

## *La música en el periódico chileno* “El Ferrocarril” (1855-1865)

por  
*Mario Milanca Guzmán*

En las siguientes páginas se entrega un resumen de la investigación que el año 1996 hicieramos en Chile, gracias al apoyo de la Fundación Andes dentro del “Programa de Apoyo a la Creación e Investigación Artísticas. Beca Fundación Andes”. La obra –inédita– consta de 478 páginas.

Tres son las fuentes a que todo investigador de la historia debe apelar. Ellas son : bibliográficas, hemerográficas y las llamadas fuentes primarias. En nuestro caso concreto, hemos privilegiado el periódico *El Ferrocarril*, es decir, hemos hecho una investigación hemerográfica.

Antes de pasar a dar cuenta de esa investigación quisiéramos hacer algunas observaciones, muy generales, acerca de lo que significa abordar investigaciones hemerográficas.

No tiene sentido –creemos– citar “datos” sueltos tomados de revistas o periódicos. Al así hacerlo se obvia, muchas veces, información básica como : fecha de la edición, número del ejemplar, año de edición, página e inclusive columna. Lo óptimo sería trabajar *corpus* hemerográficos íntegros. Es decir, periódicos o revistas deberían trabajarse desde su primer número hasta el último ejemplar publicado. Y eso, en general, no es difícil, pues las revistas “especializadas” del siglo XIX y comienzos del XX, no tuvieron larga vida, por lo tanto los ejemplares son pocos. En el caso de revistas “especializadas” se pueden hacer trabajos “cerrados”, es decir, que su lectura su puede agotar en sí mismas. En tanto que en el caso de los periódicos sería necesario hacer una lectura intertextual, es decir, trabajar un medio como texto central, v. gr. *El Ferrocarril*, para luego recurrir a otros medios de prensa –que se hayan publicado contemporáneamente– con el fin de verificar y ampliar la información que se vaya levantando en el referente base.

Si el medio a estudiar abarcara muchos años se tendría que diseñar una investigación por épocas, haciendo un corte cronológico o bien temático. Así, por ejemplo, para *El Ferrocarril*, que circuló entre los años 1855 y 1912, es decir, cincuenta y siete años, hemos diseñado un plan que contempla hacer una indagación por décadas. Aquí hacemos una síntesis de la primera década estudiada. Falta por trabajar cuatro décadas para agotar los contenidos referidos a la música en este medio de prensa.

No se trata de hacer un trabajo cuantitativo, sino cualitativo. Y para ello será necesario crear un modelo que permita organizar los contenidos estudiados. Siempre será más fácil y cómodo trabajar medios especializados que periódicos o revistas que no lo son. Pues éstos presentan múltiples problemas al momento de vaciar los datos. El año 1983, en el marco del Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos celebrado en Caracas, presentamos un avance de la investigación titulada *El Cojo Ilustrado* 1892-1915, en el que dimos cuenta del modelo para trabajar fuentes hemerográficas. El desafío era ¿cómo manejar una colección –no especializada– que tiene 16.931 páginas distribuidas en 559 ejemplares? ¿Cómo vaciar esa enorme cantidad de información? Para ello elaboramos dos instrumentos básicos : una ficha hemerográfica de materias y otra ficha hemerográfica de autores. Luego, armamos el texto como una suerte de diccionario, a través de dos entradas o asientos : autores y materias. Así, de la A a la Z –en el caso concreto de la investigación indicada–, sistematizamos todos los contenidos referidos a la música. Y diez años después, esa obra se publicó en dos volúmenes<sup>1</sup>.

De los autores no es difícil levantar una ficha, pues básicamente se trata – en caso de revistas no especializadas– de autores de piezas musicales, ensayos, artículos, reseñas y crónica, ésta quizá la más abundante y la que aporta mayor información. Pero en el caso de las *materias* es un tanto más complicado determinar a qué materia pertenece tal o cual texto. En concreto, en la investigación sobre la música en *El Cojo Ilustrado* levantamos las siguientes materias : academias, bailes, bandas, canto, cartas, compositores, ejecutantes [arpistas, cantantes, flautistas, organistas, pianistas, violinistas], iconografía, grabados, himnos, música sacra, musicoterapia, ópera, opereta, organografía, partituras, piano, violín, zarzuelas.

En el caso concreto de la investigación que tuvo como referente a *El Ferrocarril*, básicamente las entradas fueron similares, pero como cada medio y cada época tiene preferencia por determinado género o bien las sociedades son distintas en sus desarrollos históricos, esto determina también la creación de otras materias. Así, en el caso concreto del citado periódico chileno, a las materias ya indicadas –referidas a *El Cojo Ilustrado*– pudimos levantar otras : ballet, litografía, lutería, orquesta, pedagogía, serenata y manifiestos. Esta última entrada es de suyo interesante, pues el periódico publicaba los manifiestos de los buques que entraban por Valparaíso. Son larguísimas listas –con una tipografía casi ilegible– donde se consignan todas las importaciones que ingresaban al país. Esa materia merecía un estudio detenido, pues los datos ahí consignados son muy importantes para conocer qué instrumentos y otros materiales referidos al arte musical ingresaron al país en ese período histórico.

