



LUIS MERINO MONTERO

Universidad de Chile

Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano (1810–1855)¹

Este trabajo explora la obra musical de dos importantes compositores residentes en Chile en el período comprendido entre 1820 y 1855: Isidora Zegers y Montenegro (1807–1869) y José Zapiola Cortés (1802–1885). La obra musical de Isidora Zegers fue concebida para el salón y escrita para piano o para voz con acompañamiento instrumental. Nunca alcanzó el ámbito público durante la vida de la compositora, y se mantuvo en lo más recóndito de su intimidad, a pesar de que Isidora Zegers jugó un papel clave en el inicio de los conciertos públicos en Santiago en las postrimerías de la fecunda década de 1820, cuando se produce el surgimiento y ocaso de los primeros regímenes políticos de raigambre liberal en el país. Por contraste, la obra musical de José Zapiola cubrió todos los ámbitos de cultivo de la música de su época, además de la música de salón, v.gr. la música militar, la música patriótica, la música para la escena y la música sacra, y se constituyó en un epitome de omnipresencia pública durante la década de 1830 y la primera mitad de 1840, sin perjuicio de su divulgación después de 1850. Esta dualidad guarda relación indudablemente con una cuestión de género, en cuanto a que, entre 1820 y 1855, el espacio público en Chile fue privativo del hombre y el espacio privado fue algo que correspondió a la mujer. No obstante, esta dualidad también puede interpretarse a la luz del libre ejercicio de la subjetividad creadora tanto de Isidora Zegers como de José Zapiola, en consonancia con una faceta del advenimiento de la modernidad cultural en Chile entre 1820 y 1855: la liberación de la subjetividad.

This paper focuses on the outputs of two important composers who resided in Chile between 1820 and 1855: Isidora Zegers y Montenegro (1807-1869) and José Zapiola Cortés (1802-1885). Isidora Zegers's musical compositions were conceived for a salon ambience. Her works were written for the piano or for the voice with instrumental accompaniment. Isidora Zegers's music was never performed in public during her lifetime, in spite of the key role she played during the first public concerts in Santiago towards the end of the 1820s, coinciding with the rise and fall of the first political systems of a liberal orientation in Chile. In contrast, the compositions of José Zapiola covered all the musical genres of his time, including salon music, i.e. military music, patriotic music, stage music and sacred music, and was widely performed in public during the 1830s and the first half of the 1840s, as well as after the 1850s. Undoubtedly, this dualism is a question of genre. Between 1820 and 1855, male activities were predominantly carried out in public, whereas women were confined to the privacy of their homes. However, this dualism can also be interpreted in terms of both Isidora Zegers's and José Zapiola's freedom to exert their creative subjectivity, in keeping with one of the key features of the rising cultural modernity in Chile between 1820 and 1855: the freeing of subjectivity.

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto FONDECYT N°1040516.

En la presentación del primer volumen de la *Historia de la vida privada en Chile*, los historiadores Cristián Gazmuri y Rafael Sagredo plantean una estructuración de la historia de Chile en tres grandes períodos. Estos corresponden al Chile tradicional, que comprende desde el período colonial hasta el año 1840 aproximadamente; el Chile moderno, que se extiende entre los años 1840 y 1925, aproximadamente, y, el Chile contemporáneo, que se extiende entre el año 1925 y el 2000. Esta periodización “intenta resumir en un solo concepto los rasgos distintivos de la vida social, económica, cultural y política de las etapas mencionadas”.

En lo que respecta al Chile tradicional, señalan que “surgió como consecuencia de la conquista europea y con la posterior formación de una sociedad marcada por los valores de la cultura cristiana y occidental, de tono rural, crecientemente mestiza y con predominio absoluto de la aristocracia”. Por otra parte, el Chile moderno “emergió como consecuencia de las transformaciones producidas por la Independencia y se caracterizó por su estrecha vinculación con la economía capitalista. Es el Chile en que la burguesía, luego transformada en oligarquía, impone sus valores y costumbres”².

Complementando la periodización, se debe abordar la sincrodiacronía del método histórico conceptual. Siguiendo al historiador Marcelo Carmagnani, éste se refiere, en lo metodológico, al conciliar “lo absoluto, propio de la teoría, y el fluir de los hechos históricos”, o, en otras palabras, la introducción de “la diacronía en la dimensión conceptual”³.

Para los efectos del presente trabajo, el elemento conceptual consiste en el despliegue de la modernidad en el arte y la cultura, en función de sus diversos rasgos. En una primera aproximación se puede señalar la liberación de la subjetividad. Según Hegel, este es el rasgo definitorio por excelencia de los tiempos modernos y tiene una relevancia particular en la música, donde se conjuga la intensidad de la expresión del artista con la complejidad de la estructura. En una segunda aproximación, se pueden señalar otros rasgos que guardan relación con el anterior, tales como los siguientes: (1) la emancipación de la razón, (2) la creencia en el progreso ilimitado de la razón humana, (3) la autonomía de la esferas socioculturales, política, economía, arte, religión, (4) el acceso público generalizado al uso y goce del bien simbólico, en este caso la música, y (5) la actividad cultural no como algo estático, sino dinámico en términos de la irradiación

² Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (dirs.): *Historia de la vida privada en Chile*, Tomo I, *El Chile tradicional de la Conquista a 1840*, Santiago, Taurus, 2005, p. 5.

³ Marcelo Carmagnani: *Los mecanismos de la vida económica en una sociedad colonial. Chile 1680-1830*, traducción de Sergio Grez T., Leonora Reyes J. y Jaime Riera R. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2001, p. 29.

ción hacia Chile de la circulación internacional de los bienes simbólicos que se inicia en este período, junto con el inicio de la irradiación desde Chile de la música creada en el país⁴.

En una tercera aproximación, se pueden citar los planteamientos que hace Néstor García Canclini en su estudio titulado *Culturas híbridas*⁵. Al respecto, señala que es “posible condensar las interpretaciones actuales diciendo que constituyen la modernidad cuatro movimientos básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador”. Por proyecto emancipador se refiere a “la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos. Forman parte de este movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades”. Por proyecto expansivo se refiere a “la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes. En el capitalismo, la expansión está motivada por el incremento del lucro; pero en un sentido más amplio se manifiesta en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial”. El proyecto renovador “abarca dos aspectos, con frecuencia complementarios: por una parte, la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo; por la otra la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masivo desgasta”. El proyecto democratizador consiste en el “movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos o de popularización de la ciencia y la cultura emprendidos por gobiernos liberales, socialistas y agrupaciones alternativas e independientes”.

Junto a la modernidad, está el concepto de “práctica social de la música”, la que permite aglutinar aquellos hechos históricos musicales tradicionales identificados por Carl Dahlhaus⁶, tales como obras y ejecuciones,

⁴ Sobre los rasgos que asume la modernidad en Chile y América Latina existe abundante literatura. Entre otras publicaciones, se puede señalar la de José Joaquín Brunner: *Tradición y modernidad en la cultura latinoamericana*, Santiago, Documento de trabajo, FLACSO-Programa Chile, Serie Educación y Cultura, n° 4, 1990.

⁵ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1990, pp. 31-32.

⁶ Carl Dahlhaus: *Foundations of Music History*, traducción de J.B. Robinson, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

vidas de compositores, instituciones, ideas de la época, clases sociales y géneros. Para los efectos de este artículo, el concepto se ha reformulado operativamente como el quehacer musical articulado, eventualmente, en términos de “institución” –por una comunidad, clase o sector de la sociedad, en el que eventualmente –aunque no necesariamente– se destacan creadores identificados e intérpretes, y se genera un repertorio de obras, además de ejecuciones y géneros, de mayor o menor estabilidad –de forma ocasional preservado en partituras– en relación con determinados usos, funciones, valores y códigos, expresados en un discurso generado por una comunidad e interpretado o postulado por el investigador.

A partir de la década de 1820 y, durante las siguientes décadas de 1830, 1840 y 1850, esto es, en las postrimerías del Chile tradicional y los inicios del Chile moderno, se produjo el contacto y la ulterior colaboración de Isidora Zegers y José Zapiola, en el establecimiento de las bases de un quehacer de Chile en el campo de la música. Por una parte, ambas personalidades representan verdaderas antípodas en lo que respecta a procedencia familiar, condición socioeconómica y de educación en el campo de la música. No obstante, ambos supieron aunar esfuerzos en la realización de dos proyectos fundacionales en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano.

El primero de estos proyectos es el inicio de los conciertos públicos en Santiago en las postrimerías de la fecunda década de 1820, cuando se produce el surgimiento y ocaso de los primeros regímenes políticos de rai-gambre liberal en el país⁷.

El siguiente proyecto se realizó en el período histórico que se inicia con la reacción conservadora (1829-1833), la que culmina con el establecimiento de la institucionalidad definida por los objetivos y políticas de los regímenes conservadores que gobernaron Chile después de la batalla de Lircay, encabezados por los presidentes Joaquín Prieto (1831-1840), Manuel Bulnes (1841-1850) y Manuel Montt (1851-1860). De acuerdo al historiador Simón Collier fue esta época de transición desde el autoritarismo a la liberalización, en la que se forjó la gran tradición política chilena⁸, cuando la población oscila entre poco más de un millón de habitantes en 1830 a un número superior al millón y medio de habi-

⁷ A este respecto véase Luis Merino: “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, *RMCh*, LX/206 (2006), pp. 5-27.

⁸ Simón Collier: *Chile, la constitución de una república: 1830-1865. Política e ideas*, traducción de Fernando Purcell Torretti, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 19.

tantes en 1855, y el país adquiriría las señales y apariencias de la modernidad del siglo XIX⁹.

Este último proyecto consistió en la creación del *Semanario Musical* a comienzos de la década de 1850. Este periódico tuvo una corta vida. No obstante, constituyó el primer intento de poner al alcance de la ciudadanía, un conjunto de hechos e ideas de la musicografía y crítica musical, junto con la circulación de música impresa escrita por compositores residentes en Chile, tanto como por creadores del ámbito europeo, a la sazón desconocidos en el país¹⁰.

Ambos, Isidora Zegers y José Zapiola cultivaron la composición. Esta faceta constituye el objeto-materia del presente trabajo, y será abordada desde una doble perspectiva. Por una parte, bajo el enfoque propio de la musicología histórica, que considera los géneros cultivados por un creador, o grupos de creadores, de acuerdo a sus rasgos musicales, estilísticos y estéticos, tanto como al uso y funciones específicos que tenga cada género en particular.

Por otra parte, está el cultivo de la música en términos de una sociabilidad. Siguiendo a Maurice Agulhon este término se refiere a “la manera en que los hombres viven sus relaciones interpersonales en el lugar que los rodea (y) varía en los medios sociales, tal vez con el país, ciertamente con las épocas”¹¹.

