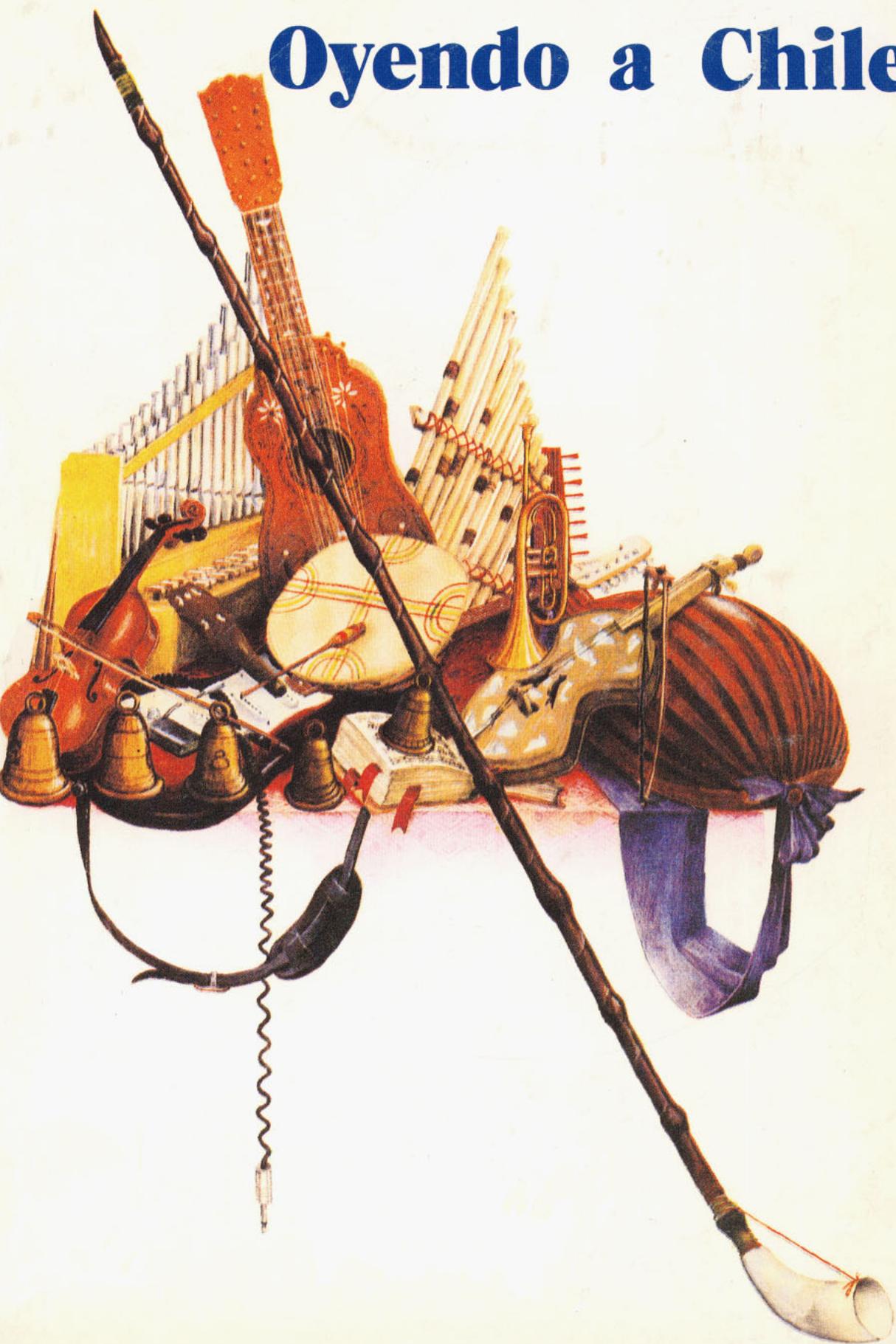


Samuel Claro Valdés

Oyendo a Chile



MUSICA DURANTE LA COLONIA

ORGANIZACION MUSICAL

Durante los siglos XVII y XVIII la organización musical española se hizo presente en todo el continente con un rigor y uniformidad notables. Esta organización regía también para el repertorio musical que había de ser interpretado en el Reino de Chile, que se refería a música militar, a la que acompañaba los oficios religiosos y la que resonaba en las entretenciones del pueblo. Estas eran, en suma, las únicas oportunidades en que había música oficialmente durante esa época. Sólo a fines del siglo XVIII se asomaron a los ambientes familiares y privados los acordes musicales que animaban tertulias y fiestas sociales.