En definitiva, la investigación centrada en el periódico *El Ferrocarril* no ha sido fortuita, se inscribe dentro de un trabajo que estamos desarrollando desde hace más de quince años : trabajos en las fuentes hemerográficas para sistematizar

<sup>1</sup> Milanca 1993. Ver reseña de Miguel-Castillo Didier en *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre, 1994), pp. 140-142.

el parámetro música<sup>1</sup>. Pero el "modelo" antes indicado<sup>2</sup>, no sólo nos ha permitido estructurar trabajos centrados en la "historia de la música", sino que también lo hemos extendido a la literatura. En efecto, años atrás concluimos una vastísima investigación en la prensa venezolana, que abarcó treinta años. Ese trabajo tuvo como referente el periódico *El Nacional*. ¿Y qué se buscaba? Se indagaba las colaboraciones que Pablo Neruda hiciera a los medios venezolanos<sup>3</sup>.

En síntesis, si las fuentes primarias y las bibliográficas son importantes, no lo son menos las fuentes hemerográficas, sólo que en estas últimas –si se trata de un medio de larga duración como es el caso de *El Ferrocarril*– hay que hacer un exhaustivo examen y luego sistematizar los contenidos teniendo un modelo para ello. ¿Y para qué se sistematiza? El objetivo final al hacer este tipo de trabajos es, primero, dar cuenta de todos los contenidos que sobre música –en nuestro caso académica– publicó a lo largo de su vigencia un determinado medio de prensa, llámese revista o periódico; segundo, que le sirva tanto a estudiantes de musicología como a otros especialistas, pues al ordenar los contenidos se les ahorra un tiempo precioso al momento de preparar una tesis, escribir un artículo, monografía o ensayo.

En definitiva, una investigación hemerográfica es modesta en su concepción, pero es una herramienta de vital importancia al momento de elaborar investigaciones. Reiteramos : al especialista se le ahorra un tiempo muy grande, no tendrá que pasarse días, semanas o meses hojeando miles de páginas, y al estudiante –en especial al que prepara una tesis– se le entregan las fuentes básicas para una futura investigación, pues no siempre los libros que consulta indican esas fuentes y, a la vez, se le evita estar permanentemente descubriendo la pólvora.

El presente trabajo se estructura a través de un orden temático. Y esos contenidos son los siguientes : Academias y sociedades, Almacenes de música, Bailes, Ballet, Bandas, Canto, Cartas, Compositores, Instrumentos diversos y sus ejecutantes, Litografías, Lutería, Música sacra, Ópera, Órganos, Orquestas, Pedagogía, Piano, Serenatas, Teatros, Zarzuelas. Es decir, veinte temas, a través de los cuales se tendrá, creemos, una visión general del movimiento musical que tuvo lugar en el período histórico que va de 1855 a 1865.

*Academias y sociedades.* Globalmente examinadas en esta primera parte, tenemos el siguiente orden temático : 1. Sociedades, 2. Casinos y Hoteles, 3. Colegios, 4. Conservatorios y 5. Sociedades Filarmónicas. Es decir, en cada una de estas instituciones, de una u otra forma, la música era una parte de su quehacer. Está claro que en los casos de los conservatorios y sociedades filarmónicas la música era el centro de toda su actividad; en tanto que en las sociedades de beneficencia, colegios, casino y hoteles la música, aunque no siendo el centro de su actividades, fue integrada a ellas. Por ejemplo, es interesante investigar la ubicación que tenía la música en la

<sup>2</sup> Para un examen del citado modelo ver Milanca 1982.

<sup>3</sup> Ver Milanca 1996.

enseñanza de la época. Sabemos que fue asimilada casi tardíamente a los planes regulares de estudios, pero por lo examinado en el medio que nos sirve de referente, nos enteramos que la música fue considerada por casi todos los establecimientos de enseñanza. Se ha dicho que los teatros eran sitios donde el santiaguino podía oír música. En la época en la cual se enmarca nuestro trabajo, fueron básicamente dos esos sitios : Teatro de la República y Teatro Municipal. Aparte de los teatros se mencionan los paseos públicos y, quizá, algunas casas particulares. Pero hemos constatado que tanto en los casinos, hoteles o jardines también se hacía música. Y en el caso de Santiago, hemos comprobado que en las épocas en las cuales no había una actividad musical regular, eran estos establecimientos los encargados de ofrecer al público cierto “pasatiempo”.

Entre las academias y sociedades que destacaron en la época estudiada, podemos citar a las siguientes : La Casa de María, que fue instituida por el filántropo Blas Caña Calvo, el año 1865. Estaba destinada como hogar para las niñas huérfanas. Una de las vías que hallaron los encargados de la citada institución de obtener fondos para la mantención de la “casa” fue recurrir a los llamados “conciertos de beneficencia”. Éstos eran regularmente ofrecidos por aficionados, a veces también participaban, artistas profesionales. Uno de los músicos más importantes de la época –José Zapiola– no sólo brindó su concurso para interpretar tal o cual obra, sino que él mismo se ofreció, para enseñar música a las alumnas ahí asiladas.

La Sociedad de Beneficencia, fundada por Antonia Salas de Errázuriz y otras damas tuvo, a todo lo largo del siglo XIX y parte del XX, una gran importancia al desarrollar una intensa actividad caritativa en hospitales, cárceles, en el Hospicio y en la Casa de Huérfanos. De esta Sociedad hallamos bastante información relacionada con la música. Y toda, como se comprenderá, referida a distintos “beneficios”.

A la Sociedad de Instrucción Primaria, también le cupo un importante papel en materia de instrucción en el país. Esta institución, como las otras, se ayudaba a través de frecuentes beneficios. Nosotros consignamos beneficios, para esta institución, desde el año 1856 hasta 1863. Como de esa “Sociedad” se abrieron sedes o filiales en provincias, se puede conocer, por ejemplo, el desarrollo de la música en Chiloé.

