



A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial

Según la historiografía tradicional —representada por los trabajos fundamentales de Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro Valdés— la vida en el Chile colonial estuvo marcada por el aislamiento del reino, a tal punto que el intercambio musical con otros centros fue casi inexistente hasta finales del siglo XVIII. Por el contrario, la hipótesis central de este trabajo plantea que, a pesar de su situación indudablemente periférica, el reino de Chile fue capaz de establecer vínculos musicales con otros territorios y que la recepción de música y músicos extranjeros fue una constante por lo menos desde el siglo XVII. Para demostrarlo se emplearán fuentes bibliográficas y documentales procedentes de diversos archivos, que nos permitirán: identificar algunos músicos, instrumentos y fuentes musicales procedentes de otras latitudes; conocer en parte las circunstancias y vías que permitieron su llegada; y, simultáneamente, esbozar las formas en que fueron incorporados en la vida musical chilena.

According to traditional historiography —represented by basic studies by Eugenio Pereira Salas and Samuel Claro Valdés— life in colonial Chile was characterised by the isolation of the kingdom, to such an extent that the exchange of music with other centres was almost non-existent until the end of the eighteenth century. On the contrary, the central hypothesis of this article is that, despite its undeniable peripheral location, the kingdom of Chile was capable of establishing musical relations with other territories and that there was a steady stream of foreign music and musicians from, at least, the seventeenth century. In order to demonstrate this bibliographical sources and documents from various archives are used to identify certain composers, instruments and musical sources from other latitudes. Some of the circumstances and the means by which they arrived are outlined, as are the ways in which they were incorporated into Chilean musical life.

La música colonial en Chile: consideraciones históricas e historiográficas*

No es posible referirnos a la vida musical de Chile durante la Colonia sin abordar previamente algunos aspectos historiográficos y contextuales. Sin duda alguna, lo primero que llama la atención y merece unas consi-

* La presente investigación, realizada fundamentalmente en el año 2004, ha contado con el apoyo financiero de la Dirección General de Investigación y Postgrados (DIPUC) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde trabajo en la actualidad. Quiero agradecer a los responsables y funcionarios de los archivos en los que he trabajado la ayuda brindada, particularmente a Guillermo Carrasco (San Agustín), el P. Rigoberto Iturriaga (San Francisco), el P. Alfonso Morales (La Merced), D. Fernando O’Ryan y Arlette Libourel (Arzobispado) y Karin Pereira (Archivo Nacional). Durante el trabajo realizado en el Archivo Nacional he contado con la valiosa colaboración de Laura Fahrenkrog, Malucha Subiabre y Marcela Maturana como ayudantes de investigación.

deraciones por nuestra parte es la escasez de investigadores que se han ocupado del tema, a tal punto que sólo en dos trabajos ha sido tratado en su conjunto: el primero, que continúa siendo la obra de referencia, se halla contenido en los capítulos dos a cinco del libro *Los orígenes del arte musical* (1941) del historiador Eugenio Pereira Salas; el segundo se debe a Samuel Claro Valdés, quien en su *Historia de la música en Chile* (1973) dedicó los capítulos dos y tres a la Colonia, sintetizando básicamente la información aportada por Pereira Salas y añadiendo algunos datos puntuales aparecidos con posterioridad a 1941, especialmente en relación con la Catedral de Santiago¹. Si los años transcurridos desde que aparecieran ambas publicaciones bastarían para demostrar la necesidad de nuevas investigaciones sobre el tema, el hecho de que ninguna de ellas esté dedicada íntegramente a la Colonia constituye un argumento igualmente significativo. Esto es aun más urgente por la falta de continuidad que los trabajos de ambos investigadores tuvieron en los años posteriores: después de las publicaciones que Claro Valdés realizó entre 1974 y 1977², ningún trabajo musicológico volvió a escribirse sobre el tema hasta 1997³, cuando Víctor Rondón y Guillermo Marchant presentaron sus tesis de Magíster en Musicología, las cuales versaron sobre la música jesuita en Chile y un manuscrito musical de finales del siglo XVIII⁴. Desde entonces ambos autores han realizado diversas publicaciones al respecto⁵, que en su con-

¹ Eugenio Pereira Salas: *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941; Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel: *Historia de la música en Chile*, Santiago, Editorial Orbe, 1973.

² Samuel Claro Valdés: *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, 1974; y "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *Anuario Musical*, XXX, 1977, pp. 123-134. Así mismo su célebre *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1974, incluye una edición de la *Misa en Sol Mayor* de Campderrós en las pp. 175-212.

³ El proyecto FONDART n° 33.153, "Música chilena de los siglos XVIII-XIX del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile", que Doris Ipinza realizó en 1994, podría constituir una excepción. Pero dicha investigación consistió fundamentalmente en la transcripción y grabación de obras compuestas por músicos de la Catedral, sin abordar aspectos históricos ni contextuales. Por otra parte, el único compositor colonial representado fue José de Campderrós, a quien nos referiremos luego.

⁴ Víctor Rondón: *Música misional en Chile (1583-1767)*, tesis de magíster, Universidad de Chile, 1997; Guillermo Marchant: *El Libro Sexto de María Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII*, tesis de magíster, Universidad de Chile, 1997. Sobre esta fuente es de interés también el trabajo anterior de Luis Merino: "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: 'Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz' y dos fuentes en Chile", *Revista Musical Chilena*, XXX, 135-136, 1976, pp. 5-38.

⁵ Por limitaciones de espacio sólo mencionaré las siguientes: Víctor Rondón: "Música y evangelización en el cancionero 'Chilidügü' (1777) del padre Havelstadt, misionero jesuita en la Araucanía durante el siglo XVIII", *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII* (Actas del coloquio internacional de Berlín, 7-10 de abril de 1999), Manfred Tietz y Dietrich Briesemeister (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 557-579; y Guillermo Marchant: "El Libro Sexto de María Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno", *Revista Musical Chilena*, LIII, 192, 1999, pp. 27-46.

junto representan una contribución importante para un mayor conocimiento de la actividad musical de la Colonia. Pero es evidente que son muchos los aspectos que aún se hallan pendientes de una revisión más detallada, como por ejemplo la música en otras órdenes religiosas y las casas particulares, así como toda la actividad musical anterior al siglo XVIII⁶. Por otra parte, dado el carácter relativamente reciente de estos estudios sus resultados no han sido aún suficientemente conocidos por la comunidad internacional ni recogidos en las principales obras de referencia. De hecho, las entradas sobre Chile aparecidas en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* pertenecen a Claro Valdés, quien falleció en 1994, y en consecuencia sólo recogen sus propias aportaciones y las de Pereira Salas⁷.

La ausencia de una verdadera tradición de estudios sobre la música de la Colonia no hace sino reflejar un desinterés generalizado por el tema y se debe a múltiples factores que merecen algunas reflexiones. En primer lugar, el carácter periférico de Chile durante los siglos XVI a XVIII constituye una realidad objetiva que pocos se atreverían a negar. Desde el punto de vista político-económico, el reino se encontraba relativamente aislado de los grandes centros de producción argentífera, así como de las rutas por donde circulaban los metales preciosos con destino a Europa. Desde el punto de vista geográfico, su zona urbana, circunscrita principalmente al territorio comprendido entre Concepción y La Serena⁸, limitaba por el norte con una gran superficie desértica y por el oriente con la empinada Cordillera de los Andes, en tanto que el tránsito por la zona sur fue siempre problemático a causa de los conflictos bélicos entre españoles y araucanos. De modo que sus puertos —de los cuales el más importante era Valparaíso— constituían el principal punto de contacto con el exterior. Quedaba, no obstante, otra vía de entrada: el camino que conducía de Santiago a Mendoza, pasando por la Cordillera a través del paso de Uspallata, aunque éste se hallara a unos 4000 m. de altura y fuese difi-

⁶ Este último aspecto se tratará con mayor profundidad en el proyecto FONDECYT Concurso Regular n° 1050918, "La música en Chile bajo el reinado de los Austrias: nuevos sonidos para un nuevo reino (1541-1700)" (años 2005-2006), que dirijo, y que cuenta con la participación de Víctor Rondón como coinvestigador.

⁷ Samuel Claro Valdés: "Chile. Época colonial", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [en adelante DMEH], Tomo III, Emilio Casares (dir.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 628; y "Santiago de Chile [Santiago del Nuevo Extremo]. I. Música religiosa", *Ibidem*, Tomo IX, p. 756. Extremadamente breve es la síntesis de Juan Orrego Salas: "Chile. I. Art Music. 1. Colonial Period", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. V, Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), London, Macmillan, 2001, p. 621.

⁸ Véase el mapa de Chile colonial incluido en Jaime Valenzuela: *Las Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago de Chile, DIBAM, 2001, p. 22.

cilmente transitable en invierno⁹. Por otra parte, el reino contó con la infortunada de ser una zona sísmica, por lo que cada veinte o treinta años algún terremoto asolaba su territorio y destruía sus edificios: los seísmos que produjeron un mayor impacto tuvieron lugar en 1730 y, especialmente, en 1647, cuando un violento terremoto destruyó todos los templos (con excepción de San Francisco y parte de San Agustín) y casas de dos pisos que había en Santiago¹⁰. De modo que parece lógico que el reino de Chile no resultase atractivo para la historiografía tradicional de la música, más preocupada de estudiar los grandes compositores, instituciones y obras¹¹.

Sin embargo, y no obstante reconocer dicho carácter periférico, es necesario señalar que se ha insistido demasiado en este aspecto y poco en el hecho de que los sujetos coloniales eran, a pesar de las distancias y precariedad de los medios de transporte, “grandes andarines” que no cesaban “de trajinar de arriba abajo por el continente”¹². Por otra parte, las dificultades geográficas eran compartidas por muchos territorios de Iberoamérica. Un ejemplo claro de ello se halla en la crítica que los mercedarios de Santiago formularon en 1727 a sus vicarios generales, quienes, pretextando la excesiva distancia, eludían su obligación de desplazarse de Lima a Chile para los capítulos provinciales, cuando en realidad esta travesía era:

...menor y menos incómoda [...] que los viajes que hacen a Quito y al Cusco; el viaje largo es la venida y ésta se absuelve de 25 a 35 días al puerto de Valparaíso que dista de esta ciudad treinta leguas de camino llano, apacible y delicioso y no arriesgado a enfermar por el país; la navegación de vuelta es de 15 días; a el Cusco hay 200 leguas de camino muy áspero por la variedad de temples y punas, por éstas y los desfiladeros de las serranías, arriesgados, a Quito hay 300, también de incomodidad...¹³.