La sociabilidad, por su parte, puede producirse en el ámbito de lo así llamado público o privado. En el ámbito de lo público, la confluencia de las visiones señaladas se vincula con el enfoque urbano de la musicología histórica o musicología urbana, la que se puede definir como “un acercamiento interesado en la interpretación de la música en el espacio físico, simbólico social y cultural de la ciudad”¹². Por otra parte, el ámbito de lo público en el presente trabajo se abordará en relación con la sociedad civil. Este último término, se define en función de “la esfera de relaciones entre individuos, entre grupos y entre clases sociales que se desarrollan fuera de las relaciones de poder que caracterizan a las instituciones estatales”¹³.

⁹ *Ibidem*, p. 41.

¹⁰ Véase Cristián Guerra: “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile”, *RMCh*, LXII/209 (2008), en prensa.

¹¹ Véase Jaime Valenzuela Márquez: “Diversiones rurales y sociabilidad popular en Chile Central: 1850-1880”, *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*, Santiago, Fundación Mario Góngora, 1992, pp. 369-390, en p. 369, citando una entrevista realizada por Teresa Pereira.

¹² Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 9.

¹³ Definición de N. Bobbio, citada en Gabriel Salazar, Arturo Mancilla, Carlos Durán: *Historia contemporánea de Chile*, vol. I. *Estado, legitimidad, ciudadanía*, Santiago, LOM Ediciones, 1999, p. 93.

A partir de estos conceptos, es posible establecer una idea más abarcadora, que se refiere a la presencia pública en la sociedad civil de la obra de un compositor determinado o de un grupo de compositores. Por presencia pública se entiende la comunicación de la música en un “lugar de encuentro de personas que no se conocen, pero que se sienten complacidas de estar juntas”¹⁴. Este es un proceso que, de acuerdo a la época, puede efectuarse de diferentes formas. En el período bajo consideración, la comunicación se realiza mediante la interpretación en vivo, a partir de copias manuscritas o ediciones impresas, que se distribuyen de manera más restringida o más amplia, de acuerdo a las condiciones de cada circuito de comunicación o ámbito de cultivo de la música.

Los ámbitos de cultivo, por su parte, se caracterizan por una red de usos y funciones que requieren de la creación musical como un componente esencial, como es, a manera de ejemplo, la sala de conciertos, o como algo que se integra a otra red de usos y funciones que tipifican un determinado ámbito de sociabilidad. Vinculado con esto están las condiciones en que se puede preservar un repertorio musical y el nivel de acceso que puedan tener los intérpretes a este repertorio, de modo que se siga comunicando una obra musical o un conjunto de obras a determinadas audiencias que pueden corresponder o no con las que estuvo en contacto el compositor.

En este marco histórico, la obra musical de Isidora Zegers nunca alcanzó el ámbito público durante la vida de la compositora, y se mantuvo en lo más recóndito de su intimidad. Por contraste, la obra musical de José Zapiola fue un epítome de omnipresencia pública durante la década de 1830 y la primera mitad de 1840, sin perjuicio de su divulgación después de 1850. El objetivo de este trabajo es explorar esta dualidad, dentro del marco de las condiciones históricas del país, en el proceso del advenimiento de la modernidad, entre las décadas de 1820, 1830, 1840 y la primera mitad de la década de 1850.

Isidora Zegers: creación musical e intimidad

Isidora Zegers y Montenegro (1807-1869) nació en Madrid, en el seno de una familia con ancestros tanto franceses como flamencos. Se educó en París, entonces el “centro neurálgico en la vida política y cultural de Europa”, de acuerdo al Dr. Cristián Guerra, coinvestigador del

¹⁴ De acuerdo a la definición de lo público de Philippe Ariés, citada por Isabel Cruz de Amenábar: “Una instancia de sociabilidad pública: el legado de la fiesta religiosa barroca en Chile a principios del siglo XIX”, *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*, pp. 73-94, en p. 79.

proyecto Fondecyt N°1040516, quien ha trazado el siguiente cuadro de la actividad bullente de la capital de Francia en el campo de la música¹⁵:

Compositores extranjeros como Luigi Cherubini, Gasparo Spontini y Ferdinando Paer, radicados por aquel tiempo en París, realizaban destacados aportes a la ópera, la institución musical más importante en ese momento. Esos aportes prepararon el terreno para la irrupción en la década de 1810 del máximo ídolo en este campo durante los primeros decenios del siglo XIX, Gioacchino Rossini. Por otra parte, los salones parisienses habían acogido desde comienzos del siglo a la cuadrilla, una simplificación de la antigua contradanza y del cotillón, como máxima expresión dancística en las tertulias y fiestas de las clases altas, expresión que pronto se vio desafiada por una danza de procedencia germánica, el vals. En este ambiente Isidora Zegers estudió canto con el destacado profesor Frédéric Massimino y se reveló como una soprano ligera de excepción y gran intérprete —así como difusora— de la obra de Rossini. Además realizó estudios de arpa, guitarra, composición y armonía, tal vez como alumna de Paer.

Gracias a los esfuerzos de don Eugenio Pereira Salas, fundador de la historiografía musical de Chile¹⁶, fue posible tener una primera aproximación musicológica de la obra de Isidora Zegers, la que se conservaba en 1941 en poder de uno de sus descendientes por la línea Huneeus, don Antonio Huneeus Gana¹⁷. Sobre la base de los materiales reunidos por Pereira Salas, la obra musical de Isidora Zegers se presentó en público por primera vez en el siglo XX¹⁸ y pudo ser objeto de una segunda aproximación musicológica por el compositor e investigador Jorge Urrutia Blondel¹⁹. Una enjundiosa y crítica síntesis efectuó posteriormente el recordado musicólogo Samuel Claro Valdés²⁰. Recientemente, el Dr. Cristián Guerra hizo una nueva aproximación musicológica, sobre la base de las obras de Isidora Zegers grabadas en el CD, titulado *Isidora Zegers y su tiempo*, editado el año 2003 por el sello Par-Media de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile²¹.

Con posterioridad al fallecimiento de don Eugenio Pereira Salas el año 1979, su archivo documental fue depositado en el Departamento de Historia

¹⁵ Cristián Guerra: *Isidora Zegers y su tiempo*, Notas al disco compacto, Santiago, Facultad de Artes, Universidad de Chile, sello Par-Media, producto artístico, 2003, p. 3

¹⁶ Véase al respecto Luis Merino: "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), fundador de la historiografía musical en Chile", *RMCh*, XXXIII/148 (1979), pp. 66-87.

¹⁷ Eugenio Pereira Salas: *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, p. 96, nota 9.

¹⁸ L. Merino: "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979)...", p. 75.

¹⁹ Jorge Urrutia Blondel: "Doña Isidora Zegers, 1803-1869", *RMCh*, XXV/113-114 (1971), pp. 3-17.

²⁰ Samuel Claro Valdés: "Zegers Montenegro, Isidora", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 1181-1184.

²¹ C. Guerra: *Isidora Zegers y su tiempo...*, pp. 3-4 y 7-8.

que pertenece a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile. Entre los papeles de este archivo se encuentran los manuscritos originales de la obra musical de Isidora Zegers. Gracias a las actividades que desarrollara el profesor Rodrigo Torres, uno de los coinvestigadores del Proyecto Fondecyt n° 1040516, ha sido posible realizar un estudio musicológico de estos documentos con el propósito de elaborar un catálogo razonado de la obra musical de Isidora Zegers, que sirve de base al presente estudio.

De acuerdo a este catálogo, el número definitivo de obras de Isidora Zegers queda en veinte composiciones, las que están escritas para piano o para voz con acompañamiento instrumental, el cual corresponde mayoritariamente al piano, o al piano o arpa en el caso del *Romance* [O-18].

Las primeras catorce obras de su catálogo son todas para piano y fueron compuestas antes de su primer matrimonio en 1826 con el coronel inglés Guillermo de Vic Tupper, quien murió en 1830 en la batalla de Lircay. Las cuatro primeras obras fueron definitivamente escritas en París, el año 1823, considerando la datación que se señala en los manuscritos o impresos originales. Las restantes doce obras de este primer grupo no llevan indicación de fecha. No obstante, fueron con toda probabilidad escritas alrededor de ese mismo año, puesto que están todas firmadas con su apellido de soltera, “Mlle. Isidora de Zegers”, y, con la excepción del *Valze par Massimino* [O-14], corresponden todas al mismo género: la contradanza. Los principales rasgos estructurales de estas contradanzas las explica el Dr. Cristián Guerra, en los siguientes términos²²:

Estas contradanzas corresponden a movimientos o figuras de cuadrillas. La cuadrilla francesa clásica en los salones europeos a comienzos del siglo XIX comprendía cuatro figuras en un orden fijo: *Le pantalon*, *L'Été* (El estío), *La poule* (La gallina) y *La pastourelle* (La pastorcilla) esta última sustituida ocasionalmente por *La Trenis*. En la década de 1820, cuando la familia Zegers partía de Francia a radicarse en Chile, se agregó una quinta figura, *Le Finale*, a menudo correspondiente a un galop. La música de las cuadrillas consistía en melodías normalmente adaptadas de piezas populares o de óperas, de tiempo vivo y ágil, estructuradas en divisiones sintácticas regulares de 8, 16 o 32 compases, en 2/4 –con excepción de *La Poule* y eventualmente *Le Pantalon*, en 6/8– y con repeticiones internas. Y tales son los rasgos que presentan las contradanzas de Isidora Zegers.

Las primeras cuatro contradanzas, *La Mercedes* [O-1], *La Flora* [O-2], *Figure de la Trenis* [O-3], y *La capricieuse* [O-4] corresponden a trabajos para el curso de armonía en enero de 1823, de acuerdo a la información que se señala en los manuscritos y que se indican en las correspondien-

²² Ibidem.

tes entradas del catálogo. Según se ha señalado, uno de los maestros de Isidora Zegers fue Frédéric Massimino (1775-1858), quien nació en Turín, se estableció en París en 1814 y enseñó canto en la institución real de Saint Denis²³. La afectuosa relación que existiera entre el maestro y su joven discípula queda palmariamente presente en anotaciones tales como “La Isidorita par M.^oM.^a Massimino et dediée à sa bonne petite élève”, en el manuscrito original de la *Figure de la Trenis* [O-3].

En las siguientes ocho contradanzas no existe indicación expresa en los manuscritos originales que hayan sido trabajos de clase. Es dable suponer, entonces, que fueron las primeras incursiones de Isidora Zegers en el terreno de la composición. Abona esta suposición el que tres de estas ocho contradanzas estén inspiradas por óperas, *La clochette* [O-11], “Imitée de la Clochette d’Herold [Louis Hérold, 1791-1833]”, *Le Calife de Bagdad* [O-12], “Imitée du Calife de Boyeldieu [= François Boieldieu, 1775-1834]” y *La Tancrede* [O-13], “Imitée on Tancredi de Rossini”.