Casinos y hoteles. Decimos casinos, hoteles, jardines... pero también habría que agregar a esta lista las llamadas chinganas, donde también se ejecutaba música; no eran arias de Verdi, pero era música del pueblo. Como ésta no fue registrada por el medio que nos sirve de referente, ni por otros, aquí sólo la citamos como un dato, pero un dato que hay que tener en cuenta. Con el nombre de “Casino de la Filarmónica” se conocía el sitio que era sede de la Sociedad Filarmónica, la que luego se trasladaría a un espacio que el Intendente de Santiago le concedió en los altos del Teatro Municipal.

Otro sitio que ofrecía música al público fue el llamado Casino del Portal, anunciando que debido a la carencia de diversiones, se había dispuesto un gran concierto instrumental<sup>4</sup>. Es decir, lo que habíamos adelantado, estos establecimientos

<sup>4</sup> *El Ferrocarril*, VIII/2.185 (9 de enero, 1863), p.3, c.5.

cumplían una función importante en la sociedad; no sólo proporcionaban comidas y bebidas, sino además música.

Con el nombre de Hotel de Francia hallamos hacia 1857 un establecimiento que también hizo uso de la música para atraer a sus clientes. Conocemos el origen de esta práctica. En 1857 se comenta la buena recepción que habían tenido unos "concertistas italianos"<sup>5</sup>. Y ya para el año 1859 este establecimiento se daba el lujo de ofrecer conciertos a beneficio de la Instrucción Primaria de Santiago<sup>6</sup>. Lo mismo, o parecido, va hacer el llamado Hotel Inglés. En 1858 se escribe que el concierto que dio allí Mme. Wilson habría sido brillante<sup>7</sup>.

*Conservatorios y colegios.* El objeto de estudiar los establecimientos educacionales ha sido precisar si en esa época, en las diferentes escuelas de la capital, se tenía a la música como una materia de estudio. Y el resultado fue muy interesante.

Se hizo un recuento de dieciocho establecimientos educacionales, entre colegios, institutos y escuelas. El Colegio Alemán ofrecía bajo el género "artes": música, canto, dibujo, pintura, bordado; el Colegio Anglo-Francés para Señoritas ofrecía música vocal e instrumental; el Colegio de Bruna daba clase superior de piano; el Colegio de las señoritas Palacios, ofrecía clase de música instrumental de piano y de baile; el Colegio de Señoritas, aparte de bordados, ofrecía piano y canto. Y, por último, uno de los colegios de mayor prestigio y tradición en el país, el Instituto Nacional, también estableció -hacia 1863- una clase de música instrumental.

Aunque la fundación del Conservatorio Nacional de Música fue decretada el 17 de junio de 1850, su directiva se eligió recién el 2 de septiembre de 1851. Tomando esa fecha como el inicio de sus "trabajos", para emplear un giro de la época, se aprecia que hacia 1856 ya tenía cinco años funcionando. Y, por lo tanto, había surgido una primera generación preparada por esa institución, que de tanta trascendencia ha sido para la vida cultural del país. En el trabajo registramos -en forma pormenorizada- todas las actividades institucionales y extrainstitucionales del Conservatorio.

*Sociedades Filarmónicas.* Damos cuenta de nueve sociedades filarmónicas. Ellas son las siguientes: Sociedad Filarmónica, Sociedad Filarmónica Alemana, Sociedad Filarmónica Federico Guzmán, Sociedad Filarmónica de Santiago, Sociedad Filarmónica Pellegrini, Sociedad Musical, Sociedad Santa Cecilia. Encontramos también noticias de las filarmónicas de provincia: Sociedad Filarmónica de Chillán y la Sociedad Filarmónica de La Serena.

La que tuvo más larga vida fue la Sociedad Filarmónica de Santiago; de ella registramos noticias a lo largo de toda la década estudiada. Notable fue saber que el prestigioso músico Federico Guzmán organizó una filarmónica, tuvo escasa vida, pues luego del anuncio de su constitución, junio 11 de 1859, la prensa no publicó más noticias de ella<sup>8</sup>. Esta filarmónica y la que fundó el año

<sup>5</sup> *El Ferrocarril*, II/363 (23 de febrero, 1857), p.3, c. 5.

<sup>6</sup> *El Ferrocarril*, IV/952 (17 de enero, 1859), p.3, c. 1.

<sup>7</sup> *El Ferrocarril*, III/749 (22 de mayo, 1858), p.3, c. 5.

<sup>8</sup> Cf. Merino 1993 :21.

1860 el profesor de canto Inocencio Pellegrini, fueron importantes, pues ellas vendrían a romper el viejo esquema de las denominadas Sociedades Filarmónicas, que en esencia no eran sino centros de bailes. El ejemplo máximo de ese concepto de filarmónica lo hallamos en la Sociedad Filarmónica de Santiago, de larga vida, institución de la clase alta capitalina, que se reunía para lucir trapos, joyas y bailar interminablemente. Ya José Zapiola en sus memorias se refirió a estas "sociedades filarmónicas" en los siguientes términos : "se llama Sociedad Filarmónica a una reunión de personas que no tienen otro objeto público, al asistir, que bailar desde que ponen los pies en el salón hasta que lo dejan"<sup>9</sup>.

Revisando las páginas dedicadas a estas sociedades musicales, podemos conocer los gustos de la sociedad de la época. Sociedades que, bien o mal, cumplieron un papel importante, pues aparte de bailar hubo otras, como las citadas de Guzmán y Pellegrini, que estaban centradas en el real fomento de la música académica.

