigían a las otras dos esquinas del salón. En seguida volvían al lugar donde habían partido; repetían los pasos del principio, y antes de separarse se hacían el último saludo".

"La música del *minuet*, en tiempo de tres por cuatro, debía de ser pausada y majestuosa, en tonos de *bemoles*, rara vez de *sostenidos*".

La *gavota*, baile francés, entre dos personas, principiaba con un especie de *Minuet* y en seguida pasaba a un aire vivo de dos

(73) David Porter, "A voyage in the South Seas". London, 1822. Página 25.

tiempos, en que los bailarines ejecutaban movimientos vistosos y difíciles con los pies (74).

La *contradanza*, se bailaba al compás de un vals lento. "Para poder apreciar, escribía un viajero contemporáneo, la elegancia y el donaire de la contradanza es preciso verla; son tan variadas las figuras de ella, tan complicadas que no trataré de hacer su descripción; son símbolos de lo que bien podría llamarse la poesía misma del arte de *Tepsicore*" (75).

Este baile había recibido el nombre genérico de *baile chileno*, y era según el Barón de Bougainville, del mismo género que la contradanza inglesa, pero más gracioso.

"Los bailarines se colocan en filas paralelas, los hombres a un lado, las mujeres al otro, pero en vez de los saltos poco agradables del baile inglés es un movimiento de vals lento y suave, en que las damas chilenas despliegan una gracia llena de abandono" (76).

En 1822 un oficial inglés alistado en nuestra armada, nos da una visión más completa del panorama coreográfico de la época:

"El baile favorito entre ellos, escribe en sus "Memorias", es de sólo una pareja, que lo ejecutan uno frente a otro, y en el que a veces son relevados por algunos de los circunstantes que se sitúa, sin decir palabra delante de uno de los que baila, que está obligado a dejar en el acto a su compañera y pasar a sentarse. Estos bailes, agrega, son de ordinario peculiares de la gente del campo y tienen comúnmente nombres indígenas como: *huachambe*, *ziquimiriquí* y *cachupina*, y además nombres españoles tomados de la letra que se canta como: el *cuando*, la *solita*, la *jurga*" (77).

La *huachambe*, que el oficial inglés describía como danza indígena, debió ser de origen colonial y de procedencia peruana. Podemos desprender esta conclusión del testimonio del general Miller, que en sus "Memorias", trae un párrafo significativo. Efectivamente nos dice que hasta la llegada del ejército expedicionario de San Martín, se bailaba poco en Lima: "al principio

(74) *Zapiola*, ya citado Págs. 86-89, más o menos idéntica descripción encontramos en las "Memorias Inéditas" de Dn. *Ignacio Domeyko*.

(75) *Ruschenberg*, ya citado, traducción de E. H. Hilman. Santiago, 1923. Págs. 67-68.

(76) *Bougainville*, "Journal de Navigation". Pág. 25.

(77) *Ricardo Longeville Vowel*, "Memorias de un Oficial de Marina Inglés al servicio de Chile" (1821-1829).

las señoras que sólo tenían costumbre de bailar *minuets*, *fandangos*, *mariquitas* y *guachambes*, no estaban muy al corriente de la *contradanza*". Legítimamente podemos desprender de estas palabras que se trata de un baile antiguo y arraigado (78).

En cuanto a su significación, Lafond de Lucy que lo vio bailar en el Carnaval de Lima en 1825, lo describe como "una representación de los placeres de los sentidos. La bailarina levantaba la falda hasta la rodilla, la apretaba fuertemente contra su esbelto y gracioso cuerpo, y no dejaba perder ninguno de sus movimientos" (79).

Respecto a su difusión en Chile, tenemos abundante documentación. Edmond de la Touanne, en 1825, dice textualmente: "La *wachambe* que sólo he visto bailar en Quillota, es un paso, una ejecución lasciva, poco graciosa y que parece tener relación con la Chika de los negros. Los chilenos tiene la costumbre singular de bailarla con equipo completo de "jinete", es decir, con el poncho, las botas de cuero y las espuelas, cuyas pesadas rodajas hacen sonar, zapateando ruidosamente el suelo" (80).

Hacia 1830, la *guachambe* era considerado como baile campesino, que se ejecutaba principalmente en las trillas, según se desprende de un suelto periodístico de ese tiempo (81).

Después se pierde toda referencia a esta danza y sólo a mediados del siglo, Pedro Ruiz Aldea, la hizo figurar en uno de sus cuentos de costumbres titulado "Una zurra de baile" (82).

El *siquimiriquí*—cuya etimología no hemos podido identificar—se conserva todavía en el folklore de la isla de Chiloé, donde se baila entre dos personas, zapateado y redoblado. La letra, recogida por el presbítero Francisco J. Cavada, es la siguiente (83):

Un cadete se ha perdido
¿Dónde lo llegue a encontrar?
Dentro tu pecho escondido
Ea, vihuela famosa, prepara bien tu tañido.

(78) "Memorias del General Miller". Ed. Chilena. Santiago, 1912. Tomo II. Pág. 149.

(79) *Capitaine G. Lafond*, "Voyages autour du monde", París, 1844. Vol. 3. Pág. 267.

(80) *Barón de Bougainville*, "Journal de Navegation". París, MDCCCXXXVII. Tomo II. Pág. 15.

(81) El Periodiquito del 29 de Enero de 1830.

(82) *Pedro Ruiz Aldea*, "Nuestro Pasado". Santiago, 1894.

(83) *Francisco J. Cavada*, "Chiloé y los Chilotes". Santiago, 1914. Cap. IX, "Bailes populares". Págs. 163-176.

Estribillo

Siquimiriquí
y polvo miniquí.
Siquimiriquí
y polvo miniquí.

Otro baile que alcanzó gran difusión en esos años, fué el *gallinazo*. Era tal su popularidad, que en 1828 el famoso violinista Massoni, el primer director de orquesta que hubo en Chile, escribió sobre este tema una composición para violín titulada *Variaciones sobre el gallinazo* (baile peruano), que se estrenó con gran éxito en una de las funciones de la "Filarmónica" (84).

Cavada lo ha recogido igualmente del folklore de Chiloé donde se baila entre dos personas que tienen cada una dos pañuelos, las cuales, en número de cuatro, se llaman las alas del gallinazo. Al cantar el estribillo se alzan y se agitan los pañuelos. Es baile zapateado y escobillado.

Gallinacito
Vola, volando
Volando vienes
Volando vas.

¿De dónde mi gallinazo
tan amarillo y mortal?
Vengo de la yerba buena
Que me han querido cazar.

Poco sabemos de otra danza de la misma promoción, *El Agua Nieve*, que una de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma, hace figurar en 1780 (85). Según Cavada, es un baile sin canto que se ejecuta en Chiloé entre dos o cuatro personas, al punteo de la guitarra.

Los bailes enumerados fueron la diversión predilecta de la naciente sociabilidad. El doctor Pierre Lesson, que estuvo reali-

(84) *La Clave*, 15 de Julio de 1828.

(85) Citado por Carlos Vega, "Danzas y Canciones Argentinas". Buenos Aires, 1936. Pág. 184.

zando estudios científicos en Concepción el año 1823, al analizar el escaso repertorio de las amenidades de la época, nos dice "es la danza lo que las chilenas prefieren ante todo y es con una especie de furor que se entregan en sus reuniones al baile, en que despliegan una enorme gracia, que apesar de ser poco artística, no deja de ser atrayente" (86).

El Almirante francés Duperrey, jefe de la expedición, no encontró nada más a propósito para corresponder las atenciones recibidas, que el organizar dos bailes sucesivos, amenizados "por los pocos instrumentos que consiguió en el lugar; y con la ayuda del piano y la guitarra, logró formar varias parejas de cuadrillas en que las chilenas figuraban con una gracia y alegría "ravissantes". Las damas no desdeñaron ejecutar, ante nosotros las danzas nacionales conocidas con el nombre de *cuando*, *pericón* y *zapatera*" (87).

Tenemos aquí una nueva nomenclatura que agregar a las observaciones anteriores, confirmada por Lafond de Lucy que apunta en su ya citado libro, que los bailes de Chile son todos característicos, y que los más usados son: La *zamba*, el *cuando*, las *oletas*, el *pericón*, la *zapatera* y el *llanto*.

Seguramente las *oletas* son las mismas *olas* que se bailan aún en Chiloé, entre dos personas, en tres vueltas al tenor del siguiente canto:

Olitas de la mar
 Qué bellas son para navegar
 Olitas de la mar bravía
 Unas con otras golpes se daban.

Estríbillo

Tirana, Tirana, (se repite tres veces).

El *llanto* se conserva al igual en dicha isla y es danza de pañuelo, de cinco vueltas, bailada entre dos personas, al compás de estos versos:

(86) P. Lesson, "Voyage autour du Monde". París, 1839. Tomo I. Pág. 120.

(87) L. J. Duperrey, "Voyage autour du Monde". París 1836. Tomo I. Pág. 162.

Yo no lloro
Porque tengo un bien que adoro
Yo lloraba
Cuando de tí me acordaba
Yo lloré
Cuando de tí me acordé.

Tirililí ay llanto
y yo la quería tanto.

El llanto era de origen peruano; y conservó su boga en la época republicana, siendo frecuentemente ejecutado en el teatro por los bailarines escénicos (88). En Febrero de 1835, en el beneficio de la dama joven Pepita Aguilar, la actriz bailó como fin de fiesta *el llanto al uso de Lima*.

La *zapatera*, era según Lessón, la danza más en boga: "Como en todos los pueblos que están cerca de la naturaleza, explica el viajero francés, no es sino un episodio dramático de la vida, es decir, que tiene por fin reproducir las escenas más vivas del amor" (89).

"La *zapatera* en la cual un hombre y una mujer figuran solos, pinta muy fielmente la historia entera de esta efervescencia del deseo que se llama pasión. Primero, las complacencias, los cuidados, después la inteligencia que se establece, los favores que se acuerdan mutuamente, los choques que los suceden, los celos que vienen a reanimar el sentimiento satisfecho, que produce luego tibieza e indiferencia. Resulta de todo ello, que las figuras de esta danza son primero calmadas y ceremoniosas, y toman muy pronto los caracteres de licencia más desordenada. En el deseo que brilla en los ojos de los espectadores, en el temblor que hace vibrar los músculos de los danzantes, se puede juzgar el carácter de estos juegos que las señoritas de Chile no han titubeado en introducir en los salones de Concepción, donde esta danza triunfa sobre el *fandango* nacional" (90).

El Barón de Bougainville, un año más tarde (1825) hacía los mismos reproches moralistas a las danzas de Santiago.

"Cerca de la Cañada, en el barrio de San Isidro, está el Parral y aunque las danzas son poco decentes, hay que ir a las

(88) *Cavada*, ya citado.

(89) *Lesson*, ya citado. Págs. 106-107.

(90) "El Araucano", 26 de Febrero de 1835.

chinganas para juzgar el grado de licencia tolerado en Chile y ver el *chocolate*, el *torito* y otras danzas" (91).

El *chocolate*, no asustó únicamente al pulcro oficial francés, sino también al comerciante sueco C. E. Bladh quien lo clasifica como "baile equívoco y licencioso, comparable a otro llamado el *soldado*".

Sin embargo, las familias aristocráticas no desdenaban bailar en los famosos veraneos de Colina. Leamos lo que dice Bladh al respecto: "Las familias que entonces frecuentaban los balnearios eran más o menos veinte y cinco, y mucha juventud de ambos sexos".

"La puerta de casa de las familias permanecía constantemente abierta para los veraneantes y viajeros, y se ponían de acuerdo para reunirse por turno en casa de algunas familias que tenían piano; las damas que tocaban el instrumento, se turnaban para tocarlo, y los demás bailaban. Como las tertulias eran muy entretenidas, los jóvenes venían a la caída de la tarde a los balnearios vestidos de *guaso*, y para ser graciosos invitaban al *chocolate* o al *soldado*, otro baile campestre, y las damas aceptaban sin dificultad. Estas danzas se ejecutaban naturalmente, con toda decencia, pero a menudo aparecían en actitudes raras que hacían aplaudir a los espectadores" (92).

Esta danza,—el *chocolate*—, cuya letra denota su directo origen español, se baila todavía en Chiloé, pañuelo en mano, entre dos personas, zapateada, y es de tres vueltas, como la mayor parte de las danzas criollas:

Ay tirana, si tirana
Tomaremos chocolate
Con la boquita se toma
Con la manito se bate.

Sobre el *torito* y el *soldado*, no hemos podido rastrear detalles.

A pesar de la furia de estas novedades coreográficas hay testimonio de la supervivencia de los antiguos bailes coloniales

(91) *Bougainville*, ya citado, Pág. 16.

(92) C. E. Bladh, "Republiken Chile aren 1821-1828". Stockolm, 1837. Pág. 215 (debemos esta traducción a la gentileza de la Sra. Maggi Krarup de Gómez).

españoles. Edmond de la Touanne escribía sobre esto en 1825: "Las danzas de Chile como las de España, son el *fandango*, el *bolero*, la *solita* y otras" (93).

Al relatar sus impresiones de San Carlos de Chiloé, en 1835, el doctor Gustave Duboc, corrobora dicha versión:

"La distracción más frecuente es la danza. Además del *vals*, tienen muchos originales del país, como el *fandango*, la *pericon* y el *quando*. El *fandango* es una danza un tanto lasciva, sin gran valor y pobre en figuras. Se baila entre dos personas y consiste en verdaderas piruetas, saltos, avances y retrocesos, con un taconeo continuo y ensordecedor. La mujer tiene en una mano un pañuelo, que agita de vez en cuando amenazando a su bailarín. El instrumento más usado es la guitarra de cuatro y cinco cuerdas, tañida fuertemente durante toda la danza; son dos acordes que se repiten sin cesar acompañados de algunas palabras que cantan en un tono distraído, con voz nasal" (94).

Hasta aquí hemos hablado únicamente de los bailes criollos de ascendencia peruana. En 1817 llegó a Chile una nueva promoción, los aportes argentinos que vinieron con el ejército de San Martín, y que ejecutaban las dos famosas bandas militares de negros que acompañaban la expedición.

Zapiola, el gran memorialista, señala expresamente como novedades: "el *cielito*, el *pericón*, la *sajuriana* y el *quando*, especie de minuet que al fin tenía su alegría" (95).

✕ El *cielito*, según opinión del musicólogo argentino Carlos Vega, era una danza europea acriollada en el Plata Colonial. Atravesó Los Andes con el ejército libertador y gozó en Chile de gran popularidad. Tenemos comprobación documental de esta inmigración musical, pues Carlos Vega recogió en los papeles del Archivo General de la Nación, un *cielito* compuesto por un sargento, y que un tal Fermín Iriarte, teniente 1.º del Batallón N.º 8 cantó para encolerizar a las tropas del Batallón 11.

La letra dió lugar a un proceso militar.

Ya concluimos lo de arriba
De Maypo les bo ha ablar

(93) En *Bougainville*, ya citado, tomo II, Pág. 17.

(94) Dr. *Gustave Duboc*, "Les Nueés Magellaniques". París, 1853. Págs. 77-78.

(95) *Zapiola*, ya citado, Pág. 85.

el ocho fué el que peleó
y el onze se fué a robar.

Digo cielito que así
cielito del otro lado
al frente del enemigo
el ocho nunca ha saqueado (96).

Pronto el *cielito* dejó el campo popular y se hizo escénico. Los reputados bailarines Cañete contribuyeron a aclimatarlo como fin de fiesta, hasta que alcanzó forma pentagrámica en 1828, año en que Massoni compuso y estrenó unas "Variaciones sobre el cielito" (danza argentina).

En Chiloé se baila en nuestros días, en las horas del recuerdo, entre doce personas; seis hombres y seis mujeres que se colocan uno frente al otro. Cada hombre saca a bailar a la mujer que tiene en frente y después de dar una vuelta con ella se coloca en el lugar primitivo. En este baile, dice el eminente folklorista Cavada, no se usa pañuelo. La letra que acompaña el baile es la siguiente:

En nombre de Dios comienzo
Y mi padre San José
¿Los trabajos que he pasado
A quién se los contaré?

Estríbillo

Ay, cielito, cielito sí
¿Quién te quiere más que a mí?
Ay, cielito, cielito sí
Cielo de Curacaví (97).

× La *sajuriana* (sajuria o sirujina) pasó a Chile de la otra banda y alcanzó, escribía don Benjamín Vicuña Mackenna, gran predominio "entre 1827 y 1828, años de la Pancha Luz con la *perdiz* y la *sajuriana*, esta zamacueca zapateada y escobillada del minero".

(96) Carlos Vega, ya citado, "El Cielito". Págs. 191-201.

(97) Cavada, ya citado, Pág. 164.

Para probar su difusión, cita los estrofas tomadas de *El Hambriento*, el periódico de Portales:

Yo hablaré, pero nadie contradiga
es el caso que estando en la jarana
cuando al harpa cantaba cierta amiga
a mi torpe entender la sajuriana.

.....

Y en la fiesta será completo el cuadro
si tenemos a más de zajurianas
La Perdiz a la Patria tan de agrado (98).

De los textos literarios, por ejemplo, las novelas de Blest Gana y los cuentos de Ruiz Aldea, inferimos que la sajuriana conservó su vitalidad hasta mediados del siglo pasado. Todavía corre por el pueblo; la hemos visto bailar en una chingana de Linares.

De Parral nos han trasmitido la siguiente versión:

SAJURIANA

De tu ventana a la mía
me tiraste un limón, me tiraste un limón
el aire me dió en la cara
y el dulce en el corazón.

Esto me sucede por haber querido
un amor ingrato, mal correspondido.
Son flores, no, no, que son flores.
En la caña en lirio, tengo mis amores,
en la caña en lirio, tengo mis amores.

En Chiloé Cavada la registró como baile de pañuelo entre dos personas, que se ejecuta zapateando y escobillando el suelo con los pies, al compás de esta letra:

(98) *Benjamín Vicuña Mackenna*, "La zamacueca y la zanguaraña". (1882). *Selecta* N.º 7, Diciembre de 1909. Pág. 284. "La sajuriana", escribe, P. H. Allende, se compone de un período lento, en compás de tres cuartos, seguido de otro período rápido, al compás de dos cuartos, en ritmo de habanera".

Mariquita sajuriana,
Hija del Gobernador,
Mi padre murió venciendo
por los campos del honor.

Estribillo

Allá va esa bala
como piedra lisa
Los hombres tunantes
no tienen camisa.

Como el *cielito*, el *Pericón* o *Periconá*, fué antigua danza aristocrática europea que adquirió ritmo criollo al invadir el ambiente gaucho. Tal es la versión del erudito folklorista argentino Carlos Vega (99).

Llegó a Chile, conforme a la tradición de Zapiola, con el ejército de San Martín, obteniendo, junto con sus alegres compañeras, carta de ciudadanía, difundiéndose por el territorio nacional. En 1836 había llegado hasta Chiloé, donde la vió bailar en San Carlos, el ya citado viajero francés doctor Dubosc. En 1840 César Famin la cita en su libro sobre Chile, como una de las danzas típicas del país (100). Antes de caer en el olvido o en la parodia del circo, la *periconá*, se defendió brillantemente del tiempo.

Félix Maynard, en sus *Viajes y Aventuras en Chile*, la encuadra en el alegre marco coreográfico de mediados del siglo XIX:

"El General (Gobernador de Concepción) dió una fiesta tan hermosa como las mejores de Francia; a veces se bailaban las danzas nacionales: la *zapatera*, el *pericón*, el *cuando*, el *fandango* y el *bolero*, a veces el *minuet* corriente o el Luis XIV, la *cigue inglesa*, el *vals alemán*, la *mazurka*, la *polka* o la *cuadrilla francesa*. Cuatro guitarras y tres flautas componían la orquesta. Feliz provincia en que la epidemia del piano, no ha reventado como en Santiago o Valparaíso y en que las *vihuelas*, las viejas guitarras españolas, hacen todavía bailar a las muchachas" (101).

(99) Carlos Vega, "Danzas y Canciones Argentinas". Págs. 203-208.

(100) César Famin, "Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires". París, MDCCCXL. Pág. 92.

(101) Dr. Félix Maynard, "Voyages et aventures au Chili" París, 1858. Págs. 157-158.

Cavada, el prolijo historiador de las costumbres de Chiloé, la encontró entre los bailes tradicionales del Archipiélago, y la define como baile entre cuatro de seis vueltas de derecha a izquierda. Se usa pañuelo y es danza escobillada. La voz va cantando:

La Periconá tiene
Corona e plata
Y en su letrero dice
Viva la Patria.

Estribillo

Vamos porfiando
Sígueme aborreciendo
Yo te iré amando.

La *perdiz*, que figuraba en sitio de honor en la chingana de la Pancha Luz, allá por los años pipiolo de 1828, la ha identificado Carlos Vega (con muy buenas razones), con el *Gato o Mis-Mis*. Vino de Europa, y después de alcanzar gran difusión en América, llegó a Chile procedente del Perú. En 1832 Ruschenberg, Cirujano de la Marina de los Estados Unidos y un gran observador, atestigua su presencia en una tertulia de Valparaíso (102):

“Hay otra danza, la *perdiz*, que suele bailarse después del *cuando* y en ciertas ocasiones lo reemplaza. Su acompañamiento consiste en palmea las manos, cantándose el siguiente estribillo, cuyo aire es muy animado:

Ay! de la perdíz, madre
Ay! de la perdíz!
Que se la lleva el gato
Y el gato... mis, mis
Ven acá, ven acá, mis, mis.

El movimiento de los pies es parecido al del *cuando*. Al terminarse los susodichos versos, la pareja se mantiene de pie, una frente a la otra y la dama repite alguna estrofa de memoria, como ser:

(102) William S. W. Ruschenberg, “Noticias de Chile” (1831-1832), traducción de E. Hillman en Revista de Historia y Geografía. Tomo XXXV (1920). Pág. 230.

Tengo una escalerita
 Hecha de flores
 Para subir al cielo
 de mis amores.

Se repite entonces el estribillo a un tiempo con el baile y con el agitar del pañuelo. Cuando ella termina, el joven tiene la obligación de contestarle con una estrofa apropiada de alguna poesía, o de improvisar algo para la ocasión. Continúa alternativamente el baile y la recitación hasta que le flaquea a la dama la memoria o hasta haber recitado unas seis u ocho estrofas. Cuando la pareja tiene gracia y chiste, como sucede muy a menudo, la *perdiz* da lugar a mucha alegría y diversión".

Don Benjamín Vicuña Mackenna nos da en su libro *De Valparaíso a Santiago*, una versión con más o menos la misma letra. Era, dice el ilustre escritor, un baile muy animado y agitado, y a la vez que los danzantes ejecutaban sus muy vivos pasos casi en el aire; el picaresco danzante decía (el estribillo) (103).

Franco Zubicueta le agrega esta variante:

Ay de la perdíz, madre
 Ay de la perdíz
 Que se la lleva el futre
 Y el futre vení
 Vení para acá, vení.

Benito Lynch en su *Cancionero Bonaerense*, escribe que existía en el *gato bonaerense* una especie de interludio que se llamaba el *vení*. Sin duda alguna, la variante de Zubicueta corresponde a ese subestribillo que a veces se cantaba y otras se punteaba simplemente (104).

Contemporáneo es tal vez, aunque no tenemos comprobación precisa, el conocido con el nombre del *aire* o los *aires*.

Sólo sabemos que se hizo muy popular entre 1840 y 1841.

Ruiz Aldea, citado por Barahona Vega, escribía a mediados del siglo pasado, en sus *Tipos y Costumbres Chilenas*, este párrafo al respecto:

(103) Benjamín Vicuña Mackenna, "De Valparaíso a Santiago". Santiago, 1877, Pág. 123.

(104) Alfredo Franco Zubicueta, "Tratado de Baile" (VII edición). Pág. 17. Santiago, 1908.

"Más tarde se me antojó dejar la guitarra y pedir a otro que me tocara el *aire*. Y entonces lo bailaba que no había más que ver; así que para lucir mi habilidad en el zapateado levanté tal polvareda...".

Blest Gana lo describe en una de sus novelas "El ideal de un Calavera", como uno de los bailes populares en 1863.

"El *Aire* era bailado en el aire como la *Perdiz* y cada zapateo daba a luz una graciosa estrofa a manera de reto y seguía el baile y el diálogo hasta el fin". El galán rompía la primera estrofa que decía:

Yo me enamoré del aire
Y en el aire me quedé
Y como el amor es aire
Del aire me enamoré.

Dábanse vueltas y vueltas las parejas, como en la *zamacueca* y pasando de repente la joven delante de su compañero, le decía en voz rápida y dulce, lenta o agraviada, según fuera su voluntad para con el caballero, le decía:

Tengo una escalerita
Hecha de flores
Para subir al cielo
De mis amores.

Y entonces seguía el delicioso remolino de vueltas y revueltas, entonando los cantantes al compás del arpa y la vihuela:

Aire, airé, airó
¿Quién te quiere más que yó? (105).

J. Abel Rosales habla de una improvisación satírica de una fastidiada dama, que cantó a su turno al rededor de su tenaz perseguidor:

Aire, airé, airé
Yo del tonto me reiré
Aire, Airé, airó
Del tonto me río yó (106).

(105) *Benjamín Vicuña Mackenna*, "De Santiago a Valparaíso". Vol. II. Pág. 246; idéntica versión en Franco Zubicueta y Rosales.

(106) *J. Abel Rosales*, "La Cañadilla de Santiago". Santiago, 1887. Pág. 222.

En un *Cancionero Chileno*, recopilado recientemente por María Luisa Sepúlveda, viene una transcripción para piano de este baile, cuya letra ofrece diversas variaciones, entre otras las siguientes nuevas estrofas (107):

Yo me enamoré de noche
Y la noche me engañó
Otra vez que me enamore
Será cuando salga el sol.

.....

Yo me enamoré de unos ojos
De unos labios de coral
Y si el dueño no me quiere
Este amor me va a matar.

Todavía se conserva esta danza en el recuerdo del pueblo; y en Chiloé, el Pbo. Cavada nos dice que se baila entre dos, cada uno debe recitar una estrofa so pena de una multa.

Es zapateado y escobillado, y se baila al tenor de las siguientes estrofas:

Aire, aire, aire, aire
Aire que me moriré
Como la mujer es aire
Con ella me quedaré.

Estribillo

En nombre de Dios comienzo
Divino Padre amoroso
Quiero cantar los trabajos
Que he pasado cuando mozo (108).

Entre las danzas campesinas que se bailaron en Chile en la época que estamos historiando, la única sobre la cual tenemos

(107) *María Luisa Sepúlveda*, "Cancionero Chileno". Santiago, 1935. Por desgracia no hay indicaciones críticas, ni referencias.

(108) *Cavada*, ya citado. Pág. 171.

noticias directas es *la campana*, debido al testimonio de la escritora inglesa María Graham, que la oyó en Agostura de Paine en 1822. El relato es el siguiente: "En la noche un cierto Don Lucas, que estaba de visita en casa de don Justo, tocó la guitarra y cantó varias canciones de "guaso" y bailó varias danzas del país, especialmente una llamada *la campana*, que nunca había oído antes con tanta gracia y espíritu. Sosteniéndose las puntas del poncho sobre los hombros, ejecutó y cantó a la vez en un estilo grotesco; *La Campana* es un "pas seul", y las palabras tan significativas como "Hey diddle, diddle, the cat and the fiddle". Transcribimos la letra que recogió la autora, tratando de corregir su defectuosa versión (109).

LA CAMPANA

Al mar me arrojara por una rosa
 Pero le temo al agua que es peligrosa
 Repiquen las campanas con el esquilón
 Que si no hay badajo con el corazón
 Pescado salado deshecho y a un lado
 Repiquen campanas de la Catedral
 Por si te veo hermosa deidad
 Un clavel que me diste en la ventana
 En un jarro de oro lo tengo en agua
 Repiquen campanas de la Catedral.

LAS CANCIONES CRIOLLAS

"Chile, dice el folklorista vienés Friedenthal, es un país feliz, en su música no se encuentran *tristes* y las pocas piezas instrumentales escritas en tono menor, denotan más bien pasión reconcentrada que melancolía" (110). El acierto del musicólogo y viajero, gran admirador de nuestras canciones, está corroborado por las diversas explicaciones que se han dado sobre la estructura sentimental de nuestro pueblo, por naturaleza poco inclinado a la ensoñación romántica o a las amarguras torturantes. La "pena" o las "penitas" criollas son psicológicamente un re-

(109) *María Graham*, "Journal of a Residence in Chile", London, 1824. Pág. 244.

(110) *Albert Friedenthal*, "Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charaktersstücken". Berlin, 1911. Vol. I. Pág. XIII.

sorte negativo—ausencia de algo—y el diminutivo puede ser tal vez, un camino a su comprensión.

“Los romances populares, escribía ese fino erudito, que se llamó Julio Vicuña Cifuentes, se cantan en Chile, pero no con la música sentida y monótona que les es peculiar en España, sino con la de nuestra tonada viva, chillona y bulliciosa” (111).

Estas razones inclinan a mirar como algo ajeno a la sensibilidad nacional, los *tristes*, los *estilos*, las *vidalitas*, y cada vez que una tonada arrastra con insistencia el tono lastimero, pensamos enseguida en una importación argentina o peruana, o bien, erróneamente en una herencia aborigen.

Carlos Vega defiende el “cancionero argentino” de este cargo infundado, y explica el origen del triste en estos términos: “quisiera decir en este punto algo muy claro para mí; el gaucho argentino no llora en la guitarra sus desgracias porque es desgraciado, como escribía Estrada; el gaucho *llora literariamente* porque literariamente venía llorando desde muchas generaciones atrás; porque lloraron en los salones del Perú, en los salones de Chile y en los de Buenos Aires. Son ciclos temáticos que pasan de las ciudades a la campaña; la atmósfera reseca y el aire sin humedad y el polvo de los caminos no tiene nada que ver con la tristeza de los *Tristes* (112).

No en vano, agregaríamos nosotros, se encuentra en la lírica española un ciclo del *Ay, Ay, Ay*, y un tonadillero peninsular del siglo XVIII lo comenta en estos versos:

Aquello del ay, ay, ay
Tiene un no sé qué a mi modo
pues se queja el mundo todo
de las cosas que hay en él (113).

El *Triste* tiene, sin embargo, entre nosotros, vetusta genealogía. En 1822, en Angostura de Paine, recogió María Graham un texto clásico, de marcado sabor calderoniano, algo así como la queja de un Segismundo criollo. “En un rincón don Lucas afi-

(111) Julio Vicuña Cifuentes, “Romances Populares y Vulgares”. Santiago, 1912. Pág. XXII.

(112) Carlos Vega, obra citada, Pág. 283.

(113) Emilio Cotarelo, “Colección de Entremeses, bailes, jácaras y mojigangas”. Nueva Biblioteca de autores Españoles. Vol. XVII. Madrid, 1911. Pág. CCLXI.

nó la guitarra para acompañar algunas *baladas* y *tristes*, que tenían más mérito en la letra que en el canto: una de ellas, un tanto conceptuosa, me llamó la atención:

TRISTE

Llorad corazón, llorad
Llorad si tienes porqué,
Que no es delito en un hombre
Llorar por una mujer.

Llora este cielo sereno
Marchitando sus colores,
La tierra llora en vapores
L'agua que abriga en su seno.

Llora el arroyo más lleno
Si espera esterilidad,
Las flores con lealtad
Lo lloran de varios modos
Pues ahora que lloren todos,
Llorad, corazón, llorad.

Llora el prado a quien destina
El cielo una estéril suerte,
El árbol más duro vierte
Sus lágrimas de resina,
Llora pues si se examina,
Todo insensible que vé,
Una mal pagada fé,
Y si lo insensible llora,
Llorad corazón ahora
Llorad que tienes porqué.

Llora el ave su orfandad,
Mirando a su dueño ausente,
El jilguerillo inocente,
Llora su cautividad,
El pez llora la impiedad
Del que lo prende, y el hombre
Llora, más no te asombres,

Pues en extremo tan raro,
No es culpa en ellos es claro
Que no es delito en el hombre.

Llora el bruto y no es dudable,
Que llore pues es posible,
Cuando siente lo insensible,
Y llora aun lo vegetal,
Porque, puede padecer
Y si el hombre ha de tener,
Sentido más exquisito,
Como será en el delito
Llorar por una mujer (114).

Bien poco podemos agregar sobre las canciones de la Patria Vieja. La música era casi en su totalidad bailable. Sabemos, sí, por el testimonio del comerciante sueco Bladh, que la costumbre española de las *Serenatas*, se mantenía intacta. Y en las noches había grupos que iban de casa en casa, acompañados de guitarristas, a entonar canciones a sus amadas o a cumplimentar a los "dueños del santo" (115).

Tenemos un ejemplo típico de esta tradición colonial en el relato que hace María Graham, de una composición dedicada por doña Mariquita Cotapos a su suegro el año de 1823.

"No hace mucho, encontrándose don Justo (Cotapos) enfermo en su casa de Santiago, toda la familia hizo mandas por su salud, especialmente su nuera a quien quiere mucho. Cuando estuvo fuera de peligro, José Antonio y todas las niñas, se reunieron bajo la ventana y la guitarra empezó a tocar un aire que doña Mariquita había compuesto; ella misma cantó las congratulaciones y siguió cada una de las hermanas con una estrofa, y un coro de las cuatro en nombre de la servidumbre; todo había sido compuesto por doña Mariquita. El verano, la canción, la hermosa prestancia y suave voz de Mariquita hicieron estallar en sollozos al enfermo, por lo cual Juan Antonio tuvo que parodiar la canción" (116).

(114) *María Graham*, ya citado, Pág. 245.

(115) *C. E. Bladh*, "Republiken Chile". Pág. 215.

(116) *María Graham*, obra citada, Pág. 247.

También a fines del siglo XVIII, al menos así lo asegura don Augusto Orrego Luco en su *Patria Vieja*, "algunos españoles que habían venido aquí como soldados o en busca de aventuras, llamaron la atención por las condiciones particulares de su canto. Algunos negros, con ese vivo sentimiento musical que es uno de los rasgos de su raza, supieron dar a sus canciones un atractivo singular. Con esos elementos se formó un grupo de curiosos caracteres que recuerda vagamente a los trovadores provenzales. Se les invitaba a las tertulias, se les trataba con una amable cortesía, pero al día siguiente de la fiesta nadie parecía haberlos visto, y esas horas alegres iban a perderse en el olvido hasta una nueva fiesta; desaparecían tan completamente como el eco de su voz y canciones. Esos cantores ambulantes no recibían ningún salario por su canto; como los trovadores, sólo aceptaban la hospitalidad amable de la casa como cualquiera de los invitados" (117).

En cuanto a las *vidalitas*, (voz quechua, que significa algo como vida, vidita, palomita, expresiones con que el enamorado nombra a su amada), no tenemos pruebas para incluirlas en el repertorio de esta época.