Consideradas en su conjunto, las obras pianísticas de Isidora Zegers son de una gran simplicidad, concisión y encanto. En las configuraciones tonales empleadas se distinguen, por una parte, las estructuras monotona-les, esto es que se mantienen en el tono principal solamente, como es el caso del *Válze par Massimino* [O-14], escrito en su integridad en el tono de Fa mayor. Por otra parte, están las estructuras multitonales, esto es que modulan desde el tono principal a tonos relacionados. Considerando las piezas para piano contenidas en el CD, titulado *Isidora Zegers y su tiempo*, se pueden señalar los siguientes casos en la tabla n^o1:

Tabla n^o 1. Configuraciones tonales

OBRA	CONFIGURACIÓN TONAL
<i>Le Calife de Bagdad</i> [O-12]	Tono principal (Fa mayor) – dominante (Do mayor) – tono principal
<i>La Mercedes</i> [O-1]	Tono principal (Do mayor) – dominante (Sol mayor) – tono principal – tono principal en un diferente modo (Do menor) – tono principal
<i>La Camilla</i> [O-7]	Tono principal (Mi mayor) – dominante (Si mayor) – submediante natural (Do mayor) – tono principal.
<i>La Bedlam</i> [O-9]:	Tono principal (Re mayor) – submediante (Si menor) – tono principal.
<i>Figure de la Trenis</i> [O-3]	Tono principal (Mi mayor) – dominante (Si mayor) – tono principal– submediante (Do sostenido menor) – tono principal.

²³ E. Pereira Salas: *Los orígenes del arte musical en Chile...*, p. 95, nota 7; Robert Stevenson: “Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)”, *Inter American Music Bulletin*, LXXX (1971), pp. 1-22, en p. 17, nota 24.

Las restantes obras de Isidora Zegers son todas canciones. De éstas, cuatro canciones fueron compuestas en París el año 1823 e impresas “chez l’auteur, Rue du Faubourg Montmartre, N° 33”. Los textos se refieren en variadas formas al amor. En *L’Absence* [O-15], el texto escrito por A.F. de Coupigny canta al amor y la nostalgia del ser amado lejano, mientras que en la música se destaca, según el Dr. Cristián Guerra, la expresiva modulación del tono principal, Sol mayor, al tono de Do menor²⁴.

L’Absence / La ausencia [O-15]

Música de Isidora Zegers, texto A. F. de Coupigny

Quels maux j’endure
si longtemps loin de lui!
dans la nature
tout accroit mon ennui.

¡Cuántos males soporto
tanto tiempo lejos de él!
en la naturaleza
todo acrecienta mi aburrimiento.

Le jour se leve
je commence a souffrir
quand il s’achève
la nuit m’entend gémir.

El día amanece
yo comienzo a sufrir
cuando el día termina
la noche me oye gemir.

Viens à sa belle
messagère d’amour,
d’un coeur fidèle
annoncer le retour.

Ven a su bella
mensajera de amor
con un corazón fiel
que anuncie el regreso.

Harpe sonore
qui frémit sous ma main
redis encore
il reviendra demain.

Arpa sonora
que tiembla bajo mi mano
vuelve a decir todavía
que él volverá mañana.

En *La coquette fixée* [O-16], el texto de “Mlle. Aurore”, canta al amor de una mujer coqueta y al cambio que ella experimenta al encontrar su ser amado, en una textura de voz y piano, que, de acuerdo al Dr. Cristián Guerra, “corresponde musicalmente a un bolero español”²⁵.

La coquette fixée / La coqueta decidida Romance [O-16]

Música de Isidora Zegers, texto de “Mlle. Aurore”

Je ne voulais jamais aimer
de l’amour je bravais les charmes,
je contaís pour rien les allarmes
des coeurs que j’avais su charmer.
Soit froideur, soit coquetterie,

Yo no quería amar nunca
yo despreciaba los encantos del amor
no contaba para nada las alarmas
de los corazones que yo había sabido encantar.
Ya fuera por frialdad, ya fuera por coquetería

²⁴ C. Guerra: *Isidora Zegers y su tiempo...* p. 4.

²⁵ *Ibidem*.

je me riais de leurs tourmens: et dans une indolente vie je passais ainsi mes beaux ans.	yo me reía de sus tormentos: y en una vida indolente yo pasaba así mis más bellos años.
Mais le plus joli des garçon arriva dans notre village Je changeai bientôt de langage voyant Licas aux cheveux blonds. Pour mon coeur plus de badinage les sombres traces de l'ennui se peignirent sur mon visage: Je connus enfin le souci.	Pero el muchacho más hermoso llegó a nuestra aldea y yo cambié prontamente de lenguaje al ver a Licas de cabellos rubios. No hubo más bromas para mi corazón las sombrías huellas del aburrimiento se pintaron sobre mi cara conocí finalmente la preocupación.

En *Les regrets d'une bergère* [O-17], el texto de A. Gauthier canta al amor y pérdida del ser amado, en una escritura muy simple que se enmarca en los tonos de La bemol mayor y Mi bemol mayor.

Les regrets d'une bergère / Las penas de una pastora [O-17]
Música de Isidora Zegers, texto de A. Gauthier

Adieu charmant bocage disait un jour Chloé en fuyant le rivage de ses pleurs arrosé adieu verte prairie adieu riant séjour, adieu le bonheur de ma vie j'ai perdu mon amour.	Adiós encantador brebaje decía un día Cloé huyendo de la ribera regada con sus llantos adiós verde pradera adiós estaba ruseña adiós a la felicidad de mi vida yo he perdido mi amor.
Lá bas, sous cet ambrage il me permit souvent de m'aimer sans partage et toujours tendrement. O retraite chérie! je te fuis pour toujours adieu le bonheur de ma vie j'ai perdu mes amours.	Allá bajo esta marmoleada él me prometió a menudo amarme sin compartirme y siempre tiernamente. ¡Oh retirada querida! yo huyo de ti para siempre adiós felicidad de mi vida yo he perdido mis amores.

En la última canción de este grupo, *Romance* [O-18], para voz y piano (o arpa), el texto de "Mr. Morel" canta a un amor no correspondido. Mientras que las restantes tres canciones tienen una estructura musical estrófica, el Dr. Cristián Guerra destaca que "la melodía en cada una de las tres estrofas de *Romance* presenta variaciones"²⁶, dentro de una expresiva configuración tonal que oscila por momentos entre Do menor y Do mayor.

²⁶ C. Guerra: *Isidora Zegers y su tiempo...*, p. 4.

Romance / Romance [O-18]

Música de Isidora Zegers, texto Mr. Morel

L'amour tient le flambeau
du monde
et la nature c'est l'amour
sans ses feux
quelle nuit profonde succède
à la clarté du jour.

Ses traits ont pénétré mon âme;
je brûle pour un inconstant
il fuit sans éteindre la flâme
qu'il fit naître pour mon tourment.

Des hivers la sombre tristesse
convient hélas! à ma douleur,
je crains que le printemps renaisse
son éclat est pour le bonheur.

El amor sostiene la antorcha
del mundo
y la naturaleza es el amor
sin sus juegos
¡Qué noche profunda sucede
a la claridad del día!

Sus rasgos han penetrado mi alma
me quemo por un inconstante
él huyó sin apagar la llama
que él hizo nacer para mi tormento.

Los inviernos, la oscura tristeza
convienen desgraciadamente a mi dolor
yo temo que la primavera renazca
su brillo es para la felicidad.

La siguiente canción, *Les Tombeaux Violés, Chant Héroïque* [O-19] fue escrita en Santiago en diciembre de 1829, cuando Isidora Zegers había desposado a Guillermo de Vic Tupper. De acuerdo al manuscrito original, el autor del texto, M. Goivel, perteneció a “la fragate Française *Thetys*”, y la obra fue compuesta con ocasión de la visita a Chile de la mencionada fragata. El texto presenta en forma alegórica una exaltación patriótica alusiva a Francia.

Les tombeaux violés/ Las tumbas profanadas [O-19]

Música de Isidora Zegers, texto de M. Goivel

L'orgueil a dit
dans sa jalouse rage
disparailles monuments odieux
dont la patrie honora
le courage de ce guerriers
qui n'avaient pas de peur.

Périsse jusqu'a la mémoire
de leurs vertus
de leurs hauts faite.

Et que, leur importune gloire
s'éteigne aujourd'hui pour jamais!
Il dit: mais aussitôt à sa parole impie.
Echo des rivages français
répond au nom de la patrie
jamais, jamais, jamais.

El orgullo ha dicho
en su envidiosa rabia
desaparezcan monumentos odiosos
a los que la patria honró
la valentía de estos guerreros
que no tenían miedo.

Perezca hasta la memoria
de sus virtudes y la
de sus buenas acciones.

Y que su inoportuna gloria
se apague hoy para siempre.
El dice: al punto que a su palabra impía.
Eco de las riberas francesas
responde en el nombre de la patria
jamás, jamás, jamás.

En el tratamiento de la armonía esta canción demuestra una mayor sofisticación dentro de un conciso plan tonal, estructurado en base al tono principal (Fa menor), la medianta (La bemol mayor), para concluir con el tono principal en otro modo (Fa mayor). De acuerdo al Dr. Cristián Guerra esta canción “presenta una estructura de composición desarrollada con una sección recitativo, clara muestra de su mayor madurez como compositora y tal vez una premonición del trágico destino de su esposo, fallecido un año después en terribles circunstancias en la batalla de Lircay”²⁷.

Quince años después, en 1844, Isidora Zegers escribió su *Canción* [O-19], después de haber contraído nupcias con su segundo esposo, Jorge Huneeus Lippman, quien llegaría a ser Rector de la Universidad de Chile. El texto es de Julio Arboleda, un poeta colombiano, y es la única canción conocida de Isidora Zegers con texto en castellano. Fue editada en Santiago, presumiblemente el año 1845, por el litógrafo José Desplanques, el mismo que el año 1842 editara el *Album Musical* de Enrique (=Henrique) Lanza, y que, al año siguiente publicara las *Boleras y Contradanzas* de José Zapiola.

Se ha hecho referencia anteriormente en este trabajo al papel clave que le cupo a Isidora Zegers como animadora incansable de los primeros conciertos públicos realizados en el país. No obstante, su propia obra musical estuvo conspicuamente ausente de estos conciertos, como también lo estuvo en los pocos conciertos en que la artista se hiciera musicalmente presente en las décadas posteriores²⁸. Asimismo, las obras que editara en París [O-15, O-16, O-17, O-18] o en Santiago de Chile [O-20] fueron concebidas como ediciones privadas. Esto da pábulo a la suposición que para Isidora Zegers su obra musical estuvo pensada para su propio uso y goce y, posiblemente, para ser compartida con sus seres más cercanos, ligados a ella por lazos de parentesco y amistad. Por ello, la preservación de su obra musical fue un asunto de familia, no un tema público. A este respecto, resulta relevante evocar la definición que los historiadores Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri entregan del espacio privado, citando para este efecto las palabras de George Duby, como aquel en el que se “encuentra encerrado lo que poseemos de más precioso, lo que sólo le pertenece a uno mismo, lo que no concierne a los demás, lo que no cabe divulgar ni mostrar, porque es algo demasiado diferente a las apariencias cuya salvaguarda pública exige el honor”²⁹.