*Almacenes de música.* ¡Qué duda cabe! Los almacenes de música tuvieron en el siglo XIX y gran parte del XX un papel muy significativo en la sociedad, pues a falta de medios mecánicos –siglo XIX– de reproducción de la música, el aficionado no tenía otra opción que adquirir las partituras de su interés e interpretarlas. Ese mismo aficionado o profesional requería los medios para la reproducción de las notas que el compositor había escrito en las partituras; para ello necesitaba de los instrumentos necesarios para tal fin, y, por último, los músicos necesitaban papel pautado, libros ya sea de métodos o bien manuales que los acercaran a los diferentes estilos o simple biografía de los "grandes" músicos. Pues bien, todo ello, además de implementos imprescindibles para los instrumentos, tales como cuerdas y otros, los hallaban en los denominados almacenes de música.

Aquí damos cuenta de las casas o almacenes que existieron en la década estudiada, pero que tenían sus orígenes en años o décadas anteriores y, por supuesto, muchas de ellas cubrieron el siglo XIX y también el XX. Esos establecimientos fueron : Almacén de Música de E. Eggeling, Almacén de Música de E. Niemeyer e Inghirami, Almacén de Música de Eustaquio Guzmán, Almacén de Música de Henríque Harms, Almacén de Música de Juan Deichert, Almacén de Música de Juan Krause i Ca., Almacén de Pianos de Marcial N. Bergeret, Almacén de I. Pellegrini. Entre los más relevantes.

*Bailes.* El baile es lo más democrático que se conoce desde tiempos inmemoriales, pues en todos los estratos sociales se practica. Y ello no fue diferente en la sociedad chilena de mediados del siglo XIX. Los sitios públicos tales como teatros, hoteles, casino, etc., ofrecían bailes de fantasía, bailes con máscaras i sin ellas, como se lee en los avisos de la prensa de esa época. En la privacidad también se bailaba y para ello el mejor pretexto era la celebración de los santos o bien de las "fiestas patrias". Así, los salones más elegantes de la capital abrían sus puertas

<sup>9</sup> Zapiola 1974 :50.

para ofrecer bailes a la "sociedad de buen tono"<sup>10</sup>, como escriben los cronistas de esa época. Y algunos de éstos hicieron época. Así, en 1862 se reseña uno de estos bailes, pero el cronista se desmarca de lo habitual —lo que era hablar de la parte más frívola— y logra mostrarnos todo el movimiento social que ocurría alrededor de un baile de la sociedad de "buen tono". Así, sastres, modistos, peluqueros, boteros, sombrereros y fotógrafos trabajaban con ahínco para esa ocasión. Y no olvida a los profesionales que debían amenizar esos grandes saraos. Nos referimos a los músicos, los cuales eran explotados sin compasión por los bailarines que comenzaban entre nueve y diez de la noche a danzar, para sólo concluir cuando los salones eran iluminados por el astro rey.

Hallamos a profesores ofreciendo sus servicios, tanto a damas como a caballeros. Entre los nombres, en la época estudiada, que más circulaban en los avisos de prensa están los de Fernando Orozco, Pedro Arena y José Dolores Rodríguez<sup>11</sup>. Por un aviso del profesor Orozco, el más conocido de su época, sabemos de los bailes que él enseñaba : cuadrillas francesas, mazurkas, lanceros ingleses, polkas, schottische, polka-mazurka, redowas, varsoviana, valeses y bailes seguramente de su creación, como el araucano y la perseguidora<sup>12</sup>.

Pero no todos los bailes eran aceptados, ni menos, por supuesto, reseñados en la prensa. Los bailes elegantes de fantasía, ciertos bailes particulares, sí lo eran, pero otros, donde tenía participación el pueblo o, como escribían los cronistas de la época "el bajo pueblo", recibían toda clase de ataques. Así, por ejemplo, para un cronista de Valparaíso, los bailes de máscara que ofrecía el Teatro de la Victoria, no eran sino "escenas de orgía i prostitución"<sup>13</sup>. Los sitios donde el pueblo —o bajo pueblo— se reunía y tenía sus momentos de ocio y diversión, llamados chinganas, eran muy protestados por la prensa; en muchos artículos se pide la clausura de esos sitios o bien el traslado a los extramuros de la ciudad<sup>14</sup>.

Ahora bien, aprovechando una larguísima crónica titulada *Los Pedros y las Petras* accedemos al ambiente íntimo, privado de fiesta del "bajo pueblo". El autor quiso mostrar la "atmósfera" tan distinta que se vivía en una casa del pueblo. A través de un lenguaje lleno de ironía y de sarcasmos nos brinda la "atmósfera" de las fiestas del pueblo; pero esa crónica —con la distancia que nos dan 140 años—, trasciende lo circunstancial para erigirse hoy como un documento, que con una atenta lectura permite conocer la ideología que predominaba en ciertos sectores de la sociedad chilena y la "mirada" que éstos tenían para el pueblo y sus manifestaciones culturales<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> *El Ferrocarril*, VII/2.057 (15 de agosto, 1862), p.2, c. 4.

<sup>11</sup> Ver para el caso de los dos últimos, *El Ferrocarril*, IX/2.632 (10 de julio, 1864), p.3, c. 4. y VI/1.716 (8 de julio, 1861), p.3, c. 5., respectivamente.

<sup>12</sup> *El Ferrocarril*, II/570 (23 de octubre, 1857), p.1, c. 6.

<sup>13</sup> *El Ferrocarril*, II/555 (6 de octubre, 1857), p.3, cc. 4-5.