Carlos Vega cree que solamente en la Argentina reciben el nombre de *vidalas* y que en Chile—donde se conservan algunos textos típicos—se las denomina *tonadas*. Nos parece que la realidad es otra, pues en todas las ocasiones en que nos ha sido posible oírlas, recibían el apelativo correspondiente.

Don Domingo Faustino Sarmiento cita la *vidala* en un artículo del año 1845 y la describe como "canto popular con coros, acompañado de la guitarra y el tamboril, a cuyos redobles se reúne la muchedumbre y va engrosando el cortejo y el estrépito de las voces; este canto me parece heredado de los indígenas, porque lo he oído en una fiesta de Copiapó en celebración de la Candelaria, y como canto religioso debe ser antiguo, y los indios chilenos no lo han de haber adoptado de los indios argentinos".

Vega no adhiere a esta opinión, y aun cuando no es tan preciso como en otras monografías de bailes populares, cree que llegó a la Argentina del Perú colonial. El análisis comparativo de los textos y música no le deja lugar a dudas (118).

(117) *Augusto Orrego Luco*, "La Patria Vieja", Santiago, 1934. Pág. 129. No hemos podido comprobar la base documental de este párrafo.

(118) *Carlos Vega*, ya citado, Págs. 297-298.

LA MÚSICA POPULAR REPUBLICANA

Las acciones de guerra, y el afianzamiento de la república, repercutieron hondamente en el marco social, transformando el escenario en que se había desenvuelto la lírica popular.

La *Ramada*, de sabor agreste y campesino, improvisada en los días de fiesta, se arma ahora con mayor frecuencia en los días de júbilo por el triunfo de las armas, dando paso insensiblemente a la *Chingana* criolla.

María Graham nos ha dejado la descripción de una de estas pintorescas aglomeraciones. "Los días de fiesta, escribía en su *Diario*, se reúnen en esta Plaza Mayor y parecen entretenerse mucho descansando, comiendo dulces y manjares cocinados en el lugar, trasegando varios licores (especialmente chicha), mientras escuchan una música—no desagradable—que ejecutan en arpa, guitarra, tambor y trompeta, algunas voces femeninas que cantan canciones patrióticas y amorosas".

"Cada chingana, agrega Thomas Sutcliffe, Gobernador de Juan Fernández, tiene dos o más músicos cantores; sus instrumentos son el arpa, la guitarra y el rabel, y como las carretas están generalmente abiertas con frente, unas a otras, su música, si así puede llamarse, es para el extranjero el más discordante ruido que pueda oírse. Para que el lector lo imagine por sí mismo, alrededor de 20 o más personas, en un área de 30 yardas, cantan o gritan tan alto como les permiten sus pulmones al coro de los ya mencionados instrumentos; otros tamborilean con las manos" (119).

Las *chinganas* improvisadas, se hicieron pronto permanentes, con el título genérico de *parrales*. El *Parral de Gómez*, los *Baños de Huidobro*, situados en la banda sur de la Cañada; las chinganas del Barrio de San Isidro y, sobre todo, las popularísimas de Ña Rutal y Ña Teresa Plaza, la chingana jefe según Zapiola, ubicada en la Pirámide frente al puente de Purísima, eran las más concurridas. No faltó tampoco el *parral* con humos de teatro, como *El Nogal*, con su pequeño prosenio en alto donde se cantaba y se bailaba.

"Los instrumentos populares, escribe Basil Hall, son invariables; un arpa, una guitarra y una especie de tambor. El

(119) Thomas Sutcliffe, "Sixteen years in Chile and Peru". London, 1841. Págs. 363-364.

arpa, que es pequeña y liviana, se toca de una manera diferente a la nuestra; en vez de la posición erecta, se mantiene el instrumento de manera vertical, con la punta apoyada en la falda del ejecutante, el que se sienta en un piso bajo; el tambor está hecho de un tronco de madera perforado y cubierto en una de sus caras con una piel sin curtir. Se coloca en el suelo y es golpeado con los nudillos, mientras las muñecas permanecen en el borde. Algunas veces la caja del arpa, de la guitarra o todo aquello que pueda servir de resonancia sustituye al tambor. Los ejecutantes son generalmente cantores, y la voz se mezcla, con algunas intermitencias, con los instrumentos musicales. Cantan en su mayor parte con una voz nasal y aguda, que es a primera oída muy desagradable para el extranjero, pero poco a poco el oído se va acostumbrando, aunque nunca se siente cautivado por ella. Ocasionalmente cantan en tono bajo y las notas son dulces y agradables; esto se debe, tal vez, al buen gusto personal de algunos artistas, que se elevan por encima de la práctica general, pero esto no es frecuente, y cuando ocurre, nunca obtienen aplausos" (120).

De Lima llegó la moda de los cafés, introducidos en el Virreinato por don Francisco Serio, en 1771, entre los cuales sobresalieron el *Francisquín*, el *León de Oro* y el *Café de las Animas*, famosos en la dorada edad de la Perricholi.

El primero que se conoció en Chile, fué el del *Sr. del Barrio*, punto de reunión de los padres de la Patria.

El Café de la Gran Plaza, donde venían a cantar las *tapadas*, le arrebató la fama y la clientela. En 1822, los señores Rengifo y Melgarejo, abrieron otro en la calle de la Catedral, donde se instaló una filarmónica dirigida por el Cojo Robles, el autor de la *Canción Nacional*. "Como compensación del trabajo, dice Zapiola, cada concurrente de esa sala artística daba un real con el cual se pagaba una pequeña orquesta".

En Valparaíso existía el *Café de las Dos Hermanas*, "compuesto de dos piezas, con una entrada abierta al público; malas sillas y bancos de madera, eran todo su mobiliario. Al fondo se alzaba el mesón, al centro la orquesta, formada por un arpa, una guitarra y una pandereta. Era regentado por Doña Mariquita, que tenía una hermosa voz de soprano" (121).

(120) Basil Hall, "Journal". Págs. 9-10.

(121) Paulín Niboyet, "Les Mondes Nouveaux". París, 1854. Pág. 122.

El Café de las Dos Hermanas desapareció con la patria vieja, y fué reemplazado, por el *Café del Comercio*.

Tenemos una animada descripción de los establecimientos santiaguinos, en las *Memorias de un oficial Inglés*:

“Los cafés tienen todos comedor en los que se colocan mesas y asientos para el que quiera entrar a descansar. Hay también música y canto, que costean los propietarios para entretener a los concurrentes, pues está en su interés contratar buenos músicos y cantores para atraer gente a sus casas. Estos cantores se dan de ordinario de improvisadores, por lo menos siempre se preparan con nuevos versos satíricos y adoptados a los antiguos aires nacionales. En ellos se hacen frecuentes alusiones a las novedades que ocurren en la ciudad, a lo que siempre ponen los chilenos el oído atento, sobre todo si son materia de escándalo. Uno de estos trovadores, que gozaba de gran favor en el público, conocido con el sobrenombre de La Monona, por una tonada que a diario se le pedía cantase, compuso tal número de versos satíricos, con alusiones a las monjas y frailes, que los priores y abadesas hubieron de preocuparse del asunto, y se valieron de sus influencias para que se encerrase al infeliz cantor en la Casa de Corrección. Pronto, sin embargo, fué sacado de allí por intermedio de un cacique araucano llamado Venancio que se hallaba en Santiago, y se había entretenido con el cantor” (122).

El número de estos centros de diversión aumentó rápidamente. El Ministro Zenteno consigna en su Estadística de Valparaíso: “entre cafés, fondas, billares y posadas se cuentan 26”.

La abundancia de locales y sitios abiertos de recreo, empujó en una nueva dirección la sociabilidad del pueblo. Las fiestas republicanas no se adscriben rigurosamente a las ceremonias religiosas, como sucedía en la colonia, sino más bien, a las festividades cívicas que el gobierno, por política y táctica democrática, solemnizaba con su presencia. Bajo el patronato de Portales, el más filarmónico de nuestros grandes hombres, el 18 de Septiembre pasa a ser la fiesta típica del pueblo.

Los teatros, cuya moda comenzó en esos años, contribuyeron a la exaltación de los valores criollos. El espectáculo de baile de los famosos Cañete, doña Juana y Don José, venidos

(122) “Memorias de un Oficial Inglés”, ya citado, Págs. 67-68.

de Buenos Aires, llevó al tablado los *Boleros*, la *Cachucha* y las *Tonadillas*. Nunca falta en los programas de la época el fin de fiesta popular, aunque se haya representado lo más clásico de Lope de Vega o Calderón.

Esta efervescencia del pueblo duró corto tiempo; muy pronto las autoridades civiles y eclesiásticas clamaron a escándalo. Ya hemos visto la suerte de la pobre Monona. Los intelectuales, con increíble incomprensión se unieron al coro, combatiendo las diversiones populares—restos de una tradición—cuya gracia vernácula no entendían o no querían comprender. Nada más sintomático que los rezongos periodísticos de don José Joaquín de Mora, en esos largos artículos que insertara *El Mercurio Chileno*, de 1829, sobre “Las Diversiones Públicas”. Abandona en ellos el buen sentido que en estas mismas páginas hemos elogiado, para caer en antipático sermón. A propósito de las danzas escribe: “El populacho, abandonado a sus brutales diversiones, ejecuta movimientos, al parecer compasados, insultando a la decencia y el pudor. Son escuelas de vicio nuestras chinganas, y los bailes que se ejecutan son parecidos a los de los mozambiques” (123). Términos parecidos empleará más tarde Sarmiento.

A las amonestaciones de las alturas, sucede pronto una lucha sorda entre el teatro, el café y la chingana, en que aparecen disfrazados los motivos económicos. Un decreto de 19 de Febrero de 1827, reglamenta las chinganas, fijándoles un horario que termina a las 10 de la noche en verano, y a las 9, en invierno. En vano los propietarios, encabezados por don José Romero, reclaman “de estos atropellos” (124).

En Valparaíso la cosa va más lejos, y en 1833 los empresarios de teatro presentaron a la Municipalidad, la más original de las peticiones, como dice con gracia, don Roberto Hernández, para solicitar el cierre de los negocios que quitaban público a las funciones teatrales.

El 11 de Diciembre fué tomada en consideración, y se acordó prohibir las chinganas la noche de los Domingos.

Las noveles ambiciones de las clases dirigentes, el afán de asimilarse las tradiciones europeas y dar la espalda al pasado nacional, que se consideraba entonces como oprobioso,

(123) “El Mercurio Chileno”, 1.º de Febrero de 1829.

(124) M. S. Capitanía General. Vol. 1052.

completan el conjunto de los factores, que traen una desintegración de la sociabilidad. Más que nunca aparecen los espectáculos como ciclos cerrados, y los elegantes de la época comienzan a desdeñar los bailes de chicoteo, que habían sido la delicia de sus abuelas.

Un comerciante sueco, que permaneció en Chile desde 1821 a 1828, nos ha descrito las reuniones de ese tiempo.

"La vida social en Santiago, escribe, era sumamente agradable y atrayente, sobre todo para los extranjeros.

"En cuanto se era presentado, sin más trámites, se pasaba a ser miembro de las reuniones de la casa. Estas se llamaban *tertulias*; en general no eran lujosas, a lo sumo dos luces alumbraban *la sala*, cuyos pisos se tapizaban con ricas alfombras.

"Se servían únicamente dulces en grandes platos. Las jóvenes se instalaban en semi-círculo alrededor del sofá, donde se sentaban las matronas; los caballeros ocupaban otro semi-círculo, y conversaban animadamente. Pronto se convencía a una de las niñas de la casa que tocara el piano. Tocaba y cantaba un rato—a veces acompañada—. Enseguida la dueña de casa insinuaba bailar; los caballeros se inclinaban para el *minuet* que se bailaba con compás muy lento, y durante el cual la compostura y esbeltez de cuerpo de las damas contrastaban con los movimientos rígidos de los hombres. Se alternaba con *vals*, *contradanza española* y *reel* (seguramente *el rin*, que define en nota como una danza inglesa transformada).

"Tanto el *vals*, como la *contradanza* eran de compás lento; se flotaba suavemente sobre el suelo con numerosas figuras de brazos y manos, se puede decir que se bailaba más con los brazos que con los pies. Pero apesar de ello se efectuaban diversas figuras en compás medido, que se distinguían por la formalidad y gracia.

"La *cuadrilla francesa* empezaba a introducirse, pero se bailaba mal en general; *la gavotta*, se bailaba a menudo y se ejecutaba con mucho donaire. Una costumbre chocante era la de que desconocidos y desconocidas se estacionaban en los patios, donde se iba a bailar para observar a los bailarines, y a menudo *mujeres tapadas* (con velos) se introducían entre los invitados para satisfacer su curiosidad" (125).

Del relato de los viajeros se desprende que nuestra sociedad bailaba con incomparable maestría estas danzas.

Uno de ellos, el Rev. Hugo Salvín, refiriéndose a la recepción ofrecida en Valparaíso por el Cónsul de Inglaterra Mr. Nugent, el 20 de Mayo de 1824, apuntaba en su Diario":

"Al comenzar el baile, un joven chileno, el señor Rosales, y una señorita paisana suya, ejecutaron el *Minuet de la Cour*.

"Ella hizo su papel bastante bien, pero creo que nunca he visto bailar mejor que el Sr. Rosales, sin esfuerzo aparente y con poco movimiento, pero con una gracia inimitable. En seguida se bailó una *contradanza a la española*, muy pausada y muy apropiado para este clima cálido, y sobre un suelo enladrillado" (126).

La afición por la danza se fué desarrollando en las altas clases sociales, y el profesor de baile pasó a ser indispensable en la pedagogía del buen tono. Tenemos algunos detalles sobre estas lecciones en 1840.

"Había en esa época dos profesores. Uno de ellos venía ya de vuelta en su carrera, pues cargaba sobre su humanidad el gordo fardo de algunas ochenta anualidades. Se apellidaba Gellinet (en los anuncios de prensa figura como profesor de Napoleón), pero todos le decían musiú Violiné, probablemente porque tocaba el violín. El otro era don Fernando Orosco, que recién se lanzaba a la carrera, con todo el garbo y la elegancia de la juventud. No hay para qué decir que este último era el de moda, casi en todos los colegios de niñas estaba contratado".

Las clases de M. Gellinet, que describe César Valdés en sus *Recuerdos*, eran graciosísimas.

Se comenzaba con la *polka* y la *redowa*. Seguía con las cuatro figuras de la *contradanza*, a saber, el *chicote*, la *media cadena*, la *alemana* y el *vals*; se terminaba con las cuatro figuras de la cuadrilla francesa: *pantaleón*, *gallina*, *pastoral* y *sansimoniana*.

Por desgracia, las lecciones del octogenario no tenían aplicación práctica, pues todos sus conocimientos habían pasado de moda (127).

(126) Hugo Salvín, "Diario escrito a bordo del «Cambridge»". (1824-1827), traducción de H. Hilman en "Revista de Historia y Geografía", Tomo XXXII (1919).

(127) César Valdés, "Recuerdos de otros Tiempos" (1840-1896). Santiago, 1897. Págs. 30-32.

La boga de estas danzas de sociedad expulsa de los salones a los *bailes de la tierra*, los que se refugian en los campos, apareciendo tímidamente a la hora de la trilla o la vendimia; otros, faltos de cultivo, murieron ignoradamente; algunos sobrevivieron en los labios piadosos de los ancianos que los entonaban melancólicamente a los nietos. Sólo las plantas fuertes, las de más cultivo y arraigo, conquistan nuevos terrenos y florecen con la gracia de lo autóctono, sea en los salones aristocráticos, en las humildes ramadas, o en los campos de marte de las celebraciones cívicas.

Entre estos ejemplares coreográficos, dos se caracterizan por su longevidad: *El Cuando*, que se defendió brillantemente del olvido fatal, y la *Zamacueca* que triunfó en definitiva.

EL CUANDO

Según el crítico argentino Carlos Vega, *el cuando* fué una danza aristocrática europea, importada hacia 1800, y al parecer una simple variante de la *gavota*. "Por su aire y ritmo, escribe Lugones, se parece a ciertas sonatas de Scarlatti, particularmente la sonata N.º 41" (128).

Este baile encontró en América un ambiente apropiado, una especie de clima coreográfico que lo transformó, ajustando sus detalles a la usanza local.

Zapiola nos ha transmitido la versión que vino a Chile con San Martín, y fué en este país donde tuvo mayor acogida en las décadas que van de 1820 a 1840, siendo considerado por los viajeros, entre ellos Poeppig, como la "Danza Nacional de Chile" (Ver ilustración).

El cuando se distinguía, entre todos los bailes criollos, por su ritmo acompasado. Ya en 1823 un oficial inglés hacía notar esta diferencia: "el tono de todos ellos (bailes) es ligero y animado, salvo el *cuando* que comienza como el *minuet*, y termina con un paso muy rápido llamado zapateo, del ruido que forman los zapatos contra el suelo, llevando ambos danzantes pañuelos en las manos que mueven formando círculos".

Más o menos parecida es la descripción que hace el Capitán Basil Hall, que lo vió bailar en Valparaíso, en las ramadas de la

(128) L. Lugones, "La musique populaire en Argentine". (Rev. Sud. Americaine). París, Abril, 1914.

Pascua de 1820. "Uno de los bailes favoritos comienza como el *minuet*, y se ejecuta con lentitud y solemnidad, según la idea de cada uno; se avanza, se retrocede y dándose las manos se balancean; a veces se detienen para pasar el brazo sobre la cabeza.

Estas figuras están llenas de gracia y soltura, pero acontece que revelan la torpeza del bailarín. Esos momentos lentos duran un minuto o dos, enseguida el compás cambia rápidamente, y de un tono triste y monótono, pasa a un aire vivo y animado que acompañan los golpes repetidos del tambor, y un coro de voces chillonas. Sigue una especie de pirueta; el que no se desliza toca la tierra con extrema rapidez, los danzantes se muestran los pañuelos de manera afectuosa, pero siempre a distancia, y describen círculos más o menos grandes, según el espacio en que se encuentran. Añaden a estos movimientos circulares muchos gestos, y hacen a menudo flotar los pañuelos sobre sus cabezas" (129).

La manera de bailar esta danza, diferente entre los habitantes del campo y de la ciudad, dió origen a una subdivisión del baile. María Graham confirma esta aseveración: Hay, dice la ilustre viajera, muchas clases de *cuando*, y en un país en que se habla la lengua de Sancho Panza se supone que haya algunos licenciosos. Todavía en 1854 Ruiz Aldea hace bailar, a uno de los personajes de sus cuentos chilenos, un *cuando en cuarto*.

María Graham trae, en su *Journal of a Residence in Chile*, una descripción del baile: "En la noche las señoritas Cotapos y su hermano don José Antonio, bailaron para mí el *Cuando*, la danza nacional. Se ejecuta entre dos personas y comienza lentamente como el *Minuet*; enseguida el ritmo se apresura de acuerdo con la música y la letra, representando una especie de lucha entre enamorados que termina con una reconciliación; la habilidad del bailarín consiste en mantener erguido el cuerpo, mientras golpea el suelo con increíble rapidez, en una medida que se llama zapateo. Doña Mariquita cantó la canción que ella misma había adaptado a la música; los versos son generalmente anónimos, y los que canta el galán a la dama son los siguientes:

(129) Basil Hall, "Extract of a Journal". (2.^a ed.). Edimburgh, 1825. Página 13.

PRIMER CUANDO

Anda ingrata que algún día
 Con las mudanzas del tiempo
 Llorarás como yo lloro,
 Sentirás como yo siento,
 Cuándo?, cuándo?
 Cuándo, mi vida, cuándo?
 Cuándo será ese día
 De aquella feliz mañana
 Que nos lleven a los dos
 El chocolate a la cama.

SEGUNDO CUANDO

Cuándo?, cuando?
 Cuándo yo me muera,
 No me lloren los parientes,
 Llórenme los alambiques
 Donde sacan aguardiente
 A la plata me remito,
 Lo demás es bobería
 Andar con la boca seca,
 Y la barriga vacía (130).

El *Cuando* no fué una danza privativa de la capital, sino que tuvo amplia difusión geográfica. En 1831, Ruschenberger la vió bailar en Valparaíso. Su descripción es talvez la más completa referencia contemporánea.

"El *Cuando*, un baile propio de Chile, va siempre acompañado de canto. Comienza del mismo modo que un minuet, con todas las figuras muy airoosas y a compás con la letra, que dice:

Anda ingrata, que algún día

Con estas líneas (¿Cuándo, mi vida, cuándo?) termina el minuet; sigue el alegre y se cambia el paso, ejecutándose un

rápido movimiento de los pies que llaman zapateado, mientras que una o dos personas marcan el compás, golpeando con la palma de la mano la tapa del piano, y cantándose a la vez la siguiente estrofa:

¿Cuándo será aquel día?

.....

Las parejas se adelantan una hacia la otra, volviendo enseguida al lugar de partida; dan vuelta dos a dos zapateando a compás, agitando con la mano derecha y apoyando la izquierda en la cintura; inclinan la cabeza y el cuerpo hacia adelante con la vista fija en el suelo, hasta que por fin el caballero, haciendo un airoso *cupé* con el pie, coge la mano de la dama, se desliza por debajo de su brazo y los dos ocupan sus asientos, en medio de los aplausos de los concurrentes. ¡Otra!, ¡Otra!, óyese decir; sale otra pareja y se repite la danza. En el verso del andante de la tonada, el joven le echa en cara a la dama, su ingratitud y le presagia que con el tiempo ella sentirá y llorará tanto como el mismo; el alegre da por entendido una reconciliación entre los dos y pregunta él, ¿cuándo serán las bodas?

Los siguientes versos se cantan andante, con el mismo alegro más arriba indicado:

Las durísimas cadenas
Que mi triste cuerpo arrastra
Puesto que por tí las llevo
No pueden serme pesadas

Aunque huya de los rigores
Con que procuras herirme
Si prosiguen tus amores
Yo no puedo resistirme

Cuando, cuando tengo pena
Me voy a orillas del mar
Y le pregunto a las olas
¿Mi amante me dejará?

Este hermoso ramillete
 Recibe antes que tu partas
 En señal de mi memoria
 Y en prenda de mi constancia.

A veces en vez del alegre y del andante se cantan las siguientes estrofas:

Cuando, cuando yo me muera
 (131).

En Concepción la observó el Almirante Duperrey, en Febrero de 1823, durante las fiestas de despedida del General Freire.

"Dos personas avanzan, escribe el inteligente marino, al són de la guitarra con que acompañan el canto de una vieja, que sentada sobre un estrado, parecía una de esas gitanas descritas por Cervantes. Daban primero vueltas cara a cara con la misma ceremonia que se observaba antaño en nuestro *minuet*; después, siguiendo el ritmo gradualmente precipitado de la música, los bailarines redoblaban la velocidad, batiendo los pies con una inconcebible rapidez. La habilidad de los bailarines consiste en el golpeteo de los tacos, teniendo los pies lo menos separados el uno del otro, a medida que se acercan o se apartan. Se diría una representación de una querella de enamorados, los que después de muchos dimes y diretes, terminan por acercarse y entenderse". La letra que acompaña Duperrey es exacta a la de María Graham y Ruschenberger en sus primeras estrofas, agregando una nueva.

Dos enamorados tengo
 Ambos me vienen a ver,
 El uno me ofrece plata,
 El otro quererme bien.

A la plata me remito
 Lo demás es bobería,
 Tener la barriga llena,
 Y la bolsa vacía (132).

(131) W. S. Ruschenberger, "Noticias de Chile", (1831-1832), en "Re- vista de Historia y Geografía" Tomo XXXV (1920). Págs. 227-229.

(132) L. J. Duperrey, "Voyage autour du monde", 1839. París. Vol. I. Págs. 162-63.

Extendiéndose más al sur, el *Cuando*, había llegado a ser danza popular de Chiloé, según el testimonio del Dr. Dubosc, antes mencionado. En dicha isla se ha conservado por tradición oral, y Cavada, en sus estudios folklóricos, lo cita con el adjetivo de "muy antiguo". "Se baila entre muchos, agrega, y es baile escobillado y redoblado". La letra recogida por el Pbo. Cavada difiere de los textos clásicos anotados.

Cuatro son los aguadores
Que madrugan más temprano
Sabiendo que el agua fría
En ayunas hace daño (133).

El *Cuando* conquistó igualmente la región del norte, donde era cultivado con fervor. Don Ignacio Domeyko, el sabio polaco, recién desembarcado, lo vió bailar en la tertulia del Intendente de Coquimbo, en Septiembre de 1838. "Uno de esos bailes, muy en boga, escribe en sus *Memorias Inéditas*, llamado *Cuando*, empieza por un *Minuet*. El canto es serio (¿Cuándo, cuándo, pues brillará ese feliz día?). La dama y el caballero se saludan y balancean con mucha gracia, pero después el aire cambia, la melodía se hace más armoniosa, la medida más agitada y el baile se convierte en movimientos rápidos y zapateos. Entonces, no falta quién bata el compás en la caja de la guitarra, excitando de ese modo el entusiasmo de los bailarines" (134).

Las fechas mencionadas marcan el período de aclimatación y encumbramiento de esta danza. César Famin, buscando en los textos de los viajeros los bailes más expresivos del carácter criollo, lo señala en su libro entre los más típicos.

"Algunas veces a un movimiento muy lento, triste y monótono, sucede de repente un aire vivo y animado, acompañado por guitarras y tambores, y de un coro de voces chillonas. Los pies de los bailarines tocan la tierra con increíble rapidez; se presentan, al mismo tiempo, los pañuelos, de una manera amistosa, pero a cierta distancia y describen vueltas y rondas alrededor de un mástil coronado de flores o de banderolas" (135).

(133) F. J. Cavada, "Chiloé y los Chilotes". Pág. 171.

(134) Ignacio Domeyko, "Memorias Inéditas" en la "Revista Nueva". Santiago, Abril-Julio, 1902.

(135) César Famin, "Chili". París, CDCCCXL. Pág. 92.

A partir de 1840, *el cuando*, empieza a declinar; pierde terreno en las ciudades y se aísla en los campos. Todavía en 1858 Félix Maynard pudo verlo bailar en Concepción. En 1868 su decadencia es comentada por Blest Gana. En nuestros días es recuerdo folklórico de otras épocas.

Alfredo Franco Zubicueta que, en su *Tratado de Baile*, dedica algunas líneas, por desgracia muy pocas, a "los mímicos, danzados y cantados al mismo tiempo, de nuestros antecesores", hace mención de esta danza: "Así tenemos, escribe, el *Cuando*, danza majestuosa, que era bailada con exquisita gracia y compostura, al compás y són que cantaban estas estrofas:

Anda ingrata que algún día

.....

Al llegar los dos últimos versos, las juveniles parejas echaban a sus pies su apuesta, pero con fingida gravedad seguían con un agradable reposo en el cual ejecutaban de una manera graciosa y adecuada los pasos del vals, parecido a lo que el vulgo llama hoy día valse Boston, luego seguía un agitado zapateo ejecutado con toda mímica y naturalidad, al cual seguían unas vueltas solemnes, majestuosas y acompasadas. A medida que ejecutaban el paso balanceado de valse, cantaban a su conclusión la siguiente maliciosa estrofa, nodriza del matrimonio:

Cuando será ese día

.....

Y concluían la danza con una magistral vuelta y luego un vivísimo zapateo, al mismo tiempo que cantaban los últimos versos. Para ejecutar este baile se colocaban uno frente al otro, es decir, el caballero y la señorita forman vis a vis todo el tiempo que están bailando, lo mismo sucedía con los demás bailes, tal como sucede hoy día con la *zamacueca* (136).

Hemos tenido la fortuna de completar este bosquejo del *Cuando* con un interesante documento musical, recogido por Poeppig, quien lo hizo litografiar en 1828 en Alemania, para publicarlo como hoja suelta en su magnífico "álbum de paisajes y costumbres" (137).

(136) A. Franco Zubicueta, "Tratado de Baile" (VII ed.). Santiago, 1908. Pág. 16.

(137) E. Poeppig, "Reise in Chile, Peru u. auf d. Amazonenstrom", 1832; Atlas con 16 litografías y un agregado musical.

LA ZAMACUECA

"La *Zamacueca* se ha identificado con el pueblo chileno, está en lo que constituye el alma mater de nuestra raza"; así la califica su primer historiador, el costumbrista Clemente Barahona Vega.

La *cueca*, agregaríamos, es el órgano máximo del lirismo popular, y en ella vacía el pueblo todos sus entusiasmos, sus tristezas y sus desesperanzas seculares. Cada vez que una figura o un acontecimiento despierta el fervor de la raza, surge el cantor anónimo, que lleva este fervor a la *cueca*. Se ha dicho que la música popular es de inspiración esencialmente erótica y satírica, pero nos basta citar algunas estrofas que condensan la historia de Chile, para rechazar esta afirmación.

Anteayer cantaba el pueblo:

El 18 de Septiembre
de 1810
Proclama la Independencia
Todo Santiago de pié.

En medio de la plaza
Los tres Carreras
Declaran a la Patria
Con sus banderas

Con sus banderas, sí,
El gran desfile
El pueblo de Santiago
¡Y viva Chile!
Arriba los Carreras
Con sus banderas.

La epopeya del 21 de Mayo forma también parte de su repertorio.

El Huáscar con la Esmeralda
Combatieron en Iquique
Al segundo cañonazo
La Esmeralda se fué a pique.

Y en las luchas de la revolución de 1891 se oyó aquello de:

Gloria eterna al gran patriota,
 Víctima de la traición,
 Al ilustre Balmaceda
 De tan noble corazón.

Estos ejemplos se podrían multiplicar. Baquedano, Eleuterio Ramírez y hasta las últimas conmociones democráticas, es decir, toda nuestra historia, ha sido captada por el pueblo que la ha transmitido en sus cantos.

La importancia que tiene la *Zamacueca*, en nuestros hechos merece dilatado estudio. ¿Qué es la cueca? ¿Qué significado tiene su coreografía?

Algunos autores, trabajando etimológicamente con la voz: samba-cueca, samba-clueca, dan a esta danza una explicación zoomórfica. Se trataría de una imitación de la rueda que hace el gallo a la gallina, y las posturas del hombre equivaldrían a los entusiasmos que pone el bípedo en su lucha amorosa, y explicaría el aire defensivo de la polla (138). Hay sin duda, mucho de verdad en esta afirmación, como veremos más adelante, pero más completa es la explicación dada por Barros Grez en 1887, en un folleto conferencia:

"La Zamacueca, nos dice el un tanto olvidado costumbrista, es la representación a lo vivo de unos amores, desde su principio hasta su desenlace; así puede decirse, que este baile es por sí mismo un pequeño poema o si se quiere, drama puesto en acción. En él se ve la exposición, la trama o nudo de la historia con todas sus peripecias, y el desenlace que siempre es feliz. Y no puede dejar de serlo, desde que este baile tiene que ser la expresión del contento general... Los espectadores corean la acción, pues ellos principian por invitar a los danzantes, despejando el campo y formándose en círculo, esto es abriendo cancha como ellos dicen... Déjanse oír los preludios de la guitarra, y todos ellos callan poniendo sus ojos en los bailarines, que ya han cambiado una mirada. Son como dos personas que acaban de encontrarse, pero aquella primera mirada, acompañada de una

(138) P. Humberto Allende, "Revista Ercilla", 16 de Septiembre de 1938. La etimología propuesta por Vicuña Mackenna, escribe Lenz, de zamba-clueca peca por el defecto de que nunca se dice, ni se ha dicho, en cuanto sepa, "clueca". La pérdida de la "l" sería inexplicable.

aprobadora sonrisa ha establecido entre sus corazones un vínculo que no se romperá jamás. Tal vez el hombre la ha conocido porque se gallardea en su puesto, alza su pañuelo con muestras de contento y sigue mirando a la mujer que lo ha cautivado. Esta parece aun no haber comprendido lo que pasa en su pecho, pero baja los ojos y al mismo tiempo que el pañuelo tiembla en su mano derecha, alza con la izquierda un poquitito de vestido como para mostrar su lindo pie. Es el primer acto de coquetería inocente en la mujer que aun no sabe lo que sucede en su corazón...

Los invitados parecen haberse apercebido del amor naciente. Oyese la voz de la cantora y la segunda parte de la acción comienza, siguiendo a una con la primera copla:

Gracias a Dios que salió
La rosa con el clavel
El clavel a deshojarse
Y la rosa a florecer.

La primera copla es siempre un cuarteto octosílabo, más o menos decidor. Mientras se canta, los danzantes ejecutan, siguiendo el tañido de la guitarra o del arpa, las primeras mudanzas del baile. Estas consisten en círculos descritos por la niña que parece huir del galán mientras él la sigue, y la persigue manifestando más y más a las claras su pasión. Ella no sólo no ha conocido el amor de que es objeto, sino que ha comenzado a comprender que lo siente, y por eso es que huye, impulsada por el pudor y la coquetería. Y aunque parece despreciar al fogoso amante, volviéndole la espalda, deshace en seguida la vuelta, como arrepentida de haberlo despreciado. Vuelve después a trazar nuevos círculos despreciativos, pero, mirando al mismo tiempo por sobre el hombro al amartelado galán que pasea en torno de ella, como la mariposa en torno a la luz. Cada espectador se cree con el derecho de gritarle al danzante: Acércate hombre!—No seas cobarde! Ofrécele este mundo y el otro!

De repente cualquiera de los circunstantes grita: aro! A este grito la música y las voces enmudecen y los danzantes quedan parados en el mismo sitio en que los sorprendió el ingrato grito... Los danzantes han cortado su baile y tienen que ceder

a las exigencias de los circunstantes, bebiendo uno y otro en el vaso que se les pasa. Así también, a más de un par de verdaderos amantes les ha sucedido, que cuando más embebidos estaban ellos en su pasión, la mala gente ha gritado aro y cortado de repente el dorado hilo de sus amores, han tenido que ceder a las exigencias o talvez capricho del ambiente. Pero el aro pasa, y la música, y las voces, prosiguen y la historia de los amores se anuda... Entonces principia la tercera parte, que puede llamarse la declaración, porque allí es donde se confiesa verdaderamente enamorada. El amor ha muerto a la coquetería, y la mujer deja de ser el martirio del hombre. Las voces cantan los primeros versos de la seguidilla.

Dices que no me quieres
porque soy chica
más chica es la pimienta
caramba y pica.

Aquí los movimientos son más rápidos y la mudanza más enérgica. Los pañuelos se agitan con mayor viveza; los círculos se estrechan hasta poder tocarse la mano y los ojos hablan el lenguaje del corazón. Ya no es ella la niña que, por maliciosa esquivéz o por temor pudoroso no quería acercarse a su adorador delante de los demás; desde que se han dicho mutuamente su amor parecen no preocuparse de los espectadores, que miran a la feliz pareja con maliciosa sonrisa.

A la declaración sigue el desenlace del drama, y se verifica cuando las voces cantan los tres últimos versos de la seguidilla:

Caramba y pica, sí
i el que no sepa
como las chicas quieren
que haga la prueba.