Se ha pasado también por alto el hecho de que las ciudades periféricas, dentro del sistema de organización urbana colonial, se hallaban estre-

⁹ Alfredo Castellero Calvo: “Los transportes y las vías de comunicación en Hispanoamérica”, *Historia General de América Latina*, vol. III, *Consolidación del orden colonial*, tomo 1, Alfredo Castellero Calvo (dir.), Madrid, UNESCO, TROTTA, 2000, especialmente las pp. 340-363 y 370-372.

¹⁰ J. Valenzuela: *Las liturgias...*, pp. 415-416.

¹¹ Cabe señalar, sin embargo, que Pereira Salas mostró un notable interés por la vida cotidiana y las manifestaciones populares, lo que explica el mayor alcance que tuvieron sus investigaciones sobre la Colonia. Pero no cabe duda de que la consideró como un estadio musical inferior a la República, como veremos.

¹² A. Castellero Calvo: “Los transportes...”, p. 372.

¹³ Alfonso Morales Ramírez (O. de M.): *Historia general de la orden de La Merced en Chile (1535-1831)*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1983, pp. 102-103. El testimonio es interesante a pesar de las exageraciones que pueda contener para justificar su reclamación.

chamente vinculadas con los centros que ocupaban una posición central e intentaban reproducir las prácticas que éstos desarrollaban adaptándolas a su propia realidad y recursos más limitados. Aunque este modelo de organización no deba asumirse en forma rígida, dado que la relación centro-periferia podía modificarse por algún suceso particular, su estructura parece haber sido importante para la difusión de ciertos repertorios del siglo XVIII, como en el caso de algunas arias madrileñas que llegaron a Jaca utilizando a Zaragoza como ciudad intermediaria¹⁴. En este sentido, existe evidencia más que suficiente de que Chile tenía como principal modelo a Lima, capital del virreinato del Perú, cuya influencia se ha documentado en el ámbito económico, ceremonial y artístico¹⁵ pero apenas ha sido estudiada desde el punto de vista musical¹⁶.

En la omisión de estos detalles ha influido sin duda el unánime rechazo de nuestras primeras historias generales hacia el período colonial, contraponiendo su pobreza endémica al desarrollo alcanzado durante la Independencia¹⁷. Esto se debió en parte a la concepción de la historia como progreso, presente en todos los textos decimonónicos¹⁸, pero también al hecho de que la historia en el siglo XIX fue empleada políticamente para contribuir al desarrollo de la nación independiente y formar “ciudadanos patrióticos”¹⁹, en una actitud evidentemente nacionalista.

¹⁴ Miguel Ángel Marín: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 255 y ss., especialmente el punto cuatro del apartado “Personal contacts and regional networks...”. Véase su artículo “‘A copiar la pureza’: música procedente de Madrid en la catedral de Jaca”, *Artigrama*, 12, 1996, pp. 259-260.

¹⁵ Sobre la influencia del modelo ceremonial festivo limeño véase J. Valenzuela: *Las liturgias...*, pp. 62, 207 ss. y 360. Véase también Isabel Cruz: *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago, Universidad Católica de Chile, 1995, p. 81. Sobre las obras de arte enviadas a Chile desde Lima, Cuzco y Potost véase Eugenio Pereira Salas: *Historia del arte en el reino de Chile*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1965, p. 62 ss.

¹⁶ Una primera aproximación al tema puede verse en mi artículo “Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones ‘periféricas’ de la Colonia: el caso de Santiago de Chile”, *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica* (Actas del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología), Víctor Rondón (ed.), Santa Cruz (Bolivia), Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2004, pp. 107-119.

¹⁷ Por ejemplo, Barros Arana, en su fundamental *Historia General*, refiriéndose a la ausencia de escuelas en el siglo XVI, afirma: “Esta ignorancia de los primeros tiempos, aunque ligeramente combatida en los años subsiguientes, legó a la colonia abundantes gérmenes de atraso y exigió después, de la república, una acción vigorosa y constante para poner término a la era del oscurantismo.” – Diego Barros Arana: *Historia general de Chile*, tomo I, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000, p. 290 (ed. original de 1884). Como es sabido, Andrés Bello fue el único historiador del siglo XIX que tuvo una visión menos negativa de la Colonia.

¹⁸ Sagredo, Rafael y Serrano, Sol: “Un espejo cambiante: la visión de la historia de Chile en los textos escolares”, véase en <<http://www.iacd.oas.org/interamer/Interamerhtml/VazqAizphtml/VazSagSer.htm#4>>, consultado el 5 de mayo de 2005.

¹⁹ Allen Woll: *A Functional Past. The Uses of History in Nineteenth-Century Chile*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1982.

Con todo lo anterior, existe la idea generalizada de que el reino de Chile no conoció los recursos musicales más elementales presentes en otros reinos en los siglos XVI a XVIII. Pero esto se debe no sólo a la escasez de investigaciones y al desinterés ya comentados, sino a la imagen de precariedad —no del todo equivocada, pero exagerada— que proyectan los propios trabajos de Pereira Salas y Claro Valdés. El primero señala que un instrumento tan común en otras latitudes como el clave llegó a Santiago tan sólo en 1707, y asigna a los tratados de enseñanza musical, aun a finales del siglo XVIII, un carácter “excepcional”²⁰. Esto habría dado origen a una tradición musical oral antes que escrita, en contextos en los cuales se esperaría lo contrario²¹, y, como consecuencia, la música en Chile sólo habría alcanzado la categoría de “arte” en 1819²². Si en muy recientes trabajos he podido demostrar, por ejemplo, que el clave se hallaba presente en Chile por lo menos desde 1597 y que existió en las instituciones religiosas una tradición musical escrita como era de esperar²³, no cabe duda de que la imagen que persiste acerca de la música en el Chile colonial es la que se desprende de la información relativamente escasa —aunque fundamental en su momento— aportada por dichos investigadores. El problema está en que dicha imagen ha dado lugar a exageraciones aún mayores, como cuando María Rosa Calvo-Manzano señala en un interesante estudio que en Chile “los instrumentos de viento eran desconocidos antes de 1814”²⁴, cosa que no afirma ninguno de los autores citados.

Las posiciones de Pereira y Claro no están exentas de la influencia del nacionalismo y la idea de la historia como progreso²⁵, pero en el caso del segundo un factor determinante para explicar su menor interés por investigar la música colonial en Chile, en comparación con lo que hizo en

²⁰ E. Pereira Salas: *Los orígenes...*, pp. 28 y 155.

²¹ Samuel Claro Valdés: “La música virreinal en el nuevo mundo”, *Revista Musical Chilena*, XXIV, 110, 1970, p. 26: “los pocos monumentos coloniales que se conservan son los testimonios presenciales de la música de ocasión que se improvisaba para celebrar los regocijos públicos de la colonia”. Las cursivas son mías.

²² E. Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 75.

²³ Véanse especialmente Alejandro Vera: “La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (s. XVII-XVIII)”, *Revista Musical Chilena*, 58, 201, 2004, pp. 34-52; “Music in the monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period”, *Early Music*, XXXII, 3, 2004, pp. 376-389 (versión ampliada del anterior); y “Las agrupaciones instrumentales”, ya citado.

²⁴ María Rosa Calvo-Manzano: *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento*, Valladolid, Simancas Ediciones S.A., 1993, p. 112.

²⁵ Algunos comentarios sobre los efectos del nacionalismo y la visión negativa de la Colonia en la historiografía musical latinoamericana dedica Francisco Curt Lange: “La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, *Revista Musical Chilena*, 21, 102, 1967, pp. 11 y ss. Véase Leonardo Waisman: “La América española: proyecto y resistencia”, *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2004, pp. 503-504, trabajo que constituye la más reciente síntesis sobre la música del siglo XVI en Iberoamérica.

otras latitudes²⁶, fue la ausencia de fuentes musicales anteriores a 1780²⁷, dada su especial preocupación por la partitura como fuente principal para la musicología²⁸. Al respecto, cabe señalar que en las últimas décadas se han realizado diversos trabajos musicológicos en contextos en los cuales las partituras escasean o son inexistentes: además del importante apoyo que puede encontrarse en la música de tradición oral —elemento que sí fue considerado por Pereira Salas en sus trabajos— y las fuentes documentales, puede extraerse información fundamental de las fuentes poéticas y teatrales²⁹. Por lo tanto, la escasez de partituras no debiera representar un obstáculo insalvable para investigar con mayor detalle la actividad musical de Chile durante la Colonia.

En el presente trabajo no pretendo negar que el reino de Chile ocupó una posición periférica en el sistema colonial, ni tampoco que esto conllevó diferencias importantes entre su práctica musical y la de otros territorios que ocuparon una posición central en la administración, como Lima o México; pero sí demostrar que la constatación de este hecho ha llevado a la historiografía tradicional a importantes exageraciones y que la escasísima información conocida sobre la música en Chile durante la Colonia se debe más a causas historiográficas (desinterés y ausencia de investigaciones) que propiamente históricas; en otras palabras, nuestra hipótesis es que tales diferencias fueron de intensidad o de forma, pero no esenciales como se ha dicho hasta ahora. En un ámbito más específico, este artículo postula que, a pesar de las limitaciones geográficas y políticas ya señaladas, el reino de Chile —y especialmente su capital Santiago, en la que se centrará este estudio— desarrolló vínculos musicales permanentes con otros territorios, lo que permitió la llegada de músicos, instrumentos y fuentes musicales de procedencia foránea prácticamente durante toda la Colonia.

²⁶ Samuel Claro Valdés: "Música dramática en el Cuzco durante el s. XVIII y catálogo de manuscritos de música del seminario de San Antonio Abad", *Yearbook of the Inter-American Institute for musical Research*, V, 1969, pp. 1-48; y "La música en las misiones jesuitas de Moxos", *Revista Musical Chilena*, XXIII, 108, 1969, pp. 7-32.

²⁷ Las partituras más antiguas conocidas hasta ahora se hallan en la Catedral de Santiago y son de finales del siglo XVIII. Véase S. Claro Valdés: *Catálogo...* Como excepción deben mencionarse algunos fragmentos musicales que Frézier transcribió en su *Relation du Voyage de la mer du Sud*, París, 1714, y que fueron reproducidos por E. Pereira Salas: *Los orígenes...*, pp. 315, 317 y 328.