<sup>14</sup> *El Ferrocarril*, II/555 (6 de octubre, 1857), p.3, cc. 4-5. Sobre este problema de las chinganas ver Merino 1982 :206.

<sup>15</sup> *El Ferrocarril*, XI/2.967 (2 de julio, 1865), p.3, cc. 2-3.

**Ballet.** El ballet romántico –según Pereira Salas– habría llegado a Chile de la mano de Aurelia Dimier el año 1850, cuando fue contratada por el Teatro de la Universidad. Esta bailarina de la Ópera de París había tenido un gran éxito tanto en Nueva York como en Nueva Orleans. Como será habitual a lo largo de todo el siglo XIX y bien entrado el XX, la compañía con la cual ella llegó a Chile hizo su estreno en Valparaíso, para luego llegar a Santiago. Demás está decir el éxito que alcanzó esta Aurelia Dimier en los escenarios chilenos.

Aurelia Dimier regresó a Chile con un nuevo conjunto, para luego establecerse en Valparaíso donde abrió una academia de baile de salón, en la que enseñaba la redowa, la cachucha y la zamacueca<sup>16</sup>.

El año 1856 arribó a Chile un nuevo grupo de ballet. Éste fue el conocido bajo el nombre de “Compañía de Roussets”. Este grupo se hallaba actuando por tierras del Nuevo Mundo desde el año 1851. Así, desde el citado año hasta su viaje a Chile, actuaron en Nueva York y en California. No ganaron mucho en prestigio, pero sí muchos dólares.

El citado Pereira Salas les dedicó dos extensas páginas a las actuaciones de la compañía de la familia Roussets. En un detenido examen hemos podido comprobar que de las presentaciones de este ballet en Valparaíso no dice un palabra. De las diez funciones que ofrecieron en la capital, sólo comentó dos, y en forma incompleta; además, de Santiago los remite a Buenos Aires, sin indicar que de la capital fueron a actuar a San Felipe. Tampoco señala que este ballet habría actuado en Copiapó. Por último, el autor de la *Historia de la música en Chile* destacó todas las crónicas favorables a la compañía, pero no indicó la opinión abiertamente desfavorable que hubo en un sector de la prensa. Por ello es necesario examinar el paso de ese cuerpo de ballet.

Pereira Salas escribió : “el grupo que desembarcó en Valparaíso a fines del mes de abril de 1856, pasó a denominarse Compañía Coreográfica Corby, y estaba compuesta por Luis Corby, Gustavo Masartie y la pareja de Celestina Thierry y su marido Oscar Bernardelli ...”<sup>17</sup>. Esa empresa como tal no la hallamos funcionando en la capital. Quizá lo hizo en Valparaíso, pero el autor de la *Historia de la música en Chile* no lo precisa. Se limita a indicar una serie de obras que esa empresa habría montado el año 1857, pero, insistimos, no nos dice dónde, si en Valparaíso u otra ciudad del país. Lo concreto es que, según nuestras investigaciones, la pareja formada por el matrimonio de Oscar Bernardelli y Celestina Thierry –conocida en la prensa de la época como la “pareja Thierry-Bernardelli”– inició sus presentaciones en la capital el 23 de abril de 1858. Y en la compañía que actuó junto a ellos no aparecen los mencionados por Pereira Salas, ni Gustavo Masartie, ni Luis Corby. Éste, recién será contratado por la empresa del teatro, en julio del año indicado. La compañía donde actuó la pareja Thierry-Bernardelli, desde el mencionado mes de abril de 1858 hasta el 15 de marzo de 1859, lo formaban los citados artistas, además, de la

<sup>16</sup> Pereira Salas 1957 :32 y ss.

<sup>17</sup> Pereira Salas 1957 :42.



bailarina Matilde Noël y la cantante Clarise Cailly, porque ésta fue otra de las innovaciones : el hacer programas mixtos de canto y baile. Tal como señalamos, Luis Corby recién se integrará al citado grupo en julio del año 1858. Luego en el texto de Pereira Salas hay un desfase.

La pareja Thierry-Bernardelli llegó a la capital procedente de Valparaíso a mediados de abril de 1858. El 15 de abril se da cuenta de ese hecho y se pide a la señora Thierry que ejecute la "salerosa Madrileña"<sup>18</sup>.

Luis Corby. En abril de 1858 llegó a la capital este bailarín. Así lo reseñaba el cronista del medio que nos sirve de referente : "Ya estarán informados nuestros lectores de que hace pocos días llegó a esta ciudad el bailarín por excelencia Mr. Corby; pero lo que todavía no saben es que la empresa del teatro Municipal lo contratará mui luego para seguir funcionando en union de los artistas Bernardelli..."<sup>19</sup>. Sólo tres meses después el mismo medio confirmaba la contratación por parte de la empresa lírica que funcionaba en el Teatro Municipal, de Luis Corby<sup>20</sup>. Él, como hemos visto, actuó junto a la pareja Thierry-Bernardelli en la compañía lírica; así, el 9 de enero se anuncia una función a beneficio del bailarín<sup>21</sup>. Y en 1859 hizo llegar una carta a la redacción de *El Ferrocarril*<sup>22</sup>.

En síntesis, de 1856 a comienzos de 1859, consignamos la presencia de bailarines de alto nivel, como lo fueron las hermanas Roussets; luego la pareja Thierry-Bernardelli, Matilde Noël y Luis Corby. Pero sin duda que quedará para la historia saber que la que tuvo mayor éxito —después de las presentaciones de Aurelia Dimier (1850)— fue Celestina Thierry y las hermanas Roussets.