En las iglesias más importantes, tales como las catedrales de Santiago y Concepción, o las mayores de La Serena y Valdivia, se cantaba música gregoriana y polifonía renacentista de las escuelas de Sevilla, Toledo y Roma, vale decir obras de Morales, Guerrero, Victoria y Palestrina. A éstas se agregaban las obras de los maestros de capilla locales, que trabajaban en ellas. Los cabildos eclesiásticos eran los encargados de mantener un conjunto de músicos, cantantes e instrumentistas para que adornaran con decoro los oficios religiosos. La supervisión general de la música catedralicia estaba a cargo del chantre y, más tarde, del sochantre y del maestro de capilla. Existían normalmente dos coros que tenían responsabilidades diferentes en los oficios religiosos. El *coro bajo* interpretaba sólo canto gregoriano e intervenían en él eclesiásticos y niños de coro, llamados seises. Les correspondía acompañar distintos trozos de la misa, tales como el Introito, Kyrie, Gloria, Gradual, Alleluia, Tracto, Credo, Ofertorio, Sanctus, Agnus Dei, Comunión y las respuestas al celebrante. El *coro alto* estaba encargado de la interpretación de obras musicales agregadas al oficio religioso, que "exaltarán la devoción". Estas eran, principalmente, obras polifónicas enviadas desde Lima, y las compuestas por el maestro de capilla. En Santiago intervenían, aparte de éste, dos organistas, un grupo de cantantes y los instrumentistas que formaban la orquesta de la Catedral. Esta orquesta participaba, además, en actos oficiales cívicos de la ciudad, a los que se agregaron, en el siglo XIX, las actuaciones operáticas, que trajeron más de algún dolor de cabeza a los integrantes del cabildo eclesiástico.

Los Sínodos Diocesanos eran los encargados de supervigilar que la música que se interpretaba en la Iglesia no se apartara de los preceptos religiosos ni se volviera demasiado mundana. De esta última tendencia hablan documentos desde los más lejanos tiempos, sin que haya habido modo de frenar la entrada al recinto religioso de música profana en exceso. En Santiago se prohibió el canto de romances acompañados de guitarra, que contenían acordes que contrastaban con la gravedad del templo, limitándolos a determinados momentos del sacrificio de la

misa. En Concepción, el primer Sínodo Diocesano prohibió las “tocatas y música profana” que producían demasiado bullicio y desenfado en la labor del coro alto durante Navidad. En esta misma ciudad, las ceremonias religiosas se hacían con cierto despliegue de música, pues sabemos que la Catedral estaba dotada, en el siglo XVIII, de un órgano y de un pequeño conjunto instrumental compuesto por un clave, un arpista, dos violinistas, un cajero y un pífano. Además, el maestro de capilla, fray Pedro, había logrado organizar un cuerpo de seises.

12-X-1744

MUSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

La Catedral de Santiago ejerció la supremacía del quehacer musical de la época. Derrumbada por terremotos y varias veces reconstruida, fue erigida en Catedral recién bajo el pontificado de Pío IV, pero apenas pasaba de una “modesta iglesia parroquial” en tiempos del gobernador Bravo de Saravia. En el siglo XVII la Catedral constaba de tres naves y el P. Ovalle, que la vio, dice que era “toda de piedra blanca”. De ella quedaron apenas unos arcos y pilares y la nave del medio, en un violento terremoto que destruyó la casi totalidad de las obras arquitectónicas importantes que había en Santiago, de las que salvó hasta nuestros días solamente la iglesia de San Francisco.

1573

1647

Sólo a fines del siglo XVII el gobernador Tomás Marín de Poveda pudo informar al rey que la Catedral “se hallaba con el lustre y aparato consiguiente al culto divino, y con todas las obras necesarias al servicio de ella”. Pero no pasaron muchos años cuando ya faltaba el órgano y “el que tiene es tan pequeño que aun el más desdichado cura del Perú no se dignaría tenerlo”. Un nuevo terremoto impulsó la construcción de una nueva iglesia, que es la que sobrevive, con distintas modificaciones, hasta hoy. Cuando recién se inició su construcción, un incendio destruyó lo que quedaba de la catedral vieja. Allí pereció mucha ornamentación y, prácticamente, todo el archivo musical que existía hasta entonces, de resultas de lo cual se han preservado sólo obras que se compusieron e interpretaron en la Catedral desde esta fecha en adelante. Esta difícil y, a veces, catastrófica evolución de la Catedral de Santiago marca, como contraste, un constante y seguro progreso en el cultivo de la música, que en el siglo XVIII se elevó por sobre el nivel del siglo XVII y que en el XIX, a su vez, superó el nivel del siglo anterior.