²⁸ Me he referido a este tema en mi artículo "Cánones musicológicos en la historiografía tradicional de la música colonial en Chile", ponencia, XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 12-15 de agosto de 2004.

²⁹ En el ámbito español, son de interés en este sentido los trabajos de Louise K. Stein: *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in seventeenth century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993; Andrea Bombi: "...Imitar las cadencias italianas". El recitativo en Valencia antes de la ópera", *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1, Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, pp. 131-174; y Álvaro Torrente: "La música en el teatro medieval y renacentista", *Historia del Teatro Español*, vol. 1, *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003.

Al mismo tiempo intentaré precisar la forma en que algunos de estos elementos fueron incorporados y el efecto que causaron en la vida musical local³⁰, si bien la información que puedo ofrecer en tal sentido es aún precaria. Tanto en este como en otros aspectos el presente trabajo no sólo requerirá de nuevas investigaciones en el futuro, sino que espera constituir un estímulo para su realización.

Músicos extranjeros en Chile durante la Colonia³¹

Entre los pocos músicos extranjeros cuya presencia en Chile ha sido documentada en la bibliografía previa los jesuitas tienen una figuración preponderante. En la primera mitad del siglo XVII conocemos los nombres de Francisco Van den Berghen y Luis Berger, misioneros procedentes de la provincia jesuita franco-belga que se desempeñaron en el archipiélago de Chiloé. Al primero se le ha asignado la introducción de los cantares religiosos en dicha zona, en tanto que del segundo se afirma que era músico, "danzante" y tocaba la vihuela de arco. En el siglo XVIII se conoce el caso del hermano Jorge Kranzer, de origen germano, quien en 1753 terminó de construir un órgano para el Colegio Máximo de San Miguel, cuya marquetería original se conserva actualmente a un costado del altar mayor de la Catedral de Santiago³². En 1777 el misionero Bernardo de Havestadt publicó en Westfalia su *Chilidúgú sive tractatus linguae chilensis*, en el cual incluye la música de diecinueve canciones misionales con texto en lengua mapuche empleadas para la catequesis durante su estancia en la Araucanía, más de veinte años antes³³. Aparte aquello, y además de breves referencias a otros personajes sobre los cuales apenas se conoce información³⁴, los otros

³⁰ Aspecto fundamental para la teoría de la recepción musical. Véase Carl Dahlhaus: *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 185 y ss. (edición original de 1977).

³¹ Presenté una versión preliminar de este apartado en mi ponencia "Migraciones musicales en Chile durante la Colonia", III Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, La Serena, Universidad de La Serena, 11-15 de enero de 2005.

³² Víctor Rondón: "Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación", *Revista Musical Chilena*, 51, 188, 1997, pp. 24 y 30.

³³ La música ha sido editada por Víctor Rondón: *19 canciones misionales en mapudúgún contenidas en el Chilidúgú (1777) del misionero jesuita en la Araucanía Bernardo de Havestadt (1714-1781)*, Santiago, Universidad de Chile, Revista musical Chilena, FONDART, 1997.

³⁴ Como el organero Juan Damasceno, mencionado por E. Pereira Salas: *Historia del arte...*, p. 37. Se ha dicho también que el español Cristóbal de Molina enseñó en Perú a la hija mestiza de Francisco Pizarro a tocar el clavicordio y posteriormente fue sochantre en la catedral de Santiago. Robert Stevenson: *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States, 1959, p. 175. Una biografía de Molina, cuya figura como músico requerirá de un estudio más detallado, se halla en José Toribio Medina: *Diccionario biográfico colonial de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1906, p. 540.

dos músicos extranjeros que han sido previamente estudiados son los españoles Cristóbal de Ajuria (o Axuria) y José de Campderrós, quienes se habrían desempeñado en Santiago entre 1750 y 1812, aunque las fechas dadas hasta el momento presenten importantes inexactitudes, como explicaré posteriormente. Queda claro que la mayor parte de los músicos citados desarrollaron su actividad en Chile durante el siglo XVIII, por lo que es interesante comenzar este apartado refiriéndonos a la centuria anterior.

El primer músico extranjero que he podido estudiar ha sido ignorado por la literatura especializada, a raíz del error cometido por Pereira Salas de llamarle "Beltrán". A pesar de ello se trata de una de las figuras más interesantes de los siglos XVI y XVII: me refiero al organero limeño Baltasar Fernández de los Reyes³⁵. Según el P. Víctor Maturana, Reyes era natural de Lima. Su hermana, Pabla de San Jerónimo, era monja en el convento de agustinas de la Encarnación de dicha ciudad, institución que tuvo una importante actividad musical durante la Colonia³⁶. A finales del siglo XVI, tras dedicarse al comercio en diversas ciudades, contrajo matrimonio con María de Córdova en La Plata, pero enviudó posteriormente y se hizo sacerdote. Poco tiempo después figura en Santiago de Chile, donde vivía su cuñado, el Presbítero Alonso Moreno de Zárate, quien posteriormente fuera Sochantre y Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago. Justamente, Reyes fue contratado en 1611 por dicha institución para construir un órgano, y el 22 de enero de 1614 firmó otra escritura con el Padre Francisco Méndez, prior de los agustinos, "por la que se obligaba no sólo a hacer un órgano nuevo de cinco registros, tres fuelles y flautas de catorce palmos, sino también a componer el antiguo órgano de la iglesia..."³⁷. El hecho es que varios trabajos muy posteriores al de Maturana han demostrado que Reyes fue uno de los más importantes organeros de su época: el 30 de agosto de 1579 se le pagaron 220 pesos por "aderezar" los órganos de la Iglesia Mayor de Arequipa³⁸; en 1591 firmó un contrato para reparar los órganos de la iglesia de San Agustín, en la Plata; en 1594 fue contratado para limpiar y refaccionar los órganos de la Catedral de Cuzco³⁹; nuevamente en La Plata,

³⁵ Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 26, le menciona como "Beltrán de los Reyes" en una primera instancia, y unos párrafos más abajo le llama "Baltasar", que en realidad es lo correcto; sin embargo sólo el primer nombre ha sido recogido en la bibliografía posterior. Véase Luis Prieto del Río: *Diccionario biográfico del clero*, Santiago, 1922, p. 551, de donde Pereira toma este dato.

³⁶ Véase R. Stevenson: *The Music of Peru...*, pp. 56-57.

³⁷ Víctor Maturana (O. S. A.): *Historia de los agustinos en Chile*, vol. 1, Santiago de Chile, Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, 1904, pp. 229-230. El órgano antiguo de los agustinos había sido construido en 1608, como consta en Santiago de Chile, Archivo del Convento de San Agustín [ASA], Libro de Casa Grande, ff. 47-48v.

³⁸ Juan Carlos Estenssoro: "Reyes, Baltazar de los", *DMEH*, tomo IX, p. 155.

³⁹ Robert Stevenson: "Cuzco Cathedral: 1546-1750", *Inter-American Music Review*, II, 2, 1980, p. 7.

pero durante el magisterio de Gutierre Fernández Hidalgo, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, Reyes se desempeñó como organero y organista, según señala Stevenson⁴⁰; en 1603 le hallamos en Potosí firmando un contrato para la construcción de un órgano; y en 1606 concertó con el Cabildo de Santiago del Estero, en el obispado del Tucumán, “la reparación del órgano antiguo o la construcción de uno nuevo por 350 ps.”⁴¹. Desde esta ciudad se trasladaría a Santiago de Chile, donde, según Maturana, ingresó en el convento de San Agustín en 1618 y falleció en 1625⁴².

La presencia de Reyes en Santiago nos lleva a considerar varios puntos de interés. En primer lugar, su relación con Fernández Hidalgo, uno de los compositores más interesantes de la Colonia en el siglo XVI, plantea la posibilidad de que la obra musical de este último fuese conocida en Santiago, algo interesante dado lo poco que sabemos sobre el repertorio empleado en esta época. En cuanto a las razones para su venida está claro que un hecho determinante debió ser la presencia de su cuñado Alonso Moreno de Zárate, sochantre y maestro de capilla, ya que esto aseguraba que sus servicios fuesen requeridos por la catedral, aunque el hecho de que permaneciese en Santiago parece indicar que la ciudad ofrecía suficientes posibilidades de trabajo a un organero de categoría. Además de ello vale la pena considerar, especulando un poco, la posibilidad de que en su venida influyesen también ciertos contactos previos con la orden de San Agustín, que había llegado a Chile en 1595. Recordemos que Reyes no sólo construyó el nuevo órgano de los agustinos, sino que ingresó en la orden en 1618, en caso de ser cierto lo afirmado por Maturana. Su hermana, además, era monja en el monasterio de las agustinas de La Encarnación de Lima⁴³. Por otra parte, en 1591 había reparado los órganos de la Iglesia de San Agustín de La Plata, donde posteriormente permaneció un tiempo al servicio de la Catedral⁴⁴. En cualquier caso la figu-

⁴⁰ Stevenson: *The Music of Peru...*, pp. 185-86.

⁴¹ Bernardo Illari: “La música que, sin embargo, fue: la capilla musical del obispado del Tucumán (siglo XVII)”, *Revista Argentina de Musicología*, 1, 1996, p. 21.

⁴² V. Maturana: *Historia...*, pp. 231-232. No he podido localizar en el archivo agustino el documento que el autor emplea para la biografía de Reyes (“Testamentos 1599-1653”), por lo que su ingreso en el convento y su fallecimiento en Chile deben aceptarse con cierta reserva.

⁴³ V. Maturana: *Historia...*, p. 231, señala lo siguiente: “Su padre eligió sepultura para sí y todos sus hijos en el Monasterio de la Encarnación, en Lima, donde fueron contados en el número de sus bienhechores”.

⁴⁴ En este sentido, cabe mencionar el hecho de que entre los religiosos agustinos enviados desde Lima en 1595 para fundar el convento de Santiago venía uno de nombre Francisco Díaz, de quien los documentos señalan que era “buen músico”. *Ibidem*, pp. 11, 38 y 46. Curiosamente, su nombre coincide con el de un sujeto que era maestro de capilla en la catedral de La Plata hacia 1588. Véase Bernardo Illari: *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*, vol. 1, Tesis doctoral, The University of Chicago, Chicago, Illinois, 2001, p. 33. De todas formas, a falta de más datos lo más probable es que se trate de un simple alcance de nombres.

ra de este organero constituye un buen ejemplo de la asiduidad con que algunos músicos del período colonial transitaban por el continente de un lugar a otro, en busca de mejores perspectivas profesionales.