²⁷ C. Guerra: *Isidora Zegers y su tiempo...* pp. 7-8.

²⁸ Véase *Catálogo Selectivo* N°1, 1835, (1); 1840, (2); 1854, (1).

²⁹ R. Sagredo y C. Gazmuri (dirs.): *Historia de la vida privada en Chile*, p. 5.

Las posibles audiencias para la obra musical de Isidora Zegers, se podrían encontrar entre los asistentes a las tertulias que se efectuaron en los salones de la época, en las que se bailó la contradanza, un género que Isidora Zegers cultivó con particular esmero como compositora. O, se podrían ubicar también en las reuniones que ella condujo con gran refinamiento y señorío en su propio hogar. Al respecto, Eugenio Pereira Salas acota que “su tertulia pasó a ser el centro más importante de la capital. Allí se reunieron los escritores y artistas más famosos del movimiento de 1843, Rugendas, Monvoisin, Andrés Bello, Domeyko, Jotabeche, etc”³⁰. De esta generosa actividad cultural quedan abundantes registros en su álbum, el que es un documento de valor inestimable para el conocimiento de la historia de Chile en este período.

José Zapiola: omnipresencia pública de su obra musical

La vida de José Zapiola (1802-1885) constituye la antípoda de la de Isidora Zegers. No perteneció a una familia constituida. Por el contrario, fue el hijo ilegítimo del abogado rioplatense Bonifacio Zapiola y Lezica y la dama chilena Carmen Cortés³¹, que jamás logró obtener el reconocimiento de su padre. Su condición socioeconómica no fue de afluencia, desde el momento que su pobreza le impidió completar sus estudios en la escuela pública, y pudo tener una formación musical prioritariamente autodidacta³². A pesar de ello, su obra musical tuvo una amplia repercusión en el ámbito público de la sociedad civil de la época, y el compositor se las ingenió para trabajar como músico allende las fronteras de Chile, en Buenos Aires en 1824³³ y en Lima, en 1841 y 1848³⁴.

Por otra parte, Jose Zapiola e Isidora Zegers sí comparten un rasgo en común aparte de ser compositores. Ambos fueron intérpretes, Isidora Zegers como cantante e instrumentista y José Zapiola como clarinetista

³⁰ Eugenio Pereira Salas: *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886* [Serie de Monografías anexas a los Anales de la Universidad de Chile], Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1978, pp. 127-128.

³¹ Véase la cronología de José Zapiola Cortés en Samuel Claro Valdés: “José Zapiola, músico de la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n° 88 (1978), pp. 221-235, en pp. 229-232, y la abarcadora síntesis en Samuel Claro Valdés: “Zapiola Cortés, José”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol 10, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 1117-1119.

³² L. Merino: “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, *RMCh*, LX, (2006), pp. 6-7.

³³ *Ibidem*, pp. 16-17.

³⁴ Rodolfo Barbacci: “Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano”, *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* (Lima) n° 6 (1949), pp. 414-510, en p. 510.

y violinista. Es este un rasgo común entre los músicos decimonónicos chilenos, en los que casi invariablemente el compositor fue también un intérprete. Según lo demuestra la siguiente tabla, entre 1833 y 1850 se han registrado presentaciones frecuentes de Zapiola como intérprete tanto en sala como en interpretaciones de música vocal o instrumental combinada con funciones de teatro, ópera o danza, en las que tomaron parte los más importantes músicos del medio.

Tabla n° 2

1833	3 presentaciones	(Catálogo selectivo N° 2, 1833, 1, 2, 3)
1834	presentaciones a lo largo del año	(Catálogo selectivo N° 2, 1834, 1)
1836	1 presentación	(Catálogo selectivo N°2, 1836, 1)
1838	1 presentación	(Catálogo selectivo N°1, 1838, 1)
1840	2 presentaciones	(Catálogo selectivo N°1, 1840, 1, 2)
1844	1 presentación	(Catálogo selectivo N°2, 1844, 1)
1850	1 presentación	(Catálogo selectivo N°1, 1850, 1)

La obra de José Zapiola para la sociedad civil, excluyendo la música para la catedral, que ha sido preservada o de la que se tienen referencias fidedignas, asciende a doce composiciones, de acuerdo al catálogo de obras que se adjunta. No obstante, sí tuvo un gran impacto, desde el momento que cubrió todos los ámbitos de cultivo de la música de su época, *v. gr.*, la música militar, la música patriótica, la música de salón, la música para la escena y la música sacra, y que, además fue comunicada públicamente en las décadas de 1830 y 1840, según se aprecia en la tabla n° 3.

Tabla n° 3. Fechas de la primera presentación o de la primera edición impresa de las obras del catálogo de José Zapiola

1835	<i>Domine ad adjuvandum me</i>	[O-8]
1837	<i>Requiem</i>	[O-9]
1839	<i>Himno marcial</i>	[O-3]
1843	<i>Canción a la Bandera de Chile</i>	[O-4]
	<i>Boleras y Contradanza</i>	[O-6]
1844	<i>Boleras del Lelito</i>	[O-7]

El *Himno Marcial* [O-3] de 1839 es la obra musical de un compositor chileno que mayor perdurabilidad ha tenido en la memoria del país. La amplia resonancia pública que tuvo este himno desde su primera presentación, se mantuvo durante todo el siglo XIX y una gran parte del siglo XX. Fue recibido con el mayor entusiasmo en el “suntuoso sarao” que ofreció el Presidente de la República el 8 de abril de 1839, en “celebridad de la gloriosa terminación de la guerra”, el que se prolongó hasta las

siete de la mañana de día siguiente³⁵. Similar recepción tuvo en otro sarao realizado el 5 de septiembre de ese año, “Preparado por varios vecinos respetables de Santiago, en honor de los jefes y oficiales del Ejército Restaurador que han regresado ya al seno de su patria”, al que asistió el Presidente de la República, los ministros, y una concurrencia que “pasaba de 500 personas de uno y otro sexo”³⁶. En igual tenor, según Roberto Hernández, el año de 1839 fue célebre en Valparaíso por las fiestas tan variadas, algunas de ellas suntuosas, que se desarrollaron con motivo de la celebración de la victoria de Yungay, en una de las cuales se yuxtapusieron el minuet, las contradanzas, las cuadrillas y los valeses, acompañados de violines y *celli*, con los bailes nacionales acompañados de arpa y guitarra³⁷.

Desde entonces, la celebración de la victoria de Yungay, el 20 de enero de cada año, se transformó en una fiesta nacional dentro del calendario cívico-militar anual, de importancia y contenido parangonables con la celebración de la independencia de Chile el 18 de septiembre, en la que el himno de Zapiola se entonaba a la par con la canción Nacional³⁸. La presencia de ambos himnos se hizo patente en otras ocasiones, tales como el banquete ofrecido por los jóvenes norteamericanos residentes en Chile, con ocasión del sexagésimo octavo aniversario de la declaración de la independencia de los Estados Unidos, en el que junto al Presidente de la República figuró entre los invitados especiales un gran prohombre del liberalismo chileno, Francisco Bilbao. En esa ocasión se entonaron también el *Hail Columbia*, el Himno Nacional de los Estados Unidos, la Marsellesa, y el *Rule Britannia*.

Todo este proceso de celebración de la victoria de Yungay no fue algo espontáneo, sino que formó parte de una política dirigida por el Gobierno de impulsar el creciente sentimiento de independencia y prestigio internacional de Chile como nación, que alimentara el patrón general del sentimiento patriótico en el país, y que, de paso, fortaleciera al mismo gobierno conservador de Joaquín Prieto³⁹. Revivió durante la Guerra del Pacífico en 1879, cuando el Himno de Zapiola fue entonado en Chile junto al Himno Nacional de Carnicer-Lillo en las más variadas ocasiones patrióticas⁴⁰.

³⁵ *El Araucano*, n° 450, 12-IV-1839, p. 3, c. 1, p. 4, c. 2.

³⁶ *El Araucano*, n° 472, 13-IX-1839, p. 1-3.

³⁷ Roberto Hernández C.: *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, Valparaíso, Imprenta San Rafael, 1928, pp. 96-97.

³⁸ A modo de ejemplo, se pueden señalar los programas de los festivales correspondientes a 1844 [*El Progreso*, II/351, 2-I-1844, p. 3, c. 3; II/370, 24-I-1844, p. 2, c. 1], 1845 [*El Progreso*, III/679, 17-I-1845], p. 4, c. 4; III/682, 21-I-1845, p. 3, c. 2.

³⁹ Véase S. Collier: *Chile, la constitución de una república...*, pp. 97-99.

⁴⁰ Luis Merino: “Tradicición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)”, *RMCh*, XLVII/179 (1993), pp. 5-68; “Tradicición y modernidad... (segunda parte)”, *RMCh*, XLVII/180 (1993), pp. 69-149, en p. 41.

De lo antedicho, es dable concluir que la preservación del Himno de Zapiola se insertó en una política de estado. De ahí, las reediciones de la partitura realizadas hasta fines del siglo XIX, algunas de las cuales se conservan en la Colección Eugenio Pereira Salas de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile junto a la *editio princeps* del mismo año 1839. Entre ellas se puede señalar una edición que ilustra la importancia conjunta del Himno de Zapiola-Rengifo y la Canción Nacional de Carnicer-Lillo, en el proceso de transmitir los valores patrióticos dentro del sistema de educación pública de Chile. Cabe recordar que, de acuerdo a la Constitución de 1833, la educación concitaba la atención preferente del Estado⁴¹. Esta edición no lleva fecha. No obstante, parece haber sido realizada a fines del siglo XIX o a comienzos del siglo XX. Sus señas son las siguientes: *República de Chile. Canciones Nacionales y de Yungay. Arregladas especialmente para el uso de las Escuelas Públicas*. Valparaíso: Litografía Moderna.

La música del *Himno marcial* epitomiza los rasgos que Zapiola había establecido en sus *Recuerdos de treinta años* como fundamentales en un canto patriótico. Refiriéndose a la *Canción Nacional* de Manuel Robles, Zapiola señaló que ésta se caracterizaba por tener “facilidad de ejecución, sencillez sin trivialidad..., lo más importante de todo, poderse cantar por una voz sola sin auxilio de instrumentos”⁴². En el caso del *Himno marcial*, la melodía del coro, tal como la de cada una de las cuatro estrofas, puede ser aprendida y entonada fácilmente por cualquier ciudadano que carezca hasta de cualquier rudimento de conocimiento musical. La línea es de movimiento gradual y diatónico, sustentada en una armonía triádica que enfatiza las funciones de tónica, subdominante y dominante. Modula de Re mayor a La mayor en la primera frase del coro, para regresar a la tonalidad principal en la segunda frase. La música de las estrofas sigue un patrón moduladorio similar, pero en la tonalidad de Sol mayor. Para una mayor eufonía, Zapiola utiliza frecuentemente el movimiento de terceras y sextas paralelas tanto en la armonía de la música del Coro, como en la de la música de las estrofas.