*Bandas.* Al escribir acerca de las bandas en Chile —concretamente, en nuestro caso, en Santiago— hay que remitirse a la obra de José Zapiola quien nos habla, en sus *Recuerdos*, de las bandas desde los inicios de la República, y aún antes<sup>23</sup>. Él mismo, al decir de Pereira Salas, fue el organizador de las bandas de los batallones cívicos. Recordemos que este autor en su *Historia de la música en Chile* —así como también en su obra *Los orígenes del arte musical en Chile*, 1941— le dedicó un capítulo a lo que él denominó "La música militar"<sup>24</sup>.

*Los espacios.* En la época estudiada, los lugares en que las diversas bandas de música se instalaban para ofrecer sus retetas eran los siguientes : Paseo de la Alameda o también llamado Paseo de las Delicias, Explanada de los Almacenes Fiscales, Plazuela del Palacio de la Moneda, Pila de la Plaza de Armas, Plaza de la Independencia y Palacio de S.E. el Presidente de la República. Pero, como veremos, el sitio habitual lo constituyó el Paseo de las Delicias o de la Alameda. Su construcción fue ordenada por Bernardo O'Higgins, y fue el espacio preferido por la llamada "gente elegante". De

<sup>18</sup> *El Ferrocarril*, III/715 (13 de abril, 1858), p.3, c.2; III/717 (15 de abril, 1858), p.3, c.2.

<sup>19</sup> *El Ferrocarril*, III/721 (27 de abril, 1858), p.3, c. 3.

<sup>20</sup> *El Ferrocarril*, III/785 (3 de julio, 1858), p.3, c. 4.

<sup>21</sup> *El Ferrocarril*, IV/944 (7 de enero, 1859), p.3, c. 6.

<sup>22</sup> *El Ferrocarril*, IV/948 (2 de enero, 1859), p.3, c. 2.

<sup>23</sup> Zapiola 1974 :42 y ss.

<sup>24</sup> Pereira Salas 1941 :291 y ss.

ahí que los cronistas de la época siempre insistan y a veces exijan la presencia de las “tocatas”, como se les llamaba a las retretas, en el citado paseo.

Hemos levantado una relación completa de las actuaciones de las diferentes bandas que existían en el Santiago de 1855 a 1865. En esencia, ahí se reiteran, año tras año, los mismos gestos –tanto de parte de la prensa como de los paseantes–; gestos de periódicos demandando la presencia de las bandas en el paseo de la Alameda; gestos de la “gente elegante” que haría su rito entre los enormes álamos de la Alameda, mirando, mirándose y tal vez la música era sólo una parte más del paisaje. ¿Quién escuchaba la música? Difícil precisararlo. Pero nos quedan, por lo menos, estas citas que dan cuenta de la presencia de la música en ese “fastidioso” –como señaló un cronista al hablar de la capital y sus escasos lugares de entretención– Santiago, que sólo hallaba un sitio de esparcimiento –colectivo– en las iglesias y en el paseo de la Alameda; porque al Teatro Municipal sólo tenía acceso un pequeño sector de la sociedad.

Canto. La enseñanza del canto en forma profesional se inicia en el país el año 1851, con la instalación del Conservatorio Nacional de Música. Pero, dirá Pereira Salas, que el viejo Teatro de la Universidad que venía funcionando desde el año 1840, era el centro del género lírico, que, según él, fue introducido el año 1844 por Pantanelli y la Rossi<sup>25</sup>. Es seguro que mientras no existió el Conservatorio Nacional de Música, suplirían esta necesidad de clases particulares cantantes que no siempre conocerían las técnicas pedagógicas. Y aún después de inaugurado el citado conservatorio veremos que muchos de los cantantes –una vez concluidas las temporadas de ópera– ofrecían sus servicios pedagógicos.

Clorinda C. de Pantanelli fue la introductora del bel canto en Chile; desde el año 1861 hasta 1873 dirigió la cátedra de canto en el Conservatorio Nacional de Música. Cuando se retiró, tres parlamentarios se unieron para solicitar una pensión de gracia. Por la intervención de uno de estos parlamentarios, sabemos que hacia 1873 –cuando se retiró de la enseñanza– ella había cumplido treinta años de permanencia en el país. Y así razonaba ese parlamentario: “...En la época de su gloria artística, muchos de sus lauros conquistados por el esfuerzo y el trabajo de su gloria artística, ornaron, como joyas de precio, las ofrendas que tributaban la caridad a la viudez enferma y a la orfandad desvalida. La noble artista hacía de su arte una esperanza consoladora que curaba el dolor y que tomaba bajo su amparo a la miseria”.

“Y si hizo eso ella por los otros, ¿sería justo que hoy recibiera como premio el abandono y el desprecio? Nosotros sabemos muy bien que la Cámara no es una sociedad de beneficencia y que ella debe atender a otra cosa que a servicios que obliguen la gratitud nacional, pero a nuestro juicio, los que invoca la señora Pantanelli revisten ese carácter si se recuerda la época en que se han prestado, el valor de ellos y el impulso que ellos dieron a nuestro progreso

---

<sup>25</sup> Pereira Salas 1957 :11.

intelectual...". Y terminó este discurso con estas palabras : "Desconocer la influencia del arte es borrar de la civilización de un pueblo su faz más luminosa"<sup>26</sup>.