Aunque de menor importancia que Reyes es interesante el caso de Blas de Olmedo, quien unos años más tarde vino también de Tucumán a Santiago de Chile para desempeñarse como cantor de la catedral metropolitana. Olmedo se formó en el seminario de Santiago del Estero, institución que, entre otras cosas, proveía de seises a la catedral de dicha localidad. Según un documento del obispado, de 1648, Olmedo se hallaba "tirando gajes de la Iglesia por la música en el reino de Chile"⁴⁵. El hecho de que en septiembre del mismo año fuese contratado como tenor por la Catedral de Lima —donde permaneció hasta su muerte en 1669— demuestra que era un cantor de cierto nivel⁴⁶ y sugiere al mismo tiempo que su estancia en Chile fue breve. Esto hace probable que Olmedo decidiese buscar fortuna en Lima tras el terremoto que asoló Santiago el 13 de mayo de 1647, ya que la calidad de vida de sus habitantes se vio seriamente mermada tras este evento.

En una época más tardía resulta interesante el caso de Alejo de Salazar, clérigo de órdenes menores que fue nombrado cantor contralto en la Catedral de Lima en 1690, pero que cinco años más tarde dejó su puesto, al parecer voluntariamente, "para ir al reino de Chile"⁴⁷. La presencia de este músico en Santiago se ve confirmada por las siguientes palabras de Pereira Salas, quien a pesar de no citar fuente alguna ofrece información que coincide con la de Sas: "El presbítero Alejo Salazar alcanzó nombradía en el convento de San Francisco tocando ante el altar de su patrona la Virgen de Aranzazu y, en memoria del éxtasis bíblico, legó a los padres Seráficos el instrumento que tanto le había acompañado"⁴⁸. Este hecho constituye una prueba más de que la ciudad de Santiago de Chile ofrecía ciertas posibilidades de desarrollo a los músicos profesionales extranjeros durante el siglo XVII, y de que éstos, contrariamente a lo que se ha sostenido, procedían en ocasiones de centros musicales de importancia. Por otra parte, los ejemplos anteriores demuestran el importante papel que desempeñaron las órdenes religiosas en la llegada de músicos a nuestro territorio. Esto último resulta obvio considerando que las fundaciones de los monasterios de Santiago se hicieron mediante el envío de religiosos

⁴⁵ B. Illari: "La música que, sin embargo...", p. 27.

⁴⁶ Andrés Sas: *La música en la Catedral de Lima*, Segunda parte: *Diccionario biográfico de los músicos que actuaron en su capilla de música*, tomo II, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Nacional de Cultura, 1972, pp. 281-282.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 372-373.

⁴⁸ Eugenio Pereira Salas: "El arpa...que en dulce nota", *Revista Musical Chilena*, I, 4, 1945, p. 41.

desde el extranjero, algunos de ellos músicos, y que las propias actas de los capítulos provinciales que tenían lugar periódicamente debían ser aprobadas por el General de cada congregación en Europa⁴⁹. Pero con los antecedentes anteriores queda claro que la proliferación de compositores extranjeros en Chile durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, señalada por Pereira Salas y Claro Valdés, no ocurrió súbitamente sino que tenía antecedentes a lo largo de toda la Colonia.

En la centuria siguiente⁵⁰ aparece un músico mercedario de extraordinario interés, que se menciona por primera vez en el convento de La Merced de Santiago en 1757, como “natural de Lima”, maestro de canto (llano y polifónico) y organero: fr. Francisco Marieluz (o Marialuz, como figura en algunos documentos). Según se afirma en las actas capitulares de dicho año, Marieluz se hallaba construyendo gratuitamente un órgano de unos “catorce o dieciséis mil pesos”, cifra seguramente exagerada pero que sugiere un instrumento de grandes dimensiones⁵¹. En 1764 los religiosos del convento mercedario de Lima hacen constar que Marieluz tenía 58 años y pertenecía a su comunidad, pero se hallaba aún “en Santiago de Chile”⁵². Esto es interesante porque en el convento limeño residía el vicario general de la orden, quien tenía bajo su jurisdicción a las provincias mercedarias de Tucumán, Quito y Chile⁵³; por lo tanto, es más que probable que Marieluz fuese enviado expresamente por las autoridades limeñas de la orden para mejorar la situación musical del convento de Santiago, que se hallaría algo alicaída desde el terremoto de 1730 que había arruinado su iglesia. Aún hacia 1770 este religioso recibió por parte del convento quinientos pesos para la construcción o reparación de un órgano⁵⁴. Más interesante es el hecho de que su influencia no sólo estuviese limitada a la orden mercedaria: en 1767 enseñaba la *solfa* y el arpa a María Mercedes Tristán, a fin de que ésta pudiese entrar como religiosa de velo blanco, sin dote, al monasterio de clarisas de Nuestra Señora de La Victoria. Cuando Tristán solicitó la licencia para entrar al noviciado, el Obispo encargó a Marieluz que elaborase un informe sobre sus conocimientos y aptitudes musicales. El mercédario dictaminó esencialmente que la candidata estaba suficientemente capacitada en el solfeo y su ins-

⁴⁹ Véase A. Vera: “Las agrupaciones instrumentales...”.

⁵⁰ Omíto por ahora el referirme al músico “Pedro Laisain” [Laisain], de aparente origen francés, sobre quien he encontrado menos información. Véase A. Vera: “Music in the monastery...”, p. 376.

⁵¹ Santiago de Chile, Archivo Histórico de la Provincia Mercedaria de Chile [AHM], Libro 3 de Provincia (1743-1850), p. 277.

⁵² AHM, “Documentos mercedarios sobre Chile y América”, sin foliar.

⁵³ Morales: *Historia general...*, pp. 101-102.

⁵⁴ AHM, Libro de Salidas del Convento de La Merced (1773-1855), f. 20v.

trumento, aunque en este último no era capaz de leer a primera vista. Con ello Tristán fue autorizada a “tomar el hábito”. Así mismo, Marieluz enseñó música a otras niñas y novicias del monasterio por aquellos años⁵⁵.

Con lo anterior, este religioso mercedario se convierte en la figura musical más importante de la orden en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que nos lleva a considerar lo siguiente: en *Los orígenes del arte musical* Pereira Salas se refiere al “mercedario Madux” como el músico más importante de Santiago tras su llegada a Chile en 1749⁵⁶; sin embargo, toma esta información del libro de Zapiola, quien no cita fuente alguna más que una carta sin indicación de procedencia⁵⁷; por otra parte, no he encontrado ningún religioso con este apellido en los documentos del archivo mercedario que he revisado. Mi teoría es que el supuesto Padre Madux corresponde en realidad al Padre Marieluz, quien fue el músico mercedario más importante en el tercer cuarto del siglo XVIII. La confusión sería producto de un error de lectura o memoria por parte de Zapiola, dada la relativa similitud fonética y gráfica que existe entre ambos apellidos.

Además de lo anterior, Pereira Salas señala que el supuesto Padre Madux se desempeñó como “maestro de capilla” de la Catedral de Santiago; sin embargo, esto parece bastante improbable porque este cargo estuvo en realidad en manos de otro personaje en la segunda mitad del siglo XVIII: me refiero a Francisco Antonio Silva. De este músico sólo se conocía la afirmación de que en 1789 era maestro de capilla, realizada por Pereira Salas en su *Historia del Arte* y citada posteriormente por Claro Valdés⁵⁸. Puedo aportar noticias nuevas y bastante significativas sobre su persona, que de paso obligan a revisar la cronología de maestros de capilla en la segunda mitad del siglo XVIII. Francisco Antonio Silva estuvo a cargo de la capilla de música de la Catedral de Santiago probablemente desde 1751, puesto que en una carta autógrafa que he encontrado en el Archivo del Arzobispado y que puede fecharse hacia 1777 afirma que lle-

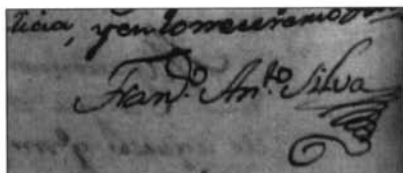
⁵⁵ “Digo el Padre Fray Francisco de Marieluz que Doña María de Mercedes Tristán está adelantada en la solfa, y juntamente en el instrumento del arpa pues acompaña sus papeles, no de repente, sí pasados, y en todo lo que toca a la obligación del coro, da cumplimiento a su obligación y por ser esto cierto lo firmo de mi nombre, en 17 [no está claro el número] de Noviembre, de 1767. Fray Francisco de Marieluz [firmado]” – Santiago de Chile, Archivo del Monasterio de La Victoria, “Petición de religiosas legas 1700-1800 Monasterio de Clarisas de la Victoria”, expediente 36, sin foliar. En la transcripción de los documentos originales he desarrollado las abreviaturas y modernizado todo aquello que no tiene valor fonético.

⁵⁶ E. Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 58.

⁵⁷ José Zapiola: *Recuerdos de treinta años*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1974, p. 38 (edición original de 1872-1874).

⁵⁸ E. Pereira Salas: *Historia del arte...*, p. 193.

vaba veintiséis años en su cargo⁵⁹. En este documento Silva solicita un aumento de su renta en cuatrocientos pesos con los siguientes argumentos: el incremento de efectivos en la capilla durante su ejercicio como maestro; el aumento de músicos en la ciudad que prestan servicios en los entierros, función que a su llegada a Santiago era realizada mayoritariamente por la capilla catedralicia, por lo que recibe menos ingresos; y la promesa no cumplida por parte del antiguo obispo Juan González Melgarejo (1743-1753) de aumentar su salario a mil doscientos pesos. Dicha promesa había sido hecha a fin de impedir que Silva aceptase una oferta de la Catedral de Arequipa para ocupar su magisterio de capilla, lo que demuestra que un músico de Santiago podía recibir ofrecimientos por parte de instituciones importantes del exterior. Más interesante es su testamento, otorgado el 8 de mayo de 1780, donde señala ser natural del reino de Portugal, más específicamente “de las islas terceras las que llaman El Fallar [sic]”. Seguramente se trata de la isla de Fayal (o Faial), ubicada en el archipiélago de Azores, a unos 1300 Km. de Portugal. Silva no declara explícitamente ser maestro de capilla, por lo que podría pensarse que se trata de otra persona del mismo nombre, pero afirma que su único ingreso cuando llegó a Chile era “la renta, que se me sufragaba de la Iglesia”⁶⁰. Por otra parte en el inventario de sus bienes, realizado en 1791, encontramos un clave y un violín en mal estado⁶¹. Por si esto fuese poco las firmas de la carta citada y el testamento no dejan dudas en cuanto a que se trata de la misma persona (Figuras 1 y 2).