En los cortos instantes que dura esta última parte, la niña no despega los ojos de su amante, el cual loco de contento ejecuta la rápida mudanza con la agilidad de la satisfacción, y dando por fin, la última vuelta en torno de su amada agita febrilmente el blanco pañuelo, trazando círculos sobre la gentil

cabeza cual si quisiera coronarla de azahares, y concluyendo por rendirse a los pies de la deidad que lo mira dulcemente" (139).

Partiremos en nuestro estudio de la interesante descripción de Barros Grez, para remontarnos al problema esencial.

¿Cuál es el origen de la cueca?

Los tratadistas—pocos en realidad—están de acuerdo en el origen extranjero de la cueca; sólo hay diferencias, en cuanto al país, o la región, el pueblo o la raza que la haya engendrado. Tres teorías son dignas de mencionarse: la que sostiene su origen indígena; la que la atribuye al elemento negro, y la que afirma su origen español.

P. Zañudo Astrán, en un artículo publicado en la *Ilustración Española y Americana* de Madrid, el 8 de Enero de 1886, es quien sostiene o más bien dicho, insinúa la primera teoría.

En efecto, con mucho énfasis y literatura apunta: "La Zamacueca es uno de los bailes más originales, no sólo de América, sino del mundo; no se parece a ninguno y tiene sí, acaso, en su parte ceremoniosa algo de los primitivos araucanos, esos bizarros ascendientes del histórico Chile". A continuación encuentra en ella cierto aporte vasco: "El Zortzico, que al són del tamboril bailan los guipuzcoanos a la falda de sus montañas, al pie de Somosta, en las cercanías de Dinazo, de San Sebastián y de Estella, algo tiene quizás de común con la Zamacueca, como algo de semejanza tiene también el carácter guipuzcoano y el chileno" (140).

Las palabras del periodista español, no tienen más apoyo que una vaga intuición y sus frases dubitativas,—acaso, quizás, talvez—echan por tierra la afirmación, como creemos haberlo demostrado al comprobar que la música aborigen siguió un destino paralelo, pero independiente de la música criolla.

Origen español.—Para Friedenthal, la *Zamacueca*, es la más importante de las variaciones del *Fandango*. El maestro P. Humberto Allende le asigna un origen hispano-oriental. "Soy

(139) Daniel Barros Grez, "La Zamacueca", "Estudio de Costumbres". Santiago, 1877. La cueca, dice Earle K. Jones, coincidiendo con Barros Grez, "has evolved from these primitive dances of courtship and conquest of the female by the male".

(140) P. Zañudo Astrán, "La Zamacueca", reproducido por R. Hernández, "Los Primeros teatros en Valparaíso". Pág. 640. Danza característica de la raza formada por dos elementos que se unieron guerreando (escribe Joaquín Edwards B.); en la cueca resuena el tambor de Castilla y el chivateo de Arauco dominando el todo una solemnidad fatalista de machitún".

un convencido, decía en una entrevista periodística, de que nuestra Cueca o Zamacueca, tiene origen en la fiesta morisca denominada *Zambra*, que se celebraba al aire libre. En cuanto a la partícula Cueca, creo que proviene de "clueca", ya que este baile expresa en sus movimientos a una polla requerida por un gallo" (141).

Carlos Vega, afirma, sin embargo, que la voz *Zamba* no tiene relación con sus análogas españolas; rotula el baile con la conocida acepción de "mujer mestiza", alusivo a la mujer del pueblo que inspira coplas y estribillos.

Baila la zamba
y cómo no

Se dice en la *Resbalosa*.

Entre la Zamba criolla y la Zamba española o morisca hay un abismo. Han coincidido, con todo, en significar espectáculo semejante. "Danza morisca, música de soplo o silvo", según el inefable Covarrubias; "banda de músicos y la fiesta en que se tocaba y danza", según Mármol. *Zambra* fué, acaso, nombre de danza en Méjico a mediados del siglo, pero ciertamente murió sin consecuencias. Tampoco tiene nada que ver con la *Sambra* brasileña" (142).

Al analizar, en una conferencia, una conocida tonada criolla *Al pasito, al pasito Armandito*, sostuvo P. H. Allende su identidad con un aire popular tunecino, infiriendo así el origen muzárabe de nuestra danza nacional (143).

Si no podemos fijar con precisión el origen lejano de la *Cueca*, podemos al menos comprobar su directa procedencia peruana.

"La Zamacueca, escribe Vega, es producto del medio peruano", y estamos de acuerdo por completo con esta hipótesis.

Se nos figura que la "Zamacueca" tiene su origen en la *Zamba*, elegante pantomina de galantería cortés. "Aunque la *Zamba* no tiene letra, escribe el Dr. Ricardo Rojas, historiador de la literatura argentina, el movimiento de la música y el gesto de los protagonistas bastan a expresar el drama de sus ve-

(141) "Revista Ercilla", 16 de Septiembre de 1938.

(142) Carlos Vega, "Danzas y Canciones Argentinas". Pág. 133.

(143) Citado por A. Acevedo Hernández, "Tierra Chilena". Santiago, 1935. Pág. 27.

lados sentimientos. Se baila entre hombre y mujer, y el silencio del coro y de los bailantes parece destacar mejor la posición recíproca de la pareja solitaria.

El asunto consiste en un asedio cortés de la dama por el galán y en una calculada esquivéz de aquélla, que a un tiempo mismo parece atraer y rehuir a su perseguidor. El galán traza entonces primorosos dibujos con los pies y ondea en el aire un pañuelo de que hace el gonfalon de su conquista, acentuando en el gesto y el ademán, el propósito de rendir a la dama; pero ésta huye en un círculo, con amartelado vaivén, todo ello al ritmo lánguido, lento y gentil de la música. Las alternativas de la acción provienen de que unas veces el hombre va como en persecución de la mujer y en otras, ella, que simulaba huirle, vuelve a enfrentarlo, recogiendo delicadamente la falda para mostrar de rato en rato, la punta inquieta de sus zapatos provocativos. La nota de color dánla aquí los pañuelos, ondeando siempre en lo alto movidos por la mano de los amantes, y como mecidos ellos también por el aire voluptuoso que domina toda esta composición coreográfica" (144).

Esta *Zamba* pudo haber sido adaptada por el pueblo, quien le acomodó unas estrofas, y por razones desconocidas, talvez por alguna antigua letra zoomórfica, vino en llamarse "*Zamacueca*".

La *Zamacueca* pasó a Chile hacia 1824, o un poco antes, con el famoso Batallón N.º 4, cuya banda estaba en manos del maestro Alzedo. Fundamos esta creencia, en el testimonio de Zapiola: "Al salir yo en mi segundo viaje a la república argentina, escribía el autor de la canción de Yungay, en Mayo de 1824, no se conocía este baile. A mi vuelta en 1825, ya me encontré con esta novedad. Desde entonces, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas *Zamacuecas*, notables o ingeniosas por la música que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música" (145).

Origen africano.—En 1882, don Benjamín Vicuña Mackenna, en su sensacional e interesante artículo *La Zamacueca y*

(144) Ricardo Rojas, "La literatura argentina", Buenos Aires, 1924. Vol. I. Pág. 393.

(145) Zapiola, "Recuerdos". Pág. 85.

la *Zanguaraña*, sostuvo el origen africano de esta danza. "La *Zamba-Clueca*, escribía con gracia el eminente historiador, es como muchos de nuestros bailes populares del país de los negros, del Africa tropical, tierra por excelencia de las danzas sensuales y gentiles. Trajéronla a Chile, primero que al Perú, los negros esclavos que por esta tierra pasaban vía Los Andes, Quillota y Valparaíso, a los valles de Lima en viaje desde los valles de Guinea y ¡cosa curiosa! la primera tradición escrita que de ella hemos encontrado en este país de promaucaes (bailarines) está ubicada en Quillota, tierra semi-tropical, tierra de las deliciosas chirimoyas y de voluptuosas Zamacuecas" (146).

Vicuña Mackenna invoca, en apoyo de su teoría, el testimonio de Jullien Mellet que vió bailar en Quillota el *Lariate*, baile que en su descripción coincide con la cueca; y el testimonio de María Graham, que en 1822, vió bailar la "Zamba".

La tesis de Vicuña Mackenna, gracias al prestigio de su merecida fama, hizo fortuna en nuestra literatura; Barahona Vega en sus folletos; Román Vial en la prensa y en la Argentina, don Juan María Gutiérrez, la aceptaron como probable.

Carlos Vega ha echado por tierra esta teoría al comprobar que la prueba documental de Vicuña Mackenna, la descripción de Mellet, era una simple transcripción de viajeros anteriores. Mellet, según Vega, vió bailar en Quillota alguno de los innumerables bailes de la tierra, y diez años más tarde, al escribir su libro, creyó encontrar en el relato de Anthony Helms, que se refiere a la *Calenda*, la misma danza que había visto en Quillota. Por lo demás, el relato de Helms no es tampoco original, sino copia de Antonio Joseph de Pernetty. Mellet aplicó, de esta manera, a Chile la relación de una danza de Santo Domingo (147).

Este error bibliográfico ha generado la tesis del origen africano de la *Cueca*.

La Zamacueca arraigó profundamente en Chile, compitiendo con el *Cuando* en popularidad.

Los seis años que median entre 1825 y 1831 le dieron tiempo no sólo para imponerse en la ciudad, primer centro de atracción de las modas coreográficas, sino para difundirse en los campos como danza campesina de los huasos. Rafael Val-

(146) B. Vicuña Mackenna, "Revista Selecta". Diciembre, 1909. Varias veces reprod.

(147) Carlos Vega, "Danzas y Canciones argentinas". Pág. 137.

dés, en unas curiosas "Memorias" que ha publicado su biógrafo don Miguel Luis Amunátegui Reyes, ha descrito las chinganas de Renca y el baile de la *zamacueca*: "El objeto de los paseos que se hacen a Renca en este tiempo (Noviembre 27 de 1831) es aparentemente el de comer fresas que hay allí con la mayor abundancia. Esto es lo que en efecto va a hacer la gente decente; pero la plebe no lleva otro que el de embriagarse y entregarse a la prostitución, en unos bailes llamados "chinganas", de las cuales puede decirse que hay una en cada casa del pueblo. Asombrado yo de aquel desorden, pregunté por qué el Gobierno no procuraba abolir aquella costumbre, que era un germen de vicios, enfermedades, desmoralización y asesinatos; y quedé aún más sorprendido cuando se me dijo, que, lejos de eso, la Administración actual la fomentaba con el objeto, según se decía, de tener a la masa divertida y que no pensase en política; que aquellas chinganas eran una costumbre nacional pero, que en el tiempo en que mandó el General Pinto, había empezado a extinguirse por los esfuerzos del gobierno lo pernicioso de ella, pero que el funesto triunfo del partido llamado estanquero había hecho que reviviese, por la razón ya dicha, que el primero que había establecido una chingana en esta última época era el Vice Presidente Dn. Diego Portales a la que asistía personalmente dos veces a la semana; que el gobierno tenía en cada una espía que le daba parte de cuanto oía a los circunstantes, referente a la política: que no se creyese que era sólo en Renca, que la capital tenía más de 40 de aquellas reuniones, y me convidó a visitarlas aquella noche cuando regresamos. En efecto, después que bajamos del coche tomamos el camino y empezamos a entrar un instante en cada una, porque no encontramos nada que no fuese fastidioso.

"Haré una descripción de las tales chinganas. En una extremidad del corral o patio grande está colocado un tabladi-llo elevado como vara y media del terreno con su techo, algunos adornos a los lados y con las armas nacionales u otra pintura al fondo, en el que está la música compuesta de un arpa y una guitarra; en la parte del tablado que queda vacía es donde bailan dos parejas que se alternan bailando, a mi parecer, una misma cosa toda la noche, pues aunque yo me esforzaba en conocer las diferencias que me decían haber, no las alcan-

zaba, y para mí era lo mismo la *zamacueca*, que otros nombres igualmente extraños" (148).

Muy diferente es sin embargo la impresión que produjo la *zamacueca* en el ánimo del poeta Salvador Sanfuentes, quien en una carta literaria fechada a 4 de Noviembre de 1833, informaba a un amigo en estos términos:

"Mis sentidos acababan de absorberse cuando escuché la *Zamacueca* tocada por un arpa deliciosa y por dos guitarras perfectamente manejadas. Sus sonos llevados de lejos por un ligero vientecillo hacían bailar el alma y sentir en los pies una comezón más invencible que la que experimentara Vatek. Todos los semblantes, amigo mío, brillaban entonces con suma alegría. Levantóse una tremenda algazara, y ud. habría visto retozar hasta los más viejos que se creían trasladados de repente a los agradables tiempos de la juventud" (149).

La *cueca* por esos años no abandonaba todavía su apellido peruano, y así, el beneficio de la artista doña Carmen Aguilar, el 25 de Enero de 1835, "finalizó con la *Zamacueca* bailada al uso de Lima por la beneficiada y la joven Pepita su hija" (150).

Ya en 1838 había alcanzado el epíteto de baile nacional. En efecto, don Ignacio Domeyko, le da ese apelativo en la descripción que hace de ella en su *Diario*, después de verla bailar en Coquimbo, en la celebración del onomástico de la esposa del Intendente, doña Mercedes Undurraga de Irarrázaval.

"El más favorito de estos bailes, apunta, al que se considera como *esencialmente nacional*, es la Zama-Cueca, originaria a lo que parece del Perú. Más sencilla y más fácil que el bolero de Andalucía, pero menos apasionada. La bailan aquí todas las clases sociales; tanto en los salones más elegantes como en la choza del campesino; la diferencia consiste sólo en la manera más o menos conveniente y la gracia de los bailarines.

Es difícil dar al lector una idea exacta de todas las evoluciones de los danzantes, que expresan el sentido del baile con

(148) Miguel Luis Amunátegui Reyes, "Don Rafael Valdés en Chile", Santiago, 1937. Págs. 19-21.

(149) M. L. Amunátegui, "Las primeras representaciones dramáticas".

(150) "El Araucano", 29 de Enero de 1835, Friedenthal cree que la diferencia entre la *cueca* peruana y chilena está en su ritmo musical; la medida usual en Chile sería la de 3/4, en el Perú la de 6/8.

gestos, con miradas, con sonrisas. Todo el mundo se entusiasma, el canto se hace más y más expresivo, los jóvenes rodean a los que bailan palmoteando; todos parecen esperar el desenlace, cuando el baile concluye en el momento menos esperado, en medio del aplauso y sincero elogio de los circunstantes. Las palabras de la canción no contribuyen menos a la alegría. Su sentido varía continuamente, ya alegre, ya triste, ora apasionado, ora irónico. A menudo las palabras vacías de sentido, al modo de nuestras canciones de Cracovia, son difíciles de traducir a otra lengua o de aplicarse a otros bailes. Por ejemplo esta copla, que se canta en el momento en que la dama no se atreve a levantar los ojos, mientras el joven indeciso, se acerca y aleja de ella sucesivamente:

Ahora sí, ahora nó

Ahora sí, ahora nó

Ahora sí, que te quiero yo (151).

El mismo calificativo de nacional, le aplica el Almirante francés Dumont D'Urville, en 1838. "El gran lugar de reunión de los extranjeros y del pueblo se encuentra en la chingana... Un estadio más alto que el suelo, donde se pasean los espectadores, sirve a los bailarines que danzan la "Sambanica" nacional, al són de cuatro o cinco guitarras acompañadas por otros tantos cantores gangosos" (152).

En 1840 el triunfo había sido completo. "Los chilenos, escribía el Comodoro norteamericano Wilkes, gustan mucho de un baile llamado la *Zama-cueca*, y es el favorito de la clase popular. Lo ejecutan un hombre y una mujer; los movimientos tienen mucha gracia, las mudanzas bonitas, la expresión enteramente amorosa; se deja entender fácilmente, no sólo por los del país, sino por los extranjeros".

Sin duda, ha sido Max Radiguet, el que mejor ha relatado la ascensión de la Cueca a danza nacional, encuadrándola dentro del marco de las costumbres de la época.

"Un coro de voces y un rasgueo de guitarras componen de ordinario la orquesta de toda Zamacueca. La niña que baila

(151) Ignacio Domeyko, "Memorias Inéditas", "La Revista Nueva". Abril-Julio, 1902.

(152) Citado por C. Vega, "Danzas y canciones argentinas". Pág. 120.

y su acompañante, se colocan airoosamente uno enfrente del otro, con la mano izquierda en la cintura. A las primeras vibraciones de la vihuela, los asistentes entonan una canción semi-burlesca. Los danzantes siguen luego los movimientos rítmicos y comienza una serie de pasos. La niña tiene a menudo cierta afectación de desdén, mientras el caballero continúa sus pasos hasta encontrarse frente a frente con la bella desdeñadora, mostrando durante ese juego una constancia heroica con la cual concluye por agradecerla, pues ella, poco a poco, se humaniza y acerca a él, pero, llamando luego en su ayuda la fuerza de su voluntad, se aleja nuevamente, hace aún otras vueltas y trata de evadirse del encanto que la desvanece. Vanos esfuerzos. La pasión la arrastra, un último esfuerzo la conduce a su compañero, como el fierro al imán, y deja su pañuelo. Cuando baila la Zamacueca la mujer del pueblo lo hace con un ánimo sin igual. Sus movimientos son vivos y alegres; algunas veces regulares como las oscilaciones del péndulo. A menudo ella zapatea de un modo bullicioso y particular; después, de repente, la punta del pie, como desflorando el parquet, describe silenciosas curvas. Esta danza en la mujer de sociedad no tiene nada que pueda tacharle la moral más severa, en ella sólo se ven pasos cadenciosos, artísticos, una desenvoltura llena de una muelle flexibilidad y, por último, gestos graciosos y moderados. En la época del año en que las bellezas de la capital de Chile vienen a buscar en los baños de mar un alivio para los calores del verano, los salones de Valparaíso presentan una animación no acostumbrada. Entonces, cada noche se oyen al piano lanzar por los balcones abiertos sus notas vaporosas; la danza aumenta el ardor; el atractivo del placer prevalece sobre los prejuicios absurdos y la Zamacueca encantadora reaparece, primero tímidamente, por último triunfante".

En esta etapa de su desarrollo, la *Cueca* encontró un medio coreográfico de divulgación que extendió a otros campos su imperio popular. Me refiero al teatro. La *Cueca* debutó en el tabladillo escénico en 1835, fecha en que doña Carmen Aguilar y su hija Pepita aclimataron, como fin de fiesta, la Zamacueca a la usanza de Lima. Las interpretaciones de estas artistas fueron intermitentes, en cambio la actriz y danzarina argentina, Sra. Montes de Oca, se especializó en este arte, interpretando la "Cueca" a toda orquesta, tamboreada por mil jóvenes entusias-

tas que aplaudían hasta aturdir..." (153). Los éxitos de la Sra. Montes de Oca, fueron eclipsados por las famosas hermanas Pinilla, que según el pintoresco decir de Vicuña Mackenna, eran tres, como las tres gracias.

Doña Tránsito, doña Tadea y doña Carmela, hijas de don Tránsito Pinilla y doña Micaela Cabrera, habían nacido en Petorca, y mantuvieron en la calle Matriz una concurrida fonda, en que acompañadas por los bailarines Sóximo Fernández y Francisco Guerrero, atraían con el bullicio de la guitarra y el chicoleo del arpa a los mineros de la comarca, a 20 leguas a la redonda. Desde su ciudad, donde habían adquirido el sobrenombre que las hizo famosas, *Las Petorquinas* visitaron diversas provincias hasta instalar su trono de arpa y vihuelas, en los Parrales de los Baños de Gómez, en la calle Duarte, para ascender más tarde al histórico Café de la Baranda, en la no menos histórica calle de las Monjitas (154).

"Las *Petorquinas*, recuerda Zapiola, realizaron en el arte, una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia, los sabios emigrados de Constantinopla. La capital se cubrió de chinganas desde San Diego hasta San Lázaro, y en la calle de Duarte, en sus dos primeras cuadras, era escasa la casa que no tuviera este destino". Carmen Pinilla con su gracia y sus bien torneadas piernas, se transformó muy pronto en la *Sílfide de los Andes* y tuvo con los cascos revueltos a medio Santiago. Del *Café de la Baranda*—altar demasiado estrecho para sus innumerables fieles—las *Petorquinas* subieron a los bastidores.

En 1842 un autor desconocido escribió para ellas una obra dramática intitulada *El Baile de Tunos*. La obra amenazaba ser un fracaso hasta el momento en que Carmen Pinilla, salió a bailar acompañada de su hermana. Vestía, según Sarmiento, un cinturón que no era el de Venus y un vestido de terciopelo

(153) D. F. Sarmiento, "El Mercurio", 6 de Agosto de 1841. Sobre las *Petorquinas* ver: Vicuña Mackenna, "La Zamacueca y la Zanguarafia"; J. Abel Rosales, "La Cañadilla de Santiago"; Roberto Hernández, "Los primeros teatros de Valparaíso"; Miguel L. Amunátegui, "Las primeras representaciones dramáticas"; hostil es un artículo publicado en "El Semanario de Santiago", 1.º de Diciembre de 1842, con ocasión del beneficio de la Sra. Carmen Pinilla.

(154) Las personas más respetables, escribe Sutcliffe, se entretenían con el *baile de golpe*, y la chingana de "Las Señoras *Petorquinas*", las estrellas del género, era muy frecuentado.

del largo necesario para indicar que lo lleva contra todos los curiosos". La cazuela esta rebozante y su aparición fué una apoteosis que evitó que el sainete tuviera triste fin.

"Era la Zamacueca, escribía Sarmiento, pero la Zamacueca que se presentaba ante sus amigos, vestida de gala como una novia feliz, ejecutada a toda orquesta, ataviada con mil adornos y acompañada y cortejada por las *boleras* que la precedían con sus bulliciosas sonajas y las parleras castañuelas sin fin.

"¡Oh! ¡No! no se rían los extranjeros que han visto a mil chilenos con la sonrisa en los labios, palpitando el corazón, siguiendo de hito en hito cada movimiento de la graciosa danzarina, acompañarla con mil golpes acompasados, remedando el tamboreo y haciéndole hurras con los gritos de ¡leña! ¡leña! ¡fuego! ¡fuego! ¡dale! ¡dale! no se burlen de sus frenéticos aplausos, de su alegría infantil. ¡No!, el que no es chileno no puede comprender, porque no sabe sentir, porque no es ésta la cuerda que pone en movimiento sus fibras, porque esta batería galvánica no está montada para él, y por lo tanto no puede electrizarlo... Todo esto dice la Zamacueca; esto significa el júbilo de un pueblo entero, que con las manos y los bastones, ha tamboreado en coro, en masa, en pluralidad, para acompañar con sus golpes acompasados a la bailarina que elevaba al rango de un baile de espectáculo público la Zamacueca nacida entre el pueblo, y a una categoría, a ser un personaje que destierre de los bailes a la desabrida contradanza, al agitado vals y toda esa catterva de insulsas monerías sin sentido, sin verdadero encanto, para apoderarse ella sólo de la escena, reanimar los sentidos y dominarlo todo" (155).

Ya era la danza nacional, asociada al Dieciocho, a la Pascua, a las trillas y a la vendimia, a las grandes alegrías públicas.

En 1839, cuando el Presidente Prieto visitó Valparaíso en los días que precedieron a la victoria de Yungay, se dieron tres grandes bailes en el puerto. "El concurso, dice el citado Wilkes, fué como de 500 personas, la tercera parte señoras. Costosos uniformes de varios modelos, y de bastante capricho aumentaban la brillantez del espectáculo. A las 10, abrió el baile el Pre-

(155) D. F. Sarmiento, "La Zamacueca en el teatro", "El Mercurio", 19 de Febrero de 1842.

sidente don Joaquín Prieto—cosa nueva para nosotros—. Llevaba un vestido ricamente bordado, charreteras de oro y banda. Danzó un *minué* con una señora de Valparaíso, después el baile se hizo general, danzando cuadrillas, contradanzas, vales, sin que faltase la liviana *Zamacueca*" (156).

Un compañero de Wilkes, el teniente Colvocoresses, describe el baile en la siguiente forma.

"Se ejecuta de preferencia entre un hombre y una mujer vestidos de una manera llamativa. Se pasean primero por una especie de escenario, después se colocan uno frente a otro, flirteando con los pañuelos. El conjunto del baile esta bien calculado para desplegar las ventajas de una hermosa figura. Se podría discutir su tendencia moral, pues, algunos de sus gestos son lascivos, y su sentido general no es un misterio para los espectadores. La música la ejecutan las cantoras, con arpa, guitarra y castañuelas, a la que se agrega una canción de amor que el público aprecia mucho" (157).

El baile del Presidente Prieto fué el bautismo oficial; la danza había tomado carta de ciudadanía. Después no hubo celebración sin su concurso, y un conciso programa de la época, que nos ha trasmitido don José Joaquín Vallejos, le asigna un lugar destacado en las fiestas; Contradanza—Cuadrillas francesas—Valse general—Minué para las señoras que no pueden correr el valse general—Churre—otra Contradanza—que canten el Trovador—Sajuriana—uno y otra—Cuando en cuarto—un repaso de las cuadrillas americanas—Canción Nacional—Zamacueca—Contradanza para descansar (158).

Las petorquinas pasaron a ser por su arte coreográfico las intérpretes más perfectas de la danza nacional. Su ejemplo hizo nacer una escuela clásica de cuequeros, diseminada a lo largo del territorio. En Copiapó llevaban las palmas el ciudadano Juan de Dios Pizarro y el músico cantor Eugenio Barros; en Peñaflor, el ciego Morales, alias el Guachalomo, que entretenía a los aristocráticos veraneantes, alternando el acompa-

(156) Citado por R. Hernández, "Los Primeros teatros de Valparaíso". Página 99.

(157) M. Colvocoresses, "Four years in a Gouvernement Exploring Expedition". New York, 1852. Pág. 50.

(158) Citado por C. Barahona Vega, "La Zamacueca y la rosa en el folklore nacional chileno". Pág. 291. La zamacueca, escribía Jotabeche en 1842, debió componerla algún amante poseído de una voluptuosa melancolía.

sado canto del rabel, con los frenéticos rasguídos de la guitarra.

En Santiago, el arpero Ortiz, continuó con fidelidad ortodoxa la tradición de las petorquinas; en Colchagua, los discípulos de don Javier de la Rosa, el Brujo y Cabilo, sin abandonar el pulseo del guitarrón colchagüino, cultivaron también el nuevo arte.

La *Zamacueca* había alcanzado el último peldaño de su ascensión social, y la humilde danza de mulatos que trajera Alzedo con su Banda, entró a reinar en los salones. "Las señoritas C. (Cotapos, tal vez), realizaron según Vicuña Mackenna el milagro, y la trajeron elevada, por la cultura y por la gracia, a su más alta función y, entonces esta danza no sólo abrió las puertas más aristocráticas de Santiago, sino que las descerrajó de par en par. Peñaflor fué su paraíso, y era el supremo encanto de aquella forma nueva de Zamacueca, el desdén y cierto movimiento de inolvidable hechizo por el cual la bailarina fingía hincarse con una rodilla, inclinándose rápidamente a su costado, agitando el pañuelo como barco que se va a pique y hace señales de socorro".

El triunfo no escapó a la perspicacia de algunos viajeros, y Elie Le Guillou, al trazar en 1840, el panorama musical de Chile, estampó estas palabras:

"En casi todas las casas se encuentra un piano; en todas, sin excepción una guitarra. Se toca música porque ella sirve para acompañar las palabras amorosas. Los cantos patrióticos son escasos y se olvidan, poco a poco, en la dulzura de la paz y del «far niente»". La *Contradanza* francesa está de moda y en lucha, sin decisión con la *Contradanza* inglesa; pero ambas ceden el paso a algunas danzas nacionales que son siempre un verdadero drama de amor, con sus peripecias y su desenlace" (159).

La victoria no fué, sin embargo definitiva, los escrúpulos moralistas de un gran sector social, retardaron un tanto su marcha ascendente. Los epítetos de sensual y pornográfica con que algunos escritores la quisieron manchar, fueron el gran obstáculo.

(159) *Elie le Guillou*, "Voyages autour du monde de l'Astrolabe et de la Zeleé". París, 1844. Pág. 105.

El propio Sarmiento, que había escrito su elogio clásico, daba también la espalda "a este remedo más o menos claro de las pasiones carnales", diciendo que "por ser hoy más refinados en materia de gustos y decencia que nuestros padres, hemos dejado de bailar la Zamacueca, como indecorosa e indecente".

La Iglesia se sumaba al coro de sus enemigos, y el Arzobispo Vicuña, en 1829, proscribió la importación limeña como cosa de pecado.

Es curioso encontrar el reflejo de estas polémicas en los escritos de los viajeros que nos visitaron en esos años.

El teniente Wise, de la armada norteamericana, que la vio bailar en una tertulia de Valparaíso, insinúa algunos reparos.

"En una de estas tertulias vimos bailar por primera vez un *Minuet* (sic) llamado *Samacueca*. Fué interpretado por una joven hermosa en compañía de un caballero de edad, un tanto corpulento, y la bailaron de una manera animada y licenciosa. El preludio y la música es muy similar al *Fandango*, pero los movimientos y el motivo del baile, son menos delicados, y no ofrece ninguna dificultad adivinar el significado de la danza" (160).

"Indecente, traspasando todos los límites de la tolerancia", fué el juicio de Ida Pfeiffer, emitido durante una breve permanencia en Valparaíso en 1847; en cambio el teniente Isaac Strain, de paso para California, la prefirió entre todas las danzas, ensayando tímidamente su defensa (161).

Edmond Reuel Smith, hombre de ciencia, fué su defensor más elocuente, después de haberla visto bailar en Antuco en 1850. "La Zamacueca, escribe el interesante etnólogo, ha sido muy difamada por los extranjeros que la han visto sólo en los puertos y en sitios de carácter dudoso, pero tal como se baila en la buena sociedad, y aun entre la gente del pueblo no es menos graciosa y sí mucho más modesta que los *schottisches* y *redowas*, del salón moderno".

La pareja se pone de pie, él frente a ella, a unos pocos metros de distancia. Suena la guitarra, comienza el canto; el auditorio golpea las manos marcando el tiempo de la música. Los

(160) Lt. Wise, "Los gringos". New York, 1849. Pág. 31.

(161) I. Pfeiffer, "Voyage d'une femme autour du monde". Vol. I. París 1858. Pág. 117.

bailarines avanzan o retroceden con coquetería, circulando o girando como se lo sugiere el capricho, pero siempre enfren-
tando uno a otro, agitando sus pañuelos continuamente, mien-
tras ejecutan pasos complicados. Como el paso y la figura son
arbitrarios, cada uno tiene su propio estilo, que aumenta mucho
la belleza e interés del baile. La música, monótona repetición
de algunas notas es inspirante, y los versos, si no son grandes
obras poéticas, sirven para animar el baile.

Doy aquí un ejemplo:

"Dices que no me quieres
Porque no tengo que darte
Enséñame a aborrecerte
Porque no sé más que amarte" (162).

Los últimos obstáculos en la carrera de la fama y del re-
nombre, surgieron de su propio campo. A su encuentro salió la
Resbalosa que pretendía desplazarla de los corazones.

En el período aristocrático de Peñaflor, el ciego Morales,
el famoso Guachalomo, alternaba la *Cueca* con la *Resbalosa*.
En 1847, Ida Pfeiffer, identificaba ambos bailes; F. Walpole,
en unos felices días de licencia en la Hacienda de la Compañía,
la oyó cantar con estos versos:

Todos me contemplan muerto
Y yo les hallo razón
¿Qué más muerte que tu ausencia
para mi triste corazón? (163).

En Chiloé, se bailaba y se baila con pañuelo, como una
Zamacueca de seis vueltas, al compás de las siguientes estrofas:

Río caudaloso,
Déjame pasar
Pues los Valdivianos
Me quieren matar.

(162) *Edmond Reuel Smith*, "Los Araucanos", traducción de Ricardo E.
Latcham, Santiago, 1915, Págs. 28-29.

(163) *F. Walpole*, "Visión de Valparaíso en 1837". Boletín Academia de
la Historia, N.º 6, 1935.

Esto me sucede
Por haber querido.
Tomaras las llaves,
Mal correspondido
No llores, zamba,
No llores, nó.

En Coquimbo se bailó hasta fines del siglo pasado. La letra más popular rezaba así:

Yo encontré una resbalosa
A caballo de un pelito,
Y a cada paso que daba
Se resbalaba un poquito.
No llores, zamba,
No llores, nó
A la Zamba, la Zamba mía
y vámosnos (164).

La lucha se definió en favor de la *Zamacueca*, y la Resbalosa pasó a formar parte de las estrellas menores que la acompañaban en su cielo coreográfico.

Fué como vemos, empresa imposible, algo así como quitar al verano las sandías y al invierno los picarones, arrebatarse a esta danza el favor nacional. Y allá en Antuco, el astrónomo E. R. Smith nos da con sus palabras la plena confirmación: "La *Zamacueca*, apunta, ha sido prohibida por el hecho de ser plebeya, pero en los bailes y recibos, después de comer, cuando todas las formalidades han desaparecido, las danzas nacionales y la música vuelven generalmente a recuperar su anterior supremacía y son siempre recibidas con entusiasmo; y a continuación, agrega el simpático escritor, contestando indeliberadamente al Arzobispo Vicuña, al principio el cura no quería comprometerse

(164) F. J. Cavada, "Chiloé y los chilotes", Pág. 165; Francisco A. Machuca, "Escenas Histórico-Militares Coquimbanas". Valparaíso, 1938. Pág. 203. En el beneficio de Zapiola, el 17 de Junio de 1842, el programa inserta este párrafo: "se estrenarán graciosas Boleras nuevas nominadas de la «Resbalosa», lo que indica su aparición en la escena. La refalosa, escribe P. H. Allende, empieza con un período en tiempo de vals, al que le sigue otro período en movimiento más rápido, con un ritmo parecido al de la tonada, a la manera del *Cuando*, pero sin los compases intercalados del movimiento inicial.

ter su dignidad y se mantuvo un poco alejado de la tertulia, pero acosado por las bromas de buen humor, se entregó, y después de arremangarse la sotana, se puso a bailar con todo entusiasmo".

Los avatares de su evolución ascendente parecían terminados; de la chingana, al parral; de los parrales al café; del café sube al teatro, del teatro a los salones. Quedaban, sin embargo, dos terrenos que ocupar; el arte y la literatura.

El primer lugar lo obtuvo en 1848, fecha en que el gran violinista Sivori, para agradecer las atenciones de un público delirante no encontró nada más a propósito y al mismo tiempo, más representativo que una composición original "*El Carnaval de Chile*, variación burlesca sobre el tema de la *Zamacueca*, el todo con acompañamiento de un cuarteto".