3-VII-1747

22-XII-1769

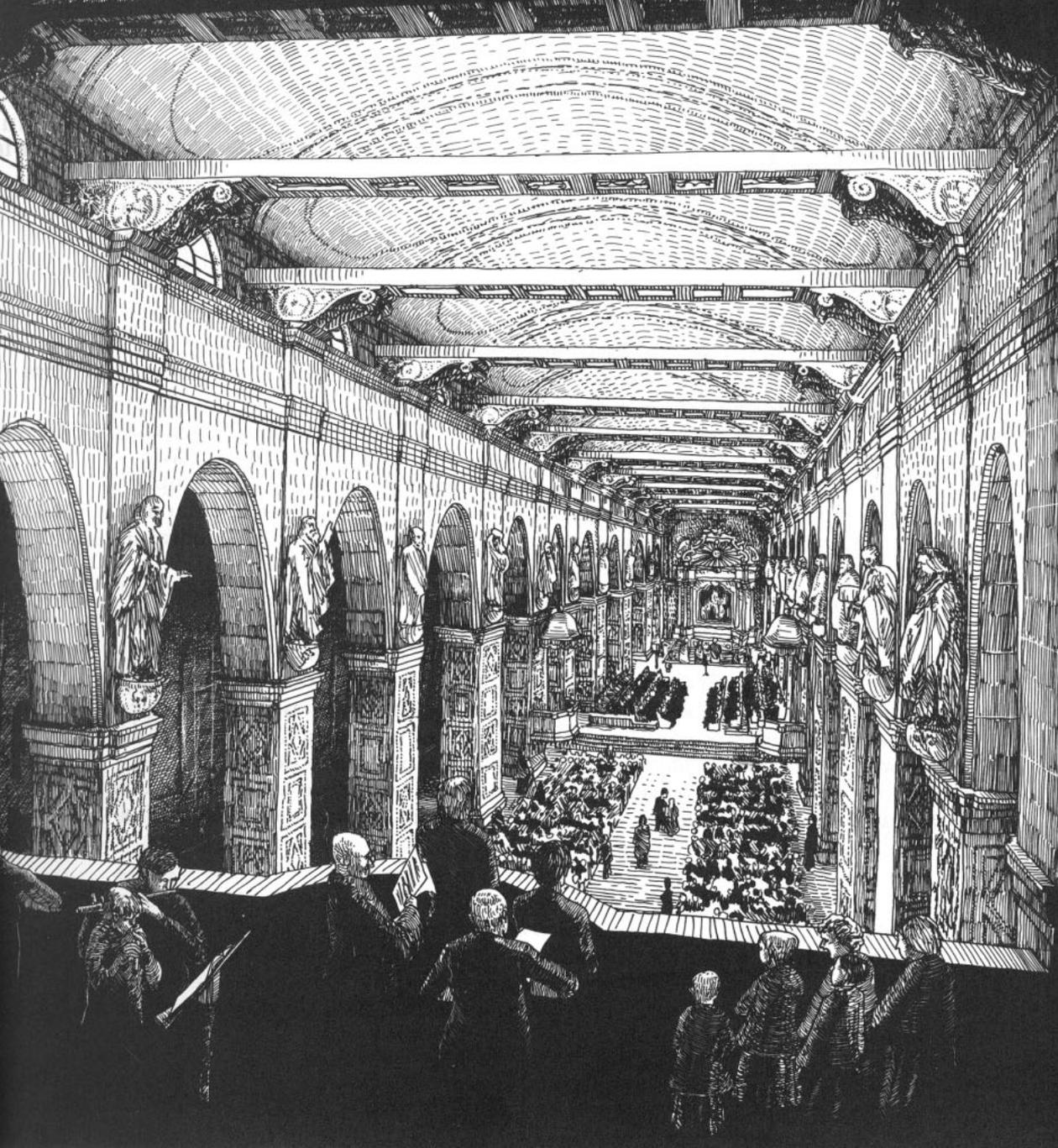
Al término del período colonial la Catedral de Santiago contaba con una orquesta de ocho instrumentistas, incluido el maestro de capilla, que actuaba en las funciones religiosas normales y solemnes y, como apunta el memorialista José Zapiola, “cuando funcionaba fuera de esta iglesia, se anunciaba esta novedad con gran júbilo a los devotos y aficionados”.