Firma de Francisco Antonio Silva en su carta de ca. 1777. (Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, Vol. 66, p. 540)



Firma de Francisco Antonio Silva en su testamento de 8 de mayo de 1780. (Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, vol. 897, f. 82v)

⁵⁹ Santiago de Chile, Archivo Histórico del Arzobispado [AHA], Secretaría, Vol. 66, p. 537 y ss. La carta lleva a continuación una orden de agregarla “a los autos que se formaron sobre el arreglo de la música y distribución de salarios y vista al promotor fiscal”, de 27-VIII-1777.

⁶⁰ Santiago de Chile, Archivo Nacional [AN], Escribanos de Santiago, Vol. 897, ff. 76-82v, “Testamento de Don Francisco Antonio de Silva”, 8-V-1780.

⁶¹ AN, Escribanos de Santiago, Vol. 913, ff. 48v-50, “Inventario de los bienes de Francisco Antonio Silva”.

Francisco Antonio Silva fue enterrado el 12 de junio de 1790 en la Parroquia de Santa Ana, según consta en la correspondiente partida del libro de Defunciones⁶². Este maestro de capilla parece haber sido con diferencia el que se mantuvo en el cargo por más años durante el siglo XVIII, y, como indica en su carta citada, durante su ejercicio contribuyó a ampliar el número de integrantes de la capilla musical⁶³. Por lo demás, su caso es otro claro ejemplo de la amplia circulación que tuvieron algunos músicos en la Colonia y constituye una prueba más de que la influencia musical en Chile no estuvo sólo circunscrita a España y Lima, aunque éstos tuvieran un papel predominante.

Al margen de los músicos señalados anteriormente, en su mayor parte desconocidos, y en una época algo más tardía llegaron a Chile dos compositores españoles ya identificados por Pereira Salas y Samuel Claro Valdés: el franciscano Cristóbal de Ajuria y José de Campderrós, quienes según dichos autores fueron maestros de capilla de la Catedral de Santiago. Algunas obras de estos músicos conservadas en el archivo catedralicio han sido transcritas y grabadas⁶⁴, aunque Campderrós es el único cuya vida ha sido investigada con una mayor extensión, tarea que debemos fundamentalmente a Claro Valdés⁶⁵. Sin embargo, intentaré demostrar que la información publicada sobre ambos compositores contiene aún importantes imprecisiones que es necesario rectificar.

Según Pereira Salas, con posterioridad al supuesto padre Madux ocupó el magisterio de capilla de la catedral de Santiago el franciscano Cristóbal de Ajuria, de 1750 a 1793 cuando fue reemplazado por Campderrós⁶⁶. Lo cierto es que Ajuria aparece mencionado por primera vez en las actas capitulares del convento franciscano el 26 de mayo de 1797, cuando presentó una petición al definitorio, en calidad de “maestro de capilla” (expresión cuyo significado discutiremos luego), para que se le concediesen sus “exenciones” de predicador general, solicitud que no fue acogida por no llevar los *quince años* requeridos en el “ejercicio

⁶² AHA, Parroquia de Santa Ana, Libro 3 de defunciones, f. 66.

⁶³ Frente al bajón, el arpa y el órgano empleados a mediados de siglo, hacia 1787 se había incorporado al menos a un violín y una flauta como miembros permanentes. AHA, Secretaría, vol. 66, p. 576. E. Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 39, señala que en 1782 la capilla musical contaba con dos violines y dos oboes estables, cosa que no he podido comprobar.

⁶⁴ S. Claro Valdés: *Antología...*, pp. 175-212. En el fonograma de Guillermo Rifo (dir.): *Música chilena catedralicia (siglos XVIII-XIX)*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, FONDART, Producción y coord. general de Doris Ipinza, 1995, figura un villancico de Campderrós. Las tres “Lecciones de difuntos” de Ajuria se hallan en un fonograma de la Agrupación Vocal Surantigua: *Música virreinal latinoamericana y catedralicia chilena, siglos XVI al XIX*, Pablo Ulloa (dir.), Santiago de Chile, Ministerio de Educación, FONDART, 1998.

⁶⁵ S. Claro Valdés: “José de Campderrós...”.

⁶⁶ E. Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 38. S. Claro Valdés y J. Urrutia Blondel: *Historia...*, p. 70.

de su ministerio”: por lo tanto no pudo haber ejercido dicho cargo desde 1750. Los definidores, no obstante, reconocieron su “continuo trabajo en componer, y en enseñar a los niños”, y establecieron que tuviese su asiento en el coro “junto al vicario de casa”. De 1803 a 1805 Ajuria se trasladó a la ciudad de Penco (Concepción) para ocupar el cargo de guardián del convento franciscano de esta localidad. De vuelta en Santiago fue nombrado secretario del defensorio, función que ejerció de 1806 a comienzos de 1810, mientras el puesto de maestro de capilla era ocupado por el español Josef Molla⁶⁷. Pero continuó participando en la actividad musical del convento porque en 1808 recibió cierta cantidad de dinero por tocar el violín en la fiesta del Socorro⁶⁸, lo que documenta una faceta desconocida como músico. Cuando Molla partió a Penco en febrero de 1810, Ajuria reasumió la función de maestro de capilla y se mantuvo en el cargo al menos hasta 1813⁶⁹, momento en el que las actas dan un salto de cuatro años y su rastro se pierde. La última mención que he encontrado de Ajuria figura en una nómina de religiosos del convento realizada en 1814⁷⁰, lo que demuestra que murió con posterioridad a Campderrós. Todo ello hace probable que el franciscano llegase a Chile entre 1792 y 1795, período en el que la orden realizó una campaña en España para reclutar religiosos, a fin de implementar un plan de alternativa entre criollos y europeos en la asignación de los oficios, y evitar así los continuos conflictos que venían produciéndose entre los religiosos desde comienzos del siglo XVIII⁷¹. Al menos, no le he encontrado en los otros contingentes de franciscanos llegados a Chile en dicha centuria⁷². En ese caso una coyuntura político-religiosa habría permitido la llegada de un músico extranjero que ejerció un influjo importante en Chile, puesto que, según Zapiola, las obras de Ajuria aún se cantaban en algunos templos de Santiago a mediados del siglo XIX⁷³.

⁶⁷ Santiago de Chile, Archivo Franciscano [AF], “Decretos y actas del Defensorio y tablas de Capítulos. 1767 a 1837”, ff. 199, 204v y 220-233v.

⁶⁸ AF, “Libro de gasto que pertenece a la sacristía del convento de Nuestra Señora del Socorro...”, f. 22v: “y 12 r. al padre Ajuria por tocar el violín”.

⁶⁹ AF, “Decretos y actas del Defensorio y tablas de Capítulos. 1767 a 1837”, ff. 243-261v.

⁷⁰ Sólo he podido localizar una fotocopia de dicha nómina, que se conserva en dos cuadernos del archivo franciscano con tapas negras que se titulan “Nóminas Estadísticas”.

⁷¹ Rigoberto Iturriaga (O. F. M.): *La alternativa en la provincia franciscana*, Santiago de Chile, Archivo Franciscano, 1990, pp. 127-129 [serie *Publicaciones del Archivo Franciscano*, 3]. No se ha encontrado aún una relación pormenorizada de los religiosos que llegaron a Chile a raíz de esta iniciativa.

⁷² Fernando Rodríguez Tena (O. F. M.): *El colegio apostólico de Chillán*, Fr. Julián Heras (ed.), Santiago de Chile, Archivo Franciscano, 2003, p. 55 [serie *Publicaciones del Archivo Franciscano*, 80]. Entre los religiosos que llegaron al colegio de Chillán en 1775 venía un organista de nombre Pedro Fuertes, de la provincia de Burgos.

⁷³ Zapiola: *Recuerdos...*, p. 38.

Las tres “Lecciones de Difuntos” de este compositor, conservadas en la Catedral de Santiago, fueron probablemente escritas para el día de Todos los Santos (1 noviembre)⁷⁴. Se trata de un ciclo de tres piezas breves, en la tonalidad de sol menor, para dos voces agudas, violines I y II y bajo continuo. Se conservan de esta obra dos copias, una de las cuales contiene sólo las lecciones segunda y tercera⁷⁵. Se trata de particellas para cantar, aunque llaman la atención algunos errores evidentes que no fueron corregidos, como la clara discrepancia armónica entre los violines y el resto del conjunto en el compás 87 (ejemplo musical 1). Asimismo existen frecuentes paralelismos de octava entre los violines y el bajo continuo en los puntos cadenciales, que si bien pueden ser aceptables en algunos casos en otros podrían deberse a errores de copia como el señalado.

Fragmento de la *Segunda Lección de difuntos* de Cristóbal de Ajuria, Archivo de la Catedral de Santiago, sig. 115 II. 9. 9,k según Claro Valdés: *Catálogo*, p. 5 (transcripción propia, las claves de las voces han sido modernizadas)

Las dos voces agudas están escritas con clave de Do en primera línea y serían interpretadas por varones falsetistas o niños cantores, puesto que la participación femenina estaba excluida de la capilla catedralicia. Ambas voces cantan a dúo las dos primeras lecciones, pero en la tercera la voz

⁷⁴ Según un documento más tardío (1840) la capilla catedralicia debía tocar en la “función de Todos los Santos por la mañana”, la vigilia por la tarde, y las tres primeras lecciones de difuntos. Éstas últimas se cantaban también en las funciones fúnebres “de los SS. Prebendados”. AN, Ministerio de Justicia, vol. 15, f. 7-7v.