La *cueca* era ya tema de inspiración artística, y en 1851, Federico Guzmán hizo imprimir litográficamente en Chile la primera partitura que se conoce. En cuanto a la música, Friedenthal cree que esta pieza es más antigua, y que Guzmán fué únicamente el que arregló, y editó esta transcripción para piano.

Algunos años más tarde el pianista alemán Guillermo Deichert compuso una *Fantasia de Concierto*, basada en algunos aires chilenos tales como: *La Silla*, tonada chilena y la *Samacueca*, baile y canto de Chile. Empapado de chilenidad, Deichert continuo explotando la vena folklórica en la *Chilena*, canción popular, en una *Samacueca* y en varias obras ocasionales (165).

De la litografía a la imprenta hay un solo paso, y este paso lo dió don Alberto Blest Gana en 1863, en su novela *El Ideal de un Calavera*, donde encontramos esta admirable descripción de la *cueca*:

"Martina Bosqueñuela era la representación de la gracia chilena para esta clase de bailes, la flexible cintura se doblaba muellemente al compás de la música, seguía el cuerpo con voluptuosos giros las vueltas, las salidas y entradas. Los pies parecían apenas rozar el suelo, la mano borneaba, con sin igual donaire, el pañuelo, y los ojos chispeaban de alegría, al mismo tiempo que los párpados se bajaban modestamente, cada vez que una graciosa vuelta arrancaba aplausos a los espectadores.

"La gracia de Martina hacía resaltar más visiblemente los esfuerzos con que don Lino quería sobreponerse a su edad, a fin

(165) Hemos consultado esta música en la Biblioteca Prusiana de Berlín.

de imitar la desenvoltura de la juventud. Apelando a una agilidad que el curso de los años había embotado tiempo ha, sus pasos degeneraban en saltos ridículos, su brazo semejava a una pica en cuya extremidad hubiese amarrado un pañuelo y su cabeza, agitada fuertemente en cada salto, había comenzado a sentir la dislocación de la peluca. Los concurrentes que durante largo rato habían deseado ese espectáculo, a fin de aumentar la diversión a costa de aquel cansado libertino, le decían como para alentarle en sus poderosos esfuerzos:

- “Arrúguele, don Lino.
- “Píllela, que se le arranca.
- “Alléguesele pues, no la tenga miedo.
- “Aire, airé, no sé si me moriré.
- “Zapatee, pues, para calentar los pies.
- “¡Ofrezca don Lino, que se lo comen!
- “Echele agrio, que está desabrido.

“Y estas voces se repetían en diversos tonos, y algunos pal-moteaban, marcando el compás de la música, mientras que Timoleón Francisco Flores tamboreaba en la guitarra, acompañaba con la voz a las cantoras, y ordenaba de cuando en cuando, a un criado, el tirar voladores para aumentar la animación.

Y Blest Gana, en tono profético decía, que entre todos los bailes era el único “que ha sobrevivido y sobrevivirá a la transformación gradual que ha venido operándose en nuestras costumbres” (166).

Detendremos aquí la historia de la Zamacueca, cuyo desarrollo—nacimiento, infancia y juventud—hemos seguido con prolija morosidad; la narración de sus años mozos escapa del límite cronológico que nos hemos fijado. Basta agregar que en 1865 al imprimirse los primeros “Cancioneros”, destinados a exaltar el sentimiento patrio en la lucha contra España, los compiladores eligieron como el vehículo métrico más adecuado la forma estrófica de la zamacueca, hecho que es un testimonio irrecusable del triunfo definitivo de nuestra danza popular (167).

(166) *Alberto Blest Gana*, “El Ideal de un Calavera”. Págs. 208-213.

(167) Ver: *F. H. H.*, “El Cantor Popular”, Santiago, 1865, y *Zamacuecas* de actualidad dedicadas a los godos y a su reina Chavelita. Santiago, Enero de 1866. La mejor antología de la *cueca* se encuentra en el citado estudio de Clemente Barahona Vega.

LA ESTRUCTURA CLÁSICA DE LA CUECA

La humilde danza de los *amancaes* que introdujo Alzedo vino ajustándose lentamente a la modalidad del nuevo ambiente, hasta que sus consecutivas variaciones, la hicieron por fin fijarse en una forma de composición poética y musical propia, diferenciada del resto de las danzas criollas. "La cueca, escribe Luis A. Sánchez, es individualista, imperativa, voluntariosa. *El huaso* avanza, con indumento semejante al del gaucho, pero en él la insolencia delata al citadino y al triunfador fácil. La pareja para él no es una invitación al abrazo, como el pericón, sino un aperitivo al deseo. Hembra voluntariosa, pero coqueta, hurtará cadera y rostro para ofrecerlos al instante, como arrepentida, renovadamente. *El huaso*, avanzará, donjuanesco y matón, pañuelo en alto, pañuelo al viento, ondeando como bandera al tope. Mástil orgulloso el brazo del huaso. En la faja asomará su pico filudo el clásico corvo. La hembra le dará vueltas, y se alejará en seguida. El bailarín va en su busca, matonescamente, en son de rapto. Los jipíos son guturales, raucos, cacófonos. "Llévatela al cerro, no te la llevís; tírasela al perro...". "Arriba el refajo, de arriba hasta abajo, me subo, me bajo, te rompo, te rajo; te corto de un tajo-ajo... ajo... ajo", cacófono, áspero, raptor, sombrío, machuno, matón" (168).

Esta diferenciación psicológica se comprueba también en su forma métrica y musical. Los tratadistas han discutido ampliamente la forma métrica de esta danza. Don Manuel Guzmán Matutana en sus *Lecciones de Métrica*, la ha definido en esta forma: "El baile popular chileno, la cueca, se compone en parte, de seguidillas de ocho versos, de las cuales el quinto no es más que repetición del anterior con el agregado de la palabra *si*, verso que sirve para marcar el ritmo de la música. A veces la primera parte es consonante y asonante la segunda:

No te cases con tonta
 Por la moneda
 La moneda se acaba
 Y la tonta queda

La tonta queda ¡sí!
Y a tí te digo
Que parece que te haces
Desentendido (169).

Sady Zañartu, niega en cambio esta relación con la seguidilla, y afirma: "que la forma clásica de la estrofa es una cuarteta octosílaba extraída casi siempre de una tonada; luego una seguidilla que desarrolla el pensamiento de la cuarteta, y cuyo cuarto verso se repite con un *sí* al extremo, y por fin un dístico de estrambote de igual corte que los versos últimos de la seguidilla.

La diferencia estaría entonces en la ausencia en la composición hispánica del cuarteto y del estrambote en forma de dístico (170).

El análisis que hace don Rodolfo Lenz, en su *Diccionario Etimológico*, nos agrega detalles de importancia: "Cada cueca completa consta de dos pies separados por una pausa. También caprichosamente los asistentes provocan pausas, hacen un *aro*, tapando de repente las cuerdas de los instrumentos con las manos, y ofreciendo a la pareja con trago de chicha u otra bebida presentándola en un vaso grande (potrillo). Cada pié de la cueca es una composición poética de catorce versos con tres rimas asonantes y consonantes, y consta de tres estrofas de cuatro versos y el acabo o remate de dos versos" (171).

Creemos, sin embargo, que es imposible encontrar una forma absoluta de zamacueca, y estamos de acuerdo con esto con el maestro P. H. Allende que ha escrito "que tanto la letra como la música de la samacueca no obedece a norma fija: se repiten o se intercalan fragmentos del modo más caprichoso. El número de compases varía entre 26 y 30 (Lenz lo fija en 48) o más, precedidos de una introducción instrumental de 8 a 10 compases.

En cuanto a la música Allende nos dice "que la samacueca se canta exclusivamente en el modo mayor. El modo menor se usa en la primera parte de la tonada, el movimiento lento, seguida de otra parte en modo mayor y en movimiento rápido, de

(169) Manuel Guzmán Maturana, "Lecciones de Métrica", Santiago, 1900.

(170) Sady Zañartu, "La Cueca Chilena". Plus Ultra. Buenos Aires, 31 de Mayo de 1929.

(171) Rodolfo Lenz, "Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas", Santiago, 1904

ordinario del ritmo de habanera. Cuando se canta a dos voces la segunda voz la improvisa cualquier concurrente. Siempre que la canción lo permita, la segunda voz la cantan a la tercera inferior. Es característica la terminación de la música popular en posición de tercera o quinta, y casi nunca en posición de octava. La armonía es pobre, y casi aparecen los acordes de tónica y séptima dominante, con la particularidad de que la novena descende una cuarta" (172).

Algunos ejemplos métricos demostrarán más claramente la falta de una fórmula rígida en la letra de esta danza. La hemos oído cantar con estos versos:

A fuego mandan tocar,
Las campanas del olvido,
Como quieren apagar
Fuego de amor encendido.

Antenoche y anoche
Y esta mañana,
Me ladrarán los perros
De ña Juliana.
De ña Juliana si,
Cintas colgando,
Donde anduviste
Diablo, calavereando
Lloré, lloré me muero
Si acaso quiero.

Fácil es comprobar que la cuarteta inicial que corresponde a una *décima* que ya hemos citado, no tiene relación con el resto de la composición, apesar de formar catorce versos, metro típico según el doctor Lenz. A continuación copiamos el siguiente pie de cueca oído a una cantora de Parral, compuesto de doce versos:

La pareja que baila
Es muy graciosa,
El parece un santito
Y ella una diosa

(172) P. H. Allende, "Música Popular Chilena", en *Chile y sus riquezas*, Santiago, s. f. Pág. 805. (Vol. I).

Al momento que acaben
Les paso un trago,
Para que no me digan
Que no me abro;
Y si no me lo aceptan
Puedo enojarme,
Así que digo aro
Y a remojarse.

Por último citaremos una de las cuecas más conocidas:

Debajo de un limón verde
Donde el agua no corría,
Entregué mi corazón
A quien no lo merecía

Veinticinco limones
Tiene una rama,
Y amanecen cincuenta
Por la mañana.
Por la mañana, sí,
Verdes limones,
Así se están secando
Los corazones.

En cuanto a la música, incluimos algunas transcripciones clásicas, pero de más está decir que no corresponden con exactitud a la línea melódica popular, muy difícil de recoger por las caprichosas alteraciones que introducen los músicos y cantores.

ALGUNAS DANZAS PERDIDAS

Han escapado a una adecuada ubicación en el tiempo histórico, y en el espacio geográfico algunas danzas antiguas, sobre las cuales hemos logrado reunir escasas e incompletas referencias. Acerca del *abuelito*, no podemos agregar ni una sola sílaba más a las cortas palabras de Zapiola, quien la sitúa como danza de chicoteo, popular en 1813; respecto al *sombrerito* y al *verde*, sabemos que se bailaron en San Felipe en el siglo XVIII, por el testimonio del cronista de dicha ciudad don Julio

Figuerola (173). Don Manuel Concha en sus *Tradiciones Serenenses* trae un párrafo que dice relación con estas danzas. Así, al describir una fiesta en dicha ciudad agrega: "Y la guitarra, manejada por alguna mozueta de apetitosa catadura, entonaba *seguidillas* y los bailes: *el verde*, *el chocolate* o *el sombrero*, danzas populares en que tomaba parte el pueblo con mayor alegría que sus amos" (174).

El *torito*, baile picaresco, lo cita Boungainville en 1825. Franco Zubicueta en su *Tratado de Baile* recuerda, entre las danzas de sus mayores: "El travieso *negrito*, baile a la vez que gracioso muy descansado por no tener zapateado, algo así como el *cotillón*, pues en medio de la danza que se concretaba a perseguirse, los danzantes salían del salón, volvían, salían otra vez, y así sucesivamente hasta su conclusión; Franco Zubicueta cita igualmente las *lanchas*, cuya ejecución era en su mayor parte de un balanceo prolongado y pausado, con aire de vals; el solitario *malambo* y otros bailes públicos como el *chincolito*, la *patria*, el *maisito* y la *paloma*" (175).

Por testimonio de Risopatrón sabemos que, entre 1840 y 1841, se hicieron populares el *aire*, la *palomita*, el *maisito*, el *mi-nero* y la *resbalosa* (176).

Sabrosa vendimia hemos obtenido en el libro del Pbo. F. J. Cavada, *Chiloé y los chilotes*. Por la estructura estrófica y por la forma coreográfica de las danzas enumeradas en el capítulo IX inferimos que todas ellas deben andar en edad cercana al siglo. Pueden dividirse estos bailes, según nuestro criterio, en dos grupos:

Los unos pertenecen al de los bailes de salón, compañeros de los juegos de prendas y de las mistelas apiadas, y son éstos: el pavo, el costillar; los otros pertenecen a la familia de los de

(173) Julio Figuerola, "Historia de San Felipe". San Felipe, 1902.

(174) Manuel Concha, "Tradiciones Serenenses". Págs. 96-97.

(175) Alfredo Franco Zubicueta, "Tratado de Baile". Pág. 17. Según Vicuña Mackenna, el origen de las *lanchas* sería colonial, "A las lanchas, lanchas, escribe en su "Historia de Valparaíso" (Tomo II, Pág. 113), era el proverbio de la corte y de aquí vino aquella danza peruana tan popular en esa época y que tenemos por madre legítima de la *zamacueca* y en la cual la pareja de bailarines figuraba con movimientos cadenciosos el encuentro de dos embarcaciones en las aguas".

El *Maicito*, danza peruana se bailaba aún en Lima en 1851, según carta de don José Victorino Lastarria a don Bartolomé Mitre (Raygada, ya citado, Pág. 177). La más nueva de las danzas, escribía María Graham en 1822, es *La Patria*.

(176) Tanor-Fropis, "Tandas de costumbres chilenas", ya citado.

chicoteo y son ellos: la *nave*, el *sapo*, el *tras-tras*, la *cambia*, la *conga*, la *salchicha*, el *chicoteo*, la *astilla*, el *chavarán*, el *cañaveral*, el *loro*, y el *pío-pío-pá*. Cavada nos da sobre todos ellos curiosos detalles que juzgamos imprescindible reproducir (177).

"El *Pavo*. Para bailar esta danza hombres y mujeres se toman de la mano formando una rueda. El que después de hechas las parejas queda de más, se coloca en medio de la rueda y es llamado pavo. El pavo busca compañera, y una vez que lo ha encontrado cede su lugar a aquel a quien se la quitó, repitiéndose dicha operación hasta que todos han bailado; es baile escobillado y redoblado como la *sajuriana*.

Letra

El Pavo esta segando
El gallo cortando espinas
Una gallina piando
Y una diuca haciendo harina.

Estribillo

Al agua marinero
Al agua pato
Ya se quemó la sota
Y el rey de bastos.

El *Costillar* se baila por una sola persona, hombre o mujer de la siguiente manera: "Pónese en el medio de una sala una botella de licor. El que baila debe zapatear y redoblar con fuerza alrededor de la botella, y también saltarla. El que bota la botella queda sujeto a una multa, poner otra botella o dar su equivalente en dinero:

Costillarcito mío
Me lo quieren quitar
¿Qué cuentas tiene nadie
Con mi costillar?

La *Nave* se baila de la siguiente manera: Sale primero una pareja a bailar. Concluído el baile, queda el hombre solo en

medio de la sala, pero al cantarle cierto estribillo, se adelanta en busca de otra mujer a quien como en el tango coloca el sombrero en la cabeza. Bailan entonces ambos, pero una sola estrofa. La mujer, a su vez, queda sola en la sala, avanza hacia el otro de los concurrentes, a quien igualmente pone el sombrero en la cabeza. Y se repite el baile hasta que todos hayan tomado parte en él.

Estribillo

Busca tu vida, niña
Búscala, búscala
Que si no buscas sola
¿Quién buscará?

Busca tu vida, niña,
Por los rincones
Que hay muchos tapaditos
Como ratones.

Acaba de salirte
¿Qué es lo que aguardas?
Echa los imposibles
Tras las espaldas.

Anda corre esa nave
De Pedro y Juan
Lo pusieron en la mesa
No quiso comer.

Una trasposición poética de este baile se encuentra en la novela de Rubén Azócar, *Gente en la Isla*.

“Un mozo danza la *Nave*, en medio del corro, ora se acerca a la muchacha, ora se aleja al otro extremo, con el sombrero en alto, la manta de hilados ahuecada como una vela; el canto golpea los oídos:

¡Busca tu vida mozo
por los rincones
estará tapadita
cuál los ratones!

Se avivan los movimientos de la danza, y él va y viene solemnemente al ritmo de la barcarola:

Búscala, búscala, búscalaaaaa
;Si no la encuentras pronto
a otro déjaseláaaaaa!

El danzarín ha escogido su moza, quien, tocada ya con el sombrero avanza llena de gracia, balanceándose. La danza se torna entonces viva, ágil, alegre; la música, el canto, los palmoteos zarandean el aire. Ellos se mueven con los brazos en alto, giran en redondo, se apartan, se acercan; ella afecta desdén; luego mimosa le incita a cogerla; y él la coge por la cintura y dan vueltas rápidas para seguir con lentas precauciones; cadenciosos, ya avanzan, ya retroceden, entrelazados amorosamente.

A la primera vuelta
súbete a un roble.

Se detienen entonces; él se desprende, ella gira con las polle-
ras ahuecadas, los brazos suspendidos:

A la segunda vuelta
se siente el hombreeeee!

Ahora la muchacha está sola y danza con ligero pie; el
murmullo tapa los acordes:

Busca tu vida, niña,
Por los rincones
Estará tapadita
cual los ratones.

Excitada, aturdida, mientras el baile suena:

;Búscalaaa, búscalaaa, búscalaaa!

Ella se yergue al lado de un mozo, el agraciado, echándose el sombrero a la cabeza. El corro se divierte y grita; crece el entusiasmo; sigue la ronda:

A la primera vuelta
 sube a la rama
 a la segunda vuelta
 se va la dama (178).

El *Sapo* se baila entre dos con tres vueltas. Es zapateado y escobillado.

Letra

Dame tu corazoncito
 Dámelo lo llevaré
 Retrátamelo en mi pecho
 Jamás yo lo olvidaré.

Estríbillo

Los sapitos dicen zunga
 Los grandes zungaré
 Los más chiquitos que zunga
 Y los grandes zungarán.

El *Tras-Trás*, es danza de siglo XVIII, según información del historiador de San Felipe, don Julio Figueroa. Cavada dice que se baila entre dos, zapateado, al compás de los siguientes versos:

Comenzemos por aquí
 Por ser las flores primero
 Coloradas son las rosas
 Y blancas las azucenas.

La *Conga* se baila como la sajuriana.

Todo el mundo me murmura
 Porque me siento a tu lado
 Estando los dos contentos
 De nadie me da cuidado.

Si la Conga fuera
De mal corazón
No dejara vivo
Ningún chapetón.

Borracha la Conga
Sí, señor
Borracha la Conga
No, señor.
Arriba la Conga
Sí, señor
Abajo la Conga
No, señor (179).

La Salchicha se baila como la *resbalosa*, pero con tres vueltas.

Es posible que teniendo
Corona del corazón
Me quitaron la corona
Por coronas no íbamos.

Torolelolé, salchicha
Salchicha, torolelolé.

El *Chicoteo* es la misma sajuriana con distinta letra; la *astilla* se baila zapateando y redoblando con los pies, alrededor de una astilla clavada en la mitad de la sala. Toman parte en él dos personas. Sobre la *cambia* y el *malambo* Cavada no ha podido encontrar datos en Chiloé.

El *Chavarán* o *chavarín* se baila entre tres personas que van describiendo un círculo, y levantando los pies al són de la guitarra. Este baile no se canta.

El *Cañaveral* se baila como el *cielito* pero entre cuatro personas.

Ese tu pelo bonito
Que te cubre las espaldas
Se parece un gallardete
De los navíos de España.

(179) Según el historiador peruano José Basadre en su "Historia de la República", Lima, 1939, Págs. 395-397, la *Conga* nació en la defensa de Chiloé, como danza popular.

Cañaveral de mi pensamiento
 Tú que me quitas tanto tormento
que va en el aire
 La manda don Ramón Freire

El *Loro* se baila entre dos. Tiene tres vueltas y se asemeja mucho a la *zamba resbalosa*. Es un tanto zapateado y escobillado.

La vara de San José
 Todo los años florece
 La palabra de los hombres
 Se ha perdido y no parece

Lorito dame la pata
 ¿Qué saco que te la doy?
 ¿Qué saco de ser tu amante?
 Quién te quiere no te olvida.

El *Pío-Pío-Pá* se asemeja al chavarán. Se baila entre dos con tres vueltas. Es zapateado y escobillado.

El Pío, el Pío
 El Pía, el Pá
 El Pío se ha muerto,
 Lo voy a enterrar,
 En un campo santo
 De la Trinidad.

Mi madre no quiere
 Que vaya al cuartel,
 Porque los soldados
 Me quieren coger.

En las *Memorias Inéditas* (1838), de don Ignacio Domeyko, hay un párrafo en que aparecen algunos nombres de danzas que no he encontrado en otra parte: "Con frecuencia, consigna el sabio polaco, se repetían los bailes nacionales, la *resbalosa*, el *marinero*, el *andá*, y varios otros del género del *bolero*.

Para finalizar colocaremos dos bailes que hemos visto bailar en Parral y en Molina, son ellos: El *calladito*, danza sin can-

to que se ejecuta entre tres personas dando vueltas e imitando la forma de un ocho, al compás de un rasguido continuo e insistente de la guitarra; la *porteña*, baile a pequeños saltos que se danza al tenor de las estrofas siguientes:

Ojos negros matadores
señoraa, hasta cuando
matar quieren buscalá
me tienen el corazón
prendido con alfilere
señoraa, buscalá.

Esos tus lindos ojos
son dos linduras, señoraa
donde no hay ojos negros
no hay hermosura, buscaláa
no hay hermosura, sí
color de cielo, señoraa
a pesar de ser ojos
son dos luceros, buscaláa
a pesar de ser ojos
son dos luceros, buscaláa (180).

LA TONADA CHILENA

La tonada chilena deriva, lo mismo que la mayor parte de la música popular hispano-americana, de los aires peninsulares. Su remota progenitora parece ser la canción con estribillo o *zegel*, introducida por los árabes en España. La forma métrica de las composiciones populares chilenas es caprichosa, no existe un tipo fijo, las hay escritas en forma de cuarteta, quintillas y décimas... Las cuartetos, que son las más generalizadas, se componen de dos partes: Una que trata del asunto, que es lenta y moderada; otra más rápida e intencionada, que es el estribillo. Se cantan las más veces cuatro a cinco estrofas, con un intervalo en que las guitarras rasguean solamente (181).

Las décimas comienzan por una cuarteta que contiene el tema; siguen los cuatro pies, que constituyen el desarrollo, la

(180) No hemos podido recoger más detalles sobre estos dos bailes.

(181) Ver: *Jorge Urrutia Blondel*, "Brief Notes in Chilean Folk Music", en "Andean Monthly" (Octubre, 1939).

glosa del tema y se termina por el quinto pie, que contiene el fin o despedida (*cogollo*).

Es empresa por demás imposible fijar la edad de las tonadas chilenas que circulan aún por tradición. A veces se adivina, por el sabor arcaico de alguna de ellas su antigüedad relativa, pero su cronología es hasta el momento muy vaga. Del siglo XVIII, por ejemplo, además de los versos recogidos por don Felipe Bauzá (que citamos anteriormente), sólo hemos encontrado una sola canción que es la acotada en un documento de 1792, y cuyos primeros versos (los únicos que el texto indica) rezan así:

Amor que mira imposibles,
No puede ser fino amor
Quién bien ame, ha de vencer,
Riesgos peligros y honor (182).

A la poesía vernácula se agregaron, en las postrimerías del siglo XVIII, las composiciones de los poetas cultos, los cuales recrearon las formas populares de temas amorosos imprimiéndoles un refinamiento cortesano. Raúl Silva Castro atribuye a don Bernardo Vera y Pintado la introducción en los salones aristocráticos de la *décima glosada*, que hallaron luego terreno propicio en el campo popular (183). Muchas de las canciones que hoy el entusiasmo folklórico desentierra de las ciudades aisladas o de las campiñas lejanas, derivan sin duda de estas composiciones.

Dos ejemplos incluiremos de estas décimas glosadas. La una, es del propio Vera y Pintado, la segunda, es atribuida al Fiscal de la Real Audiencia, don Joaquín Pérez de Uriondo (184):

LA AUSENCIA

Me voy, pero vas conmigo;
te llevo en el corazón.
Si quieres otro lugar,
no conoce otro el amor.

(182) Citado por Justo Abel Rosales, "La Cañadilla de Santiago".

(183) Raúl Silva Castro, "Antología de poetas chilenos del siglo XIX", citado por Juan Draghi Lucero, "Cancionero Popular Cuyano". Pág. LXX.

(184) Silva Castro, ya citado y J. Abel Rosales, "La Negra Rosalía". Santiago, 1896. Págs. 172-174.

Terribles contradicciones
componen nuestra existencia:
una de ellas es la ausencia
al lado de las pasiones.
Los amantes corazones
la miran como enemigo;
más mi pecho es un testigo
del fenómeno más raro,
porque cuando me separo,
me voy, pero vas conmigo.

Este enigma portentoso
que causa tanto tormento,
confunde al entendimiento
y oprime un pecho amoroso,
¿Cómo es que no siento gozo
si voy en tu posesión?
porque hay cierta división
entre tí y tu imagen bella
tú quedas y yo con ella
te llevo en el corazón.

Sí, mi bien; el corazón
el corazón que te adora
es el centro donde mora
tu beldad y mi pasión.
Es verdad que tu elección
puede de asiento mudar;
más cómo no has de apagar
en mi pecho el dulce fuego,
es lo único que te niego
si quieres otro lugar.

Aquí está, mi bien, tu altar,
y tu holocausto incesante.
El oficio de tu amante
ya no es más que idolatrar.
Si quisieres enseñar
de una pasión el valor
conduce al observador
a tu ara: Mírala arder,

y dirá:—Vé aquí el taller
no conoce otro el amor.

EL PLEITO DE UN AMOR

Sólo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento,
pues no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.

Yo sigo un pleito en la audiencia
de amor que me ha condenado
y viéndome sentenciado
no apelo de la sentencia
morir y tener paciencia
es la apelación que sigo
porque si la contradigo
mal me podré defender,
si en razón puede ser
sólo el silencio testigo.

Sin declarar la razón
que encuentro para tenella,
será mayor la querella
y más mi condenación;
y si los remedios son
para dar más sentimiento
buscar, señora, no intento
más remedio que morir,
pues si alguno ha de salir
ha de ser mi tormento.

Yo he merecido mi mal,
pues sabiendo que no puedo
a pleito de amor me atrevo,
siendo mi estrella el fiscal;
de mi destino fatal
lleno está el pecho que intento
necio enmendar mi tormento,

que dentro de mi dolor
quiero que quepa el favor
pues no cabe lo que siento.

Siendo amor quien me condena,
más mi suerte que rigor
será doblar el dolor.
Buscar alivio a mi pena,
y pues muero en la cadena
a que yo mismo me obligo,
yo me voy y no prosigo
en expresarme por ver,
que me doy más a entender
en todo lo que no digo.

Por las continuas referencias de los viajeros, sabemos que las tonadas y canciones eran el entretenimiento por excelencia en las tertulias, pero por desgracia no anotaron la música, ni su expresión literaria, salvo el caso de algunos bailables ya señalados.

El más antiguo nombre de canción de que tenemos noticia es el citado por el poeta romántico alemán, Adalberto von Chamisso: *En lo frondoso de un verde prado*, canción que estaba siempre en los labios del Comandante de la Plaza de Talcahuano, don Miguel Rivas, hasta el punto que lo bautizaron con el remoque de "Frondoso". El mismo autor describe una serenata que le tocó presenciar: "Yo había regresado tarde con el capitán, nos habíamos acostado y dormíamos, cuando comenzó a oírse música debajo de nuestra ventana, una guitarra, voces. El capitán se levantó malhumorado y buscaba algunas monedas para dejar contentos a los perturbadores de nuestro sueño. Por favor, le grité, más conocedor que él de las costumbres, es una serenata. Son quizá los más distinguidos de los huéspedes, y mirando por la ventana, distinguí entre cuatro señoritas, acompañadas de un joven, las dos hijas de nuestro amigo Frondoso. Nos vestimos a la carrera, pronto hubo luz, e invitamos a entrar a las noctámbulas, y jugamos, cantamos y bailamos hasta muy tarde en la noche, pues ya no era temprano cuando comenzamos" (185).

(185) Adalberto de Chamisso, "Mi viaje a Chile en 1816", traducción de Gualterio Looser en Revista Chilena de Historia y Geografía, N.º 96, (Enero-Junio, 1940), Págs. 246, 250 y 251.

La serenata fué una costumbre muy popular la que ahora, dadas las formas modernas de sociabilidad, ha desaparecido por completo. En la novela histórica *La Negra Rosalía o el Club de los Picarones*, escrita por un gran folklorista, don Justo Abel Rosales, corre inserta una de estas composiciones:

Linda y fresca mañanita,
Llena de encanto y amor,
Así estaba, tan bonita,
Cuando te formó el señor.

Mañanita pura y rosada,
Mañanita del placer,
Así estaba la alborada
Cuando te empecé a querer.

Yo canto al venir el día,
Yo canto al amanecer;
Despierta, chinita mía,
Y acaba mi padecer.

No escondas a quién te llama
Tu boquita de alfajor;
Deja de una vez la cama,
Mira que ya sale el sol.

Asómate a la ventana,
Mi bella y querida mía,
Ven a gozar la mañana
Aunque se enoje tu tía.

Pásame de ponche un vaso
Para entonar mi vihuela;
No temas, no le hagas caso
Ni a tu madre, ni a tu abuela.

Voy a terminar el canto
Con penas del corazón:
Yo te quiero tanto, tanto
Que ya pierdo la razón.

Compadécete de mí,
Abreme la puerta, cielo;
Me muero, muero por tí,
Sin recibir un consuelo.

Por algún tiempo la influencia de la ópera italiana alejó de los salones los antiguos aires chilenos, pero algunos poetas mantuvieron, sin embargo, la tradición. Entre ellos don Salvador Sanfuentes, que compuso muchas de las canciones que hicieron la delicia de nuestros antepasados, por ejemplo: *No vengas grata sombra, Desde el primer momento, Lejos de ti, vida mía*, etc. Sirva de muestra la siguiente cuarteta de una *Canción*, compuesta en 1836.

Yo conozco que tú eres ingrata,
que tus ojos han sido traidores,
y que sólo prometen amores
para hacer su mudanza más cruel (186).

La más antigua transcripción musical que conocemos de este género musical, es una intitulada *Frauenlob*, tonadita que compuso don Guillermo Frick, a la manera de las que había oído en 1840, la que insertamos entre las ilustraciones (187). A partir de 1865, se empiezan a imprimir los *Cancioneros*, que difunden las tonadas de la ciudad por todo el país; en sus páginas encontramos muchas composiciones antiguas, recogidas de la tradición oral, pero sin indicaciones de ninguna especie.

En 1898 el guitarrista español, avecindado en Chile, Antonio Alba, editó la primera colección de música folklórica *Cantares del Pueblo Chileno*, arreglados para canto y guitarra. En el prólogo, explica su intento: "He querido recoleccionar presentándolas con la corrección y arte posible en tanta rusticidad, los cantos populares chilenos para que penetre en los salones del mundo elegante el aroma de los campos" (188).

El esfuerzo meritorio de Alba fué completado por el erudito folklorista alemán Albert Friedenthal, quien recogió numero-

(186) Citado por M. L. Amunátegui, "Don Salvador Sanfuentes". Ed. Oficial, Santiago, 1892. Págs. 86-90.

(187) Ver bibliografía musical.

(188) Antonio Alba, "Cantares del Pueblo Chileno", s. f. Casa Niemeyer.

sísimas canciones populares y reeditó, al mismo tiempo, las que se habían publicado hasta la fecha. Por desgracia, acogió en su obra monumental, muchas composiciones, falsamente populares, aquellas del llamado género vulgar (189). Merece citarse igualmente el *Album Sud-Americano*, editado en Milán por el meritorio compositor italo-peruano Claudio Rebagliati, autor de la *Rapsodia Peruana*, que contiene "aires populares inéditos o anónimos, conocidos en Sud-América sólo por tradición, y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente" (190).

El trabajo de rebusca folklórica musical se interrumpe durante algunos años hasta que se renueva, en nuestros días, gracias a la dedicación de algunos profesores, como Ismael Parraguez y Luis Sandoval; y al talento creador de distinguidos músicos nacionales que han renovado en sus escritos el tema popular, entre quienes se cuentan principalmente el maestro P. H. Allende compositor de *La Voz de las Calles*, y de las *Tonadas Campesinas*, su hermano Adolfo Allende, el autor de *Talagante* y Jorge Urrutia Blondel y Alfonso Letelier Llona, entre la nueva generación (191).

(189) *Albert Friedenthal*, "Stimmen der Völker", Berlín, 1911.

(190) *Claudio Rebagliati*, "Album-Sud-Americano", Milano, Sonzogno, s. f.

(191) La Recopilación hecha por don Ismael Parraguez ha quedado inédita apesar de haber sido premiada en un concurso; *Luis Sandoval*, "Selección de canciones populares chilenas", Casa Wagner, 1939; *M. Luisa Santander*, "Cancionero Chileno", Santiago, 1937; *Jorge Balmaceda*, "Canciones Chilenas", Buenos Aires, s. f. Todas estas compilaciones adolecen de una falta de anotaciones críticas, e indicación de procedencia de las canciones. Ver bibliografía musical.

INVENTARIO DE LA PRODUCCION MUSICAL CHILENA DE 1714-1860

MÚSICA COLONIAL

Las piezas anotadas en esta clasificación son manuscritas y, salvo indicación contraria, se encuentran en la Biblioteca de la Cantoría de la Iglesia Catedral. Hemos conservado la ortografía original de los títulos.

Composiciones de don José Campderrós, maestro de capilla de la Catedral (1793-1802)

Laudate Domini Omnes gentes a 4. con Violines, Baxo y Organo (1793).

Tota Pulcra a 4. (1794).

Missa a 4. con Violines, Baxo y Organo (1795).

Vigilia y Misa de Difuntos a 3. con Violines, Baxo continuo y órgano (1799).

Vaya con sumo contento, Villancico al SS^{ma}. Sacramentado con violines, oboe, baxo continuo y órgano.

Segunda Lección para Difuntos.

Fedet a Deus.

Manus Tira a 3 voces.

Missa a duo y tres voces.

El Orbe Entero. Villancico.

Beatus vir qui tenet Dominum, con violines, baxo continuo y órgano.

Letatus sum a 4. voces con violines, oboes, baxo continuo y órgano.

A Celebrar a N. S. a quatro voces e instrumentos para antes del Domingo de qualesquiera función de gusto y gracia.

A Solis ontus cardine ad us qui tenet. Para Navidad.

Eres de Obispo Dechado. Villancico a 4. con violines, baxo continuo y órgano.