Una orientación estilística similar caracteriza la *Canción a la Bandera de Chile* o *Himno a la Bandera Chilena* [O-4], la siguiente obra de José Zapiola, impresa después del *Himno marcial*, que ha sido preservada a la fecha.

La entrega del “periodico literario y científico” en que fue editada la música, *El Crepúsculo*, n° 5 (1 de septiembre, 1843), informa en pp. 221-222, acerca de las circunstancias en que esta obra fue cantada por prime-

⁴¹ Luis Merino: “Don Andrés Bello y la música”, *RMCh*, XXXV/153-155 (1981), pp. 5-51, en p. 9.

⁴² José Zapiola: *Recuerdos de treinta años*, Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas [*Biblioteca de Escritores Chilenos*, volumen V], Santiago, Empresa editora Zig-Zag, 1945, p. 111.

ra vez. La descripción siguiente permite además poner de relieve el papel que tenían los estudiantes en estas festividades, seguramente como parte del proceso de educación patriótica, que tanta importancia tuvo en el Chile decimonónico.

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 coronada de plata y perdida en la bóveda azulada, parecía que contemplaban en silencio al pueblo; el sol rayó entre celajes de nácar, el pabellón tricolor principió a izarse y el batallón, haciéndole los honores, lo saludó con una descarga, que correspondió [sic] la fortaleza de Hidalgo con 21 cañonazos. Los alumnos de las escuelas normales entonaron la marcha nacional al son de una brillante orquesta, y en seguida las señoritas Garfias Recasens de Zejers, Fierro Hurtados y Necochea, con varios, caballeros, lucieron su talento en la siguiente marcha: Canción a la Bandera de Chile.

El agradecimiento al compositor, en p. 222, dice: “El Sr. Zapiola compuso la música con que se entonó el himno que insertamos; damos pues las gracias por su importante cooperación a este entusiasta ciudadano”. Al año siguiente, 1844, la entonación de este himno por “un coro de Señoras i ciudadanos de distincion” formó parte del “Programa de las fiestas i regocijos públicos con que se solemnizará el XXXIV aniversario de nuestra libertad política”, junto al Himno Nacional, bajo la dirección del mismo compositor⁴³.

Ambos himnos permiten ilustrar las vinculaciones profundas de José Zapiola con el aparato político-patriótico-militar chileno de la primera mitad del siglo XIX. A mayor abundamiento, el historiador Samuel Claro⁴⁴, registra en su cronología hechos significativos tales como el ingreso de Zapiola al Batallón N° 2, de guardias nacionales (1818), su cargo de director y profesor de la banda de música de Batallón N° 7 a contar de 1823, la organización y dirección de las bandas de la Guardia Cívica por encargo de Diego Portales (1830-1832), y la organización de la banda militar del Batallón N° 1, de Aconcagua. Estas actividades le permitieron tener el conocimiento necesario para escribir su *Paso de carga que se tocó desde Chacabuco 1817 hasta 1832 por las bandas de música de Chile* [O-1].

Como complemento de estas actividades se puede señalar que en 1835 fue profesor particular de solfeo y de dos instrumentos de banda, tales como el clarinete y la flauta⁴⁵, tuvo a su cargo la venta de “música mili-

⁴³ *El Progreso*, II/572, 13-IX-1844, p. 2, c. 4, p.3, c. 1; II/574, 16-IX-1844, p. 3, c. 2.

⁴⁴ Samuel Claro Valdés: “José Zapiola, músico de la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n° 88 (1978), pp. 221-235, en pp. 229-230.

⁴⁵ *El Araucano*, n° 271, 13-XI-1835, p. 4, c. 3.

tar, de los mejores compositores de Europa”, en 1835⁴⁶, y de música e instrumentos militares en 1837⁴⁷, lo que continuó en 1851, con la venta de clarinetes, requintos, flautines y otros instrumentos militares⁴⁸.

No obstante, el pensamiento político-patriótico de Zapiola fue más allá de estas vinculaciones con el aparato oficial. Se puede señalar su compromiso con la Sociedad de la Igualdad impulsada por Santiago Arcos y Francisco Bilbao, con el objetivo prioritario de educar a los artesanos de Santiago, junto con hacerlos conscientes de sus derechos políticos⁴⁹. Zapiola se comprometió a fondo con la Sociedad, suprimida por el gobierno en noviembre de 1850, como profesor de música para los artesanos, como autor del libro *La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos* (1851), y como el posible compositor de la música de la canción de marcha para la Sociedad, titulada *La Igualitaria*⁵⁰, cuyo texto escrito por el joven poeta Eusebio Lillo decía en uno de sus versos,

¡Independiente, Chile
somos ya ciudadanos
pero hay nuevos tiranos
y triunfa la maldad!

La siguiente obra impresa de José Zapiola es *Boleras y Contradanza* de 1843 [O-6]. Sobre la base de las razones señaladas en el catálogo de obras que se adjunta, es posible que correspondan a *Bolero y Contradanza* (La Argentina) de Zapiola, de la que se conserva una copia manuscrita en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile. De acuerdo al Dr. Cristián Guerra el “Bolero está en 3/4 y Sol menor”, y “tanto su estructura como su título remiten a aquel popular baile español”, mientras que “*La Argentina* está también en 3/4, en la tonalidad de Re mayor y presenta forma binaria”⁵¹. Se juntan aquí dos de los mundos en que se desarrolló el quehacer de José Zapiola como músico, el teatro (con el *Bolero*) y el salón con la *Contradanza*, una especie predilecta de Isidora Zegers como compositora.

Representa además al mundo del teatro la obra *Boleras del Lelito* de 1844 [O-7]. La profunda vinculación de Zapiola con el teatro, en su calidad de intérprete en el clarinete y violín, director de orquesta y compo-

⁴⁶ *El Araucano*, n° 241, 16-IV-1835, p. 4, c. 3.

⁴⁷ *El Araucano*, n° 331, 7-I-1837, p. 4, c. 3, c. 4.

⁴⁸ *El Progreso*, IX/2653, 12-IX-1851, p. 3, c.4.

⁴⁹ Véase S. Collier: *Chile, la constitución de una república...*, p. 128.

⁵⁰ Véase Eugenio Pereira Salas: *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886 [Serie de Monografías anexas a los Anales de la Universidad de Chile]*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1978, p. 126, i. 917 y S. Collier: *Chile, la constitución de una república...*, p. 129.

⁵¹ C. Guerra: *Isidora Zegers y su tiempo...*, p. 6.

sitor, se relaciona con la importancia del teatro en este período como un instrumento fundamental en la incorporación del consumo del arte en una sociedad. Al respecto, cabe señalar que mientras la actividad de conciertos públicos en las décadas de 1830, 1840 y la primera mitad de 1850, fue algo esporádico, las temporadas tanto de teatro como de ópera, a contar de la década de 1840, fueron algo instituido y regular con funcionamiento público durante la mayor parte del año. El teatro fue un factor dinámico y proactivo en la construcción de la ciudadanía y en la sociedad moderna que se establece en la década de 1840, con la generación del 42 y el surgimiento del romanticismo en Chile⁵². El espacio escénico fue el punto de irrupción del espectáculo decimonónico, que en el siglo XX dará lugar a la cultura de masas. En el teatro se representa de alguna manera la sociedad completa: ésta como público y el arte como espectáculo. En este medio, la música fue una parte constitutiva del espacio teatral, lo que permitió el crecimiento, desarrollo artístico y presencia pública de figuras como José Zapiola.

La información aparecida en *El Progreso*, II/363 (16 de enero, 1844), p. 3, c. 2, señala que las *Boleras del Lelito* [O-7] iban a ser bailadas “por la primera vez” por la actriz Toribia Miranda en una función realizada a su beneficio el 16 de enero de 1844, y que “la música es composición de un hábil artista: el Sr. Zapiola”. No ha sido posible verificar documentalmente el dictum que aparece en la BMCH, en cuanto a que estas boleras “fueron interpretadas por las famosas cantantes criollas La Petorquinas, en los conciertos de 1843”⁵³. No obstante, de acuerdo al programa de la quinta función de la primera temporada realizada en el Teatro de la calle Duarte, programada para el 30 de abril de 1840, “se bailará por primera vez en este teatro, por la señora Montesdoca y el señor Alfonso (joven del país) las graciosas boleras del Lelito”⁵⁴. Debido a la enfermedad de la primera actriz, la Sra. Montesdoca, esta función fue suspendida, y el baile de las mencionadas boleras se anunció ulteriormente para la función 7^a, del 10 de mayo de 1840. Al no indicarse en el programa la autoría de la música de parte de José Zapiola, se señala en el catálogo, que se adjunta al presente trabajo, el año 1844 como el estreno de estas Boleras con música de Zapiola.

La omnipresencia pública de José Zapiola se completa con su música sacra. Una parte de ella la constituyen las obras que en la actualidad se

⁵² Al respecto, véase Eugenio Pereira Salas: “El teatro, la música y el arte en el movimiento intelectual de 1842”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XVIII/45 (1951), pp. 21-40; y Rodrigo Torres: “La zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”, *RMCh*, LXII/209 (2008), en prensa.

⁵³ E. Pereira Salas: *Biobibliografía musical de Chile...*, p. 126, i.915.

⁵⁴ Biblioteca Nacional, Colección Ramón Briceño, microfilms, LCH 47, 48.

encuentran en el archivo de la Catedral de Santiago. La otra parte está compuesta de dos obras, cuyas partituras no han sido encontradas, el *Domine ad adjuvandum me*, 1835 [O-8] y el *Requiem*, 1837 [O-9]. En relación a la primera de ellas, Zapiola declara en su autobiografía, que “en 1835 escribí dos *Domine ad adjuvandum me*, que no di como míos hasta ver si eran bien recibidos por mis compañeros. Aun se cantan en el día en las funciones de iglesia”⁵⁵. En cuanto a la segunda de estas obras, Zapiola señala en su autobiografía, que “para las grandes honras del Ministro Portales, y a instancias del señor [José Bernardo] Alzedo, compuse el *Réquiem*, que pasa por la mejor que he escrito como música religiosa”⁵⁶. De gran interés es lo que señala a renglón seguido, dado que permite conocer algunas de las fuentes de estudio que tuvo como músico autodidacta, seguramente gracias al apoyo de Isidora Zegers y Carlos Drewetcke⁵⁷: “Antes de esto había hecho, por mí mismo algunos estudios sobre composiciones en los autores más conocidos entonces, tales como [Fidel] Fenarolli, [François Joseph] Fétis, [Anton] Reicha, etc., y, sobre todo, en algunas partituras de los cuartetos de [Wolfgang Amadeus] Mozart”.