MUSICOS DE LA EPOCA

Los músicos que actuaron durante este período en Santiago, con excepción de los ordenanzas militares y pregoneros, que publicaban los edictos “a son de caja de guerra y soldados de milicias”, están ligados a la actividad de la Catedral de Santiago y a algunos conventos religiosos. Tal es el caso de Beltrán de los Reyes quien, luego de haber construido un órgano para el convento de San Agustín, ingresó a dicho convento como religioso.

23-I-1614

Sólo la fama se ha conservado del mercedario Madux, mas ninguna de sus



“Coro alto” de la Catedral de Santiago

- 1749 composiciones. Se sabe que, luego de su llegada a Chile, “era el maestro favorito de la sociedad santiaguina”. En cambio, de fray Cristóbal Ajuria, fraile franciscano que vivió entre nosotros en la segunda mitad del siglo XVIII, se han conservado un villancico a la Virgen y dos lecciones de difuntos, cuyos manuscritos existen en el archivo de la Catedral. Francisco Antonio Silva era maestro de capilla cuando
- 1789 falleció Carlos III. Le correspondió organizar la música para las ceremonias fúnebres en honor del monarca y para las que exaltaron el advenimiento al trono de su sucesor, Carlos IV. En esa oportunidad, destacó el acompañamiento del órgano que habían construido los jesuitas en Calera de Tango. Este órgano, que aún se conserva, pasó a la Catedral después de la expulsión de esa Orden.

El compositor y maestro de capilla más importante del período colonial en Chile fue José de Campderrós. Su vida tiene todavía algunos aspectos desconocidos, pero sabemos que, a los 32 años de edad, se embarcó en el velero *Aquiles* rumbo al Callao como comerciante de abarrotos. Era "blanco, cerrado de barba" y había nacido en Barcelona. Llegado al Perú, se estableció en Lima, donde mudó sus clavos y herraduras que había traído de Cádiz, por partituras que puso al servicio de iglesias limeñas. Su formación musical fue sólida y sus obras siguen el estilo europeo imperante a la fecha de su salida de España.

(1742-1812)

Para suceder al maestro de capilla Francisco Antonio Silva, la Catedral llamó a concurso, que fue publicado tanto en Lima como en Buenos Aires. Campderrós ganó este concurso estando en Lima, de donde viajó a Santiago para hacerse cargo de su nuevo puesto. De inmediato inició su labor creadora que fue muy fructífera, puesto que se conservan más de ochenta obras suyas y su fama lo sobrevivió largamente a su fallecimiento. El prestigio adquirido y la estabilidad de su empleo lo tentaron para radicarse en Santiago, donde contrajo matrimonio con María de las Nieves Machado y Penochena quien, cuando enviudó, donó a la Catedral el archivo de partituras que Campderrós había traído desde Lima.

1793

2-1-1797

La contratación de Campderrós produjo, indirectamente, la estada en Chile, durante algunos años, de otro compositor español, Antonio Aranaz, nacido en Santander. Aranaz había sido contratado en Buenos Aires para componer tonadillas escénicas, pero quedó cesante por el incendio del local donde actuaba su compañía teatral. Como ésta se disolvió, optó al cargo de maestro de capilla en Santiago y, sin saber el resultado, viajó con su esposa e hijo pequeño, precedido de una *Misa con todo instrumental* que envió como comprobación de sus talentos. En vista de que el cargo ya estaba ocupado, decidió organizar en Santiago una temporada de funciones teatrales de sainetes, tonadillas y bailes, para lo cual fue



José de Campderrós

autorizado. Sin embargo, antiguas reticencias en contra de la actividad teatral hicieron fracasar su empresa, pese a que Aranaz intercedió ante nada menos que el presidente Ambrosio O'Higgins. En vista de esto, se trasladó a Valparaíso y, posteriormente, a Montevideo, donde nuevamente fracasaron sus planes de montar una temporada de representaciones escénicas con música. Finalmente, decidió regresar a España. Aranaz introdujo en Chile la *bolera* y dio auge al cultivo de la tonadilla escénica, que tendría especial importancia en el movimiento teatral chileno y en la afición por la ópera durante el siglo XIX.