Composiciones de Cristóbal Ajuria (1750)

No Hay Cualidad en el Mundo. Coplas a Nuestro Señor.

Composiciones de Antonio Aranaz

Misa con todo instrumental (1793).

Música colonial anónima

O Magnífico. Para Don Ambrosio O'Higgins (1796).

A Don Ambrosio O'Higgins.

Oh Chile dichoso. Para el Presidente Avilés.
 Oh Pastor, sacro prelado. Al Obispo Sobrino.
 Las Claces del Pueblo. Al Obispo Marán.
 Venid escuadras angélicas. Para una monja capuchina.
 Alabemos con razón. Para profesión de monja.
 Sé que una nave has tomado. Para profesión de monja.
 Oh Dignísimo Pastor. Para un Obispo.
 Patrocinio de Ntra. Señora.
 A Sta. Cathalina.
 A la Virgen de Mercedes.
 A la Sma. Inmaculada.
 A la Virgen.
 A la Sta. Trinidad.
 Hoy sea muy alabado. Villancico a 2 violines y voces.
 A los Clarines del Alba. Villancico.
 Venid festivos zagales. Villancico a 4 con clarinete, clarín y bajo continuo.
 Enamorados caminan. Villancicos.
 Hermosa sobre la luna. Villancico a la Virgen María.
 A Santa Cathalina. Duo.
 A San Joaquín.
 A Santo Domingo.
 A San Santiago.
 A San Pedro.
 A San José.
 Dúo a San José.
 A San Francisco Javier.

Himnos de la Patria Vieja

Victoria de Yerbas Buenas (1813). Letra de Fray Camilo Henríquez y Dn. Bernardo Vera y Pintado. Música anónima. Atribuido al Maestro de capilla Pbo. José Antonio González. En poder del autor. Hay una réplica con variantes en la Biblioteca de la Catedral.
 Himno del Instituto Nacional (1813). Letra de Dn. Bernardo Vera y Pintado. Música anónima. Atribuido al Maestro de Capilla Pbo. José Antonio González. Hay dos variantes de este Himno, una en poder del autor, otra en la Cantoría de la Catedral.
 Himno a Don Mariano Osorio (1814). Atribuido al Maestro de Capilla José Antonio González, en poder del autor.

Manuel Robles

Himno Nacional de Chile (1820). Publicado por don José Zapiola en el "Semanario de Bellas Artes".

Isidora Zegers y Montenegro

La Flora. Contredanse. (1822). Manuscrita.
 La Capricieuse. Contredanse (1822). Manuscrita.
 La Mercedes. Contredanse (1822). Manuscrita.
 La Penélope. Figure de Pantaleon (1822). Manuscrita.

- La Bedlam. Figure de la Ternice. (1822). Manuscrita.
 La Pomme. Figure de la Poule. (1822). Manuscrita.
 La Madelenette. Figure de la Pastourelle (1822). Manuscrita.
 La Clochette. (1822). Manuscrita.
 L'Adraste. Figure de Pantaleon. (1822). Manuscrita.
 La Tancrede. Figure de l'eté. (1822). Manuscrita.
 La Camille. Figure de la Poule. (1822). Manuscrita.
 Le Calife de Bagdad. Gran Chaîne (1822). Manuscrita.
 La Coquette Fixée. Romance. Mise en musique avec accompagnement de Piano et dedié à Mlle. Armande Charpentier. A Paris. 31 rue du Foubourg. Montmartre. 1823.
 Les régrets d'une bergère. Romance. Paroles de A. Gauthier. Dedié a Mlle. Juliette Duplessis. A Paris 31, rue du Faubourg. Montmartre. 1823.
 Romance. Paroles de feu Mr. Morel. Mise en musique avec accompagnement de piano et dedié à son amie Philippine Zea. Prix 1 f. 60. A Paris Rue du F. B. Montmartre 33. 1823.
 Les Tombeaux Violés. Chant Heroique. Paroles de Mr. Goirel (de la fregate Thetys). Paris December de 1829. Chez l'auteur.
 Canción. Palabras de J. A. (Arboleda). Puesta en música y dedicada al General T. C. de Mosquera por una Verdadera amiga. Litografía de José Desplaques. Santiago, 1846. Todas estas partituras pertenecen a Dn. Antonio Huneeus Gana.

V. T. Massoni

Gloria al Puebló de Chile (1828). Letra de don José Joaquín de Mora. No conocemos el texto musical.

José Zapiola

- Requiem* a la Muerte de Portales. No hemos podido encontrar esta composición.
 Ad Domine adjuvandum (1835). Zapiola compuso dos odas con este nombre, las que no hemos encontrado.
 Himno Marcial que en celebridad del triunfo de Yungay se ha cantado en los bailes dados por el Supremo Gobierno, puesto en música y dedicado al Ministro de Estado don Joaquín Tocornal, por José Zapiola, 4.º Mayor Imprenta del Estado. (1839). Diversas ediciones.
 Himno en Honor del Señor Jeneral Bulnes, dedicado al bello sexo chileno por Zapiola (1839).
 Canción a la Bandera de Chile, Letra de Carlos Bello. Insertada en "El Crepúsculo", 18 de Septiembre de 1843.
 Himno a San Martín (1864). Letra de Eusebio Lillo. No hemos encontrado la música.
 Missa a tres voces. Manuscrito en poder del autor.
 Christus. Manuscrito en poder del autor.

Dr. Aquinas Ried

- Misa Solemne (1844). Perdida.
 La Telésfora. Primera ópera nacional. Se conoce solamente el libreto.
 Il Grenatier. (Opera). 1857. Perdida.

Diana (Opera). Perdida.
Auswandererlied. Perdida.

Bartolomé Filomeno

Misa a dúo y a cuatro. Manuscrito.
Misa a tres voces con violines, trompa, órgano, tambor redoblante y bajo. Manuscrito.
Coplas a Nuestro Amo. Villancicos. Manuscrito.
Las composiciones de Filomeno se custodian en la Biblioteca de la Cantoría de la Iglesia Catedral.

Henry Lanza

Album Musical. (1846). No sabemos si llegó a publicarse.

Millet

Polka. En el "Semanario Musical". 1852.

Federico Chessi de Uriarte

La Mariposa. Litografía Weymann. Lima.
La Simpática. Litografía Weymann. Lima.
La Opositora Chilena. Dedicada a Dn. Juan de Dios Correa de Saa. Imprenta Nicolás Esquerre. Lit. W. Dahl.

Adolfo Desjardins

Las Santiaguinas. Polka (1841).

Guillermo Frick

Deutscher Gruss aus Chile. (1840). Manuscrito.
Das Sudliche Kreuz. Walzer. (1842). Manuscrito.
Valdivianische Musik. Band I. Luis Kober. Valdivia. 1899.
Valdivianische Musik. Band. II.. Valdivia. 1900.
Valdivianische Musik. Band III. Valdivia. 1904.
Como sería largo anotar las piezas contenidas en cada uno de los álbumes, hemos copiado únicamente el título genérico de la compilación. Los manuscritos pertenecen al General Francisco Lagreze.

Federico Guzmán

La Pluie de Roses. Polka di bravura. Schott Freres. Bruselas.
La Belle Chilienne. Polka. Schott.
Rosenda. Fantasía de concierto. Schott.
Souvenir. Nocturne. Schott.
Deux Mazurkas. Schott.
Polonaise. Schott.
Valse en la mineur.

Scherzo et Danse. Schott.
 Marcha Fúnebre. Schott.
 El Pescador. Palabras españolas. Schott.
 Danse bresilienne. Tango. Maison Henri Gregh. Paris.
 Adieu. Henri Gregh.
 Barcarolla. Ed. Arthur Napoleao y Cía. Río de Janeiro.
 Chilena. Tango. Ed. Napoleao.
 Douleur Passé. Ed. Bevilacqua. Río de Janeiro.
 Tristesse de l'ame. Bevilacqua.
 Prantos. Ed. Bevilacqua.
 Señorita. Ed. Guimaraes. Río de Janeiro.
 Mon espoir. Mazurka. Guimaraes.
 Quanto soffro. Ed. Riccordi. Milano.
 Hemos suprimido en esta lista todos los arreglos de partituras de óperas para piano que escribiera Federico Guzmán.
 Datos tomados de: Franz Pazdirek "Universal Handbuch der Musik." A-Z. 20 Vol. Wien. s. f.

Miguel Mendoza

Tantum Ergo. (1848). No hemos podido obtener la partitura de esta composición premiada en la Exposición de 1848.

Heliodoro Pérez

"Recuerdo de la Patria". Cavatina para voz de tenor sobre palabras italianas. Premiada en la Exposición de 1849. La partitura ha escapado a nuestra busca.

Francisco Oliva

Serenata Militar. Premiada en la Exposición de 1848. No hemos encontrado la partitura.

MÚSICA POPULAR (*)

Zapateo. Danza del Perú y de Chile. Recogida por Frezier (1712).
 Tirana, tonadilla de Antonio Aranaz (1793), en poder del autor. Manuscrito.
 Voleras, tonadilla de Antonio Aranaz (1793), en poder del autor. Manuscrito.
 El Cuando. Baile Nacional de Chile. Valparaíso 1828. Publicado por Poeppig.
 Variaciones sobre el "Gallinazo", danza peruana (1828).
 Variaciones sobre el "Cielito", danza argentina (1828).
 Ambas fueron compuestas por el Maestro Massoni. No hemos podido encontrar más rastros de ellas.
 Sivori. "Carnaval Chileno". Basado en la zamacueca. No hemos podido ubicarlo.
 Fantaisie de Concert par G. Deichert. A Madame Carolina Montt de Ortúzar. Fantaisie de Concert sur des themes nationaux de Chile pour le piano, composé par Basado en la zamacueca y en una tonada, "La Silla". Hamburg. G. W. Niemeyer. (1860).

(*) Hemos colocado en esta lista todas aquellas composiciones antiguas que nos parecen más genuinamente populares.

- Samacueca de G. Deichert. Niemeyer - Inghirani. Hamburg - Valparaíso.
- La Chilena. Canción popular de Chile. G. W. Deichert. Niemeyer - Inghirani. Hamburg - Valparaíso.
- La Santiaguina. Canción popular. Niemeyer - Inghirani. Hamburg - Valparaíso.
- Chanson d'amour chilien. Casa Schott. Bruselas.
- Les Bains de Cauquenes. Schottisch. Casa Schott. Bruselas.
- La Zamacueca (1850). Por Federico Guzmán. Friedenthal cree que esta pieza es más antigua, y que Guzmán fué únicamente el primero en editarla.
- Zamacueca. Versión de Friedenthal.
- El Tortillero. Versión de Friedenthal.
- El Marinero. Tonada de la costa chilena. Versión de Friedenthal.
- La Japonesa. Zamacueca muy antigua puesta de moda en 1896.
- Zamacueca por Manuel Antonio Orrego.
- Tonada Popular, por Eustaquio Guzmán Urmeneta.

Las siete composiciones anteriores figuran en la antología folklórica universal compuesta por Albert Friedenthal "Stimmen der Volker in Liedern, Tanzen und Charakteresstucken" Berlín 1911. Vol. I.

- La Zambacueca. Danse Nationale du Chili arrangé pour le piano par Ernest Lubeck. Leipzig.
- Zamacueca por Federico Guzmán. Santiago, en casa de Eustaquio Guzmán. Valparaíso, Ed. Niemeyer.
- Samacueca (Chile).
- La Popular (Samacueca).
- Samacueca, por F. Guzmán.
- Zamacueca, chilena.
- Zamacueca. Dansa chilena.

Las cinco composiciones anteriores figuran en: Bailes Nacionales para piano. Hamburgo. Eduardo Niemeyer.

- La aloja, tonada.
- La Solterona, tonada.
- Como enamoran los huasos, tonada.
- La más pícara, zamacueca.
- Mi negro, verdadera zamacueca.
- La Quita-Pena (tonada huasa).

Las seis composiciones anteriores figuran en: Cantares del Pueblo Chileno, arreglados para Canto y Guitarra por Antonio Alba.

- La Japonesa (Zamacueca) arreglada para una o dos bandurrias por Antonio Alba. Op. 68 Kirsinger. Valparaíso.
- Tonada Chilena.
- Tonada Chilena.

Estas dos composiciones figuran en el: Album Sud-Americano. Colección de Bailes y Cantos Populares corregidos y arreglados por Claudio Rebaglati. Milano. Sonzogno.

Wilhem Frick. Frauenlob. Lied fur Soprano od. Tenor. Im Charakter der *Tonaditas* wie sie zur Zeit meiner Ankunft in Chile, im Jahre 1840, mit Begleitung der Guitarre gesungen wurden. Valdivia. 1860.

Th. Ritter. *La Zamacueca. Souvenir de Valparaíso.*

Eustaquio Guzmán. "Célebre Zamacueca White", arreglada para violín y canto. Santiago, s. f.

Santiago Heitz. "Las Arpas Chilenas". Fantasía sobre dos Zamacuecas. Santiago, s. f. (1866).

M. A. Orrego. *La Arpista Chilena. Zamacueca para piano.* Casa F. Niemeyer. s. f.

Eustaquio 2.º Guzmán, "La Engañosa", Zamacueca para canto y piano. Casa Carlos Brandt. s. f.

Eustaquio 2.º Guzmán. "La Coquetona". Zamacueca para piano. Casa Doggenweiler Hnos. (Impresa en Leipzig). s. f.

CANCIONES DE CUNA

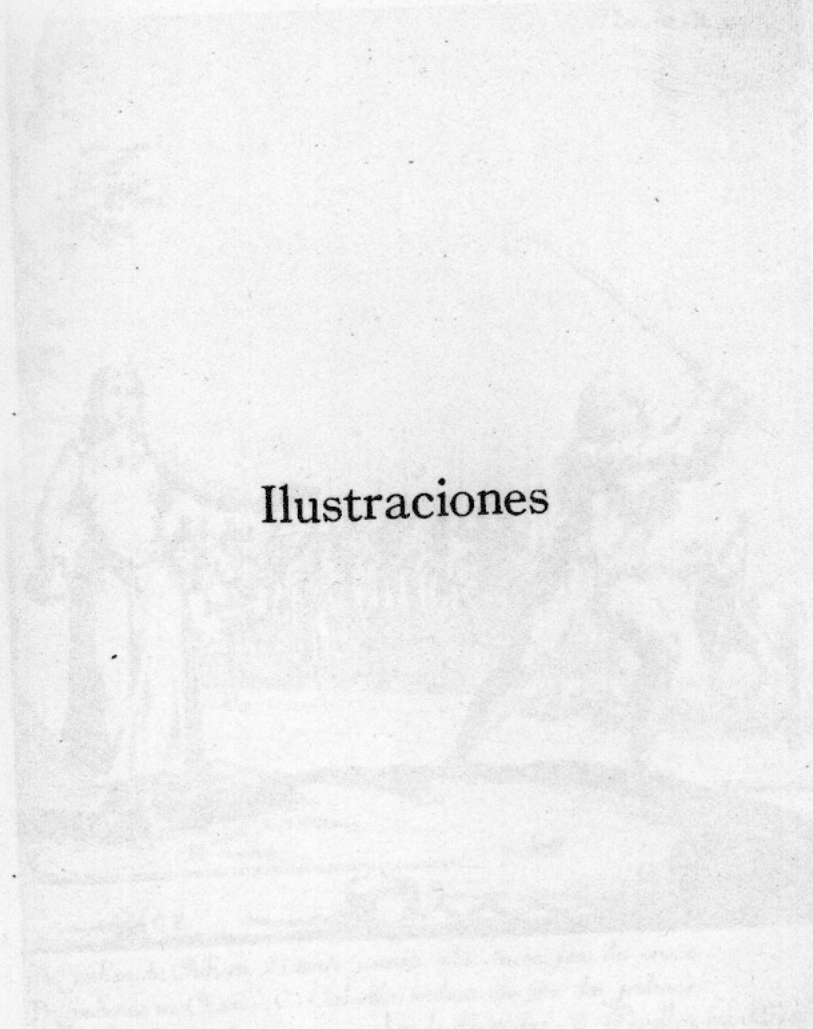
Chilean Lullaby. Anónima, arreglada por Charles F. Murrey figura en "Latin Songs, classical, medieval and modern", New York, Putnam. 1904.

Arrullo. Versión de Eleanor Hague en "Spanish-American Folk-Songs". New York, 1917.

Schlaf mein liebes. Volkstumliches chilenisches kinderlied von Elsa Hartog. Leipzig. 1912.

Versión chilena. Haga tuto Guagua. Santiago. 1907.

A la ru-rru-pata. Cuatro variantes populares recogidas por Ismael Parraguez. En "Nanas Chilenas", por Elidoro Flores. Santiago. 1916.

A faint, sepia-toned illustration serves as a background for the page. It depicts a landscape scene with two figures. On the left, a figure stands, possibly a woman in a long dress. On the right, another figure is seated or kneeling, holding a long staff or pole. The background shows a horizon line with some distant structures or trees.

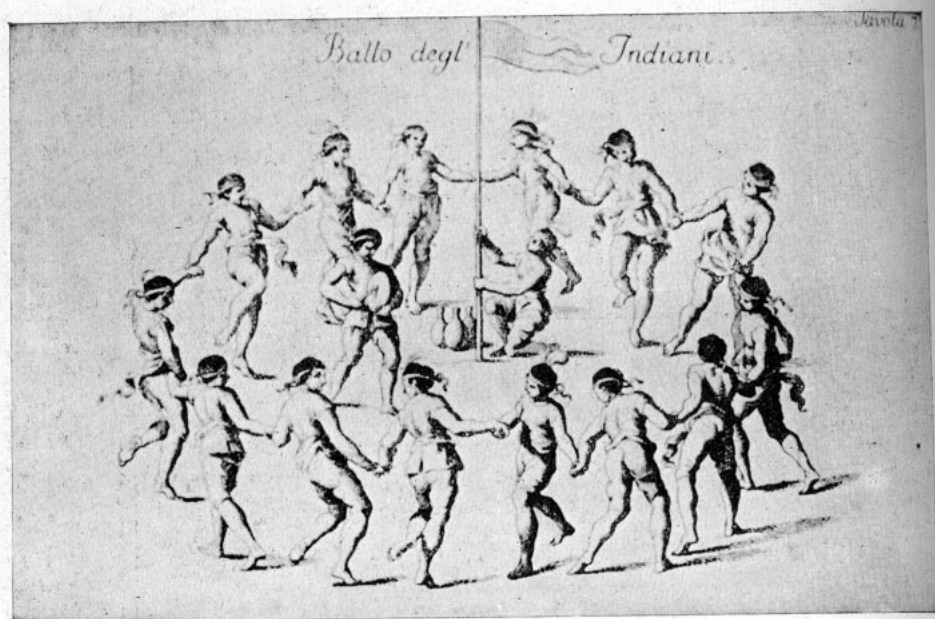
Ilustraciones

Planche IX. pag. 59



A. indien du Chili en Macuñ jouant ala Succa, jeu de croce
 B. indienne en Choni. C. Catiurim touhan ou fête des indiens
 D. Gardes Espagnols pour empêcher le desordre. E. Fivellca ou sifflet
 F. Paquecha ou tasse a bec. G. Coultun ou tambour. H. Thoushouou ou trompe

1.—Instrumentos indígenas según Frezier (1713)

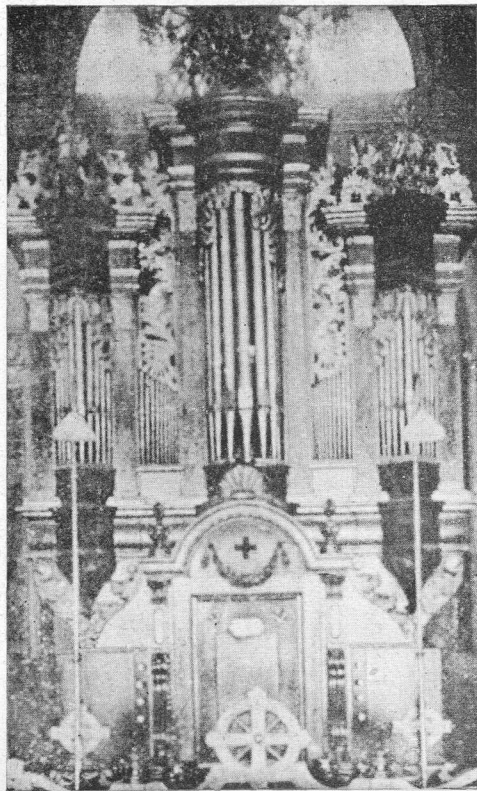


2.—Baile araucano (1776)

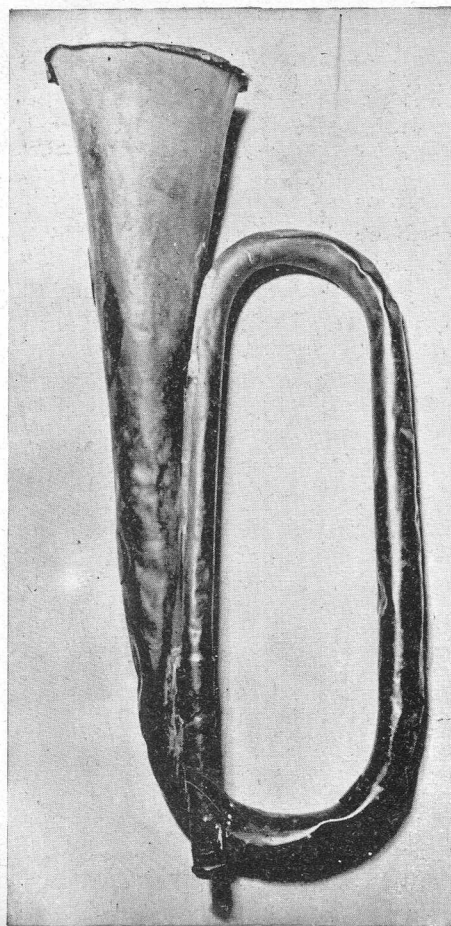
cement dans la bouche par un petit trou percé au fond de la tasse à la tête de ce canal ; avec cet instrument ils s'enyvrent comme des Bêtes en chantant, sans interruption, & tous ensemble ; mais d'un chant si peu modulé, que trois notes suffiroient pour l'exprimer tout entier.



Les paroles qu'ils chantent n'ont de même ni rime ni cadence, ni d'autre sujet que celui qui leur vient dans l'idée, tantôt ils racontent l'histoire de leurs Ancêtres, ils parlent de leur famille, ils disent ce qui leur semble de la fête & du sujet pour lequel on la fait, &c.



4.—Organo de los jesuitas. Siglo XVIII. Catedral de Santiago



5.—Trompeta colonial (Fuerte de Tucapel)

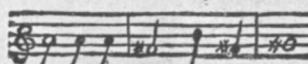


6.—Rabel colonial. Museo Histórico Nacional

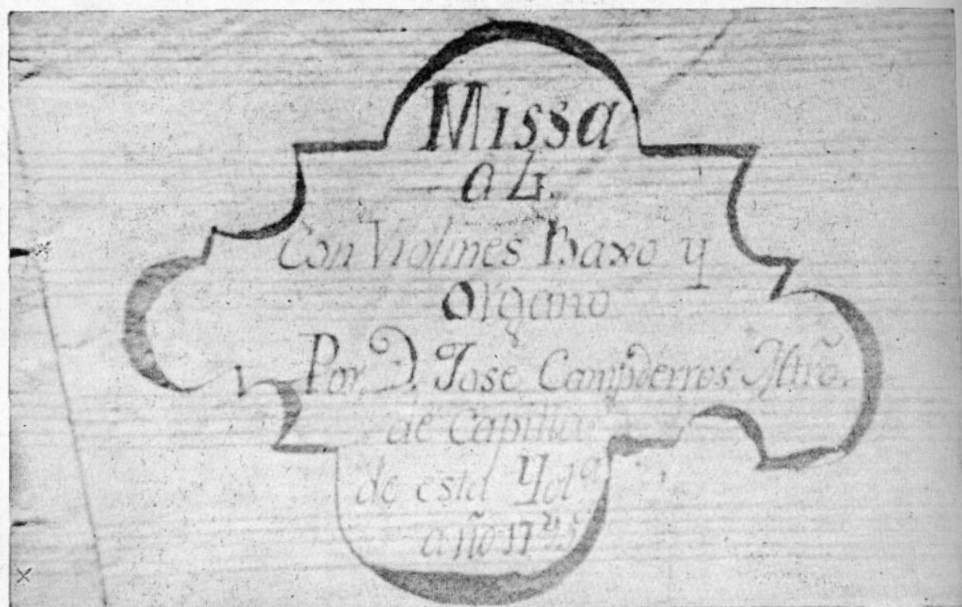
217

DE LA MER DU SUD.

de ce passage est que Dieu a mis le thrône du Solcil dans les Cicux, *Soli posuit solium suum in cis*, idest Cœlis; ce qui ne convient guères au fujet.

 Ma ri a todo es Ma ri a,  Ma ri a todo es à vos :  Toda la noche y el di a  Se me voi penlar en vos. *** Toda vos resplandeceis Con soberano arrebol, Y vuestra casa en el Sol Dice David que teneis. *** Vuestro calçado es la Luna, Vuestra vestidura el Sol,	<i>Marie, tout est Marie,</i> <i>Marie, tout est à vous :</i> <i>Toute la nuit & le jour</i> <i>Je ne fais que penser à vous</i> *** <i>Vous brillez toute Avec un souverain éclat, Et David dit que vous ave Votie maison dans le Soleil</i> *** <i>Votre marche-pied est la Lu Votre habit est le Soleil,</i>
--	---

7.—Ave María según Frazier (1713)



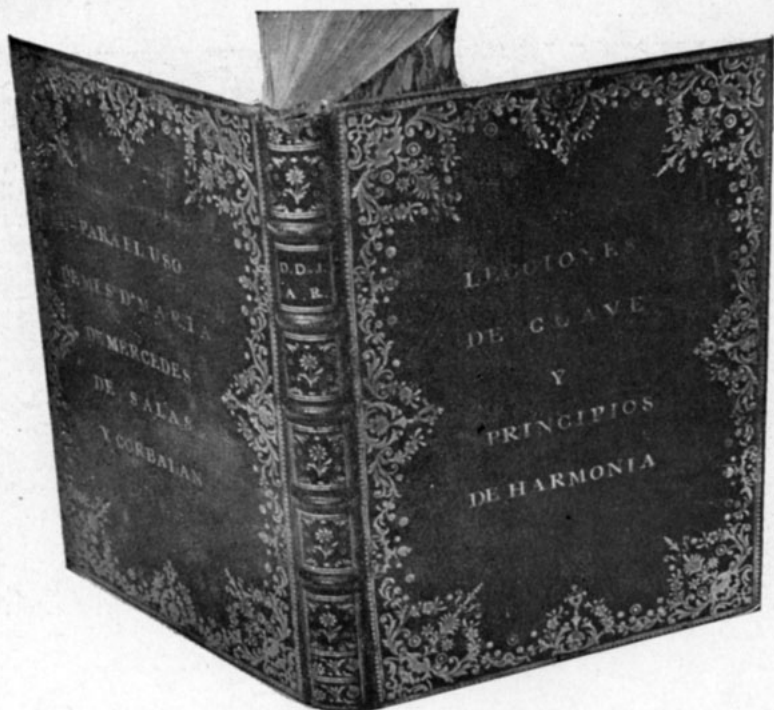
8.—Portada manuscrita de la Misa de Campderros (1795)

Coplas de Fray Cristóbal Ajuria

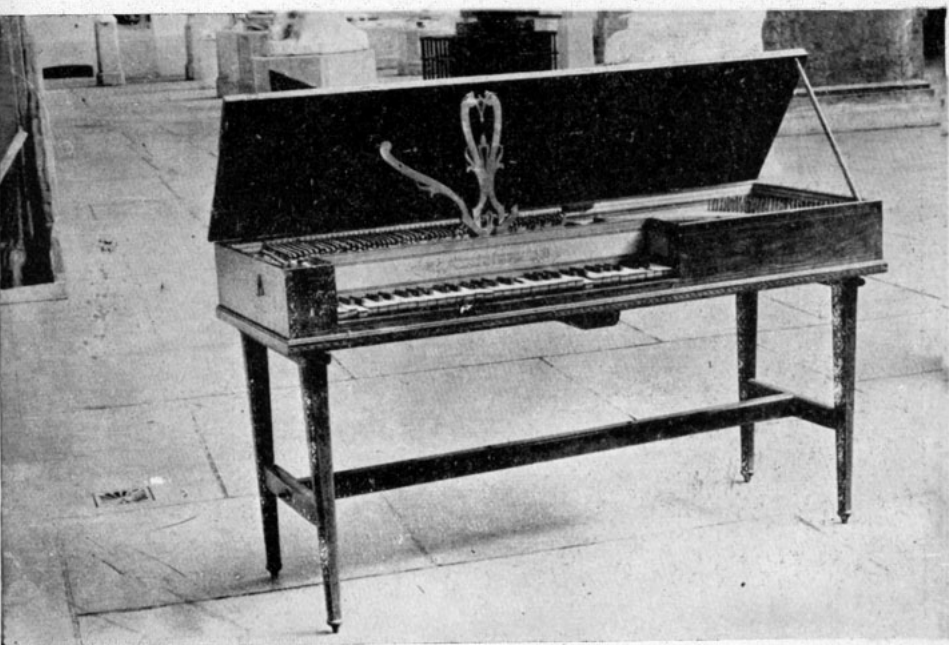
Vén, pastor, que ve-nir te al mundo por el bien de la gente
la a tu gana d'opos di-to

Xen li de al a mo x q' al tra-fa-fo Xen di-to

9.—Coplas de Fray Cristóbal Ajuria (1750)



10.—Método de clave usado en Chile a fines de la Colonia



11.—Uno de los primeros pianos llegados a Chile. Museo Histórico Nacional

Voz Prim.^a Pastorela

Allegro *3/8* *6/8* *7^{mo}*

con a-mor por-to-res to-dos vamos jun-tos a Be-le-n
 Desde a-lla - del o-xiente han ve-ni-do Re-yes Ma-gos

por q.^e di-cen q.^e ha na-ci-do para to-dos un gran vien vamos a-le-gres
 vienen a-do-ra-a al Ni-ño y ha-ces-le mil a-la-gos dicen q.^e tra-hen

vamos can-tando vamos u-ni-dos to-dos bai-lando porq.^e es mui jus-to q.^e vi-si-
 grande fe-so-ro in-cienzo, Mi-ra, y mucho o-ro to-dos por ten-to porq.^e a-

te mor al q.^e ha na-ci-do q.^e es Rey del cie-lo. *1^{to}* Vamos a-a-ga-les to-dos o-
 som-bre las ma-xa-bi-las de un Dios he-cho hom-bre.

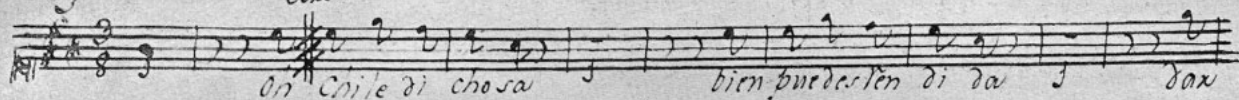
ni-dos a-do-ra-a fi-nos al q.^e ha na-ci-do *7^{mo}* por ser tan lin-do por tan gra-cio-so *1^{to}*

7^{mo} por ser Dios nues-tro *1^{to}* tan po-de-ro-so *1^{to}* vamos a-le-gres to-dos go-zo-so-s

Alleg-^{to}

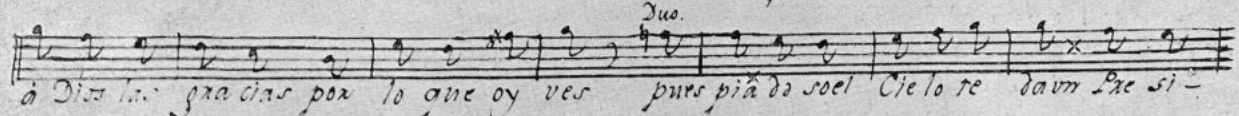
Primera Voz.

Coro.



On Chile di chosa

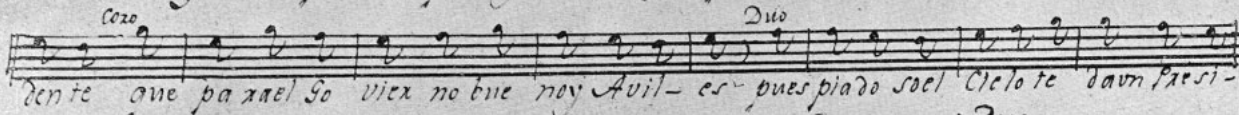
bien, pue des-ten di da 3 dan



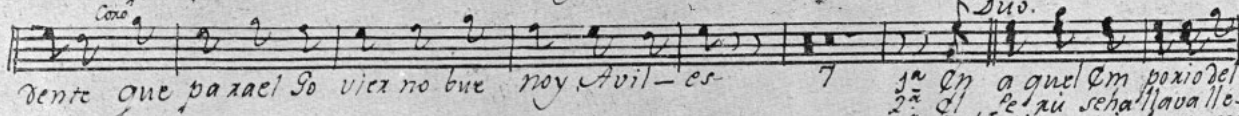
a Dios las gra cias por lo que oy ves

Duo.

pues piá do so el Cie lo te dam Pa si-



dente que pa xael So vix no fue noy Avil-es



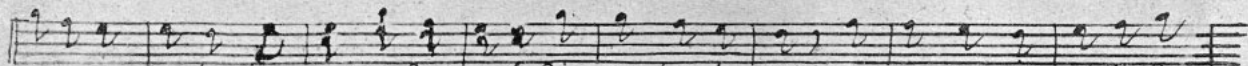
pues piá do so el Cie lo te dam Pa si-

Coro.

Duo.

Duo.

1ª En a quel Em po xio del
2ª El le xú se ha lla va lle-
3ª Sol vis muy ta vo fan te con
4ª Con muy gran des cie xos lo
5ª Oh! Chile je-- li ze Oh!

