

Eugenio Pereira Salas

Los Orígenes del Arte Musical en Chile

Publicaciones de la Universidad de Chile

1941

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 Cabèçon
 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 desenfrenado 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 Melopeo y Maestro, tratado de música por Pedro Corona Bérnago.

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 naípe, 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 pentagrámica 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 sones 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 *pifanos, 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 cristianidad, 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 chanter 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 chanter 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 aborigen, la música culta, y la música popular se desenvuelven aisladamente. Llega 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 Divinisim* 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 Tauraturgo 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 extraer 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 cajas* 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 hicieron 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 anohecía 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 Aránguiz 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 Aránguiz 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 chantre 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 sochantre 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 chantre 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.