La música sacra de Zapiola está constituida además por dos manuscritos que actualmente forman parte de la Colección Eugenio Pereira Salas de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile. Se trata de un *Invitatorio* [O-11], del que se conserva solamente el manuscrito de la parte de fagotes, y cuyo título se había entregado erróneamente por algunos investigadores como *Juguete invitatorio*. La otra es el *Christus factus est* [O-10], en tempo larghetto para coro a tres voces (SSB), dos violines y bajo, la que había sido erróneamente atribuida hasta ahora a Antonio Neumane. El interés de esta obra radica en ser la única de Zapiola para voces y conjunto instrumental cuya partitura se preserva hasta el momento. Las obras que se conservan en el archivo de la Catedral de Santiago están escritas para una o más voces acompañadas de órgano, y han sido estudiadas por Guillermo Marchant, coinvestigador del proyecto Fondecyt N° 1040516.

Desde la década de 1830 en adelante, la prensa de la época le tributó a Zapiola un gran reconocimiento público como un epítome del músico-ciudadano. A modo de ejemplo, a raíz de la función de teatro a beneficio de José Zapiola, *El Araucano*, n°168 (29 de noviembre, 1833), p. 4,

⁵⁵ José Zapiola: *Recuerdos de treinta años*, Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas [*Biblioteca de Escritores Chilenos*, volumen V], Santiago, Empresa editora Zig-Zag, 1945, p. 57.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ L. Merino: “La Sociedad Filarmonica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos...”, p. 11.

c.2, señaló que “la concurrencia fué numerosa, atraída sin duda por el deseo de dar en el beneficio del señor Zapiola una prueba del aprecio que merece al público este artista, que verdaderamente honra á Chile”⁵⁸. Un año después, el mismo periódico ensalzó su “buen gusto y conocimiento” al anunciarlo como miembro de la orquesta que acompaña las funciones de teatro de ese año⁵⁹. Don Andrés Bello, fundador de la crítica musical en Chile, siempre se expresó con gran elogio sobre José Zapiola y sobre su labor como músico⁶⁰. En *El Siglo*, I/231 (4 de enero, 1845), p. 3, c. 3, se califica a Zapiola como un “ábil i apreciable artista qe nosotros podremos con complacencia llamar Chileno”. En *El Progreso*, I/7 (17 de noviembre, 1842), p.1, al referirse a una función de teatro, destaca de Zapiola el “preludiar los profundos sonidos de su clarinete, que en los bajos parece que resuena en las hondonadas de una caberna”. En igual tenor, *El Progreso*, IV/1203 (23 de septiembre, 1846), p. 2, cc. 1-2, al anunciar el otorgamiento a Zapiola en 1845 de uno de los “Premios a las artes i la industria”, lo califica de “distinguido clarinete”.

Su labor al frente del Conservatorio Nacional de Música, para el que fue nombrado subdirector en 1853, y en la que puso en juego otra de sus múltiples facetas, también fue objeto del homenaje público. Fue reconocida esta labor, en conjunto con la contribución docente de Francisco Oliva, Máximo Escalante y Adolphe Desjardins, en *El Mensajero*, II/398 (16 de septiembre, 1854), p. 3, c. 5. En igual tenor este periódico [II/488 (8 de enero, 1855), p. 3, c. 5] señala que “los Sres Desjadin [*sic*] i Zapiola han manifestado una vez mas el celo i acertada direccion que imprimen a la marcha de los jóvenes artistas”.

Desde una perspectiva más general, esto fue el reconocimiento a la vinculación profunda e integral de José Zapiola con el quehacer artístico, cultural y político de su tiempo, hecha con gran desprendimiento y generosidad, que sirvió de norte a su labor musical como compositor e intérprete. Esta vinculación engarzó muy bien con el *Zeitgeist* de su época, en cuanto a ser el período que, según el historiador Simón Collier ya citado, se forjó la gran tradición política chilena.

Perspectivas

La dualidad entre la creación musical e intimidad de Isidora Zegers y la omnipresencia pública de la obra musical de José Zapiola puede anali-

⁵⁸ Véase *Catálogo selectivo* N° 2, 1833, (2).

⁵⁹ Véase *Catálogo selectivo* N° 2, 1834, (2).

⁶⁰ Véase Luis Merino: “Don Andrés Bello y la música”, *RMCh*, XXXV/153-155 (1981), pp. 5-51, en p. 25.

zarse a la luz de múltiples factores. Uno de ellos tiene que ver con el hecho de que José Zapiola fue un músico profesional, mientras que Isidora Zegers no lo fue, independientemente del alto nivel que alcanzó su preparación en la música, y de la profunda influencia que tuvo su actuar en el desarrollo del naciente medio musical chileno.

Por otra parte, el cultivo de la creación musical como algo público o privado guarda relación indudablemente con una cuestión de género. Las obras que se ejecutaron públicamente en Chile hasta mediados del siglo XIX corresponden definitivamente a compositores varones, fueran ellos oriundos de Chile, como José Zapiola, provinieran del exterior, estuvieran de paso por el país, o se hubieran radicado en nuestro medio. Fue solamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX que se inició en Chile la circulación de obras escritas por compositores mujeres.

Esto, por una parte, se vincula con los planteamientos que importantes historiadores nacionales han hecho acerca del espacio público decimonónico como algo privativo del hombre y del espacio privado como algo que correspondía a la mujer⁶¹. Esto es aplicable a Isidora Zegers y José Zapiola, en lo que concierne al proceso de comunicación pública de la obra creativa solamente. Pero no es aplicable a las iniciativas en pro del desarrollo de la música en Chile, las que fueron lideradas por Isidora Zegers o que contaron con su participación. Todas ellas incidieron fuertemente en el espacio público, no en el espacio privado del medio musical en el Chile de esa época.

Otro argumento susceptible de analizarse es que Isidora Zegers, independientemente de no dedicarse profesionalmente a la música, prefirió enfatizar públicamente su fortaleza como intérprete más que como creadora, a pesar que las canciones publicadas en París en 1823, y las canciones escritas en Chile trasuntan un espíritu creador.

En última instancia, esta dualidad puede interpretarse a la luz del libre ejercicio de la subjetividad creadora tanto de Isidora Zegers como de José Zapiola. Por lo tanto, las diferentes praxis de ambas personalidades, en lo que respecta a la comunicación de la creación musical, no constituyen polos opuestos e irreconciliables, sino que se complementan como dos facetas del advenimiento de la modernidad cultural en Chile entre 1820 y 1855, tanto en lo que respecta al espacio público como al espacio privado.

⁶¹ Sol Serrano: "La privatización del culto y la piedad católicas", en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (dirs.), *Historia de la vida privada en Chile*, Tomo II, *El Chile moderno de 1840 a 1925*, Santiago, Taurus, 2005, pp. 139-155, en pp. 139-140; Carlos Sanhueza: "El problema de mi vida: ¡soy mujer!. Viaje, mujer y sociedad", en Rafael Sagredo y Cristian Gazmuri (dirs.). *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo II. *El Chile moderno de 1840 a 1925*, Santiago, Taurus, 2005, pp. 333-347, en pp. 333-335.

Apéndices

En esta sección se incluyen los catálogos de las obras de Isidora Zegers y de José Zapiola, así como una selección de noticias sobre sus conciertos. En su elaboración se han usado las siguientes abreviaturas:

B	bajo
BCUCH	Biblioteca Central de la Universidad de Chile
BMCH	Eugenio Pereira Salas. <i>Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886 [Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile]</i> . Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978
ca.	circa
CDIZ	disco compacto, <i>Isidora Zegers y su tiempo</i> . Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, sello Par-Media, producto artístico, 2003.
Ed	editor
EPS	Eugenio Pereira Salas
MS	manuscrito
Obs	observaciones
pf	piano
Pres	lugar de preservación
Prog	programa
Ref	referencia
S	soprano
Text	texto
V	voz
vv	voces
vn	violín

I. Catálogo de la obra de Isidora Zegers

[O-1] *La Mercedes*. Contredanse, pf, París, 1823. *Ed*: MS. *Pres*: el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora; una copia manuscrita realizada el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs*: el nombre de la compositora se señala como “Mlle. I. de Z.”; en la copia manuscrita realizada en el siglo XX se señala “Figure de la Poule”, indicación que no figura en el manuscrito original, otra indicación en el extremo derecho del manuscrito original dice: “classe d’Harmonie, a son amiè M. Arnas, Janvier 1823”. *Ref*: BMCH, p.128, i.932. Publicada en CDIZ, Elvira Savi, pf.

[O-2] *La Flora*. Contredanse, pf, París, 1823. *Ed*: MS. *Pres*: el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada

en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “M.lle de Zegers”, bajo el nombre señala “à Samanan classe d’Harmonie”, al extremo del manuscrito indica “Janvier 2, 1823”, al final se indica “Figure du Pantalon”. *Ref:* BMCH, p. 128, i.931.

[O-3] *Figure de la Trenis*. Contredanse, pf, París, 1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* en el manuscrito original no se señala el nombre de la compositora, en su lugar aparece la siguiente indicación: “La Isidorita par M.^o M.^a Massimino et dediée à sa bonne petite elève”, en la copia manuscrita realizada el siglo XX se señala solamente “Mlle. Isidora de Zegers”, en el extremo del manuscrito original se señala “Cours de’Harmonie Janvier 1823”. *Ref:* BMCH, p.128, i.929. Publicada en CDIZ, Elvira Savi, pf.

[O-4] *La capricieuse*. Contredanse, pf, París, 1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* en el manuscrito original el nombre de la compositora está tachado y reemplazado por “Isidorita chérie”, en la copia manuscrita realizada el siglo XX se señala solamente “Mlle. Isidora de Zegers”, en el manuscrito original se indican las siguientes “figures”：“chassez, croisez huit, une Dame seul, figure à droite, ballancez, succesivement devant, les quatre Cavaliers, ballancez huit et les deux mains,” en el extremo del manuscrito original se indica “Classe d’Harmonie 1823”. *Ref:* esta contradanza no se incluye en la BMCH.

[O-5] *L’Adraste*. Contredanse, pf, París, ca. 1823. *Ed:* MS. *Pres:* sólo se conserva el manuscrito original entre los papeles de la compositora. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, al final se indica “Figure du Pantalon”. *Ref:* BMCH, p. 128, i. 938.

[O-6] *La Penelope*. Contredanse, pf, París, ca. 1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, al final del manuscrito se indica “Figure du Pantalon”. *Ref:* BMCH, p. 128, i. 933.

[O-7] *La Camilla*. Contredanse, pf, París, ca. 1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, al final se indica “Figure de la Poule”. *Ref:* BMCH, p. 128, i. 940. Publicada en CDIZ, Elvira Savi, pf.

[O-8] *La Pomone*. Contredanse, pf, París, ca. 1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita

realizada en el siglo XX se conserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, al final se indica “Figure de la Poule”. *Ref:* BMCH, p. 128, i. 935.

[O-9] *La Bedlam*. Contredanse, pf, París, ca. 1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se conserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, al final se indica “Figure de la Trenice”. *Ref:* BMCH, p. 128, i.934. Publicada en CDIZ, Elvira Savi, pf.