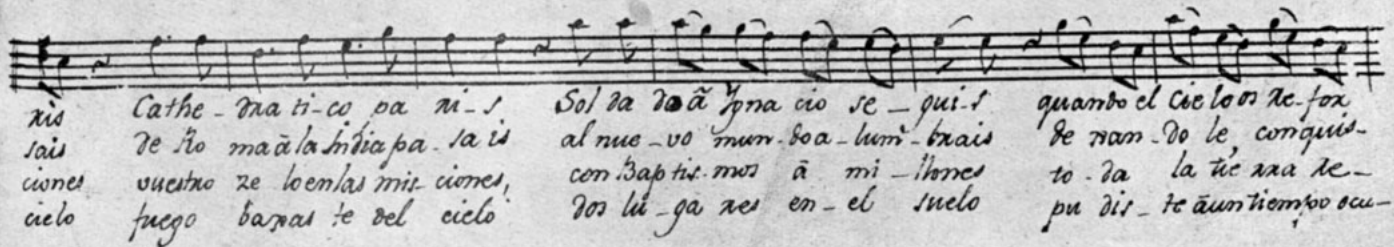


ja Peñ con ze lo siem pre su des ve lo dio qual oy lo ven
2ª no de afi n ciones por las in va ciones del In dio so- ez, sa lio vic to rio so nuer-
3ª fu bi 'lo ple no ve vici el Pue blo lle no de go zo qual es, vea se so se ga do vex
4ª nomá del No na xca Yns pec to x del Rey no yá po co des pues, por dax nos con su e lo nuer-
5ª Cui dad di chosa can ta muy gu to sa can ta de vna vez, di con ax mo ni-a pu-

Prim.^a voz


 paes sois en to-do por ten to A- por tol tan so-be ra no - it-
 postol tan so-be ra no da-d nos o Na-vea la ma no pa-ra i-mi-tar vuestro alien-to pa-ra i-
 mi-tar vuestro alien-to

Sex no ble Na-varra os di-o, Cathe-dra ti-co pa-
 Con-po-de-ner de Le-ga-do de flo ma-ã la in-ia pa-
 tucinta mil le-guas co-xi-o vuestro zelo en las mis-
 Al sol hi-ci-s-te pa-ra-x fuego baxas te del


 xis Cathe-dra ti-co pa-ni-s Sol da Na-ã Igna-cio se-qui-s quando el Cie-lo os re-fo-
 rais de flo ma-ã la in-ia pa-la is al nue-vo mun-do a-lum-brais de nan-do le conquis-
 ciones vuestro zelo en las mis-ciones con Bap-tis-mos a mi-llores to-da la tie-rra re-
 cielo fuego baxas te del cielo vos lu-ga-nes en-el suelo pu-dis-te aun tiem-po ocu-

Majest^o 6. *Vos 2^a Para monja*

venid es quadra un ge-li-car de aquellos es pacios diafano venid venid ve-
 nid es quadra un ge-li-car ve nid es quadra que rubicar aento naix ce les tes canticos
 q^a una profe-
 ses na ucion mag ni fi ca ree po-ne un pecho magnani mo ree po ne ree po ne un pecho mag-
 na ni mo un Pecho mag na ni mo

De xra mada plausos prodi gos ven in ciemos axo
 venid Nome tas vi vi fi cos de aquel E mit fe xio
 ve nid A ver, Pe ses, Abo les q^e en un a sumto ran

ma ti cos buelen por fu mes vi x pi ne os de q^{ta} hu-ye hu manes ta la mos que de ve sex en lo
 ma xi mo q^e con in flu en ce be-ne fi cos ha ma se a in el Po lo an ta ti co y p^{er} os es-pe xa el
 cla si co de ven con cu rra v na mi mer a un de mo tos Pue blos bar ba raxos pa ra que ve an los
 mi sti co un gi - da un gi - da de sa xos bal sa mos de sa xos bal sa mos.
 pu bli co se - - an se - - an vuestros buelen Ra pi dos bue los Ra pi dos.
 ex ti co si ha - llam si ha - llam q^e no ta xa ma ti cos no ta xa ma ti cos.

D.C.

Allegretto 20

Soprano

Lau da... te... Lau da... te Do. mi. num om. nes gen. tes Lau da... te e... um om... nes po... pu... li Lau... da... te Do. mi. num om. nes gen. tes Lau... da... te e um om. nes po. pu. li Lau da... te Lau da... te Lau da... te Do. mi. num om nes gen tes Lau da... te e... um om nes pu pu li Lau da te... Lau da... te om... nes po pu li om... nes po... pu li su... per nes su... per nes su... per nes su... per nes su per nes mi... se... ri cor. di... a e... jus ve ri... tas Do. mi ni

[illegible]

17.—*Himno al Presidente don Ambrosio O'Higgins* (1796)

Handwritten musical score for the song "Alegria" by José de Sá. The score is written on ten staves, with the first two staves for the vocal line and the remaining eight for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Alegria, alegria, alegria, alegria, alegria, alegria, alegria, alegria, alegria, alegria. Como no tempo mas que uns - le si vo con e si ca - le si vo con e - si ca. fin fin fin Pira na glean de pillar".

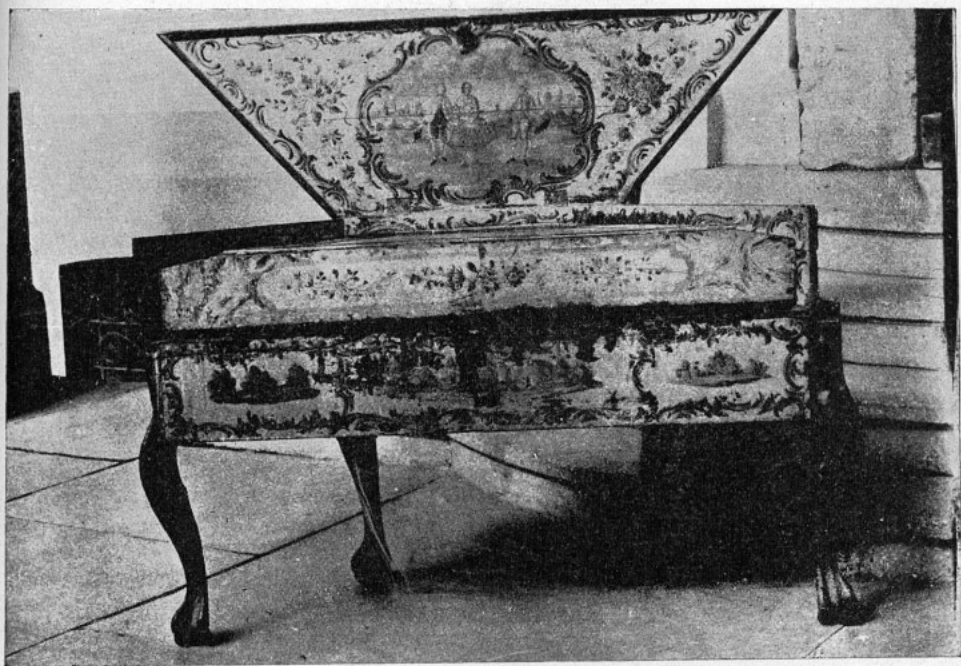
18.—*Tonadilla de Antonio Aranas (1793)*



19.—*Voleras de Antonio Aranaz* (1793)



20.—Tertulia colonial (1796) según Gay

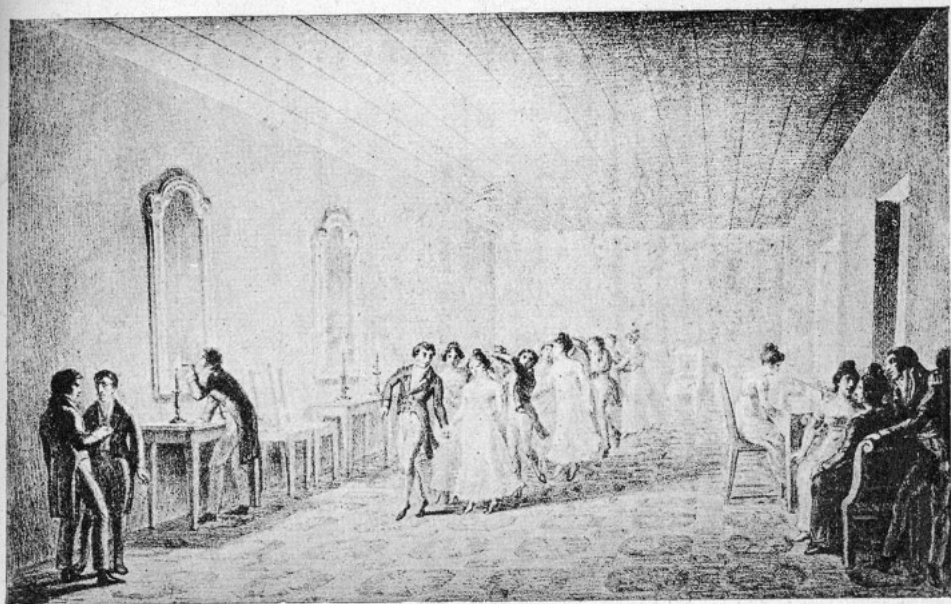


21.—Psallero de doña Isidora Riveros de Aguirre (1785). Museo Histórico Nacional

derniers sont des espèces de Guitarras, mais la Bandola a
 un son beaucoup plus aigu & plus fort. Il faut remarquer
 que la Basse est faite en France, dans le goût de la Harpe.



22.—Zapateo, danza popular de Chile y el Perú, según Frazier (1713)



23.—*La Contradanza* (1824) , según Schmidmeyer



24.—*Guilarristas de 1822*, según María Graham

25.—*Primer Himno del Instituto Nacional (1813)*

26.—*Himno de Yerbas Buenas* (1813)



27.—Don Manuel Robles. Dibujo de Reska

Música de la primera Canción Nacional
de don Manuel Robles

28.—La primera Canción Nacional (1820)

B. 244 (2 p. 2)

BAILE NACIONAL DE CHILE

ANDANTE
CON CANTO.

Quando se lle-ga-rá el día de-a-quella fe-li-ci-da-dad
 Ma-na que nos lle-ven a los di-
 el cho-co-la-te a la ca-ma cuan-do
 cuan-do cuan-da mi vi-da cuan-do cuan-do
 cuan-do cuan-da mi vi-da cuan-do cuan-do

Allegro.
 do se lle-ga-rá el día de-a-quella fe-li-ci-da-dad Ma-na que
 do se lle-ga-rá el día de-a-quella fe-li-ci-da-dad Ma-na que

×

cuando se lle-ven a los di-
 do cuan-do cuan-da mi vi-da cuan-do cuan-do
 do cuan-do cuan-da mi vi-da cuan-do cuan-do
 do cuan-do cuan-da mi vi-da cuan-do cuan-do

Des encomendados tengo
 ambos me vienes a ver:
 el uno me ofrece plata
 y el otro quiere me bien (bis)

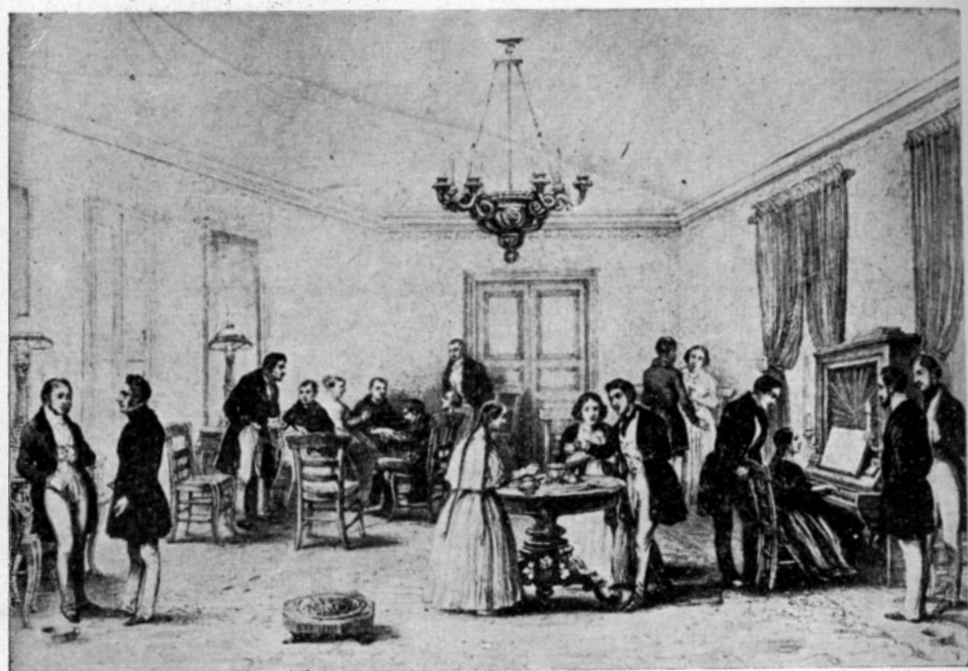
A la plata me remito
 Indigno es haberla:
 estar con la boca seca,
 y la horrita vacía... cuando, cuando, &c.

De Poeppig. B. 244

Valparaiso. 1828.



30.—Portada de la primera edición de la Canción Nacional (Londres, 1828)



31.—Tertulia romántica (1842) según Gay

ROMANCE.

Paroles de feu M^r MOREL.

Mise en Musique avec Accompagnement de Piano

Et dédiée à son Amie PHILIPPINE LEA

Par ISIDORA de ZEGERS.

Prix: 1^r 60^c

A Paris, chez l'Auteur, Rue du F. B. Montmartre, N^o 33.

Andante.

CHANT.

PIANO

ou
GARPE.

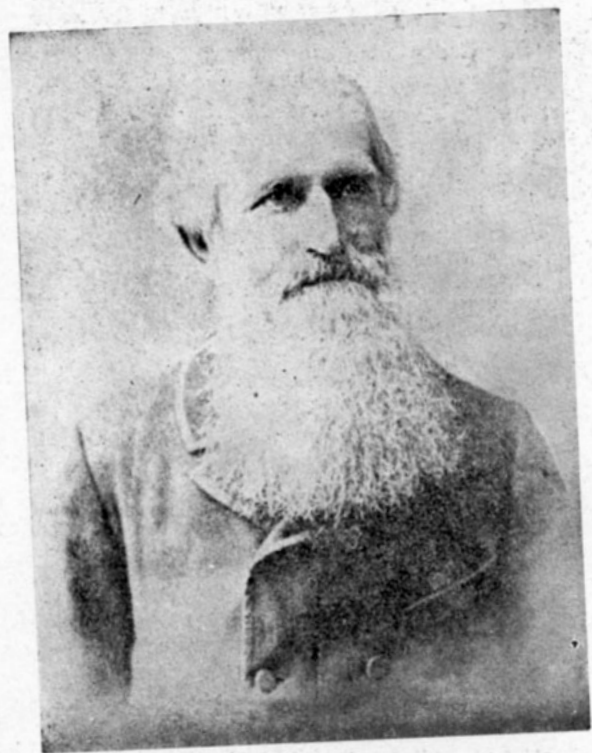
L'amour tient le flambeau de mon - de et la na-

tu - re c'est la - mour sans ses feux quelle nuit pro-

fon-de suc - ré - de à la clai - té du jour ses traits ont

pe - tré mon â - me; je brû - pour en irons - tant si





34.—Don Guillermo Frick



35.—Don Aquinas Ried

TELESFORA,

OPERA HEROICA

EN TRES ACTOS

ESCRITA Y COMPUESTA

POR AQUINAS RIED.



VALPARAISO:

Imprenta del Mercurio, calle de la Aduana, N.º 21
Noviembre de 1846.

36.—La primera ópera nacional

El Sr. Intendente de la Provincia.
ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO.

GRAN CONCIERTO
VOCAL E INSTRUMENTAL,
Que en obsequio de la beneficencia pública
Don las Stas. de Santiago en el Teatro Principal,
En la noche del jueves 24 del corriente.

Los intereses de la educación de Chile que bajo el nombre de Sociedades de Beneficencia se ha instituido para proporcionar las ventajas que ofrece la educación en el bello sexo, han merecido de parte de las clases instruídas de la Capital toda la deferencia que se elevasen merecer. Entre otras las que en esta propia Municipalidad se han acordado, a la protección de la pública, la cual institución se ha contemplado en algunas sesiones una reunión musical en el teatro principal de la Capital, con el fin de dar a conocer a la juventud de la beneficencia pública una instrucción que, a pesar de la pobreza de la capital, se ha conseguido entre las pocas de comodidad. Las sesiones que se han en la lista de conciertos de la presente función, comprendiendo en todas ellas el alto significado moral, y por lo tanto una a diez palabras, de esta obra, se han tratado en tanto en parte a continuación de un super a todo las bellas, de las que la naturaleza a una enseñanza educadora las ha prestado gratuitamente. En esta parte, de la recepción, también que esta obra ha merecido, de la gratitud que se ha merecido todos los elementos para favorecer, del sostenimiento con, que igualmente se la ha acogido, y de las esperanzas, en fin, que se tienen con el interés de la obra a que se le consagra, una que tiene, después de particular con toda su decisión, cuando en la voz de la beneficencia pública se repite la obra con la conciencia del plan, de la fidelidad que le llama a favorecer este concierto.

El acto civilizado en tres partes i arreglado del modo siguiente:

PRIMERA PARTE.

Himno a la Providencia música del maestro ANTONIO NEUMANN, cantado por las Stas. Do. Ana i Do. Mercedes Baeza, Do. Amalia i Do. Concepción Lanza, Do. Emilia Raviera, Do. Rosario Fernandez, Do. Margarita Baicán i Do. Rosa, Do. Enrique Lanza, Do. Rafael Gonzalez.

Dueto a la Moral, del maestro A. NEUMANN, cantado por las Stas. Do. Emilia Raviera i Do. Mercedes Baeza por Doña Concepción Lanza.

Dueto de la opus Linda de Chumacito, música del maestro DOVIZETTI, cantado por las Stas. Do. Rosario Fernandez i Do. Lanza.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Terzeto de la opus El Remedio, música del maestro VERDI, cantado por las Stas. Do. Concepción Lanza i Amalia Baeza i Do. Lanza.

SEGUNDA PARTE.

Contra de la opus Chi Dura Vince, música del maestro BECC, cantado por la Stas. Do. Mercedes Baeza, Do. Amalia i Do. Concepción Lanza.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Dueto de la opus El Remedio, música del maestro VERDI, cantado por las Stas. Do. Emilia Raviera i Do. Lanza.

Dueto de la opus El Remedio, música del maestro VERDI, cantado por las Stas. Do. Emilia Raviera i Do. Lanza.

Contra de la opus El Remedio, música del maestro VERDI, cantado por las Stas. Do. Emilia Raviera i Do. Lanza.

TERCERA PARTE.

Dueto de la opus Roberto de Beron, del maestro DOVIZETTI, cantado por las Stas. Do. Ana i Do. Mercedes Baeza.

Dueto de la opus Les Diamants de la Couronne, música del maestro AUER, cantado en dúo por las Stas. Do. Mercedes Baeza i Do. Lanza.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.

Terzeto para piano y voz a la Norma, compuesto por H. Herz, i ejecutado por D. Francisco Canas.



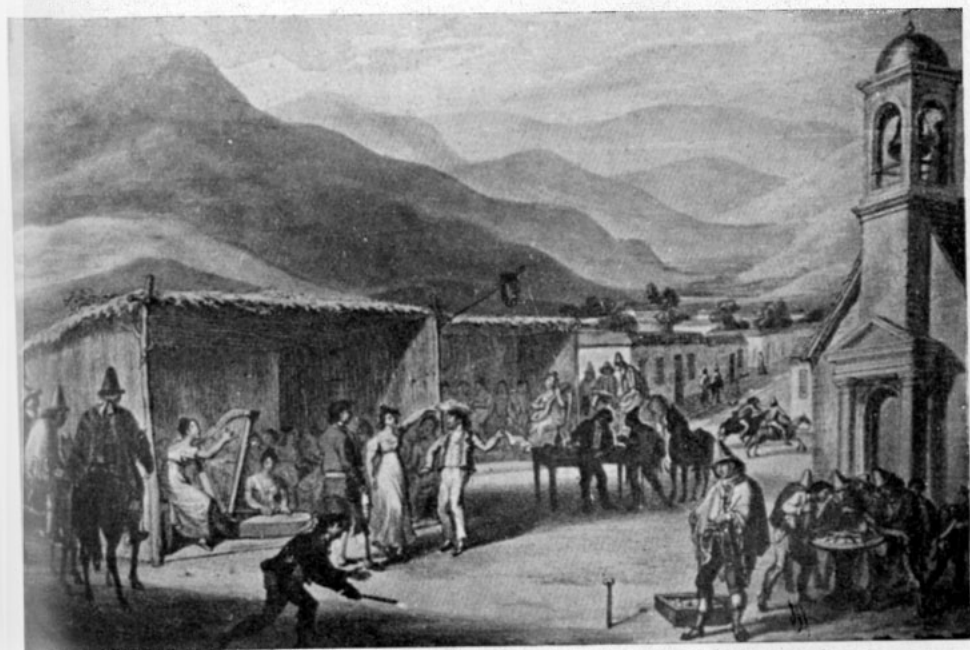
38.—Don José Zapiola

J-85M

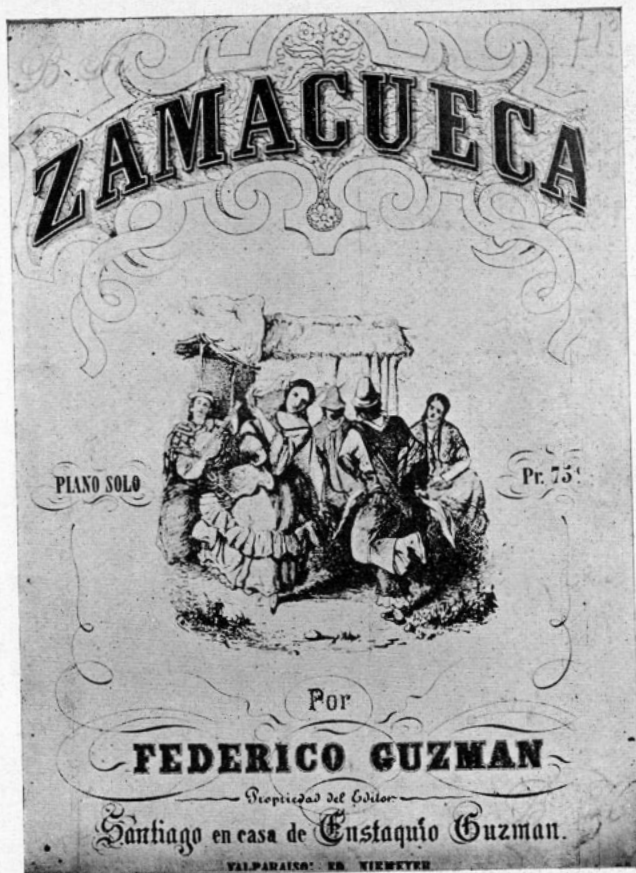




40.—Baile popular según Famin (1840)



41.—Chingana criolla (1822)



42.—Portada de la primera zamacueca impresa (1851)

BAILES NACIONALES

para el
PIANO

Nº 1 Samacueca (Chile)
2 La Popular, Samacueca
3 Samacueca por F. Guzman
4 Samacueca chilena
5 Samacueca de Lima

Nº 6 La Pobreza, Baile del Peru
7 La Pepa, Cancion española
8 Zamacueca, Danza chilena

43.—Colección de danzas populares



44.—*La zamacueca* de M. A. Caro (1875)

Handwritten musical score on the left page of a manuscript. The page contains six systems of piano accompaniment, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a historical style, likely 18th or 19th century. Each system includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Ped" (Pedal) is written above the right-hand staff of each system, indicating where the sustain pedal should be used. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through from the reverse side.

Handwritten musical score on the right page of a manuscript. The page contains six systems of piano accompaniment, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a historical style, likely 18th or 19th century. Each system includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Ped" (Pedal) is written above the right-hand staff of each system, indicating where the sustain pedal should be used. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through from the reverse side.



46.—Guitarrón chileno

No. 4.

ZAMACUECA CHILENA.

PIANO.

343

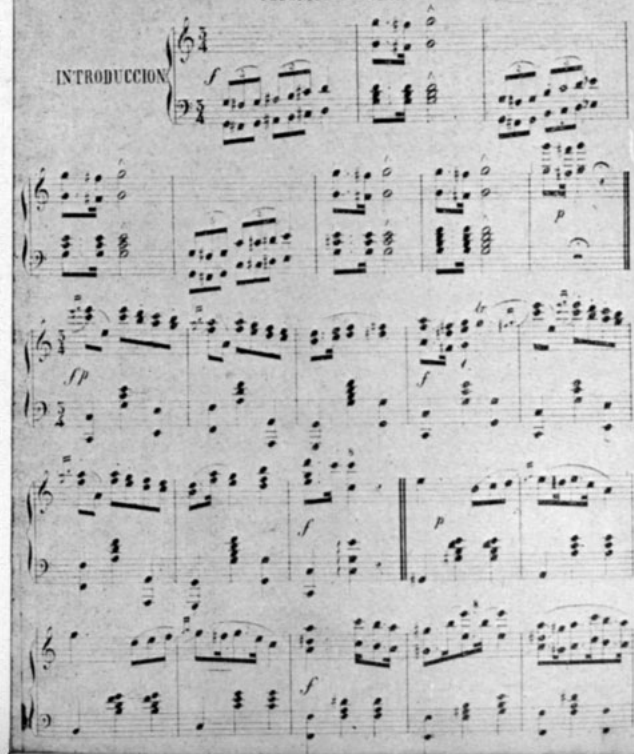
47.—Zamacueca

A la S^{ta} Anna Smith.

ANITA

POLKA MAZURKA POR
FEDERICO GUZMAN.

INTRODUCCION



BIBLIOGRAFIA

MANUSCRITOS

ARCHIVO NACIONAL	<i>Papeles de la Capitanía General, Real Audiencia, Archivo Morla Vicuña, Archivo Vidal Gormaz, Archivo Vicuña Mackenna,</i>
BIBLIOTECA NACIONAL.	<i>Sala Medina, Colección de Documentos Inéditos J. T. Medina, Archivo Barros Arana.</i>
CABILDO ECLESIASTICO	<i>Libro de Actas del Cabildo Eclesiástico, Correspondencia del Cabildo.</i>
PAPELES DE DOÑA ISIDORA ZEGERS	<i>En poder de don Antonio Huneeus Gana.</i>
ALBUM DE DOÑA ISIDORA ZEGERS.	<i>En poder de don Jorge Huneeus Lavín.</i>
PAPELES DE DON JOSÉ ZAPIOLA	<i>En poder del autor.</i>

PERIÓDICOS

<i>La Aurora de Chile</i> (1813).	<i>El Mercurio Chileno</i> (1828).
<i>El Verdadero Liberal</i> (1828).	<i>La Clave</i> (1827).
<i>El Periodiquito</i> (1830).	<i>El Trompeta</i> (1831).
<i>El Liberal</i> (1824).	<i>El Siglo</i> (1844).
<i>El Progreso</i> (1844).	<i>El Semanario Musical</i> (1852).
<i>El Ferrocarril</i> (1857).	<i>El Constituyente de Copiapó</i> (1862).
<i>El Independiente</i> (1869).	<i>La Estrella de Andacollo</i> (1906).

OBRAS IMPRESAS

ACEVEDO HERNÁNDEZ, ANTONIO	<i>El Libro de la Tierra Chilena.</i> Stgo. 1933.
» » »	<i>Los Cantos Populares.</i> Stgo. 1937.
» » »	<i>Canciones Populares Chilenas.</i> Stgo. 1939.
» » »	<i>El Velorio</i> (Revista <i>En Viaje</i>).
AETA ASTORGA, DANIEL	<i>Juegos de los niños chilenos de ambos sexos a base folklórica.</i> Stgo. 1913. 2.ª ed. 1930.
ALBA, ANTONIO	<i>Cantares del Pueblo Chileno.</i> Casa Niemeyer, s. f.
ALDAY, MANUEL DE	<i>Synodo Diocesana que celebró el Ilustrísimo Manuel de Alday en 1763.</i> Lima. 1764.

- ALLENDE, PEDRO HUMBERTO *Art Populaire*. Paris. 1931.
 » » » *El ambiente a través de los años* (Revista Aulos. Año 1, N.º 1 y sigts. 1932).
 » » » *Música Popular Chilena* (Chile y sus Riquezas. Tomo I. Stgo. s. f. págs. 804-805).
 » » » *La Cueva*. (Revista *Ercilla*, 16 Sept. 1938).
 ALZEDO, JOSÉ BERNARDO. *Filosofía Elemental de la Música*. Lima. 1869.
 AMBERGA, JERÓNIMO. *La Flauta de Pan* (Revista Chilena de Historia y Geografía, Tomo XXVII, 1921).
 AMUNÁTEGUI, MIGUEL LUIS *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*. Stgo. 1888.
 » » » *Don Salvador Sanfuentes*. Stgo. 1892.
 » » » *Don José Joaquín de Mora*. Stgo. 1888.
 » » » *La Alborada Poética de Chile*. Stgo. 1892.
 AMUNÁTEGUI REYES, MIGUEL LUIS ... *Don Rafael Valdés en Chile*. Stgo. 1937.
 » » » » *Anhelos de un padre recordado por su hijo*. Stgo. 1938.
 AMUNÁTEGUI SOLAR, DOMINGO *Los Primeros años del Instituto Nacional*. Stgo. 1889.
 » » » *Recuerdos Biográficos*. Stgo. 1938.
 ANRIQUE R., NICOLÁS. *Ensayo de una Bibliografía Dramática Chilena*. Stgo. 1889.
 AZÚA E ITURGOYEN, PEDRO FELIPE ... *Primer Sínodo Diocesano celebrado por el Ilustrísimo Pedro Felipe Azúa, en 1744*. Lima. 1749.
 B. M. *Relación de la Gran Fiesta Cívica*. Stgo. 1818.
 BALMACEDA, JORGE y CARLOS KLOS ... *Cantares Chilenos*. Buenos Aires. S. f.
 BARAHONA VEGA, CLEMENTE *La Zamacueca y la rosa en el folklore chileno*. (Revista de Derecho, Historia y Letra). Buenos Aires. Enero-Agosto. 1911.
 » » » *La Zamacueca*... tirada aparte. 2.ª ed. aumentada. Stgo. 1913.
 » » » *De la Tierruca Chilena. Chile a San Martín*. Stgo. 1917. 3 vols.
 BARRA, J. M. DE LA *Recuerdos de la Campaña de 1838 y 1839*. Stgo. 1846.
 BARROS ARANA, DIEGO *Historia General de Chile*. 16 vols. Stgo. 1884-1902.
 » » » *Un Decenio de la Historia de Chile*. Stgo. 1913.
 » » » *El entierro de los muertos en la época de la Colonia*. Obras Completas. Vol. VI.
 BARROS GREZ, DANIEL *La Zamacueca*. Folleto Conferencia. Stgo. 1887.
 » » » *El Huérfano*. (Novela). Stgo. 1881.
 BASADRE, JORGE *Historia de la República*. Lima. 1939.
 BENAVENTE, DIEGO JOSÉ *Memoria sobre las primeras campañas en la guerra de la Independencia*. Stgo. 1845.
 BLADH, C. E. *Republiken Chile aren 1821-1828*. Stockholm. 1837.

- BLANCKLEY, CAPTAIN..... *Account of the Island of Chiloe*. London. 1834.
- BOUGANVILLE, BARÓN DE..... *Journal de Navigation*. París. MDCCCXXXVII.
- BLEST GANA, ALBERTO..... *El Ideal de un Calavera*. Ed. Zig-Zag. Stgo. 1931.
- BRICEÑO, RAMÓN..... *Estadística de la Literatura Chilena*. Stgo. 1862.
- BROWN, CALVIN..... *Latin Songs, classical, medieval and modern*. New York. 1914.
- BYRD, JANE..... *Folksongs and other songs for children*. London. 1907.
- BYRON, JOHN..... *Relato del honorable John Byron*, trad. chilena de José Valenzuela D. Santiago. 1901.
- CAMPA, ARTHUR L..... *The Spanish Folksong in the Southwest*. Boletín de la Universidad de Nuevo México. Albuquerque, 1933.
- » » »..... *A Bibliography of Spanish Folk-lore in New Mexico*. Albuquerque. 1930.
- CAPPA, RICARDO..... *Dominación Española en América*. Vol. 13. Bellas Artes. Madrid. 1895.
- CARRASCO, FRAY BERNARDO..... *Synodo Diocesiana celebrada en Santiago por orden del Obispo F. B. C.* Lima. 1764.
- CARVALLO y GOYENECHÉ, VICENTE.... *Descripción Histórica-Geográfica del Reyno de Chile* (Colección de Historiadores de Chile. vol. 8). Santiago. 1888.
- CAVADA, DARÍO..... *Centenario de Chiloé. Tipos, bosquejos y leyendas insulares*. Los Angeles. 1926.
- CAVADA, FRANCISCO..... *Chiloé y los Chilotes*. Santiago. 1914.
- CHAMISSO, ADALBERTO VON..... *Mi visita a Chile en 1816*. (Revista Chilena de Historia y Geografía. N.º 96. Enero-Junio 1940).
- COFFIN, J. F..... *Diario de un joven norteamericano detenido en Chile*. Trad. José T. Medina. Santiago. 1898.
- COLLET, HENRY..... *Le mysticisme musical espagnol*. París. 1913.
- COLVOCORESSES, M..... *Four years in a Government Exploring Expedition*. New York. 1852.
- COMBARIÉU, JULES..... *Musique et Magie*. París. 1909.
- CONCHA, MANUEL..... *Crónica de la Serena*. Serena. 1871.
- » »..... *Tradiciones Serenenses*. Santiago. 1871.
- CÓRDOVA, FRAY DIEGO DE..... *Chronica de la Religiosísima Provincia de los Doze Apostoles del Peru*. Lima. 1651.
- CORTÉS, JOSÉ DOMINGO..... *Inspiraciones Patrióticas*. Valparaíso. 1864.
- COTARELO, EMILIO..... *Colección de Entremeses. Loas, Jácara, Baile y Mojiganjas*. Madrid. 1911. 3 vols.
- CRUCHAGA OSSA, ALBERTO..... *Los primeros años del Ministerio de Relaciones*. Stgo. 1926.
- DÉLANO, AMASA..... *A Narrative of a Voyage and Travels on the Northern Hemisphere*. Boston. 1817.