Entre los compositores peninsulares influyentes en Chile encontramos especialmente a Antonio Ripa, conocido en toda América donde se conservan abundantes obras suyas. También a Domingo Arquimbau, José de Nebra, Antonio Soler y Domenico Scarlatti, cuyas obras se escucharon en la Catedral junto a las de otros compositores europeos de gran fama, como Haydn, Mozart y Beethoven.

OCASIONALIDAD DE LA MUSICA

Con motivo de ceremonias solemnes, de tiempos litúrgicos, de fiestas religiosas o de algún acontecimiento digno de ser celebrado, se organizaban festejos populares que, a veces, duraban varios días. Ellos incluían corridas de toros, fuegos artificiales, desfiles de carros alegóricos, saraos y obras de teatro con música incidental.

Estas eran, básicamente, las diversiones públicas que tenían lugar ocasionalmente durante el período colonial. Al fin de éste y por influencia francesa, se juntaban en algunas casas principales distintas personas que asistían a tertulias sociales. Junto a bebidas y agasajos domésticos, se conversaba, se intercambiaban noticias y opiniones, se hablaba de los últimos acontecimientos políticos que traían los correos de Buenos Aires o Lima, y se escuchaban las voces de las señoritas dueñas de casa, que entonaban canciones y que tocaban los pocos instrumentos disponibles entonces en el país, al son de los cuales se bailaban danzas francesas, inglesas, españolas y las danzas chilenas.

Festividades religiosas

Las principales festividades religiosas establecidas desde el Concilio de Trento, eran Navidad y Semana Santa, aquellas dedicadas a la Virgen María, especialmente el culto a la Inmaculada y al Tránsito de Nuestra Señora, y la fiesta de Corpus Christi. Además, en la capital, destacaba entre otras la fiesta del Apóstol Santiago, su patrono.

Estas celebraciones constituían una verdadera explosión de religiosidad colectiva, donde se hacían representaciones alegóricas y pastoriles a la usanza de España. Eran organizadas por cofradías o asociaciones piadosas de laicos, especies de órdenes seculares. Sus individuos se comprometían a la observancia de un reglamento determinado, usaban trajes especiales, llevaban insignias de invenciones propias y contribuían a dar solemnidad y brillo a estas ceremonias. En la fiesta de San Ignacio, en la Compañía de Jesús, por ejemplo, durante el siglo XVII, intervenían la Cofradía de Nuestra Señora de Loreto, compuesta por la aristocracia colonial; la Cofradía de Nuestra Señora de La Concepción, integrada por estudiantes; la Cofradía del Niño Jesús, por indios, y la Cofradía del Pesebre de Belén, por morenos o negros. También las demás órdenes religiosas tenían sus

propias cofradías que, a fines del siglo XVIII, fueron infructuosamente prohibidas.

La Semana Santa marcaba el punto máximo de este tipo de celebraciones. Cuenta el P. Ovalle que el Martes Santo salían en procesión la Cofradía de los Morenos, de la Compañía de Jesús y la Cofradía de los Mulatos, del Convento de San Agustín, cuya música era “de las mejores del lugar”. El Miércoles salía la Cofradía de los Nazarenos, del Convento de Nuestra Señora de la Merced; el Jueves, se daban limosnas y se hacían disciplinas. “Salen varias procesiones de sangre (disciplinantes), todas con muy buena música”. El Viernes Santo salían dos procesiones “de las más antiguas”, integradas únicamente por españoles. En la noche del Sábado Santo y el Domingo de Resurrección, se organizaban cuatro procesiones “con muchos fuegos, música, danzas y otras alegrías”.

Estas procesiones fueron aumentando en el siglo XVIII, cuando aparecieron 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 la de los Santos Patronos regionales, que se conservan hasta nuestros días.