[O-10] *La Madelinette*. Contredanse, pf, París, ca.1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se conserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, en el extremo izquierdo del manuscrito se señala “Invitation d’un amis connu”, en el extremo derecho del manuscrito se señalan las “Figures” de la contradanza: “chaine anglaise entière, balancez quatre, tous de mains, un cavalier seul, la Dame idem, balancez quatre, tous de main”. *Ref:* BMCH, p. 128, i. 936.

[O-11] *La clochette*. Contredanse, pf, París, ca. 1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se conserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, en el extremo izquierdo del manuscrito original se indica: “Imitée de la Clochette d’Herold [=Louis Hérold, 1791-1833]”, al final se señalan las siguientes “figures”: “Chassez croisez - la Pastourelle, chassez huit”. *Ref:* BMCH, p. 128, i.937.

[O-12] *Le Calife de Bagdad*. Contredanse, pf, París, ca. 1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se conserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, el manuscrito original contiene la siguiente indicación: “Imitée du Calife de Boyeldieu [=François Boieldieu, 1775-1834]”, al final del manuscrito original se señalan las siguientes “figures”: “L’Eté- Grande chaine –Un tour de Valse-chassez huit”. *Ref:* BMCH, p.128, i.941. Publicada en CDIZ, Elvira Savi, pf.

[O-13] *La Tancrede*. Contredanse, pf, París, ca. 1823. *Ed:* MS. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se conserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, en el manuscrito original se señala: “Imitée en Tancredi de Rossini”, al final se señalan los siguientes “figures”: “chassez croisez L’Eté”. *Ref:* BMCH, p. 128, i. 939.

[O-14] *Valze par Massimino*, pf, París, ca. 1823. *Ed:* Ms. *Pres:* el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita reali-

zada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs*: en el manuscrito original no se indica el nombre de Isidora Zegers, el que sí se indica en la copia manuscrita realizada en el siglo XX como “Mlle. Isidora de Zegers”. *Ref*: BMCH, p. 128, i. 930. Publicada en CDIZ, Elvira Savi, pf.

[O-15] *L’Absence*. Romance, V y pf, París, 1823. *Text*: A. F. de Coupigny. *Ed*: “A Paris chez l’Auteur, Rue du Faubourg Montmartre, N° 33”. *Pres*: un ejemplar impreso original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs*: el nombre de la compositora se señala como “Mlle. Isidora de Zegers”, dedicada a “Mlle. Agathe Bunel,” en el ejemplar impreso original una nota manuscrita indica: “compuesto en Enero 1823”. *Ref*: BMCH, p. 128, i. 143. Publicada en CDIZ, Carmen Luisa Letelier, V, Elvira Savi, pf.

[O-16] *La coquette fixée...* Romance, V y pf, París, 1823. *Text*: Mlle. Aurore. *Ed*: “A Paris, chez l’Auteur, Rue du Faubourg Montmartre, N° 33”. *Pres*: un ejemplar impreso original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs*: el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, dedicada a “Mlle. Armande Charpentier”, en el ejemplar impreso original una nota manuscrita dice: “composée en Janvier 1823”. Publicada en CDIZ, Carmen Luisa Letelier, V, Elvira Savi, pf.

[O-17] *Les regrets d’une bergère*. Romance, V y pf, París, 1823. *Text*: A. Gauthier. *Ed*: “A Paris chez l’Auteur, Rue du Faubourg Montmartre N° 33”. *Pres*: un ejemplar impreso original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs*: el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”; dedicada a “Mlle. Juliette Duplessis”, en el ejemplar impreso original una nota manuscrita indica: “composée en Janvier 1823”. *Ref*: BMCH, p. 128, i. 944. Publicada en CDIZ, Carmen Luisa Letelier, V, Elvira Savi, pf.

[O-18] *Romance*. V y pf o arpa, París, ca. 1823. *Text*: “Mr. Morel”. *Ed*: “A Paris, chez l’Auteur, Rue du Faubourg Montmartre, N° 33”. *Pres*: un ejemplar impreso original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs*: el nombre de la compositora se señala como “Isidora de Zegers”, dedicada “à son Amie Philippine Zea”. *Ref*: BMCH, p. 128, i. 942. Publicada en CDIZ, Carmen Luisa Letelier, V, Elvira Savi, pf.

[O-19] *Les Tombeaux Violés, Chant Héroïque*. V y pf, Santiago, 1829. *Text*: M. Goivel. *Ed*: Ms. *Pres*: el manuscrito original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs*: el nombre de la compositora se señala como “Isidora Zegers de Tupper”, el autor del texto, M. Goivel, de acuerdo al manus-

crito original, es “de la fragate Française Thetys”, y la obra fue “composée en 1829: Décembre”, con ocasión de la visita a Chile de dicha fragata. *Ref:* BMCH, p. 129, i. 945. Publicada en CDIZ, Carmen Luisa Letelier, V, Elvira Savi, pf.

[O-20] *Canción*. V y pf, Santiago, 1844. *Text:* Julio Arboleda. *Ed:* Santiago: Litografía de José Desplanques, 1845. *Pres:* un ejemplar impreso original se conserva entre los papeles de la compositora, una copia manuscrita realizada en el siglo XX se preserva en la Colección EPS de la BCUCH. *Obs:* el nombre de la compositora se señala como “Isidora Zegers de Huneeus”, la obra está dedicada “al Jeneral T.C. de Mosquera: Por una verdadera amiga suya”, en el ejemplar original se señala en forma manuscrita la autoría del texto de parte de Julio Arboleda, un poeta colombiano, y en el extremo inferior derecho del ejemplar original se señala el año 1844, mientras que en el extremo inferior izquierdo se señala el año 1845, de lo que es dable presumir que el primero corresponde al año de composición y el segundo al año de publicación, lo que hace necesario en todo caso corregir el año señalado en BMCH, p. 129, i.946 (1846).

II. Catálogo de la obra de José Zapiola hasta 1855

1. Música militar

[O- 1] *Paso de carga que se tocó desde Chacabuco 1817 hasta 1832 por las bandas de música de Chile*, ca. 1833, banda. *Ed:* Eugenio Pereira Salas, “La Academia Músico-Militar de 1817”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XVIII/44 (primer semestre, 1951), p. 15. *Obs:* *Ref.* BMCH, p. 125, i. 905. De acuerdo a Eugenio Pereira Salas, “Zapiola recogió los toques de guerra utilizados por el Ejército de Chile en las campañas militares de la Independencia” (BMCH, p. 125).

2. Música patriótica

[O- 2] *Himno a la espléndida batalla de Yungay*, 1839. *Text:* Hilarión Moreno. *Pres:* se conserva sólo el texto entre los papeles de Eugenio Pereira Salas. *Obs:* *Ref.* Briseño, *Estadística bibliográfica* (I:159)⁶², BMCH, pp. 125-126, i. 910. Hilarión Moreno era asentista de la compañía dramática y el himno se estrenó el 31 de marzo de 1839 en el Parral de Gómez⁶³.

[O- 3] *Himno marcial*, 1839, 2 V, pf. *Text:* Ramón Rengifo. *Ed:* Imprenta y Litografía del Estado, calle de la Compañía. *Obs:* De acuerdo a Eugenio Pereira Salas esta composición la concluyó Zapiola el 1 de abril de 1839⁶⁴, y la edición

⁶² Ramón Briseño: *Estadística bibliográfica de la literatura chilena 1812-1876*. Tomo I: 1812-1859. Estudio preliminar de Guillermo Feliú Cruz. Edición facsimilar. Santiago, Biblioteca Nacional, Comisión Nacional de Conmemoración del Centenario de la Muerte de Andrés Bello, 1965, p. 159.

⁶³ José Zapiola: *Recuerdos de treinta años*, Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas [Biblioteca de Escritores Chilenos, volumen V], Santiago, Empresa editora Zig-Zag, 1945, p. 19.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 20, n. 12.

más temprana corresponde a la que circuló en forma de hoja impresa bajo el título, *Himno cantado en el sarao que se dió en celebridad de la victoria de Yungay en la noche del 8 de abril de 1839* (Santiago: Imprenta de La Opinión, 1839). En la *Estadística bibliográfica* (I:159) Ramón Briseño señala como *editio princeps* la producida por la Imprenta y Litografía del Estado ese mismo año. A pesar que en la BMCH, p. 125, i. 908, Eugenio Pereira Salas señala no haber visto esta edición, sí consigna la partitura completa en el apéndice de la BMCH. La descripción rola en los siguientes términos: *Himno marcial/ que en celebridad/ del triunfo de Yungai/ se ha cantado en los bailes dados/ por el Supremo Gobierno de Chile/ en/ Santiago y Valparaíso. / Puesto en música y arreglado para forte-piano, por José Zapiola; /dedicado/ Al Sr. Ministro de Relaciones Exteriores y Hacienda. / D. Joaquin Tocornal. / Santiago. / Imprenta y Litografía del Estado, Calle de la Comp. /1839. Esta partitura se encuentra en BCUCH. El anuncio de la venta en Santiago y Valparaíso de esta edición “en papel fino y con tapas”, por el valor de un peso, apareció en *El Araucano*, n° 454 (10-V-1839), p. 4, c.3, en una sección dedicada a “los Aficionados a la Música”. Mayores detalles sobre esta edición los suministra Eugenio Pereira Salas⁶⁵. En la BMCH, p. 125, i. 909, se hace referencia a una versión para canto y piano de Ruperto Santa Cruz, que vio la luz en 1879, durante la Guerra del Pacífico. En la misma entrada se señalan ulteriores ediciones publicadas ese mismo año y en 1893.*

[O- 4] *Canción a la Bandera de Chile*, 1843, VV, pf. *Text*: Francisco Bello. *Ed*: *El Crepúsculo*, periódico literario y científico, n° 5 (18-IX-1843), pp. 200-201, edita la música bajo el título *Himno a la Bandera Chilena*, al pie se indica “Lit. p. J.A.O.”, pp. 221-222. *Ref*: corresponde al i. 914, p. 126 de la BMCH. Esta obra también se anunció al año siguiente en *El Progreso*, II/572 (13-IX-1844), p. 3, c. 1.

3. Música de Salón

[O-5] *Zamacueca*, 1840, pf. *Pres*: partitura de una página entre los papeles de Eugenio Pereira Salas. En un arreglo vocal de Jorge Urrutia Blondel, la melodía de esta obra, con el texto “Negro querido”, fue publicada en *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* (1944), y registrada en fonograma por las hermanas Ester y Margot Loyola Palacios (Dúo Hermanas Loyola)⁶⁶.