José Zapiola también dejó sus impresiones sobre esta artista. Lo hizo al relatar la llegada al país de la compañía lírica que llevaba el nombre de su director, que no era otro que el esposo de la cantante : Pantanelli. Ellos habrían actuado en el Teatro de la Universidad, en abril de 1844. De Clorinda C. de Pantanelli escribió Zapiola : "La señora Pantanelli, que había hecho como contralto un papel distinguido en Italia, España, y poco después en La Habana, donde nunca faltaban artistas de mérito, era muy notable como actriz. Nadie ha olvidado su sobresaliente mérito a este respecto en *Norma*, *Lucrecia* y otros papeles, que, sin ser a propósito para su voz, los realzaba con la nobleza y dignidad de su porte. En los papeles de contralto no ha tenido rival. Difícil nos parece que en *Semíramis* y *Julieta* volvámos a ver algo igual"<sup>27</sup>.

Rafael Pantanelli –esposo de Clorinda– es mencionado por Pereira Salas como director de orquesta; pero él tuvo también otras importantes funciones. Fue empresario y profesor de canto. En efecto, José Zapiola en sus memorias recuerda, como hemos dicho, a la "Compañía Pantanelli". De esa compañía diría Zapiola : "tenía un raro mérito, sin ejemplo posterior : todos, sin excluir ni aun los coros, sabían su arte por principio, pudiendo cada uno cantar su parte sin más que su estudio particular...". En líneas siguientes se refiere a Pantanelli como director, y lo que dice de él tiene una base tan sólida como que él –Zapiola– fue dirigido por el citado Pantanelli. Del director acotó : "El señor Pantanelli dirigía la orquesta con tal maestría, que en algunos años que formamos parte de ella, jamás lo vimos, no diremos equivocarse, pero ni siquiera vacilar en el movimiento que debía iniciar en los numerosos y distintos trozos de que consta una ópera"<sup>28</sup>. Por el mismo Zapiola sabemos que fue la compañía de Pantanelli quienes habrían estrenado el Teatro de la Victoria de Valparaíso<sup>29</sup>.

A Federico Lutz, Pereira Salas lo cita en tres ocasiones, a saber : como integrante de una subcomisión encargada de recibir los trabajos musicales para ejecutarse durante el desarrollo de la Exposición Internacional, que tuvo lugar en la capital el año 1875, y luego lo cita como parte de la "pléyade" –escribió Pereira Salas– que trabajaron en arreglos de óperas, operetas y zarzuelas. Por último lo menciona entre los profesores de canto de mérito : Pellegrini y Bayetti; y agregó : "el barítono Lutz, que llegaría más tarde a tal fama internacional"<sup>30</sup>.

El año 1857 Federico Lutz ofrecía sus servicios como profesor de canto. En ese aviso señala que estudió en el Conservatorio de París, y como ex discípulo de ese establecimiento él se obliga a enseñar el método allí aprendido. Da como

<sup>26</sup> Pereira Salas 1957 :98 y ss.

<sup>27</sup> Zapiola 1974 :60 y ss.

<sup>28</sup> Zapiola 1974 :61 y ss.

<sup>29</sup> Zapiola 1974 :77.

<sup>30</sup> Pereira Salas 1957 :117, 136 y 369.

dirección la calle de la Merced número 7<sup>31</sup>. Dos meses después ofrece una “soirée musical” con el manifiesto propósito de “darse a conocer del ilustrado público de Santiago”<sup>32</sup>. Y una última cita de este músico se encuentra en 1857 donde, a través de una misiva, señala que había leído con sorpresa que había sido contratado para cantar en el Teatro de la Municipalidad el 18 de septiembre<sup>33</sup>. Concluía diciendo que “tal aserto es una equivocación”.

Guido Antonielli se ofrecía con el título de “maestro de canto”, sin embargo Pereira Salas lo cita, de paso, como “bufo”. Y, según él, Antonielli habría llegado al país procedente de Lima el año 1861<sup>34</sup>. Se le encuentra en Santiago ya el año 1858, es decir, tres años antes de su presunta llegada al país. Así decía el aviso: “El artista lírico italiano que suscribe tiene el honor de ofrecer sus servicios a la sociedad de Santiago en el arte que profesa asegurando a las personas que se dignen ocuparlo el mejor esmero en el cumplimiento de sus obligaciones. Las condiciones serán moderadas. En la sastrería del señor L. Maistre, calle Ahumada, se dará razón. Guido Antonielli”<sup>35</sup>.

Inocencio Pellegrini fue el profesor de canto de las señoritas de la alta sociedad, al decir de Pereira Salas. También ocupó la cátedra en el Conservatorio Nacional de Música, pero por muy poco tiempo. Éste, con sus numerosas discípulas, hacía permanentemente audiciones, en especial en eventos de carácter cívico y también de beneficencia. Además, Pellegrini publicó un álbum musical que tituló *La Estrella Melódica*.

El autor de la *Historia de la música en Chile* nos entrega numerosos pormenores de la vida y obra de este músico italiano. Sabemos por él sus fechas de nacimiento y muerte (1819-1900); que estudió leyes en su país, pero que dejó esa carrera para dedicarse al canto. Y sigue: “Su esmerada educación, la afabilidad de su carácter y la finura de sus modales, le captaron el aprecio de sus numerosos discípulos...”<sup>36</sup>.