⁷⁵ S. Claro Valdés: *Catálogo...*, p. 5. He podido procurarme unas fotocopias del original gracias a la amabilidad de Guillermo Marchant, quien custodia actualmente, en el Departamento de Música de la Universidad de Chile, los microfilmes del archivo musical catedralicio que fueron realizados en 1971 por iniciativa de Claro Valdés.

superior cambia a la clave de tenor (Do en cuarta) y canta a solo. Si bien no es imposible que el mismo cantor, en caso de ser un varón adulto, pudiese moverse en ambos registros, considero más probable que la última lección fuese interpretada por una tercera persona. En las partes a dúo ambas voces marchan la mayor parte del tiempo por terceras paralelas, característica que se aprecia también en otras obras sacras más tardías compuestas en Chile⁷⁶. Especialmente las lecciones primera y tercera presentan algunas modulaciones a las tonalidades vecinas, aunque no dentro de una forma u organización tonal predeterminada. En todo caso, sería tan aventurado formular un juicio acerca de la obra de Ajuria con lo poco que sabemos sobre el contexto al que su producción estaba destinada, como intentar determinar la fiabilidad de la copia sin tener más información acerca de los copistas de música en dicha época, otro de los tantos aspectos que requieren ser estudiados.

En cuanto a José de Campderrós, sabemos que en 1793 viajó de Lima, donde residía, a Santiago y obtuvo por oposición el puesto de maestro de capilla de la catedral. Era natural de Barcelona, como consta en su testamento otorgado en 1797 en conjunto con su esposa, María de las Nieves Machado⁷⁷. Claro Valdés agrega que vino a América a comienzos de 1775, como consta en un documento del Archivo General de Indias en el que se le menciona, y que contrajo matrimonio en enero de 1797⁷⁸. Además de aquello nada se ha podido establecer con certeza respecto a su vida y actividad en Chile, y ni siquiera existe consenso sobre el año de su muerte: Pereira Salas afirma que falleció en 1802 y al año siguiente “su viuda devolvió a la Catedral la colección de música que había reunido su marido”, sin citar fuente alguna⁷⁹, en tanto que Claro Valdés señala que debió morir en noviembre de 1812, dado que José Antonio González obtuvo la plaza de maestro de capilla al mes siguiente “por fallecimiento de Don José de Campderrós, que la obtenía”, según un documento catedralicio⁸⁰. Si bien la hipótesis de Claro parece más fundada, ninguno de estos autores ofrece argumentos concluyentes, por lo que los investigado-

⁷⁶ Como el “Invitorio y tres lecciones del oficio de difuntos” de Enrique Maffei, cantor de la Catedral a mediados del siglo XIX. Véase mi artículo “La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780- ca. 1860)”, *Resonancias*, 14, 2004, pp. 22-28.

⁷⁷ E. Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 59. Cabe advertir que en lo relativo a la oposición Pereira no menciona fuente alguna.

⁷⁸ S. Claro Valdés: “José de Campderrós...”, pp. 124-125 y 129. Según el autor la firma del Archivo General de Indias corresponde a la del compositor.

⁷⁹ E. Pereira: *Los orígenes...*, p. 59.

⁸⁰ S. Claro Valdés: “José de Campderrós...”, pp. 131-132.

res posteriores se han inclinado libremente por una u otra fecha. Al respecto, no está de más notar que en su partida de matrimonio⁸¹ el apellido del compositor se transcribe como “Campaderos”, ya que como demostraré seguidamente estas variantes caligráficas y fonéticas han dificultado el conocimiento de su biografía. Ahora bien, su esposa, que falleciera el 6 de noviembre de 1837 con poco más de setenta años⁸², afirma en su testamento de 1836 que había sido casada en primeras nupcias con “Don José Calderrós [sic]”⁸³. Justamente de esta forma aparece el músico en los libros de defunciones de la Parroquia del Sagrario, lo que explica que Claro Valdés no encontrara su partida de defunción cuando los revisó⁸⁴, sobre todo si en los índices correspondientes se transcribió erróneamente el nombre como “José Calderón”. Pero dicha partida existe y demuestra que Campderrós fue enterrado el 26 de marzo de 1811⁸⁵, no en las fechas indicadas en los estudios previos. A pesar de ello es de justicia señalar que Claro Valdés se aproximó bastante más que Pereira Salas al año de su fallecimiento.

Los nuevos hechos señalados permiten precisar algunos aspectos relativos a la vida musical en la Catedral de Santiago en la última parte del siglo XVIII. Pareciera quedar establecido que Campderrós ocupó el magisterio de capilla hasta poco antes de que lo asumiera José Antonio González, como propone Claro Valdés, con lo que la mención de Ajuria como “Maestro de Capilla” en 1797 adquiere otra connotación⁸⁶: lo más probable es que el franciscano ejerciera tal cargo en su convento y no en la catedral como se ha afirmado⁸⁷. En ese caso, Ajuria se ocuparía de dirigir la música polifónica e instrumental del convento, en tanto que el repertorio de canto llano para el oficio divino estaría en manos de los tres vicarios de coro que exis-

⁸¹ AHA, Parroquia del Sagrario, Libro 5 de matrimonios, f. 200. Véase S. Claro Valdés: “José de Campderrós...”, p. 129, quien también da cuenta de este documento.

⁸² AHA, Parroquia del Sagrario, Libro 3a de defunciones, segunda parte, f. 200.

⁸³ Santiago de Chile, Archivo Nacional de la Administración, Notarios de Santiago, vol. 110, Gabriel Muñoz, f. 145v-147.

⁸⁴ “Su nombre no figura en ninguno de los Libros de Entierros de las Parroquias de Santiago, que he revisado con diligente paciencia”. Claro Valdés: “José de Campderrós...”, p. 131.

⁸⁵ AHA, Parroquia del Sagrario, Libro 3 de defunciones, f. 175. “En 26 de marzo de 811: un entierro mayor en la Iglesia Catedral del cuerpo de Don José Calderrós, marido de Doña María Machado, recibió Sacramentos, pago derechos...”.

⁸⁶ De hecho, entre las obras de Campderrós conservadas en el archivo catedralicio que llevan fecha hallamos una de 1799 y otra de 1801, y en ambas se le menciona como maestro de capilla de la Catedral. Claro Valdés: *Catálogo...*, pp. 29-38.

⁸⁷ A pesar de ello he conseguido documentar la presencia de al menos dos franciscanos en la actividad musical catedralicia a finales del siglo XVIII: en 1787 fr. Diego Ximénez recibía de la Catedral 27 pesos por “organista, y otros ministerios en la música”, AHA, Secretaría, vol. 66, f. 576; y en 1792 fr. Juan de la Cruz Castillo, como vicario de coro del convento, debía cantar en el coro catedralicio, AF, “Decretos y actas del Definitorio y tablas de Capítulos. 1767 a 1837”, f. 164v.

tían en la época⁸⁸. Por lo tanto la enseñanza de música “a los niños”, que menciona el defensorio en 1797, era probablemente realizada por Ajuria en una escuela anexa al convento franciscano, dentro de una práctica ya antigua en dicha orden que había sido oficializada por lo menos en 1789⁸⁹, y de la cual existen referencias incluso más antiguas en conventos de otras órdenes religiosas⁹⁰. Sea como sea, queda demostrado que en la segunda mitad del siglo XVIII la actividad musical en Santiago, en el ámbito religioso, estuvo en manos no de un compositor alternadamente, sino de varios músicos que se desempeñaron de manera simultánea y debieron interactuar de alguna forma.

Instrumentos, partituras y tratados musicales de procedencia foránea

La información que he podido encontrar sobre este aspecto es algo más escasa que la del apartado anterior, pero suficiente para considerar que la llegada de tratados, partituras e instrumentos musicales fue también una constante en la Colonia. En este proceso resultó importante el rol desempeñado por las órdenes religiosas, si bien la acción de los particulares fue así mismo relevante, como demuestran varios testimonios del siglo XVIII.

En el ámbito de los instrumentos de tecla es donde más pruebas puedo ofrecer acerca de la influencia que ejerció Lima. En el primer convento de agustinos de Santiago, fundado en 1595, había ya un órgano⁹¹, que con toda probabilidad fue traído por los fundadores cuando vinieron desde la capital del virreinato. Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que el primer clavicordio documentado hasta el momento en Chile, que poseían los propios agustinos en 1597, fue enviado a Santiago por el sacristán del

⁸⁸ Dichos vicarios eran en 1797, por ese orden, fr. Manuel Araus, fr. Joseph Mollá —quien como hemos visto fue posteriormente maestro de capilla— y fr. Antonio Azócar, AF, Defensorio actas y capítulos 1767-1837, f. 196.

⁸⁹ En este año el defensorio ordenó abrir escuelas en todos los conventos de la orden. Marciano Barrios Valdés: *Presencia franciscana en Chile. Sinopsis histórica 1553-2003*, Santiago de Chile, Publicaciones del Archivo Franciscano, 2003, p. 117.

⁹⁰ Durante el siglo XVII la educación femenina en Santiago parece haber estado principalmente en mano de los conventos de religiosas que existían (agustinas, dos de clarisas y carmelitas). Se les enseñaba, entre otras cosas, lectura, escritura, cuentas matemáticas, música y baile. René Millar y Carmen Gloria Duhart: “La vida en los claustros. Monjas y frailes, disciplinas y devociones”, *Historia de la vida privada en Chile*, Vol. 1, *El Chile tradicional. De la Conquista a 1840*, Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (dirs.), Santiago de Chile, Taurus, 2005, pp. 125-159. En el Monasterio de Clarisas de La Victoria se pagaron, en 1681, 36 pesos a un músico “por la enseñanza de las niñas”, Juan de Guernica: *Historia y evolución del Monasterio de las Clarisas de Nuestra Señora de la Victoria en sus cuatro periodos*, Santiago, Impr. Sagrado Corazón de Jesús, 1944, p. 192.

⁹¹ Maturana: *Historia...*, p. 40.

convento limeño de San Agustín, fr. Antonio de Montearroyo, a cambio de 100 misas que debían celebrarse en el convento de Santiago⁹². Aunque el objetivo de Montearroyo fuese aliviar en algo la carga de misas de su propio convento, es probable que quisiese al mismo tiempo contribuir con la dotación musical del nuevo monasterio chileno. De un modo similar, los mercedarios de Santiago enviaron a Lima hacia 1683 el órgano que poseían, probablemente para su reparación, y poco después lo trajeron de regreso⁹³. En 1695 los mercedarios recibieron nuevamente un órgano desde dicha ciudad, pero de mayores dimensiones, encontrándose el antiguo en un regular estado⁹⁴. A mediados de la centuria siguiente los jesuitas compraban en Lima cuerdas para el clave de su Colegio de San Miguel de Santiago, como ocurrió en 1742⁹⁵. Los hechos anteriores sugieren que los religiosos limeños procuraron colaborar con la actividad musical de sus correligionarios chilenos, y que algunos de estos envíos o traslados fueron realizados expresamente con este fin. La demostración más clara ocurrió el 13 de febrero de 1783, fecha en la que llegó a Valparaíso procedente del puerto del Callao (Lima) el navío *El Fénix*. Entre la mercancía que venía en su interior se hallaba nada menos que un órgano enviado desde Lima por el P. Fr. José Cruz al prior de la Recoleta Dominica de Santiago. El documento nos informa incluso de sus partes: “un cajón con las flautas; secreto y teclado, un fardo con docs [sic.] fuelles y uno dicho con el maderaje”⁹⁶. La llegada de este instrumento constituye el único antecedente conocido para la importante actividad musical que dicho convento iba a tener a partir de 1820, cuando el órgano participaba en las festividades religiosas en conjunto con el violín, el violón y otros instrumentos ejecutados por los propios religiosos y algunos músicos de la catedral⁹⁷.