- DÉLANO, LUIS ENRIQUE *Corpus Christi en Olmué.* (En Antonio Roco del Campo: *Panorama y Color de Chile.* Stgo. 1939).
- DEL CAMPO, S. *La Poesía Popular en la provincia de Colchagua.* (Revista Católica. Enero-Febrero. 1904.)
- » » » *Algunas observaciones sobre el folleto del Pbo. señor Lizana, Revista Católica, Dic. 1913).*
- DE LA RIVA AGÜERO, JOSÉ. *Añoranzas (Monografías Históricas sobre la ciudad de Lima.* Lima. 1935).
- DE LA CRUZ, ERNESTO y FELIÚ CRUZ, GUILLERMO *Epistolario de Portales.* Ed. del Centenario. 3 vols. Stgo. 1937.
- DÍAZ CASANUEVA, HUMBERTO. *Selección de poemas para los niños.* 2.^a ed. Stgo. 1928.
- DÍAZ MEZA, AURELIO *La Quintrala.* Stgo. s. f.
- » » » *La Alborada del Arte Musical en Chile en: Leyendas y Episodios Chilenos.* Vol. V. Stgo. 1935.
- DOMEYKO, IGNACIO *Memorias inéditas.* (Revista Nueva. Abril-Julio. 1902).
- DRAGHI LUCERO, JUAN *Cancionero Popular Cuyano.* Mendoza. 1935.
- DUBOSC, GUSTAVE. *Les Nuées Magellaniques.* Paris, 1853.
- DUPERREY, L. J. *Voyage autour du monde.* Vol. I. Paris, 1836.
- DURRET, C. *Voyage de Marseille à Lima.* Paris. MDCCXX.
- EACHEVERRÍA REYES, ANÍBAL Y CANNOBIO, AGUSTÍN. *La Canción Nacional de Chile.* Valparaíso. 1904.
- EGAÑA, JUAN *Escritos y Servicios del Dr. J. Egaña.* Santiago. 1828.
- ENRICH S. J., FRANCISCO *Historia de la Compañía de Jesús en Chile.* 2 Vols. Stgo. 1891.
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, ALONSO. *Vida de don Enríquez.* Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España. Tomo LXXXV. Madrid. 1886.
- ESCUDERO, ALFONSO M. *Romancero Español.* Stgo. 1939.
- ESPEJO, GENERAL JERÓNIMO. *El Paso de los Andes.* Buenos Aires. 1882. *Expediente para el establecimiento de una casa de comedias.* (Revista Chilena de Historia y Geografía. Año XI, 1913).
- EYZAGUIRRE, JAIME. *El primer piano llegado a Chile.* (Boletín de la Academia Chilena de la Historia. N.º 2. 1933).
- F. H. H. *El Cantor Popular.* Stgo. 1865.
- FAMIN, CÉSAR *Chili, Paraguay, Uruguay.* Paris MDCCXL.

- FARQUARHR, GILBERT..... *Narrative of a visit to Brasil, Chile...* London MDCCCXXV.
- FEBRES, ANDRÉS..... *Arte de la lengua general del Reyno de Chile.* Lima. 1767.
- FIGUEROA, PEDRO PABLO..... *Diccionario Biográfico de Chile.* Stgo. 1879.
- » » »..... *El poeta Popular Pedro Díaz Gana.* Stgo. 1900.
- » » »..... *Un mago de la música, el compositor Federico Uriarte.* Stgo. 1904.
- FIGUEROA, VIRGILIO..... *Diccionario Biográfico de Chile.* Stgo. 1932.
- FIGUEROA G., JULIO..... *Historia de la ciudad de San Felipe.* San Felipe. 1902.
- FLORES, ELIODORO..... *Las Nanas Chilenas.* Stgo. 1916.
- FRANCO ZUBICUETA, ALFREDO..... *Tratado de Baile.* VII Ed. Stgo. 1908.
- FRÉZIER, M..... *Relation du Voyage de la mer du sud.* Paris. MDCCXV.
- FRIEDENTHAL, ALBERT..... *Stimmen der Völker in Liedern, Tanzen und Charakterstücken.* Berlin. 1911.
- FUENZALIDA GRANDÓN, ALEJANDRO. ... *Historia del desarrollo intelectual de Chile.* (1541-1810). Stgo. 1903.
- GALLEGUILLOS, F..... *Una Visita a La Serena, Andacollo y Ovalle.* Valparaíso. 1896.
- GAMIR APARICIO, MANUEL..... *Compendio Histórico del Teatro.* Stgo. 1902.
- GARCÍA HUIDOBRO, ELÍAS..... *Una casa colonial en el siglo XVIII.* (Revista Chilena de la Historia y Geografía).
- GAY, CLAUDIO..... *Historia Física y Política de Chile.* París. MDCCCLXXI.
- GAZULLA, FRAY POLICARPO..... *Los Primeros Mercedarios en Chile.* Stgo. 1918.
- GILLIS LT., J. M..... *The U. S. Astronomical Expedition.* Vol. I. Chile. Philadelphia. 1856.
- GIRÓN COURT, GEORGES..... *La Géographie Musicale, une science nouvelle.* Nancy. 1932.
- GONZÁLEZ DE NÁJERA, ALONSO..... *Reparo de las Guerras de Chile.* (Colección de Historiadores. Vol. 16. Santiago. 1889).
- GRAHAM, MARÍA..... *Journal of a Residence in Chile.* London. 1924.
- GRENON, S. J., P..... *Nuestra Primera Musica Instrumental.* Buenos Aires. 1929.
- GREVE, ERNESTO..... *Don Guillermo Frick* (Revista Chilena de Historia y Geografía, N.º 96. Enero-Junio. 1940).
- GREZ, VICENTE..... *La Vida Santiaguina.* Santiago. 1879.
- GUEVARA, TOMÁS..... *Historia de la Civilización de Araucanía.* 3 vols. Santiago. 1900.
- » » *Historia de Curicó.* Santiago. 1890.
- GUILLOU, ELIE..... *Le voyage autour du monde de l'Astrolabe et la Zellé.* Paris. 1884.

- GUZMÁN MATURANA, MANUEL. *Lecciones de métrica.* Stgo. 1905.
- HAGUE, ELEANOR. *Spanish American Volk's songs.* New York. 1917.
- » » *Latin American Music. Past and Present.* Santa Ana. California. 1934.
- HALFTER, RODOLFO. *Cancionero musical español.* México. 1939.
- HALL, BASIL. *Extract of a Journal.* Edimburg. 1825. (Hay traducción chilena).
- HANSEN, FEDERICO. *La Seguidilla.* (Anales de la Universidad de Chile. 2 trim. 1909).
- » » *Chilean Populars songs.* (American Journal of Philology. Vol. XIV.
- HERNÁNDEZ, ROBERTO. *Los primeros teatros en Valparaíso.* Valparaíso. 1926.
- » » *Versos de don Diego Portales recogidos de la tradición oral.* (Boletín de la Academia Chilena de la Historia. Tomo VII. 1937).
- HILL, HENRY. *Incidents in Chile, South America.* Weymouth. 1885.
- HILLMAN, C. F. *Old Timers. British and American in Chile.* Santiago. 1901.
- HUNEEUS GANA, JORGE. *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile.* Stgo. 1910.
- HUNEEUS, ALEJANDRO. *Los Huneeus y los Zegers en Chile.* Paris. 1927.
- HERNÁNDEZ LAGOS, JULIA. *Contribución al folklore de San Carlos.* (Revista Studium. Marzo. 1927).
- ISAMITT, CARLOS. *Apuntes sobre nuestro folklore nacional.* (Revista Aulos, N.º 1 y siguientes. Stgo. 1932).
- » » *La Truruca.* (Boletín latino-americano de música. Montevideo. Abril. 1935).
- » » *El Machitún y sus elementos musicales de carácter mágico.* (Revista de Arte. Stgo. N.º 3. 1934).
- » » *Cuatro instrumentos musicales araucanos.* (Boletín Latino americano de música. Montevideo. 193.).
- J. CH. U. *Tepsicore o el Arte de Bailar.* Segunda Ed. Stgo. 1888.
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, MARCOS. *Jaravies, Cáchuas, Lauchas, Tonos y bailes quiteños y peruanos.* Madrid. 1884.
- JOHNSTON, SAMUEL B. *Cartas escritas durante una residencia en Chile.* Trad. J. T. Medina. Stgo. 1917.
- JONES, EARLE K. *Folksongs of Chile.* (Revista Chile, New York, Julio. 1926.)
- JOTABECHE (JOSÉ JOAQUÍN VALLEJO). *Colección de los artículos de Jotabeche.* Stgo. 1847.
- KELLER, CARLOS. *Aquinas Ried. Leben und Werke.* Concepción. 1927.

- LABBÉ, JULIO RAFAEL. *El Arte en Chile. La Catedral de Santiago.* (Revista Católica. Agosto. 1921).
- LAFOND, CAPITAINE G. *Voyages autour du Monde.* París. 1844. (Hay traducción chilena).
- LATCHAM, RICARDO E. *La organización social y las creencias religiosas de los araucanos.* Stgo. 1924.
- » » » *La Fiesta de Andacollo y sus danzas.* Stgo. 1910.
- LAVAL, RAMÓN A. *Oraciones, en Salmos y conjuros del pueblo chileno comparados con los que se dicen en España.* Stgo. 1910.
- » » » *Contribución al folklore de Carahue.* (Chile) Madrid. 1916.
- » » » *Del latín en el folklore chileno.* Stgo. 1927.
- » » » *Sobre dos cantos chilenos derivados de un antiguo romance español.* (Revista Chilena de Historia y Geografía. N.º 67. 1929).
- LAVÍN, CARLOS. *El cromatismo en la musica indígena sud-americana.* (Gaceta Musical. París. Abril y Mayo. 1928).
- LENZ, RODOLFO *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile.* (Revista de Folklore Santiago. Tomo VII. 1919).
- » » *Diccionario Etimológico de las Voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas.* Stgo. 1904.
- LEONARD, IRVING A. *Romances of Chivalry in the Spanish indies.* Berkeley. 1933.
- LESSON, P. *Voyage autour du monde.* París. 1839.
- LIZANA, DESIDERIO *Cómo se canta la poesía popular.* Stgo. 1912.
- LIZANA M., ELÍAS. *Colección de Documentos Históricos recopilados del Archivo del Arzobispado.* 4 vols. Santiago. 1919.
- LONGEVILLE VOWEL, RICARDO *Memorias de un oficial inglés.* Trad. José T. Medina. Santiago.
- LÓPEZ CHAVARRI, EDUARDO. *Musica Popular Española.* (Colección Labor. Barcelona. 1927).
- LUGONES, LEOPOLDO. *La Musique Populaire en Argentine.* (Revue Sud - Américaine. París. 1914).
- MACHUCA Y MARÍN, FRANCISCO A. *Escenas Históricas Militares Coquimbanas.* Vol. I. Valparaíso. 1938.
- MARIÑO DE LOBERA, PEDRO *Crónica del Reyno de Chile.* (Colección de Historiadores. Tomo 6. Santiago. 1865).
- MÁRQUEZ DE LA PLATA, FERNANDO. *Los Muebles en Chile durante los siglos XVI, XVII y XVIII.* (Boletín de la Academia Chilena de la Historia. N.º 1. 1933).
- MAYNARD, FÉLIX *Voyages et aventures au Chili.* París. 1853.

- MEAD, CHARLES W. *The Musical Instruments of the Incas.* New York. 1924.
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO. *Historia de la literatura Colonial.* 2 vols. Stgo. 1878.
- » » » *Los Aborígenes de Chile.* Stgo. 1882.
- » » » *Cosas de la Colonia. Apuntes para la Crónica del Siglo XVIII.* Stgo. 1889.
- » » » *Los Romances basados en «La Araucana».* Stgo. 1917.
- » » » *Historia de la Real Universidad de San Felipe.* Stgo. 1828. 2 vols.
- » » » *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile.* Stgo. 1895.
- MENDOZA, VICENTE T. *El Romance Español y el Corrido Mejicano.* Estudio Comparativo. México. 1939.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Los Romances de América y otros estudios.* Buenos Aires. 1939.
- MILLER, JOHN *Memorias del General Miller.* Edición Chilena. 3 vols. Stgo. 1912.
- MITJANA, RAFAEL *La Musique en Espagne.* (Lavignac Encyclopedie de la Musique. Paris. 1920).
- MONTT, LUIS *Bibliografía Chilena.* 3 vols. Stgo. 1904-1921.
- MUÑOZ OLAVE, REINALDO *Lecturas de Historia Nacional.* Stgo. 1928.
- » » » *La Catedral de Concepción.* Concepción. 1910.
- NIBOYET, PAULIN *Les Mondes Nouveaux.* Paris. 1854.
- OLID, CRISTÓBAL *Efemérides y recopilación de reminiscencias históricas.* Stgo. 1910.
- ORREGO LUCO, AUGUSTO *La Patria Vieja,* Stgo. 1934.
- OVALLE, ALONSO DE. *Histórica Relación del Reyno de Chile.* (Colección de historiadores. Vol. XII. Stgo. 1888).
- OSSANDÓN GUZMÁN, CARLOS *Valenzuela Puelma.* Santiago. 1934.
- PAZDIREK, FRANZ *Papeles del Archivo del General San Martín.* Buenos Aires. 1910.
- PAZDIREK, FRANZ *Universal Handbuch der Musik Literatur Aller Zeiten und Völker.* Viena. 20 vols.
- PEDRELL, FELIPE *Organografía musical antigua española.* Barcelona. 1901.
- PEÑA, NICOLÁS. *Teatro Dramático Nacional.* Stgo. 1912.
- PÉREZ ROSALES, VICENTE. *Recuerdos del Pasado. (1814-1860).* Stgo. 1882.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO *La Misión Worthington en Chile.* Stgo. 1936.
- » » » *Un comerciante norteamericano en nuestras costas.* (Revista Chilena de Historia y Geografía. N.º 85, 1935).
- » » » *Cantos y Danzas de la Patria Vieja.* Stgo. 1939.

- PEREIRA SALAS, EUGENIO..... *Chilean Christsmas Carols' (Revista Andean Monthly. Dec. 1939).*
- » » » *El primer Himno del Instituto Nacional (Boletín del Instituto Nacional. Agosto. 1940).*
- PFANDL, LUIS..... *Introducción al siglo de oro. Trad. del alemán. Barcelona. 1929.*
- PFEIFFER, IDA..... *Voyage d'une femme autour du monde. Trad. del alemán. Paris. 1858.*
- POEPPIG, EDUARDO..... *Reise in Chile, Peru und auf Amazonen strome, con un Atlas con 16 litografías y un agregado musical. Leipzig. 1832.*
- PORTER, DAVID..... *A voyage in the South Seas. London. 1822.*
- PRIETO DEL RÍO, LUIS..... *Diccionario Biográfico del Clero. Stgo. 1922.*
- PROCTOR, ROBERTO..... *Narraciones de un viaje por la Cordillera de los Andes. Trad. Aldao. Buenos Aires. 1924.*
- RAMÍREZ, PBO. J. RAMÓN..... *La Virgen de Andacollo. Serena. 1873.*
- RAYGADA, CARLOS..... *Panorama musical del Perú. (Boletín Latino Americano de Musica. Lima. Abril. 1936).*
- REBAGLIATI, ARTURO..... *Album Sudamericano. Sonsogno. Milán. s. f.*
- *Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Valparaíso. Valparaíso.*
- RIED, ALBERTO..... *Diario de don Aquinas Ried. Stgo. 1927.*
- RIED, AQUINAS..... *La Telésfora. Valparaíso. 1846.*
- RIVADENEIRA, ESTER..... *Folklore de la Provincia de Bío-Bío. Stgo. 1939.*
- ROA URZÚA, LUIS..... *El Arte en la época colonial de Chile. Stgo. 1921.*
- ROCO DEL CAMPO, ANTONIO..... *Panorama y color de Chile. Stgo. 1939.*
- RODRÍGUEZ, ZOROBABEL..... *La Cueva del Loco Eustaquio.*
- ROJAS, RICARDO..... *La Literatura Argentina. Buenos Aires. 1924.*
- ROMÁN GUERRERO, REBECA..... *Folklore de la Antigua Provincia de Colchagua. Stgo. 1929.*
- ROSALES, JUSTO, ABEL..... *La Cañadilla de Santiago. Stgo. 1887.*
- » » » *El Puente de Cal y Canto. Stgo. 1888.*
- » » » *La Negra Rosalía o el Club de los Picarones (Novela histórica). Stgo. 1896.*
- RUSCHENBERGER, W. S..... *Noticias de Chile (1831-1832). Trad. E. H. Hilman (Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomo XXXV).*
- RUIZ ALDEA, PEDRO..... *Nuestro Pasado Nacional. Tipos y Costumbres. Stgo. 1894.*
- SALAS LAVAQUI, MANUEL..... *Escritos de don Manuel de Salas y documentos relativos a él y a su familia. 3 vols. Santiago. 1910-1914.*
- SALAS, SAMUEL J. y PAULETTO, PEDRO.. *Historia de la Música. (América Latina). Buenos Aires. 1938.*

- SALAZAR, ADOLFO *El Siglo Romántico*. Madrid. 1936.
- SALLUSTI, JOSÉ *Historia de las Misiones Apostólicas de M. Juan Muzzi*. Trad. Luis Barros Borgoño. 2 vols. Stgo. 1906.
- SALVIN, HUGO *Diario escrito a bordo del «Cambridge» (1824-1827)*. (Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomo XXXII, 1919).
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO *Vida y Pasión de la Cultura en América*. Stgo. 1936.
- » » » *Historia de la Lileratura Americana*. Stgo. 1937.
- SANDOVAL, LUIS *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música*. Stgo. 1911.
- » » *Selección de canciones populares chilenas*. Stgo. 1937.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Obras Completas*. Vol. II. Artículos críticos y literarios. Stgo. 1885.
- SAS, ANDRÉ *Ensayo sobre la música nazca*. (Revista del Museo Nacional. Lima. Tomo VIII, 1939).
- SAYAGO, C. M. *Historia de Copiapó*. Copiapó. 1874.
- SCHMIDTMEYER, PETER *Travels into Chile*. London. 1824.
- SCHWARZENBERG, JORGE y MUTIZÁBAL, ARTURO *Monografía geográfica e histórica del Archipiélago de Chiloé*. Concepción. 1936.
- SEPÚLVEDA, MARÍA LUISA *Cancionero Chileno*. Stgo. 1935.
- SMITH, EDMOND REVEL *Los Araucanos*. Trad. Ricardo E. Latcham. Stgo. 1915.
- SOFFIA, JOSÉ ANTONIO *Biografía de doña Isidora Zegers de Huneeus*. (Revista Aulos 3-4. 1933).
- SOLAR CORREA, EDUARDO *Las Tres colonias (Boletín de la Academia Chilena de la Historia)*.
- SORS, FRAY A. *Historia del Reyno de Chile*. (Revista Chilena de Historia y Geografía. N.º 43. 1921).
- SORIANO FUENTES, MARIANO *Historia de la Música Española*. Madrid. 1885.
- STEVENSON, W. B. *A historical and descriptive narrative of a 20 years residence in South America*. 3 vols. London. MDCCXXV.
- SUÁREZ, JOSÉ BERNARDO *El Plutarco del joven artista. El Tesoro de las Bellas Letras*. Stgo. 1872.
- SUBERCASEAUX, RAMÓN *Historia del Sentimiento de lo Bello en Chile*. (Pacífico Magazine. Septiembre. 1905).
- SUBIRÁ, JOSÉ *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*. Madrid. 1933. (Colección Labor).
- SUTTCLIFFE, TOMÁS *Sixteen years in Chile and Peru (1832-1835)*. London. 1841.

- TANOR-FROPIS, (RISOPATRÓN, FCO.) .. *Tandas sobre costumbres chilenas. Reminiscencias del pasado.* Stgo. 1990.
- THAYER OJEDA, TOMÁS..... *Reseña Histórica biográfica de los Eclesiásticos en la conquista de Chile.* Stgo. 1921.
- TORNERO, JOSÉ SANTOS..... *Reminiscencias de un viejo editor.* Valparaíso. 1889.
- TORRE REVELLO, JOSÉ *Los bailes, las danzas y las máscaras en la Colonia.* (Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas. Vol. X. Buenos Aires 1930).
- » » » *El Libro, la Imprenta y el Periodismo en América.* Buenos Aires. 1940.
- TREND, J. B. *Luis Milán and the vihuelistas.* Oxford. 1925.
- » » » *The Music of the Spanish History.* Oxford. 1926.
- TRESOT, JULIEN. *Histoire de la Chanson Populaire en France.* Paris. 1889.
- URRUTIA BLONDEL, JORGE *Apuntes sobre los albores de la historia musical chilena.* (Boletín Latino-Americano de Música. Montevideo, Abril. 1937).
- » » » *Notes on Chilean Folk Musik.* (Andean Monthly, Stgo. Octubre. 1939).
- VALDERRAMA. ADOLFO *Bosquejo Histórico de la poesía chilena.* Stgo. 1866.
- VALDÉS, AMBROSIO..... *El Alférez Don Pedro de Miranda.* Stgo. 1890.
- VALENZUELA LLANOS, JORGE..... *La Música en Chile.* Conferencia. Viña del Mar. 1921.
- VALDÉS, CÉSAR *Recuerdos de otros tiempos. (1848-1896).* Santiago, 1897.
- VANCOUVER, JORGE. *Viaje a Valparaíso y Santiago.* Trad. Nicolás Peña. Stgo. 1912.
- VÁRGAS ANDRADE, LINA *Contribución al estudio de la literatura popular en Chiloé.* (Anales de la Universidad. 1 trim. 1927).
- VEGA, CARLOS *Danzas y canciones argentinas. Teoría e Investigaciones.* Buenos Aires. 1936.
- » » *La forma de la contradanza.* En *La Nación.* Stgo. 4 Dic. 1938.
- VIAL SOLAR, JAVIER..... *Tapices viejos.* Stgo. 1924.
- VILLARROEL, GASPAR DE *Gobierno Eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos.* Madrid. 1738.
- VICUÑA CIFUENTES, JULIO *Poesía popular.* Discurso de incorporación a la Academia de la Lengua. (Boletín Tomo 5.º. Stgo. 1935).
- » » » *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral.* Stgo. 1912.
- VICUÑA MACKENNA, BENJAMÍN *La Zamacueca y la Zanguaraña (1822).* (Selecta. Dic. 1909).

- VICUÑA MACKENNA, BENJAMÍN *Doña Javiera Carrera*. Stgo. 1904.
 » » » *Historia de la Calle Monjitas*. Stgo. 1904.
 » » » *De Valparaíso a Santiago*. Stgo. 1887.
 » » » *Catálogo de la Exposición del Coloniaje*.
 Stgo. 1873.
 » » » *Historia de Valparaíso*. Valparaíso. 1869.
 » » » *Historia crítica y social de la ciudad de*
Santiago. Valparaíso. 1869.
 » » » *Vida de don Bernardo O'Higgins*. Stgo.
 1882.
 WALPOLE, (F.) *Visión de Valparaíso en 1837*. (*Boletín*
de la Academia Chilena de la Historia y
Geografía. N.º 6. 1935).
 WILCKENS, A. *Hundert Jahre Deutscher Handel in Val-*
paraíso. Hamburgo. 1922.
 WILKES, J. T. *Discurso sobre la Música*. (*Boletín Latino*
Americano de Música. Montevideo).
 WISE, LT. *Los Gringos*. Nueva York. 1849.
 ZAÑARTU, SADY *La Cueca Chilena (Plus Ultra)*. Buenos
 Aires. 31 de Mayo de 1929.
 » » *El camino de la música chilena*. (*Revista*
Chile. 1926).
 » » *Chilecito*. Stgo. 1939.
 ZAPIOLA, JOSÉ *Recuerdos de Treinta años. (1810-1840)*.
 4 Ed. Stgo. 1881.
 » » *Más apuntes sobre la música en Chile*. (*Se-*
manario musical. N.º 13. 1852).
 » » *La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos*.
 Stgo. 1902.

INDICE DE MATERIAS

A

Abuelito (El), 230.
 Academia musical dominica, 146.
 Acordeón, 230.
 Afición musical del pueblo, 71.
 Agua Nieve (El), 234.
 Aguinaldos, 189.
 Aire (El), 243, 244 y 289.
 Andá (El), 295.
 Araucano (El), 109, 121 y 158.
 Arias, 47.
 Arpa, 40, 44, 207, 218 y 228.
 Arrurupatas 202 y 203.
 Astilla (La), 290.
 Atabales, 49.
 Ay ay ay, 247.

B

Bailarines Cañete, 239 y 253.
 Baile de los chinos, 180, 181, 186 y 187.
 Baile de los danzantes, 180.
 Baile de los tamayinos, 187.
 Baile de los turbantes, 179.
 Bailes, 44 y 63.
 Bailes indígenas, 4 y 5.
 Bailes de origen español, 207 y 214.
 Bailes de la tierra, 230 y 257.
 Baladas, 248.
 Banda del Batallón de los Talaveras
 (Nómina de la), 66.
 Bandas militares, 62, 66, 107 y 118.
 Bastonero, 231.
 Basacorno, 62.
 Beneficios, 130.

Biblioteca de Melchor Pérez de Soto,
 9 y 10.
 Birimbao, 230.
 Bolerías, 47.
 Bolero, 207, 211, 214, 230, 238, 241,
 254 y 295.

C

Caballos, 215 y 216.
 Cabezudos, 177.
 Cáchuas, 214.
 Cachucha (La) 67, 230 y 254.
 Cachupino, 213 y 232.
 Cadacada (La), 3.
 Cafés, 252, 253 y 254.
 Calladito (El), 295.
 Cambia (La), 290 y 294.
 Campana (La), 246.
 Canción de la Bandera de Chile, 111.
 Canción Nacional de Carnicer, 85, 92,
 109 y 131.
 Canción popular (Origen de la), 169.
 Canción Nacional de Robles, 85, 90, 91,
 92, 93 y 94.
 Cancionero criollo (Origen del), 168,
 169 y 170.
 Cancioneros, 302.
 Canciones místicas de los indios, 21
 y 22.
 Canto de alabanza de los chinos, 182.
 Canto a lo divino, 218, 219, 220, 221 y 225.
 Canto llano, 14 y 112.
 Cantora (La), 217.
 Cantos de aguinaldo, 288.
 Cantos ceremoniales, 188 a 189.

Cantos en las recepciones, 35 y 36.
 Cañaveral (El), 290.
 Caridad (Primer Concierto de), 142.
 Castañuelas, 30.
 Catimbaos (Los), 7 y 176.
 Ceremonial de la vida cortesana, 13.
 Ceremonias religiosas, 27, 37 y 170.
 Certamen Internacional de Música, 139.
 Ciclos instrumentales de Rowbotam, 1.
 Cielito (El), 69, 238, 239, 241 y 294.
 Cigue inglesa (La), 241.
 Clarinete, 44.
 Clave, 29, 40 y 42.
 Clave (La), 78 y 157.
 Clavicordio, 29 y 40.
 Club Musical de Valdivia, 117.
 Cofradía del Santo Sepulcro, 163 y 164.
 Cogollo (El), 194.
 Colegio de la señora Cabezón de Jordán, 59.
 Colegio Versin, 159.
 Comercios de música, 157.
 Composiciones nacionales, 85.
 Compositores (S. XVIII), 58, 59 y 60.
 Compostura de instrumentos, 157.
 Conga (La), 290.
 Conciertos, 34, 76 y 151.
 Conservatorio Nacional de Música, 101, 112, 118, 163 y 164.
 Conservatorio Nacional de Música (Alumnos del), 166.
 Conservatorio Nacional de Música (Miembros honorarios del), 165.
 Contradanza (La), 70, 212, 213, 230, 231, 232, 233, 255, 256 y 279.
 Contrapunto (El), 221, 222 y 223.
 Contrapunto del Agua con el Fuego, 223, 224 y 225.
 Coplas, 207.
 Coplas al intento, 196.
 Cornetas, 3 y 66.
 Coro de la Catedral de Santiago, 149.
 Corrida de los novios, 201.
 Corridos (Los), 108, 174 y 218.
 Costillar (El), 289 y 290.
 Cotillón (El), 44 y 289.
 Cuadrilla (La), 230, 241, 255 y 256.
 Cuando (El), 69, 232, 235, 238, 241, 242, 257, 258, 259, 260, 261, 262 y 263.
 Cueca (La), 264, 271 y 274.

Cueca (Estructura clásica de la), 285 a 288.
 Cullcull (El), 3.
 Cumquen (El), 4.

Ch

Chavarán (El), 290 y 294.
 Chicoteo (El), 290 y 294.
 Chingana (Las), 251.
 Chinos (Los), 177 y 185.
 Chincolito (El), 289.
 Chocolate (El), 237 y 289.
 Churre (El), 230.

D

Danza (Lecciones de), 256.
 Danzas, 37.
 Danzas aristocráticas, 212 y 213.
 Danzas y cantos populares de la Patria Vieja, 230 a 246.
 Danzas ceremoniales, 175 a 188, y 207.
 Danzas coloniales, 206 a 212.
 Danzas de los judíos, 184.
 Danzas perdidas (Algunas), 288 a 296.
 Décima glosada, 297 a 300.
 Décimas sobre S. Juan, 197 y 198.
 Decorados de ópera, 127.
 Despedida del angelito, 205 y 206.
 Don Mateo (El), 214.

E

Educación musical femenina, 39.
 Empellejados (Los), 176.
 Enseñanza del piano, 156.
 Entretenimientos, 87.
 Escuela de canto llano, 13.
 Escuela Normal de Preceptores, 112.
 Escuela Plamann, 117.
 Espineta (La), 30.
 Esquinazo (El), 193, 194, 200 y 201.
 Estilos (Los), 247.

F

Fandango (El), 44, 207, 208, 214, 230, 233, 236, 238, 241 y 268.
 Ferrocarril (El), 101.

Festividades religiosas, 14, 18, 20, 21, 22 y 23.

Fiesta de la Cruz de Mayo, 177.

Fiestas de Andacollo, 170 y 178.

Fiestas por la Independencia, 70.

Fiestas profanas, 15, 32 y 34.

Flauta de pan, 2.

Flautas, 3, 18, 40 y 44.

Folklore musical chileno, 170 y 171.

Folklore (Recopilaciones de), 302 y 303.

G

Gallardas (Las), 216.

Gallinazo (El), 234.

Gato (El), 242, 243 y 255.

Gavota (La), 230, 231 y 257.

Gayumba (La), 213.

Gigantones y cabezudos, 176.

Gozos, 175, 177, 183 y 188.

Guachambes, 233.

Guitarra, 18, 30, 40, 207, 218, 226 y 228.

Guitarrón, 207, 227, 228 y 230.

Guitarróns, 227.

H

Hapsicordios, 44.

Harpa, 30.

Himno Argentino, 91.

Himno de Carnicer, 84, 93 y 94.

Himno a la Industria, 118.

Himno del Instituto Nacional, 164.

Himno del Perú, 147.

Himno a San Martín, 114.

Himno de Yerbás Buenas, 64 y 65.

Himno de Yungay, 109, 110, 141 y 270.

Himnos religiosos, 57.

Huachambe (El), 232.

Huada (El), 3.

Hueyel (El), 5.

I

Iglesias y Conventos (Música en), 153.

Influencia musical española, 8, 51 y 52.

Influencia europea, 72.

Instrumentos de cuerda, 3.

Instrumentos de viento, 11.

Instrumentos (Fabricación de), 26, 30 y 31.

Instrumentos indígenas, 2, 3 y 4.

Instrumentos populares, 226, 227, 228, 229 y 230.

J

Jota, 214.

K

Kakeltrun, 2.

Külkul (El), 3.

Kultrun (El), 2 y 3.

L

Lanchas (Las), 214 y 289.

Lied (El), 103.

Lolkin (El), 2.

Loro (El), 290 y 295.

Lutos y funerales, 27, 34 y 36.

LI

Llanto (El), 235 y 236.

M

Machiul (Los), 6.

Maestros de música, 157.

Maisito (El), 289.

Malambo (El), 289 y 294.

Marcha de Andacollo, 178.

Mariquitas, 233.

Más Vivo (El), 215.

Mazurka (La), 241.

Mercurio (El), 116, 130 y 162.

Métodos de enseñanza musical, 155, 156, 157 y 158.

Minero (El), 289 y 295.

Minuet, 44, 70, 212, 213, 230, 231, 233, 241, 258 y 261.

Misioneros, 12.

Mis-Mis, 242.

Monasterios (Música en los), 153 y 154.

Música colonial (Clasificación), 52.

Música militar, 49.

Música negra, 18, 19 y 171.

Música de ocasión, 52 y 53.

Música popular, 167.

Música popular republicana, 251 a 257.
 Música en provincias (La), 287 y 288.
 Música religiosa, 12, 13, 30 y 73.
 Música y romances, 174 y 175.
 Música para la Virgen y los Santos, 56, 57 y 58.
 Músicos extranjeros, 70.

N

Nanas, 202 y 203.
 Nave (La), 290, 291 y 292.
 Negrito (El), 289.
 Novena del Niño Dios en Ancud, 190 a 195.
 Nuin, 4.

O

Olas, 235.
 Oletas, 235.
 Opera (Compañía de), 125.
 Opera en Copiapó, 132.
 Opera (Elencos de), 125, 126, 127, 131 y 132.
 Opera (Repertorio del primer conjunto de), 120.
 Opera (Repertorios de), 127, 128, 131, 132 y 133.
 Operas de Ried, 138.
 Organo de la Catedral de Concepción, 154.
 Organo de la Catedral de Santiago, 152 y 153.
 Orquesta (Progresos de la), 144.
 Orquesta Indígena, 3.
 Orquesta de Massoni, 85.
 Orquestas, 63 y 141.

P

Paloma (La), 289.
 Pallador, 217.
 Parlampanes, 176.
 Parrales (Los), 251.
 Pasapié (El), 230.
 Patria (La), 289.
 Pavo (El), 289 y 290.
 Pena (La), 246.
 Perdiz (La), 239, 242 y 243.

Pericón (El), 69, 235, 238 y 241.
 Piano, 41.
 Pianoforte, 42 y 44.
 Pianoforte (Marcas de), 72.
 Pífanos, 66.
 Pifulka (La), 2 y 3.
 Pincuche (El), 3.
 Pincullo (El), 2.
 Pio-pio-pa (El), 290 y 295.
 Pitucahue (El), 2.
 Pitucavoe (El), 2.
 Plaquin (El), 3.
 Portaña (La), 296.
 Poesía popular (Clasificación de Lenz), 218.
 Poesías (Expediente Real Audiencia), 173.
 Polka, 241 y 256.
 Precusores del arte musical, 75.
 Pregón de Valparaíso, 200.
 Pregoneros, 49.
 Premios de música, 158 y 159.
 Procesión del pelcano de Quillota, 184.
 Procesiones, 14, 32, 170 y 176.
 Programa de exámenes, 159, 160, 161 y 162.
 Programas musicales, 77, 78, 83, 140, 141 y 145.
 Progreso (El), 128, 143 y 144.
 Psalterio, 40, 41 y 42.
 Pueta (El), 204, 219 y 230.
 Punto (El), 214.
 Put-ru (El), 6.

Q

Quinchahue (El), 3.

R

Rabel, 3, 207, 229 y 230.
 Ralicutrum, 2.
 Ramadas, 215 y 251.
 Recepciones, 34 y 35.
 Repertorio de la Orquesta Massoni, 85.
 Representaciones dramáticas, 24, 25, 33, 34, 37, 44, 45 y 49.
 Resbalosa (La), 280, 281, 282, 289, 294 y 295.
 Retambo (El), 213.

Rigodón (El), 230.
 Rin (El), 70, 230 y 259.
 Romance (El), 171, 172, 173, 174 y 175.
 Romance a la muerte de Almagro, 172 y 173.
 Romance sobre Bernardo del Carpio, 173.
 Romance sobre el Cid, 174.
 Romance a la inundación del Mapocho, 153.
 Romances, 8, 15, 16 y 17.
 Romances cantados, 24 y 25.
 Ronda (La), 204.