[O-6] *Boleras y Contradanza*, 1843, pf. *Pres*: BCUCH. *Ed*: Santiago: Litografía de José Desplanques. *Obs*: *El Progreso*, I/80 (13-II-1843), p. 4, c. 3, anuncia que se están litografiando las *Boleras* y la *Contradanza* de Zapiola junto al vals *La Rosita* de Jullien. La puesta en venta se anuncia en este mismo diario, I/92 (27-II-1843), p. 3, c. 4, “en la litografía [José Desplanques, calle Ahumada], en el almacén del Sr. Barroilhet y en la boleteria del teatro”. En BMCH, p. 126, i.913, se

⁶⁵ *Ibidem*, p. 21, n. 15.

⁶⁶ Véase Rodrigo Torres (ed): *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Centro de Documentación e Investigación Musical, 2005, pp. 68-91..

incluye la ficha del *Bolero y Contradanza* (La Argentina) de Zapiola, de los que se conserva una copia manuscrita en la BCUCH (Colección Eugenio Pereira Salas), y la que “corresponde a uno de los números de *El Album Musical* de Henry Lanza”, según Eugenio Pereira Salas. Esto no es efectivo, por cuanto el *Album musical* de Henry Lanza, contiene solamente “dos romances en italiano y dos en español, dos contradanzas, un walse y una canción nacional”, compuestos por Henry Lanza, de acuerdo al anuncio de *El Progreso*, I/33 (19-XII-1842), p. 4, c. 1. La confusión se puede haber producido por el hecho de que ambas obras aparecieron anunciadas en el mismo diario en un lapso de poco más de dos meses. En todo caso sí es posible que el *Bolero y Contradanza* correspondan, a lo menos en parte, a las *Boleras y Contradanza* anunciadas en febrero de 1843. Publicadas bajo el título *Bolero y La Argentina*, Contradanza, en CDIZ, Elvira Savi, pf.

4. Música para la escena

[O-7] *Boleras del Lelito*, 1844. Ref: bailadas por la actriz Toribia Miranda en una función realizada a su beneficio el 16 de enero de 1844, según *El Progreso*, II/363 (16-I-1844), p. 3, c. 2.

5. *Música sacra*. Excluida la obra preservada en el archivo de la Catedral de Santiago.

[O-8] *Domine ad adjuvandum me*, 1835. Pres: partitura no encontrada. Obs: Ref. BMCH, p. 125, i.906.

[O-9] *Requiem*, 1837. Pres: partitura no encontrada. Obs: Ref. BMCH, p. 125, i. 907.

[O-10] *Christus factus est*, larghetto, para coro a tres voces (SSB), violín primero, violín segundo, violoncello (señalado en la partitura como “Bajo”). Ed: MS. Pres: BCUCH, partitura, con identificación del nombre del compositor, y partes. Estas últimas, catalogadas bajo el número 274, están erróneamente adscritas a Antonio Neumane. Ref: BMCH, p. 98, i. 709, adscrita erróneamente a Antonio Neumane, aparentemente, sobre la base de las partes.

[O-11] *Invitatorio*. Pres: BCUCH. Obs: Corresponde al manuscrito de la parte de fagotes de un *Invitatorio*, perteneciente a la colección de Eugenio Pereira Salas, que fue donado por el historiador a la Biblioteca Central de la Universidad de Chile⁶⁷. En BMCH, p. 126, i. 916, el título de la obra se indica erróneamente como *Juguete invitatorio*, con una descripción que tampoco se ajusta a su contenido, y que rola también en el catálogo de la Biblioteca Central de la

⁶⁷ Facsímil en Hernán García Vidal (ed.): *Chile esencia y evolución*, Santiago, Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Chile, 1982, p. 189.

Universidad de Chile. El resto de la partitura se encuentra entre los papeles de Eugenio Pereira Salas.

[O-12] *Misa a tres voces solas* (Misa moderna), Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Ofertorio. *Pres*: papeles de Eugenio Pereira Salas. *Ref*: BMCH, p. 127, i. 922.

III. Catálogo selectivo N°1. Conciertos presentados en sala

1835

(1). Santiago, 18 de mayo, 1835; concierto, “teatro de esta ciudad”; *Prog*: incluyó música vocal, con coros, un trío, además de dúos y solos de canto, junto a obras para piano, violín, violoncello, clarinete y guitarra, a cargo de Isidora Zegers, la señorita Recasens y Mercedes Marín; junto a Jules Barré (piano), Helena Borgño (piano), Courtin (violín), Marcos Ocampo (guitarra); *Ref*: *El Araucano*, n° 242 (24-IV-1835), p. 4, c. 3; n° 246 (22-V-1835), p. 4, c. 2, con la crítica de Andrés Bello sobre este concierto; véase además L. Merino: “Don Andrés Bello y la música”⁶⁸.

1838

(1). Santiago, 25 de junio, 1838; concierto de Guillermo Wallace, “profesor de piano y violín”, Sala de la Universidad; *Prog*: además de Guillermo Wallace intervienen Jules Barré, José Zapiola y Carlos Drewetcke; *Ref*: *El Araucano*, n° 408 (22-VI-1838), p. 4, c. 3; n° 409 (29-VI-1838), p. 4, c.3; n°409 (29-VI-1838), p. 1, c. 1, con la crítica de Andrés Bello sobre este concierto; véase además L. Merino: “Don Andrés Bello y la música”⁶⁹, los boletos para la función se vendían a razón de tres por media onza, en la Fonda Inglesa, calle de las Monjitas.

1840

(1). Santiago, 13 de febrero, 1840; concierto vocal e instrumental en el “teatro de esta ciudad”; *Prog*: entre otras obras se interpreta de Domenico Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, dúo bufo, Henrique Lanza, Enrique Maffei; *Variaciones* para clarinete y piano de compositor no identificado por José Zapiola y Henrique Lanza; *Ref*: *El Araucano*, n° 493 (7-II-1840), p. 4, c. 3, el que informa de que “la orquesta se ha aumentado, para esta función, con los mejores profesores del país”.

(2). Santiago, 29 de diciembre, 1840, concierto en beneficio de la viuda e hijos del profesor Eduardo Neil, “teatro de esta capital”; *Prog*: Gaetano Donizetti, *Anna Bolena*, coro, señoras Cabezón y Mayo y conjunto de jóvenes mujeres; Gaetano Donizetti, *Torquato Tasso*, recitativo y dúo, Francisco Barroilhet, Enrique Maffei; Gaetano Donizetti, aria de una ópera no identificada, Carruel; Gaetano Donizetti, *Belisario*, aria, Enrique Maffei; Vincenzo Bellini, aria de ópera no

⁶⁸ Luis Merino: “Don Andrés Bello y la música”, *RMCh*, XXXV/153-155 (1981), p. 23.

⁶⁹ *Ibidem*.

identificada, Isidora Zegers de Huneeus; “trozos de conjunto” en que participaron Isidora Zegers de Huneeus, Henrique Lanza, las debutantes señoritas Currel, Hurtado y Opasso, junto al acompañamiento en arpa de la señorita Llombard, variaciones de clarinete a cargo de José Zapiola; trozos de piano ejecutados por las señoritas Vicuña, Llombard (piano) y Borgoño, además de Jules Barré; *Ref: El Araucano*, n° 540 (1-I-1841), p. 3, c. 3, p. 4, cc. 1-2, que contiene la crítica del concierto realizado por Andrés Bello. Véase además L. Merino: “Don Andrés Bello y la música”⁷⁰.

1850

(1). Santiago, 25 de mayo, 1850, función a beneficio del Asilo del Salvador, salones de la Sociedad Filarmónica; *Prog*: intervienen Henrique Lanza, Zubicueta y José Zapiola, entre otros; se presenta *Fantasia* para guitarra, compuesta y ejecutada por Marcos Ocampo entre otras obras; *Ref: El Progreso*, VIII/2.327 (17-V-1850), p. 3, c. 3; VIII/2.330 (2 1-V-1850), p. 3, c. 3.

1854

(1). Santiago, 1 de enero, 1854; concierto de beneficencia; *Prog*: interviene un nutrido número de músicos, entre los cuales figura Heliodoro Pérez, Isidora Zegers, Henrique Lanza, Delfina Pérez; *Ref: El Mensajero*, I/185 (30-XII-1853), p. 3, c. 4.

IV. Catálogo selectivo N° 2. Presentación de música vocal o instrumental combinada con funciones de teatro, ópera o danza

1833

(1). Santiago, 28 de julio, 1833; función de teatro; *Prog*: en el intermedio habrá “un obligado de clarinete desempeñado por el señor Zapiola”, *Ref: El Araucano*, N° 150 (26-VII-1833), p. 4, c. 3.

(2). Santiago, 26 de noviembre, 1833; función de teatro a beneficio de José Zapiola; *Ref: El Araucano*, N°168 (29-XI-1833), p. 4, c. 2.

(3). Santiago, 16 de diciembre, 1833, función de teatro; *Ref: El Araucano*, n° 170 (13-XII-1833), p. 4, c. 3, señala que “todos los intermedios serán variaciones obligadas al violín y al clarinete”, por Courtin y José Zapiola.

1834

(1). *El Araucano*, n° 185 (28-III-1834), p. 4, al anunciar las obras que se presentarán en el teatro durante el año, señala que, la orquesta dirigida por Courtin, con la participación de profesores como José Zapiola y “otros de tan buen gusto y conocimientos como los dichos, contando con una cantidad de piezas moder-

⁷⁰ Ibidem.

nas de los mas célebres autores del dia, amenizará los intermedios, y perfeccionará el buen gusto bien pronunciado ya por este arte encantador, cuya afición vemos cada día desplegarse con mayor extensión”. Agrega que “dos ó tres veces en el mes se darán piezas de canto entresacadas de las mejores óperas de Rossini, y si llegan los individuos que se han invitado aun se darán algunas operetas”.

1836

(1). Santiago, 6 de marzo, 1836; función de teatro; *Prog*: se anuncia que en dicha función Bassini en el violín interpretará junto a Jules Barré un *Gran duo* para violín y piano y “las grandes variaciones de Paganini, en las que después de romper las tres cuerdas quedará con solo una en la cual ejecutará todas las restantes”, además de las siguientes obras de su autoría, un *Gran concierto y rondó a la española* y *La chilena*, variaciones. Se anuncia además la participación de José Zapiola y Marcos Ocampo; *Ref: El Araucano*, n° 287 (4-III-1836), p. 4, c. 4.

1844

(1). Santiago, 30 de julio, 1844; función extraordinaria a beneficio de Alejandro Zambatti; *Prog*: Gaetano Donizetti, *Belisario*; H. Brod, “Un terceto instrumental” sobre un tema español con variaciones para piano, clarinete y fagot, Henrique Lanza, José Zapiola y Cavalli; Giovanni Pacini, *La nióve*, cavatina *Il soave ebbe il contento*, por el beneficiado; Dúo compuesto especialmente para las señoras Pantanelli y Rossi cantado por las mismas; *Ref: El Siglo*, I/92 (20-VII-1844), p.3, c.3; I/96 (25-VII-1844), p. 3, c.3; *El Progreso*, II/526 (22-VII-1844), p. 3, c.3; II/530 (26-VII-1844), p. 3, c. 3.