En cuanto a la importación de instrumentos por iniciativa de particulares, los testimonios que he encontrado son del siglo XVIII. Esto no implica que tal práctica no ocurriese con anterioridad, pero existen algunos indicios de que la actividad musical en el ámbito privado se incrementó en esta época, aspecto en el que debió influir el mayor estatus social que desde fina-

⁹² ASA, Libro de la “Casa Grande” (1595-1625), ff. 24 y 28. Como he señalado en otras ocasiones, esto permite adelantar la llegada de este instrumento a Chile en más de un siglo con relación a lo afirmado por Pereira Salas. Véase A. Vera: “Las agrupaciones instrumentales...”, p. 112.

⁹³ AHM, Libro 1 de Provincia, f. 52. Véase A. Vera: “Music in the monastery...”, p. 371.

⁹⁴ *Ibíd.*, f. 121v: “Más un órgano que se trajo ahora nuevamente de Lima, grande, con sus moluras y remate; más otro organito viejo que le faltan unas flautas con su mesa”.

⁹⁵ AN, Jesuitas de Chile, vol. 104, f. 138v. “Por 12 pesos de cuerdas para el clave que vinieron de Lima”.

⁹⁶ AN, Contaduría mayor, 1ª serie, vol. 1795, f. 244.

⁹⁷ Véase Víctor Rondón: “Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19”, *Revista Musical Chilena*, LIII, 192, 1999, pp. 63 ss.

les del siglo XVII comenzaron a adquirir los mercaderes y su intercambio comercial cada vez más fluido con la élite limeña, dentro de un crecimiento generalizado de la economía chilena⁹⁸. De esta forma se instituyó la costumbre de celebrar en las casas particulares las llamadas “tertulias”, que incluían una importante participación musical que iba desde la intervención del canto acompañado con la guitarra hasta ejecuciones realizadas por conjuntos instrumentales más amplios⁹⁹. Pareciera que los sectores más adinerados tomaron conciencia de que el cultivo de las artes y su exhibición ante el entorno constituían una herramienta fundamental para acrecentar su prestigio social, quizás por influencia del movimiento ilustrado.

Los tres claves cuya llegada desde El Callao (Lima) he conseguido documentar entre 1769 y 1771 constituyen una prueba de lo dicho, puesto que debían entregarse a los propios maestros de los navíos. En el caso de Joseph Prieto, maestro de El Fénix, que zarpó en marzo de 1769, se especifica incluso que el instrumento debía serle entregado “para el uso de su casa”. Los otros dos navíos fueron “El Baldiviano” (diciembre de 1769) y “Nuestra Señora del Socorro” (agosto de 1771)¹⁰⁰. Este hecho, ocurrido en tan breve lapso, confirma el extendido empleo de este instrumento en las casas particulares y demuestra que el citado *Libro Sesto de María Antonia Palacios*, que contiene especialmente música para teclado, se inserta en una práctica musical bien extendida en la Colonia¹⁰¹. En una época más tardía (marzo de 1783), “Nuestra Señora del Socorro” trajo de Lima un clave con su mesa, valuado en cien pesos, que debía ser entregado a Don Santiago Iñiguez en Valparaíso, de parte de don Juan Antonio Sensano. Así mismo, en el navío El Fénix venía en febrero de 1783 un salterio usado para “Domingo Díaz Muñoz vecino de Santiago de Chile”, enviado por Lorenzo Gandara¹⁰².

Sin embargo, el puerto de Valparaíso no constituyó la única vía para la importación de instrumentos. Aunque pueda ser sorprendente, las carretas con mercancía que transitaban de Mendoza a Santiago por el paso de

⁹⁸ Valenzuela: *Las liturgias...*, pp. 62 y 360. Así mismo en dicha época creció la exportación de trigo, que se transformó en una importante fuente de ingresos para la economía chilena –Castillero Calvo: “Los transportes...”. De todas formas nada puede asegurarse sobre la actividad musical en las casas particulares durante los siglos XVI y XVII por la inexistencia de estudios específicos sobre el tema.

⁹⁹ Pereira Salas: *Los orígenes...*, pp. 39-44. Véase también del mismo autor el breve artículo “Las tertulias musicales en la época colonial”, *Revista Musical Chilena*, II, 11, 1946, pp. 44-45.

¹⁰⁰ AN, Capitanía General, vol. 360, f. 101v, 250 y 331v. El navío El Fénix era el mismo que años más tarde iba a transportar el órgano para los recoletos dominicos mencionado anteriormente.

¹⁰¹ Sobre el manuscrito véase Marchant: “El Libro Sesto...”.

¹⁰² AN, Contaduría mayor, 1ª serie, vol. 1795, f. 245 y 266. El salterio conservado actualmente en el Museo Histórico Nacional de Santiago constituye uno de los pocos testimonios materiales de su popularidad en los círculos privados.

Uspallata en la Cordillera, a unos 4000 m. de altura, sirvieron también a este propósito: con el “carretero” Domingo Banegas venía en octubre de 1783 un clave que debía entregarse en Santiago a Doña María Plaza, como especifica el correspondiente registro de aduana¹⁰³. Podemos suponer que la restauración de dicho camino efectuada en 1791 por Ambrosio O’Higgins¹⁰⁴ contribuyera a incrementar esta práctica. De todas formas este testimonio constituye un claro ejemplo de la capacidad de los sujetos coloniales para romper las barreras naturales y establecer todo tipo de contactos e intercambios con las regiones más apartadas.

La llegada de instrumentos tradicionalmente relacionados con la música escrita difícilmente pudo ocurrir sin la recepción de fuentes musicales impresas o manuscritas. Aunque sobre la llegada de estas últimas no he localizado ejemplos hasta ahora, a pesar de tratarse seguramente del principal medio para la circulación musical durante la Colonia, puedo aportar algunos ejemplos referentes a las primeras. A pesar de que Pereira Salas señala que aún a finales de la Colonia la presencia en Chile del tratado *Lecciones de clave y principios de armonía* de Benito Bails (Madrid, 1775) constituía una “excepción notable” dentro de la precaria enseñanza musical de la época¹⁰⁵, en el inventario del Colegio de San Miguel de la Compañía, realizado al momento de la expulsión de la orden (1767), figura el famoso tratado de Zarlino, *Istituzioni armoniche*, publicado en 1558 y reeditado posteriormente¹⁰⁶. Por otra parte los franciscanos poseían en 1799, en la biblioteca del Convento Grande, los dos volúmenes de la *Escuela música según la práctica moderna* (Zaragoza, 1723-1724), de su correligionario fr. Pablo Nasarre¹⁰⁷. Es inevitable relacionar la presencia de este tratado en el convento franciscano a finales del siglo XVIII con la documentada enseñanza musical de los niños por parte de Cristóbal de Ajuria. Así mismo, los jesuitas enseñaban música en los colegios que regentaban a lo largo del reino: por ejemplo, en el colegio de Concepción, al momento de la expulsión, fueron encontrados en un primer inventario veintiocho cuadernos de música¹⁰⁸. En otras palabras, dichos tratados debieron emplearse para la

¹⁰³ AN, Contaduría mayor, 1ª serie, vol. 1773, f. 264.

¹⁰⁴ Castellero Calvo: “Los transportes...”, p. 384.

¹⁰⁵ Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 155. El autor agrega: “Los primeros ensayos de una pedagogía aplicada al estudio de la música datan de la época republicana. Hasta esos años el arte musical había sido una improvisación, un mero entretenimiento; se tocaba la música de oídas, y los niños aprendían a cantar como los pájaros...”. Las cursivas son mías.

¹⁰⁶ AN, Jesuitas de Chile, vol. 7, f. 311v. “Sarlinio Instituciones [sic] t en 1º”.

¹⁰⁷ AN, Varios, vol. 100, “Inventario de los libros que se hallan en esta Librería de la Casa grande de N. P. S. Francisco...”, f. 44v. El segundo volumen no se hallaba en la estantería al momento de hacer el inventario, por lo que probablemente se encontraba en uso por algún religioso.

¹⁰⁸ AN, Jesuitas de Chile, vol. 4, f. 94.

enseñanza de la música y, quizás, la composición, y su presencia indica que la formación musical durante la Colonia fue algo más sistemática de lo que se ha dicho.

Igualmente interesantes son los ejemplos que tenemos de la llegada de repertorios y fuentes musicales a Chile. Según Pereira Salas, hacia 1770 se interpretaron en la casa del Marqués de Casa Real, Francisco García Huidobro, composiciones del italiano David Pérez: el aria “Los dolores de Dido”, de su ópera *Didone Abbandonata* (1751) y la pieza “Quejas amorosas”, con acompañamiento de “dos violines, viola y contrabajo”¹⁰⁹. Hasta el momento no he encontrado indicios que expliquen cómo llegó este repertorio a Chile, sin embargo es posible que esto se facilitara por la publicación de algunos extractos de *Didone Abbandonata* en la colección *Favourite Songs* (Londres, 1761)¹¹⁰. Por otra parte, en el inventario de Francisco Javier Errázuriz, realizado en marzo de 1768, figuraban los siguientes instrumentos: “Un clave encordado con sus bisagras y chapas de plata y una mesa al propósito; dos violines con sus arcos y cajas; uno ídem con su arco sin caja; una vigüela grande con sus embutidos de concha de perla maltratada”¹¹¹. Los hechos anteriores, que se suman a la progresiva incorporación del violín y el oboe en la música religiosa de Santiago durante estos años¹¹², dejan en claro que el estilo italiano en boga en el siglo XVIII fue conocido en la ciudad. Además, constituyen una prueba de que la aristocracia chilena —con lo relativo que este concepto pueda resultar en un contexto de recursos limitados— ejercía en la época funciones de patronazgo musical, no en el sentido tradicional de producción de grandes obras musicales, sino en una forma que, siguiendo la propuesta de Annibaldi, podemos designar como *humanística*, en la que el patrono aumenta su prestigio identificándose con las cualidades estéticas de la obra (en ocasiones incluso realizando él mismo o su familia las interpretaciones) pero con un instrumental y un público más reducidos, y con pequeñas piezas de cámara que tradicionalmente no han sido consideradas en los estudios sobre patronazgo¹¹³.