S

Sajuriana (La), 69, 238, 239 y 240.
 Salchicha (La), 290 y 294.
 Salones Musicales, 42, 43, 44, 48 y 77.
 Sandoval (El), 216 y 217.
 Sapo (El), 290 y 293.
 Seguidillas, 47, 207, 208, 209, 267 y 289.
 Semanario Musical (El), 101, 112, 113 y 118.
 Serenatas, 249 y 301.
 Serpentón (El), 62.
 Sevillanas, 214.
 Siglo (El), 128 y 129.
 Sífide (La), 190.
 Siquimiriquí (El), 233.
 Sirilla (La), 210.
 Sociedad Filarmónica, 78, 79, 80, 84, 85, 86, 97, 121, 141, 145, 149, 156, y 234.
 Sociedad Filarmónica (Reglamento interno de la), 80, 81, 82, 83 y 84.
 Sociedad Filarmónica de Artesanos (Valparaíso), 88.
 Sociedad Filarmónica de Copiapó, 89.
 Sociedad Filarmónica de Valparaíso, 88.
 Sociedades filarmónicas (Influencias de las), 89.
 Sociedad Harmónica (Valparaíso), 89, 137 y 141.
 Sociedad de la Igualdad, 113 y 114.
 Soldado (El), 137.
 Solita (La), 232 y 238.
 Sonajas, 18.
 Sueldos de los músicos de la Catedral, 150.

T

Taconeo (El), 211.
 Tambor, 3, 11 y 66.
 Tarasca (La), 176.
 Tarascas, 176.
 Teatro (Siglo XVIII), 45.
 Teatro de Arteaga, 92.
 Teatro clásico (Precedentes del), 19 y 20.
 Teatro de la Merced, 66.
 Teatro Municipal, 110, 139, 141 y 142.
 Teatro del Príncipe, 93.
 Teatro de la Universidad, 128.
 Teatro de la Victoria, 116, 130 y 141.
 Teléscora (La), 131 y 136.
 Tertulias, 255.
 Temporada de 1840, 142.
 Temporada de 1841, 142.
 Temporada de 1843, 143.
 Tirana (La), 207, 211, 214 y 216.
 Tonadas, 67, 250 y 296.
 Tonadillas, 46, 47, 210, 211 y 254.
 Tonaditas, 47.
 Tononé (El), 214.
 Torito (El), 237 y 289.
 Tras-Tras (El), 290 y 293.
 Tristes (Los), 247, 248 y 249.
 Trombón, 262.
 Trompa, 62.
 Trompeta, 11.
 Trutruca, 3 y 4.

V

Vals, 230 y 241.
 Velorio del angelito, 204.
 Velú (El), 243.
 Verde (El), 289.
 Versos del angelito, 204.
 Vidalitas (Las), 247 y 250.
 Vihuela, 226 y 241.
 Villancicos, 54, 55, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195 y 196.
 Villanescas, 216.
 Violín, 40.
 Volera (La), 210.

Y

Yaravies, 214.

Z

Zamacueca, 107, 170, 244, 257, 264 a 284.

Zamacueca (Teoría de su origen africano), 171.

Zamba, 230 y 270.

Zamba-Clueca, 271.

Zambra, 269.

Zanguaraña, 271.

Zapateo o zapateado, 207, 211, 212 y 214.

Zapatera (La), 235, 236 y 241.

Zarambeque (El), 213.

Zegel (El), 296.

Ziquimiriquí (El), 232.

Zortzico (El), 268.

INDICE DE NOMBRES CITADOS

A

Abarca (Cristóbal de), 27.
 Acevedo, 73.
 Acevedo Hernández, 167 y 218.
 Aguilar (Carmen), 273.
 Aguilar (Fray Cipriano), 52 y 146.
 Aguilar (Pepita), 236.
 Aguilera (Hernando de), 21.
 Ajuria (Fray Cristóbal de), 38, 58, 59 y 188.
 Alba (Antonio), 302.
 Albrecht (Sebastián), 151.
 Alessandri (Pedro), 130.
 Almagro (Diego), 10 y 172.
 Alvarez, 112.
 Alvarez de Araya (Nota), 184.
 Alzedo (Bernardo), 52, 76, 86, 114, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154 y 159.
 Allende (Adolfo), 178, 180 y 303.
 Allende (Pedre Humberto), 1, 6, 199, 268, 269, 286 y 303.
 Allende (Juan José), 150.
 Amberga (Jerónimo), 2.
 Amunátegui (Miguel Luis), 272.
 Aracena (Pedro J.), 89.
 Aranaz (Antonio), 45, 47, 60, 210 y 211.
 Aranda (Conde de), 213.
 Aránguiz Colodio (Pedro), 26.
 Arquimbar (Domingo), 91.
 Astorga (José María), 43.
 Auber, 133, 141 y 143.
 Augusta (Padre), 1.
 Azócar (Rubén), 291.

B

Bahlgreen (Karl), 88.
 Bails (Benito), 155.
 Ballivian (general), 136 y 137.
 Barahona Vega (Clemente), 264 y 271.
 Baraillao (Carlos), 132.
 Bargas (Pedro), 149.
 Barra (J. M. de la), 109 y 163.
 Barré, 142.
 Barroilhet, 143.
 Barros Arana (Diego), 89.
 Barros Grez (Daniel), 265 y 268.
 Bassini (Carlos), 142.
 Bastoggi (Gaetano), 131.
 Bauzá (Felipe), 215 y 297.
 Bedier (Joseph).
 Beethoven, 75.
 Bellini, 98, 100, 128, 141, 142, 143 y 151.
 Bello (Andrés), 101, 119 y 121.
 Benavente (José), 62.
 Bermudo, 226.
 Bernarda, 43.
 Betagli, 119 y 121.
 Bevelaqua (Pedro), 48.
 Biffet (Alejandre), 110.
 Bilbao (Francisco), 113.
 Bismarck, 117.
 Bladh (C. E.), 237 y 249.
 Blanckley (Capitán), 87.
 Blanco Encalada (Ventura), 95.
 Blanco y Gana (Manuel), 143.
 Blanco Viel (Ventura), 105.
 Blest Gana (Alberto), 110, 244, 263 y 283.

Bougainville (Barón de), 232 y 236.
 Bolite (Sta.), 111.
 Borcosque (Diego), 89.
 Borget, 98.
 Borgoño (Elena), 142.
 Borgoño (José Luis), 128 y 141.
 Boza (Antonio), 42.
 Brito (Nicolás), 66.
 Brown (Calvin), 203.
 Brunne de Baine, 141.
 Byron (Lord), 39.
 Bulnes (Manuel), 101 y 110.

C

Cabezas (José Agustín), 89.
 Cabrera (Francisco), 14.
 Cabrera (Micaela), 276.
 Cadena (José Onofre de la), 52.
 Calderón (Esteban), 149.
 Calderón de la Barca (Pedro), 45, 66 y 254.
 Campderrós (José de), 38, 59, 61, 149 y 188.
 Campo (S. del), 221.
 Campo (Fray Toribio del), 52.
 Canciani (María), 135.
 Cano de Aponte (Gabriel), 29.
 Caravaglia (Margarita), 119, 120 y 121.
 Carlos III, 213.
 Carlos IV, 34, 48 y 49.
 Carlos V, 14.
 Carnicer (Ramón), 84 y 93.
 Carrasco (Fray Bernardo), 27.
 Carrera (José Miguel), 62.
 Carrera (Juan José), 62.
 Cáster (Guillermo), 62.
 Caruel, 142, 144, 151 y 152.
 Carvallo Goyeneche, 4.
 Casacuberta, 85.
 Castro (Padre), 217.
 Cavada (J. F.), 210, 240, 242, 245 y 290.
 Cavedaqui (Luis), 132.
 Cifuentes (José y Manuel), 119.
 Cochrane (Lady), 72.
 Cochrane (Lord), 72.
 Commasi (Gaetano), 131.
 Concha (Manuel), 289.
 Conradi (Francisco), 132.
 Correa (Fray Antonio de), 12.

Correa (Francisco), 39.
 Cortés (Carmen), 104.
 Cortez Monroy, 11.
 Cotapos (Familia), 41.
 Cotapos (Justo), 249.
 Cotapos (Mariquita), 249.
 Cotarelo (Emilio), 207 y 213.
 Covarrubias, 269.
 «Crescendo Veritatis», 113 y 132.
 Cromer, 75.
 Cruchaga (A.), 150.
 Cruz (Elías de la), 125.
 Currel (Matilde), 111 y 143.
 Curtin, 142.

Ch.

Chamisso (Adalbert von), 300.
 Chessi de Uriarte (Federico), 118 y 141.
 Chopin, 102, 116 y 141.
 Christie (Elías), 157.

D

Deichert (Guillermo) 283.
 Délano (Amasa), 44 y 208.
 Delauneux (Francisca), 157.
 Desjardins (Adolphe), 112 y 164.
 Desplaques (José), 99.
 Díaz Casanueva, 204.
 Díaz del Castillo (Bernal), 8.
 Díaz Meza, 29.
 Díez de Medina (Francisco Tadeo), 45 y 47.
 Domeyko (Ignacio), 117, 262, 273 y 295.
 Donaire (Damián), 150 y 153.
 Donizetti, 98, 100, 128, 130, 131, 132, 133, 141, 143, 145 y 151.
 Drewetcke (Carlos), 75, 77, 80, 83, 85, 97, 105, 140 y 157.
 Dubosc (Gustave), 238, 241 y 262.
 Dumond D'Urville, 274.
 Duperrey (L. J.), 235 y 261.
 Duras (Isabel), 95.
 Dusek, 76.

E

Egaña (Juan), 48 y 49.
 Encina (Juan de la), 54.

Erazo (Nicolás de), 37.
 Errázuriz (Francisco Javier), 42.
 Errázuriz (Ramón), 41.
 Escalante (Mariano), 149.
 Escrich (Padre), 37.
 Escuti Orrego, 134.
 España (Soprano), 131.
 Esper (Sofía), 131.
 Essex (Sr.), 153.
 Esterripa (Luisa), 48.
 Estévez (214).
 Estrada, 247.
 Eyzaguirre (Agustín), 41.
 Eyzaguirre (Alejo), 152.
 Eyzaguirre (Jaime), 41.

F

Famin (César), 241 y 262.
 Febres (Padre), 2 y 21.
 Fedriani, 166.
 Felipe II, 14.
 Fernando VII, 93.
 Ferretti (Pablo), 125, 127, 130 y 131.
 Fierro (Señorita), 111.
 Figueroa (Bernardino de), 24.
 Figueroa (Julio), 289 y 293.
 Filomeno (Bartolomé), 76, 84, 86, 146, 148 y 149.
 Filomeno (José), 149.
 Flores (Eliodoro), 203.
 Flores (Timoieón Francisco), 284.
 Fragas (Tadea), 103.
 Francisco (Maese), 13.
 Franco Zubicueta (Alfredo), 263 y 289.
 Fredes (Segundo), 87.
 Frezier, 3, 5, 22, 211, 212 y 214.
 Frías (Josefa), 110 y 115.
 Frick (Guillermo), 116, 118, 136, 139, 141 y 302.
 Friedenthal (Albert), 246, 268, 283 y 302.
 Fuenzalida Grandón, 39.

G

Gabussi, 141 y 143.
 Galecio (Matías), 87.
 Gana (José Francisco), 147.
 Gandarillas (José), 163.
 Gante (Fray Pedro), 13.

García Carrasco, 61.
 García de la Huerta (Tadea), 153.
 García Huidobro (Francisco), 42.
 Garcilaso de la Vega, 3.
 Garfías (Rosario), 83, 111 y 156.
 Gay (Claudio), 89.
 Gelinet, 256.
 Georgi (Rafael), 127.
 Girón (Francisca), 42.
 Gil (Ramón), 59 y 68.
 Gillis (J. M.), 140, 141 y 165.
 Gómez de Vidaurre (Felipe), 6.
 Góngora de Marmolejo, 5, 11, 22 y 171.
 González (José Antonio), 60, 68, 73, 74, 86 y 149.
 González de Nájera, 6 y 18.
 González (Margarita), 114.
 Gorbea (Andrés), 152.
 Gosse (Ernesto), 1.
 Gottschalk, 103, 116 y 141.
 Goya, 48.
 Gourel (Mr.), 98.
 Graham (María), 71, 72, 170, 186, 246, 247, 249, 251, 258, 261 y 271.
 Grandi (Luis), 131.
 Greve (Ernesto), 117.
 Grez (Vicente), 29, 65, 120, 124 y 133.
 Groot (Adolphe), 116.
 Guerra (Fernando de la), 49.
 Guevara (Tomás), 3 y 87.
 Gutiérrez (Agustina), 90.
 Gutiérrez (J. M.), 271.
 Guzmán (Carmen), 142 y 156.
 Guzmán (Eustaquio), 115.
 Guzmán (Federico), 103, 115, 141 y 283.
 Guzmán (Fernando), 76, 115 y 156.
 Guzmán (Francisco), 76, 143, 150 y 156.
 Guzmán (Paula), 156.
 Guzmán (Teodoro), 59.
 Guzmán (Víctor), 143 y 156.

H

Hague (Eleanor), 9 y 203.
 Halevy, 143.
 Hall (Basil), 251 y 257.
 Haydn, 63, 74 76 y 147.
 Haymhause (Padre Carlos), 37 y 38.

Haselbrinck (Esposos), 88.
 Hehus (Anthony), 271.
 Helvetius, 105.
 Henrique, 64.
 Henríquez (Camilo), 91.
 Herbert, 84.
 Hermoso de Tejada (Juan), 10.
 Hernández (Roberto), 86, 108, 131 y 151.
 Herrera Ramírez (Josef), 47.
 Herz, 102 y 143.
 Hidalgo (Ignacio), 29.
 Hill (Henry), 71.
 Hill (Samuel), 71.
 Hillinger, 88.
 Howell (Mr.), 153.
 Huici (Manuel), 84.
 Huneeus (Jorge), 98.
 Hurtado (Señorita), 111.
 Hurtado (José), 39.
 Hurtado de Mendoza (Diego), 13.

I

Ibáñez y Peralta, 28 y 29.
 Infantas (Fernando de las), 14.
 Irrarázaval (Catalina), 42.
 Irisarri, 78 y 93.
 Isamitt (Carlos), 1, 2, 3, 4 y 6.

J

Jáuregui (Agustín), 34.
 Jáuregui (Presidente), 44.
 Jiménez de Abril (Pedro), 52.
 Jiménez de la Espada (Marcos), 214.
 Johnston (Samuel B.), 63.
 Jotabeche, 98.
 Juan (Jorge), 214.
 Jufré (Luis), 221.

K

Kendall (G. K.), 76.
 Kiening (Andrés Gaspar), 157.
 Kirk (Mr.), 76.
 Kors (Enrique), 40.
 Krominer, 106.

L

Lafayette, 95.
 Lafinur (Juan Crisóstomo), 76, 92 y 140.

Lafond de Lucy, 71 y 233.
 Lamancacha (María), 11.
 Lanza (Henri), 127, 130, 141, 142, 144, 151 y 152.
 Lanza (Señora), 143.
 Lara (Narciso), 87.
 Larraín (Familia), 45.
 Larrea (Manuela), 95.
 Latcham (Ricardo E.), 177 y 181.
 Lavín (Carlos), 1 y 6.
 Laso de la Vega (Francisco), 22.
 Lecaros (Familia), 71.
 Ledesma, 88.
 Lefebvre (Víctor), 132.
 Le Guillou (Elie), 279.
 Lenz (Rodolfo), 217, 227 y 286.
 Leonard (Irving A.), 9.
 Lesson (Pierre), 234 y 236.
 Letelier Llona (Alfonso), 190 y 303.
 Limberti, 139.
 Lind (Jenny), 100.
 López de Azoca (Diego), 26.
 López Chavarri (Eduardo), 168, 174, 175 y 208.
 Lugones (L.), 257.
 Lully, 49.
 Lynch (Benito), 243.

LI

Llombard (Francisco), 84.
 Llombart (T.), 142.

M

Madux (Padre), 38 y 58.
 Maffei (Enrique), 142, 143 y 151.
 Maiquez, 48.
 Malespina, 215.
 Marcó del Pont (Casimiro), 65.
 Mardones, 143.
 Marfisa, 48.
 Marín de Poveda (Tomás), 124.
 Marín de Solar (Mercedes), 98, 134 y 156.
 Mármol (Juan del), 41.
 Márquez de la Plata, 38 y 40.
 Martí (Tenor), 131.
 Martínez (Juan Manuel), 89.
 Martínez (Soprano), 139.
 Massimino (Federico), 95, 96, 97, 99, 100, 150, 156 y 157.

Massoni (Santiago), 79, 82, 84, 85, 92,
106 y 239.
Matta (Guillermo), 118.
Maynard (Félix), 241 y 263.
Mead (Charles W.), 1.
Medina (José T.), 2.
Melian (José), 84.
Mellet (Julien), 271.
Mendiburu, 41.
Mendoza (Miguel), 154.
Mendoza (Vicente T.), 172.
Menéndez Pidal (Ramón), 170 y 171.
Meneses (Carmen), 143.
Mercante, 130.
Merino (Rosa), 147.
Meyerbeer, 100.
Micciarello (Lucrecia), 132.
Micheo (Juana), 44.
Michimalonco, 11.
Migoni (Santiago), 86.
Millet, 112.
Miranda (Pedro), 11.
Mitjana (Rafael), 174 y 213.
Moctezuma, 3.
Montes de Oca, 275.
Montt (Luis), 48.
Montt (Manuel), 117.
Mora (José Joaquín de), 85, 121, 157,
162, 163 y 254.
Morales (Francisco Javier), 34.
Morales (Josefa), 66.
Morante (Ambrosio), 84 y 85.
Moreto (Agustín), 66.
Mosquera (T. C.), 99.
Mozart, 75, 76, 85, 89, 93 y 147.
Muchall (Federico), 88.
Muchall (Ricardo), 88.
Muñoz, 16 y 172.
Muñoz de Guzmán (Luis), 43 y 48.
Muñoz (Matilde), 143.
Muzzi (Juan), 153.

N

Navarro (Julián), 92 y 152.
Nebel, 88.
Necochea (Señorita), 111.
Neil (Eduardo), 76 y 156.
Neumane (Antonio), 132 y 165.
Neumane (Señora de), 132.
Newman (Henry), 75 y 156.

Niboyet (Paulin), 229.
Nieves (Fray Pascual de), 146.
Noble (Samuel John), 153.

O

Ocampo, 142.
Ofellán (Enrique), 132.
O'Higgins (Ambrosio), 35, 36 y 45.
O'Higgins (Bernardo), 61 y 69.
Ojeda (Pablo), 149.
Oliva (Francisco), 101, 112 y 118.
Olivares (Andrés de), 27.
Orfeo, 11.
Orosco (Fernando), 256.
Orrego Luco (Augusto), 250.
Oruna Velasco (María del Carmen), 43.
Ovalle (Padre), 4, 5 y 19.

P

Paccini, 89.
Paderewsky, 117.
Paer, 85 y 120.
Paganini, 102 y 142.
Paini, 120.
Palazuelos (Pedro), 163.
Palma (Ricardo), 172 y 234.
Pantanelli (Clorinda), 125, 126, 128,
130 y 132.
Pantanelli (Rafael), 127, 136 y 141.
Paroissien (Coronel), 147.
Parraguez (Ismael), 203 y 303.
Pasta (Madame), 97 y 120.
Pedro I del Brasil, 106.
Peñafiel (Mariano), 89.
Pereyra (Casimiro), 226.
Pérez (Juan), 89.
Pérez (Santos), 83.
Pérez de Arce (Hermógenes), 117.
Pérez de Arce (Jerónimo), 26.
Pérez Cotapos (Manuel), 42.
Pérez Rosales (Vicente), 70.
Pérez de Soto (Melchor), 9.
Pérez de Uriondo (Joaquín), 297.
Pfandl (Ludwig), 16.
Pfeiffer (Ida), 280 y 281.
Piccinni, 131.
Pietas (Jerónimo), 6.
Pineda y Bascuñán, 2.
Pinilla (Tránsito), 276.

Pino (Joaquín del), 32 y 34.
 Pinto (General), 272.
 Pizarro (Juan de Dios), 278.
 Pizzoni (Domingo), 119, 120, 121 y 122.
 Planel, 142.
 Pleyel, 63.
 Poeppig (E.), 263.
 Pons (José), 51.
 Portales (Diego), 48, 107, 108, 227, 240 y 272.
 Pórtier (David), 231.
 Portogalo, 85.
 Prieto y Cruz (Ángel), 111.
 Prieto (Presidente), 277.
 Pusterla (Teresa), 131.

Q

Quintavalla, 144.
 Quintrala (La), 27.

R

Radiguet (Max), 274.
 Ramírez (Florián), 221.
 Ravanete (José), 91.
 Rabagliatti (Claudio), 303.
 Recaséns (Señorita), 111, 142, 143 y 156.
 Rengifo (Ramón), 109.
 Reyes (Baltasar de los), 26.
 Reyes (Beltrán de los), 26.
 Ricci (Giudita de), 131.
 Ricci (Vicente), 131 y 132.
 Ried (Aquinas), 89, 131, 135, 136, 137, 138, 139 y 142.
 Ripa (Antonio), 51.
 Riva Agüero (José de la), 214.
 Rivas (Miguel), 300.
 Riveros y Aguirre (Isabel), 40.
 Robles (Manuel), 85, 90, 91, 92, 93, 94 y 106.
 Robles (Marcos Matías), 90.
 Robles (Pedro María), 149.
 Rodríguez (José Dolores), 150.
 Rodríguez Ballesteros (Juan), 43 y 47.
 Rodríguez Cañol, 39.
 Rodríguez Compañón (Baltasar), 214.
 Rojas (Domingo), 149.
 Rojas (José Antonio de), 43 y 155.
 Rojas (Rafael), 70.

Rojas (Ricardo), 269.
 Rojas (Santiago), 31.
 Roldán (Alcibíades), 94.
 Romero (Gerónimo), 52.
 Rosa (Javier de la), 221, 222 y 223.
 Rosales (J. Abel), 244 y 301.
 Rosales (Juan Enrique), 70.
 Ross (Teniente F.), 63.
 Rossi (Teresa), 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 134 y 138.
 Rossini, 85, 86, 89, 93, 95, 96, 100, 112, 119, 120, 121, 128, 140, 143 y 151.
 Rousseau, 105.
 Rowbotham, 1.
 Rubio (José), 45, 47 y 210.
 Rugendas, 98 y 125.
 Ruiz (José Ignacio), 87.
 Ruiz (Mercedes), 87.
 Ruiz de Aguilar (Fabián), 15.
 Ruiz Aldea (Pedro), 232 y 243.
 Ruschenberg (W. S.), 86, 89 y 261.
 Rutal (Diego), 26.

S

Sala (La), 64.
 Salas (Manuel de), 43, 48 y 157.
 Salas Castillo (Manuel), 73, 74 y 149.
 Salas de Rojas (Mercedes), 155.
 Salcedo (Francisco), 31.
 Salinas y Barros, 43.
 Salvatierra (Concepción), 84.
 Salvín (Hugo), 256.
 Sallusti, 153.
 Samaniego, 85.
 Sandoval (José María), 216.
 Sandoval (Luis), 303.
 Sánchez (Luis A.), 115 y 124.
 Sánchez (Señorita), 111.
 Sánchez de la Barrera (Francisco), 29.
 Sánchez de Loria (José Antonio), 45.
 Sanelli, 132.
 Sanfuentes (Salvador), 112, 163, 273 y 302.
 San Martín 61, 69, 70, 105, 147, 148, 232, 238 y 241.
 Santander (Mariano), 149 y 150.
 Santos (Isidro), 159.
 Sarmiento (Domingo), 110, 125, 128, 129, 144, 170, 277 y 280.
 Sarmiento (Matías), 69 y 105.

Sarmiento Rendón (Fray Antonio de), 13.
 Schackenburgo, 88.
 Scheroni (Teresa), 119, 120 y 121.
 Schmidtmeier (Peter), 76.
 Schubert, 113, 141 y 153.
 Schultz, 153.
 Seghers (Los), 95.
 Sepúlveda (María Luisa), 245.
 Serio (Francisco), 252.
 Shakespeare, 129.
 Silva Castro (Raúl), 297.
 Sivori, 102 y 142.
 Smith (Edmond), 280 y 282.
 Sobrino y Minayo, 45.
 Soffia (José A.), 95.
 Solar (José Miguel), 152 y 128.
 Solar (Mercedes de), 71 y 142.
 Soler (Padre Antonio), 51 y 52.
 Sors (Padre), 3.
 Spontini (Gaspar), 117.
 Stamis, 63.
 Strain (Isaac), 280.
 Strauss, 141.
 Subirá (José), 46 y 210.
 Sutcliffe (Thomas), 251.

T

Tadea de San Joaquín (Sor), 153.
 Talavera (Manuel Antonio), 63.
 Taguada, 221, 222 y 223.
 Thompson, 88.
 Tirso de Molina, 12.
 Tobar (Manuel), 149 y 150.
 Tocornal (Joaquín), 109.
 Tocornal (Manuel A.), 163.
 Tomás (Maese), 13.
 Tornero (Santos), 126.
 Toro de Hidalgo (Andrés), 29.
 Torres (Alonso de), 12.
 Touanne (Edmond de), 233 y 238.
 Tresot (Julien), 168.
 Trueba (Ceferino), 30 y 229.
 Tupper, 157.

U

Ubaldi (Juan), 131.
 Ulloa (Antonio), 214.
 Unamuno (Miguel de), 169.

Undurraga de Irarrázaval (Mercedes), 273.
 Ureta (Luis), 150.
 Uribe, 72.
 Urrutia Blondel (Jorge), 55, 56, 57, 58, 59, 64, 65, 103, 212 y 303.
 Ustáriz (Juan Andrés), 229.

V

Vache (Margarita), 116.
 Valdés (César), 256.
 Valdés (Rafael), 100, 271 y 272.
 Valdivia (Fray Luis de), 18 y 21.
 Valdivia (Pedro de), 10, 11, 13 y 172.
 Valdivieso (Manuel Joaquín), 83.
 Valenzuela (Sra.), 159.
 Vallejos (José Joaquín), 278.
 Vancouver, 42.
 Varas (Antonio), 165.
 Vargas (Rafael), 69 y 70.
 Vega (Carlos), 170, 212, 238, 241, 242, 247, 257, 269 y 271.
 Vega (Lope de), 45 y 254.
 Veloz de Medrano (María Francisca), 29.
 Vendel (Heye), 101.
 Vera y Pintado (Bernardo), 48, 91, 92, 97 y 297.
 Verdi, 100, 132 y 133.
 Verdugo (Pabla), 43.
 Vermenteen (Javier), 154.
 Versin (Esteban), 84, 154 y 158.
 Vial (Román), 271.
 Vic-Tupper (Guillermo), 97 y 98.
 Vicenti, 144.
 Vicuña Cifuentes (Julio), 16, 175 y 247.
 Vicuña (Obispo), 189 y 280.
 Vicuña Mackenna (Benjamín), 29, 40, 41, 43, 62, 170, 239, 243, 270, 271 y 279.
 Vicuña Toro (Eugenia), 142 y 143.
 Vidaurre (Padre), 39.
 Villagra (Gabriel), 14.
 Villarroel (Fray Gaspar de), 24 y 25.
 Villegas, 107.
 Vittorio Manuele, 134.

W

Wagner (Ricardo), 100.
 Walpole (F.), 281.

Wallace (Guillermo Vicente), 102 y 142.
 Weber, 89.
 Wilkes, 277 y 278.
 Wise (Teniente), 280.
 Wood, 98.
 Worthington (G. W.), 71.
 Wulfig (Fernando), 84, 157 y 158.

Z

Zambaiti (Alejandro), 127.
 Zañartu (Sady), 286.
 Zañudo Astran (P.), 268.
 Zapata (Manuel), 118.

Zapata (Pastoriza), 104.
 Zapiola (Bonifacio), 104 y 106.
 Zapiola (José), 43, 58, 59, 62, 69, 76, 82, 83, 86, 90, 92, 93, 94, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 126, 127, 132, 133, 141, 143, 144, 153, 154, 165, 166, 213, 231, 238, 241, 257, 270, 276 y 287.
 Zapuchi, 86.
 Zegarra, 148.
 Zegers (Manuel de), 95.
 Zegers de Huneeus (Isidora), 76, 79, 85, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 112, 116, 125, 132, 133, 137, 138, 141, 142, 143, 150, 156 y 165.

INDICE DE LAMINAS

- 1.—Instrumentos indígenas (1713) tomada del libro de M. Frezier, "Relation du Voyage de la Mer du Sud aux Côtes du Chili et du Peru" París 1716, pág. 58.
- 2.—Baile Araucano, tomada del "Compendio della Storia Geografica, Naturale e Civile del Regno de Chile". Bologna 1776.
- 3.—De Frezier, libro citado, pág. 60.
- 4.—Organo de los Jesuítas, reproducida del libro de Fernando Márquez de la Plata "Los Muebles en Chile".
- 5.—Trompeta Araucana. Pertenecía a la Colección Grez, en poder del autor.
- 6.—Rabel colonial. Museo Histórico Colonial.
- 7.—Ave María, de Frezier, pág. 217.
- 8.—Misa de Campderrós. Catedral de Santiago.
- 9.—Coplas de Fray Cristóbal de Ajuria (1750) Catedral de Santiago.
- 10.—Método de clave. Perteneció a don Matías Errázuriz. Entre los libros del Marquesado Irarrázaval figuran dos métodos: "Principio o instrucción completa de música para flauta de Prudencio de Capetielo". Buenos Aires, 20 de Enero de 1809, y "Método de Música Inglés", que perteneció a D. Andrés Blest. Datos proporcionados por el Sr. Carlos Larraín de Castro.
- 11.—Uno de los primeros pianos llegados a Chile. Museo Histórico Nacional. La primera referencia a pianos que hemos encontrado es la factura de un "clabe piano chico echo en Lima", tasado en 100 pesos, que envió desde Lima en Diciembre de 1790 doña Carmen Errázuriz a don Javier Errázuriz. En Octubre de 1802, la fragata "Aurora" condujo desde Cádiz a Valparaíso: "seis caxones toscos con seis pianos", tasados en la suma de \$ 10.800; en Junio de 1806 fué retirado de la Aduana un piano inglés enviado por don Nicolás de la Cruz a un par-

- ricular, y que fué avaluado en \$ 3.000. (Papeles de la Contaduría Mayor. Dato de don Gustavo Opazo).
- 12.—Villancico. Catedral de Santiago.
 - 13.—Himno al Presidente Avilés (1796). Catedral de Santiago.
 - 14.—Himno a San Francisco Javier. Catedral de Santiago.
 - 15.—Música para profesión de Monja. Catedral de Santiago.
 - 16.—Música de Campderrós (1795). Catedral de Santiago.
 - 17.—Himno a Don Ambrosio O'Higgins (1796). Catedral de Santiago.
 - 18.—Tonadilla de Antonio Aranaz (1793). Papeles de Zapiola en poder del autor.
 - 19.—Volaras de Antonio Aranaz (1793). Papeles de Zapiola en poder del autor.
 - 20.—Tertulia Colonial. Atlas de la Historia Física y Política de Chile de don Claudio Gay. Vol. I, París, 1854.
 - 21.—Psalterio colonial. Museo Histórico Nacional.
 - 22.—Zapateo, de Frezier, pág. 233.
 - 23.—La Contradanza, grabado en piedra de G. Scharf, tomado de Peter Schmidtmeier "Travels into Chile over the Andes". London 1824.
 - 24.—Guitarristas de 1824. María Graham "Journal of a residence in Chile", London, 1824, pág. 263.
 - 25.—Primer Himno del Instituto Nacional (1813) en poder del autor.
 - 26.—Himno de Yervas Buenas (1813), en poder del autor.
 - 27.—Don Manuel Robles. Dibujo de Reska, tomado de Agustín Canobio y Echeverría Reyes, "La Canción Nacional de Chile" Valparaíso.
 - 28.—La Primera Canción Nacional de Chile, tomada de *El Mercurio*, 18 de Septiembre de 1910.
 - 29.—El Cuando tomado del «Atlas» de E. Poeppig. Leipzig 1835.
 - 30.—Hymno Patriótico de Carnicer. De la Colección de don Mariano Egaña, atención de don Sergio Melo Lecaros.
 - 31.—Tertulia Romántica, tomada del Album de Gay.
 - 32.—Canción. En poder de don Antonio Huneeus Gana.
 - 33.—Doña Isidora Zegers. Oleo de Monvoisin. En poder de don Antonio Huneeus.
 - 34.—Don Guillermo Frick, tomado del libro de don Ernesto Greve, "Don Guillermo Frick. Santiago 1940.
 - 35.—Don Aquinas Ried, tomado del libro del Dr. Carlos Keller. «Aquinas Ried. Leben und Werke». Concepción 1927.
 - 36.—La Telésfora, primera ópera nacional.
 - 37.—Programa Musical de 1850. Obsequio generoso de don Arturo Errázuriz Salas.

- 38.—Don José Zapiola. Fotografía de 1853. Del "Album de doña Isidora Zegers".
- 39.—Tonadita popular de don Guillermo Frick. Valdivia 1860. Atención del General don Francisco Lagreze.
- 40.—Baile Popular, tomado de César Famin. Chili, Paraguay, Paris, MDCCCXL.
- 41.—Chingana criolla, de Schmidtmeyer.
- 42.—Zamacueca de F. Guzmán. 1851. Litografía Guzmán.
- 43.—Bailes Nacionales. Casa Niemeyer.
- 44.—La Zamacueca de Caro. Grabado. Colección Barros Arana.
- 45.—Música de la Zamacueca de F. Guzmán.
- 46.—Guitarrón chileno, en poder del autor.
- 47.—Zamacueca. Litografía Niemeyer.
- 48.—Polka Mazurka, litografía de "El Correo Literario", año 1, N.º 2.
- 49.—Don Federico Guzmán. "El Correo de Ultramar". Tomo XXXIII, 1869. Atención de don Ernesto Greve.

ESTA OBRA, EN NÚMERO DE MIL EJEMPLARES, TERMINÓ
DE IMPRIMIRSE POR CUENTA DE LA UNIVERSIDAD DE
CHILE, EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA UNIVER-
SITARIA, EL DÍA 6 DE ENERO DE 1941. LA COM-
POSICIÓN, IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN ES-
TUVO A CARGO DE LOS SEÑORES: LUIS AGUI-
RRE R., REGENTE; MILTON AGUIRRE, LINÓ-
GRAFO; ISIDORO GUTIÉRREZ, CORRECTOR
DE PRUEBAS; LUIS CORREA, COMPAGI-
NADOR; OSCAR GUZMÁN Y MANUEL
SÁNCHEZ, PRENSISTAS; ROBERTO
MIRANDA, ENCUADERNADOR.