La participación de los indios en estas celebraciones estaba regulada rigurosamente por las Leyes de Indias y no se permitía sin licencia del gobernador. También se regulaba la participación de los esclavos negros, venidos de Angola, Guinea, Congo y otras partes del Africa, llamados “morenos”, que superaban a todas las cofradías en materia musical. Eran, como decía González de Nájera, “inclinados a cantar, y entre ellos se hallan muy buenos tonos bajos, y a tocar instrumentos alegres, como sonajas, tamboriles y flautas, y aficionadísimos a guitarras, pues aun en sus tierras las hacen, aunque de extrañas formas y maneras de tocarlas, fuera del uso de todo instrumento”.

Corpus Christi

La fiesta de Corpus Christi era celebrada con gran solemnidad y abundante participación de la comunidad ciudadana. Se preparaba desde mucho antes y se encargaba a los regidores el “aliño” de la ciudad, que consistía en limpiar las acequias, engalanar las calles y levantar los estrados correspondientes en la plaza mayor. Aparte de procesiones, música y ceremonias religiosas, donde participaban tarascas, catimbaos y empellejados, Corpus Christi se ha caracterizado por la inclusión de danzas en las procesiones, costumbre que se remonta a los tiempos del Papa Urbano IV. Al agregarse danzas poco adecuadas al espíritu religioso de la fiesta, éstas se prohibieron muchas veces, aunque sin mayor éxito.

Festividades civiles

Una rigurosa etiqueta, que emanaba de decretos y leyes, regulaba las ceremonias y festividades que se organizaban con motivo de la muerte de un monarca o dignatario y por el advenimiento de su sucesor, así como cualquier otro acontecimiento en la vida de las familias reinantes. Uno de estos reglamentos estipulaba que se debía informar prolijamente al rey sobre cómo se había realizado tal o cual celebración. Por esto, se han rescatado interesantes detalles de muchas de ellas.

Citaremos, a manera de ejemplo, la fiesta que organizó el gobernador Lazo de la Vega, tras haber sido sanado milagrosamente con una reliquia de San Francisco Solano. Por este motivo, el gobernador nombró a San Francisco como segundo

patrono de Chile. Muchas otras celebraciones registra la historia, entre las que destaca la gran fiesta que se organizó en Concepción, con motivo de la llegada del presidente Tomás Marín de Poveda y de su matrimonio con la dama limeña Juana Urdanegui, hija del marqués de Villafuerte, donde se estrenaron catorce comedias. Los paseos, marchas, misas de acción de gracias “con toda solemnidad de música” y comedias que se realizaron en La Serena, con motivo de la jura y aclamación de Fernando VI. La proclamación de Carlos IV en Santiago, donde hubo “un armonioso concierto de música en que se ejecutaron contradanzas de máscaras con algunos otros bailes serios y decentes al uso de Lima”. La despedida de don Ambrosio O’Higgins, “al son de órgano y de un coro”, cuya partitura todavía se conserva en el archivo de la Catedral de Santiago. Por último, la recepción del presidente Avilés, cuando, en su honor, se cantó una composición que decía:

Oh Chile dichosa
bien puedes rendida
dar a Dios las gracias
por lo que hoy ves
pues piadoso el cielo
te da un Presidente
que para el gobierno
bueno y Avilés

Teatro

El teatro, una de las principales diversiones populares de la época colonial, estaba estrechamente relacionado con la música y el baile. Normalmente seguía la organización que se utilizaba en España. Las representaciones empezaban a las tres de la tarde en invierno y a las cuatro en verano. Su duración no pasaba de dos horas y media, donde el público asistía a una comedia, generalmente de tres actos o jornadas, y participaba en otras diversiones accesorias, que se empalmaban unas tras otras, pues no había entreactos entonces. Al descorsarse la cortina, o al alzarse el telón, comenzaba el espectáculo con una *loa*, especie de introducción recitada o cantada y acompañada instrumentalmente, donde la compañía dirigía un saludo de presentación, si era nueva, o explicaba lo que mostraría la función de la tarde.

Piano del siglo XVIII existente
en el Museo Histórico Nacional



Seguía de inmediato el primer acto de la comedia y, luego, un entremés jocoso de carácter popular, en el que solían introducirse coplas o música instrumental. Tras el segundo acto, algunas damas de la compañía entonaban canciones, a veces alusivas a algún suceso local, a las que seguía un *baile*, especie de entremés cantado y danzado al son de arpa, guitarras y vihuelas. El tercer acto remataba con un *fin de fiesta*, burlesco, que hacía las delicias de los asistentes.