¹⁰⁹ Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 42.

¹¹⁰ Mauricio Dotti y Paul J. Jackson: “Pérez, David”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), London, Macmillan, 2001, pp. 336-341. Un buen ejemplo de la difusión de repertorio europeo en América por medio de fuentes impresas, aunque en una época anterior, se halla en Javier Marín López: “‘Por ser como es tan excelente música’: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”, *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 209-226.

¹¹¹ AN, Escribanos de Santiago, vol. 777, f. 76.

¹¹² Véase A. Vera: “Las agrupaciones instrumentales...”, ya citado.

¹¹³ Véase Claudio Annibaldi: “Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque: the perspective from anthropology and semiotics”, *Recercare*, 10, 1998, pp. 173-82.

Lamentablemente en el ámbito privado no se han encontrado las fuentes manuscritas o impresas que sustentaron dicha práctica, y que podrían darnos más luces acerca del repertorio empleado y las características de su interpretación. Sin embargo el panorama es distinto en el ámbito religioso, por haberse conservado en nuestro país una fuente impresa que contiene dos colecciones de piezas teatrales con música, intituladas *Theatrum Affectum Humanorum* y *Theatrum Doloris et Amoris*. Estas obras fueron editadas en Munich por el jesuita Franz Lang, en 1717, y contienen piezas que combinan la representación hablada y cantada, empleando las formas musicales propias de la ópera del siglo XVIII: oberturas, el binomio recitativo/aria da capo, coros a varias voces y “sinfonías” instrumentales. Uno de los diez volúmenes que conforman esta publicación fue encontrado en 1999 por Víctor Rondón en el archivo del convento de Recoletos Dominicos de Santiago, donde se conserva junto a otras fuentes musicales de los siglos XIX y XX.¹¹⁴ Rondón propuso conjeturalmente que esta fuente podía estar relacionada con las prácticas músico-teatrales de los jesuitas de Chile durante la Colonia¹¹⁵, y, en efecto, recientemente he podido demostrar que la obra se conservaba íntegramente en el Colegio de San Miguel de Santiago, puesto que fue encontrada allí al momento de la expulsión de los jesuitas por quienes inventariaron su biblioteca¹¹⁶. Si bien no puede asegurarse que alguna de las piezas contenidas en la colección fuese interpretada en dicho colegio, sabemos que desde el siglo XVII se representaron diversos *coloquios* – piezas religiosas que combinaban la representación hablada con el canto y la música instrumental – en las instituciones de la Compañía¹¹⁷, y en 1721 las cuentas del Colegio de San Miguel mencionan los 3 pesos y 4 reales que se pagaron a “los niños de la escuela que representaron el coloquio en la fiesta de Nuestra Señora”¹¹⁸. Éste y otros documentos similares nos permiten además conocer los instrumentos presentes en el colegio, que pudieron ser empleados en estas representaciones: el clave, el arpa, el violín, los clarines,

¹¹⁴ Véanse más detalles en Víctor Rondón: “Nuevas perspectivas sobre música y teatro jesuítico en el espacio colegial a fines del siglo 17 y comienzos del 18: fuentes españolas y alemanas recientemente descubiertas en Chile”, en *Festival Internacional de Música “Misiones de Chiquitos”. III Reunión Científica*, Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), APAC, pp. 37-63.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 49. Además sugirió que este impreso pudo ser traído a Chile por el jesuita Carlos Haymhausen en 1748, cuando regresó de Alemania con un importante contingente de religiosos, cosa muy probable.

¹¹⁶ AN, Jesuitas de Chile, vol. 7, f. 311: “Lang Theatr. Affectuum [sic] 10 ts en 4º”. Encontré esta referencia durante una investigación que realicé en el marco del proyecto “Teatro de los Afectos Humanos” (FONDART, año 2004), dirigido por Víctor Rondón, en el que participé como coinvestigador.

¹¹⁷ V. Rondón: “Nuevas perspectivas...”, pp. 38-40. Véase Eugenio Pereira Salas: *Historia del teatro en Chile desde sus orígenes a la muerte de Juan Casacuberta 1849*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974, pp. 20-35.

¹¹⁸ AN, Jesuitas de Chile, vol. 105, f. 71.

chirimías, bajones y la guitarra¹¹⁹. Es posible que futuras investigaciones permitan demostrar si las piezas de ambas colecciones fueron o no interpretadas en Chile, pero existe una coincidencia “material” entre la fuente extranjera, su presencia en Santiago y las prácticas documentadas para el Colegio de San Miguel, lo que hace pensar que los volúmenes que componían la colección no permanecieron inertes en su biblioteca, sino que contribuyeron al desarrollo del teatro musical.

Por último, considero de interés señalar que la demostración de la presencia en Chile del *Theatrum Affectum Humanorum* abre la posibilidad de que otra importante fuente musical y teatral impresa conservada en Santiago, la comedia *Destinos vencen finezas* del dramaturgo Lorenzo de Llamosas y el compositor Juan de Navas, se encontrara ya en nuestro territorio en tiempos coloniales¹²⁰. Como es sabido esta obra fue impresa en Madrid en 1699¹²¹, por lo que de ser cierta esta hipótesis debió llegar a Chile en el siglo XVIII. Lamentablemente el ejemplar no lleva indicación alguna que permita precisar su procedencia¹²² ni tampoco he encontrado más información al respecto. Sin embargo, he podido averiguar que la obra fue reencuadrada para la Biblioteca Nacional en 1866¹²³, lo que demuestra que no llegó a esta institución entre los libros que se compraron en Europa a finales del siglo XIX y durante el siglo XX, y apoya la hipótesis de su procedencia colonial. En todo caso, con estos ejemplos de partituras y los anteriores de tratados queda claro que la circulación de impresos musicales en Chile durante este período fue bastante más frecuente de lo que se ha venido planteando.

Los aspectos tratados en este trabajo demuestran que tanto los músicos como las fuentes e instrumentos musicales que llegaron desde el

¹¹⁹ AN, Jesuitas de Chile, vol. 104, ff. 133 ss.; vol. 105, ff. 21 ss.

¹²⁰ Este ejemplar se conserva en Santiago de Chile, Biblioteca Nacional, Fondo General, sig. 8A; (12-25).

¹²¹ Véase Juan José Carreras: “Conducir a Madrid estos moldes”: Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)”, *Revista de Musicología*, XVIII, 1-2, 1995, pp. 113-143.

¹²² De todas formas al reverso de la tapa figura una etiqueta amarilla con la siguiente inscripción: “Encuadrado por Adolfo Boehme, Calle del Estado, n.º. 33 d, Santiago”. En el margen derecho de la p. 11 parece decir: “Digo. yo. D de, Salazar...” [ilegible la última palabra, letra del siglo XVIII].

¹²³ AN, Fondo Biblioteca Nacional, vol. 8, “Libro en que se registran las obras que se van encuadrando para la biblioteca nacional desde el principio del año 1865”. La partitura figura en el f. 16, entre las treinta y siete obras que fueron entregadas a Boehme el 2 de enero de 1866 para su encuadración.

extranjero ejercieron una influencia importante en la vida musical chilena. Francisco Antonio Silva fomentó el aumento de efectivos en la capilla catedralicia; Francisco Marieluz contribuyó a la formación musical de los mercedarios y clarisas (quizás también de otras órdenes), así como en la construcción de órganos; y Cristóbal de Ajuria contribuyó con la educación musical de los niños de Santiago y con la composición de algunas obras que tuvieron una duradera aceptación en el ámbito religioso, puesto que aún se cantaban hacia 1840. Los instrumentos importados por particulares en el siglo XVIII fueron empleados en las tertulias que realizaban especialmente las familias más adineradas y se convirtieron, desde el punto de vista cultural, en un símbolo de estatus y prestigio social. Por otra parte, los impresos musicales de procedencia foránea fueron integrados, en el caso de los tratados, en la práctica de enseñanza musical de las órdenes religiosas (por lo visto algo más sistemática que lo señalado), y, en el caso de las partituras, probablemente en el teatro musical de la época.

Aunque sólo en la minoría de los casos hemos logrado precisar las causas concretas que dieron lugar a la llegada de estos elementos, en lo referente a los músicos extranjeros fueron importantes, además de la búsqueda de mejores perspectivas profesionales, los contactos personales y familiares (Baltasar Fernández de los Reyes) y algunas coyunturas político-religiosas específicas (Ajuria). Parece ser que en algunos casos las autoridades limeñas de diversas órdenes realizaron envíos de instrumentos con el objetivo de colaborar con la actividad musical de los conventos chilenos, como en el caso del órgano enviado por fr. José Cruz a los recoletos dominicos en 1783.

Al margen de aquello, las aportaciones contenidas en el presente artículo demuestran que la caracterización de la vida musical en Chile durante la Colonia como extremadamente precaria y aislada —sostenida por la historiografía tradicional— debe ser matizada. Si bien es verdad que el reino estuvo alejado de los principales centros de la administración política, no es menos cierto que su vinculación con otros territorios, especialmente Lima, le permitió incorporar diversos elementos musicales que hasta hace poco tiempo se suponía inexistentes en su interior. Así mismo, algunos de los músicos que llegaron en la Colonia procedían de centros musicales de importancia (Reyes, Salazar) e incluso Francisco Antonio Silva recibió una oferta de la Catedral de Arequipa para ocupar su magisterio de capilla, lo que demuestra que eran profesionales con conocimiento de su oficio. Al mismo tiempo, y aunque no es posible todavía hacer estimaciones más concluyentes, la circulación de impresos musicales parece haber sido bastante más frecuente de lo que se ha venido sosteniendo. Todo ello invita a incrementar los esfuerzos por recuperar un pasado musical que hasta el momento ha ocupado una posición injustamente marginal en la historiografía musical chilena.