La primera producción dramática nacional tuvo lugar en el ya mencionado matrimonio del presidente Mañín de Poveda. Esta fue el *Hércules Chileno* que, según Miguel Luis Amunátegui, era “obra de dos regnicolas”, es decir, de autores locales no identificados.

Tertulias

Benito Pérez Galdós, en su libro *La Corte de Carlos IV*, describe las tertulias aristocráticas que surgieron en España, a partir del siglo XVIII, por influencia francesa. Su opinión es, sin duda, exagerada pero vale la pena transcribirla. “Ha de saberse, dice, que en las reuniones clásicas de familia o de palacio, allí donde reinaba con despótico imperio la ley castiza, no ocurría cosa alguna que no fuese encaminada a producir entre los asistentes un decoroso aburrimiento. No se hablaba, ni mucho menos se reía. Las damas ocupaban el estrado, los caballeros el resto de la sala y las conversaciones eran tan sosas como los refrescos. Si alguien tocaba el clave o la guitarra, la tertulia se animaba un poco, pero pronto volvía a reinar el más soporífero decoro. Se bailaba un minueto; entonces los amantes podían saborear las platónicas e ideales delicias que resultaban de tocarse las yemas de los dedos, y después de muchas cortesías al son de la música, reinaba de nuevo el decoro, que era una deidad parecida al silencio”.

En Chile lo que más agradaba a los concurrentes a estas tertulias eran la música, el canto y la danza, donde el clavecín, el salterio y el clavicordio eran los instrumentos por excelencia. Una dama de honor de la reina de España, María Luisa Esterripa, llamada “la bella Marfisa”, esposa del presidente Luis Muñoz de Guzmán, introdujo en la sociedad santiaguina el cultivo social de la música.

Las más importantes tertulias de Santiago tenían lugar en las casas de Francisco García Huidobro, marqués de Casa Real; Francisco Javier Errázuriz; Francisca Girón, cuya hija tenía “la mejor voz de Santiago”; Antonio Boza, quien enseñó música a sus hijas para que en su vejez lo entretuvieran con “el culto pasatiempo de los conciertos”; la tertulia de Manuel Pérez Cotapos y su familia, una de las más típicas, que fue descrita por Vancouver a quien llamó la atención la dificultad de las danzas que se interpretaron en esa oportunidad, que no se parecían a ninguna de las que él conocía en Inglaterra; la de José María Astorga, donde también participaba la presidenta María Luisa Esterripa y donde, al compás de una flauta y un violín, el dueño de casa enseñaba pasos de baile a los concurrentes; la del regente de la Real Audiencia, Juan Rodríguez Ballesteros, a la cual asistió José Zapiola; la de Manuel de Salas, que era, además de ilustrado intelecto criollo, hábil flautista, y la de la familia Larraín, donde se tocaba guitarra, violín y clave, este último tasado en \$ 100 de la época.

1795

1777

No ha quedado constancia del repertorio de canciones que se interpretaban en las tertulias, pero sí sabemos qué danzas eran usuales en ellas. Entre los bailes de origen español, se mencionan el fandango, la seguidilla, zapateo, bolero y tirana; entre los bailes criollos anteriores al cuando y a la zamacueca o cueca del siglo XIX, figuran las lanchas, cachuas, yaravíes, tonos y bailes, junto al verde, chocolate o sombrerito; éstos alternaban, en saraos y tertulias, con la gavota, minueto y

contradanzas, con sus típicas figuras en círculo o calle, que formaban grupos de tres, estrellas, ruedas, cruzamientos, cadenas, arcos, molinetes, cruces, espejos o paseos. No faltaban bebidas de mistela, ponche y aloja.

INSTRUMENTOS

A comienzos del siglo XVIII las damas chilenas tocaban clavicordio, espineta, violín, castañuelas, pandereta, guitarra y arpa. Estas dos últimas se fabricaban en Chile. A mediados del mismo siglo, llegaron de Lima los salterios y, a fines de éste, los primeros pianos, el primero de los cuales se dice perteneció a Agustín de Eyzaguirre, y era interpretado en su animada y concurrida tertulia.

Aparte de unos cuantos pianos, al comenzar el siglo XIX existían en Chile entre 50 y 60 claves, 20 a 30 arpas, algunas espinetas y una innumerable cantidad de guitarras.

Contradanza, basada en Schmidmeyer