Los años 1856, 1857, 1858 y 1862 hallamos avisos anunciando al citado Pellegrini como profesor de canto. “Artista cantante, establecido en esta capital –se leía en el primero de los avisos–, se pone a disposición de las personas que quieran aprovechar de sus talentos, para dar lecciones de canto, sea [en] casa de las familias particulares, como en la suya propia. Enseñará el canto i el acompañamiento al mismo tiempo”. Al final señalaba que “los que lo necesitaren podrían ocurrir al almacén de música de calle Ahumada”<sup>37</sup>. ¿Quiere esto decir que Inocencio Pellegrini llegó al país el año 1856? Dos años después volvía a ofrecer sus servicios, a través de un aviso conciso, que decía: “El cantante y profesor ofrece sus servicios a la

<sup>31</sup> *El Ferrocarril*, II/387 (23 de marzo, 1857), p.3, c. 6.

<sup>32</sup> *El Ferrocarril*, II/440 (23 de mayo, 1857), p.3, c. 6.

<sup>33</sup> *El Ferrocarril*, II/500 (6 de julio, 1857), p.2, c. 6.

<sup>34</sup> Pereira Salas 1957 :66.

<sup>35</sup> *El Ferrocarril*, III/711 (8 de abril, 1858), p.3, c. 1.

<sup>36</sup> Pereira Salas 1957 :368.

<sup>37</sup> *El Ferrocarril*, IV/82 (28 de marzo, 1856), p.4, c. 1.

juventud culta de la capital en su arte"<sup>38</sup>. Y por último encontramos un aviso muy similar en abril de 1862, donde ofrecía clases de piano y canto<sup>39</sup>.

Pero el 2 de mayo de 1859 se informa que había sido nombrado, con fecha 26 de abril, profesor de "música vocal" en la Escuela Normal de Preceptores<sup>40</sup>. Este importante dato no aparece en la citada obra de Pereira Salas.

Isabel Martínez de Escalante fue una de las pocas cantantes chilenas que tuvo cierta relevancia en la década estudiada. Ella no sólo cantó en escenarios chilenos, sino que también lo hizo en el extranjero. Aquí la hallamos ofreciendo sus servicios como profesora de canto. En marzo de 1865, tanto ella como su esposo, ofrecen sus servicios "a las señoritas de Santiago": ella lo hace en la enseñanza del canto, en tanto que él -José María Escalante- lo hace como profesor de piano y "en todo lo concerniente al arreglo i afinación de estos instrumentos"<sup>41</sup>.

Mariana Bustos, todavía siendo estudiante del Conservatorio Nacional de Música, se ofrecía para dar clases de canto; una vez egresada se dedicaría de lleno a la pedagogía<sup>42</sup>. Un caso muy particular en canto y composición lo constituyó Osvaldo Uriondo -respetamos la ortografía de la prensa de la época. Pereira Salas corrigió y escribió "Osvaldo". Éste se dedicó en Chile en su primera época a escribir música religiosa y a él mismo lo encontramos en innumerables oficios religiosos interpretando sus propias canciones o bien de otros.

De los profesores y cantantes extranjeros que llegaron al país, habría que mencionar a una gran cantidad, pero como aquí sólo entregamos una visión panorámica, no podremos hacerlo, para ello remitimos al lector a la parte correspondiente. No obstante, es dable recordar a Luis Deleurie, músico francés que llegó al país el año 1862, y apenas desembarcado ya se ofrecía como profesor de canto y piano<sup>43</sup>.

Adelaida Larumbe llegó a Valparaíso junto a su hermana en enero de 1860. Una vez instalada en la capital se integró a una compañía donde dio a conocer sus talentos como eximia cantatriz<sup>44</sup>. Octavio Benedetti llegó mucho antes, precedente de Italia. Aquí se dedicó a la pedagogía y escribió un método de canto<sup>45</sup>. Y cómo no citar a Sofía Amic-Gazan quien fue una de las divas más aplaudidas, tanto en la capital como en Valparaíso, Copiapó y Concepción. Su presencia y su canto, según los cronistas consultados, hizo época<sup>46</sup>.

En la entrada por *ópera* encontraremos citados a todos los artistas líricos que subieron a los escenarios de los teatros chilenos entre 1855 y 1865.

<sup>38</sup> *El Ferrocarril*, III/710 (7 de abril, 1858), p.3, c. 3.

<sup>39</sup> *El Ferrocarril*, VII/1.957 (21 de abril, 1862), p.3, c. 3.

<sup>40</sup> *El Ferrocarril*, IV/1.040 (2 de mayo, 1859), p.3, c. 5.

<sup>41</sup> *El Ferrocarril*, X/2.866 (8 de marzo, 1865), p.3, c.5.

<sup>42</sup> *El Ferrocarril*, III/829 (24 de agosto, 1858), p.3, c.3.

<sup>43</sup> *El Ferrocarril*, VII/1.976 (13 de mayo, 1862), p.3, c.4.

<sup>44</sup> *El Ferrocarril*, V/1.269 (26 de enero, 1860) p.3, c. 3.

<sup>45</sup> *El Ferrocarril*, V/1.326 (21 de marzo, 1860), p.3, c.6.

<sup>46</sup> *El Ferrocarril*, II/312 (25 de diciembre, 1856), p.3, cc. 1-2.

*Cartas.* Se abrió este apartado, pues son numerosas las cartas que encontramos en las páginas examinadas; esas cartas casi siempre están suscritas por los grandes maestros; a modo de ejemplo Meyerbeer o Rossini. Pero también encontramos cartas que suscriben las juntas directivas de diversas instituciones, donde agradecen a tal o cual artista por haber participado en alguno de sus numerosos beneficios. Así, por ejemplo, en 1856 la Sociedad de Instrucción Primaria hizo público su agradecimiento a Clorinda Corradi de Pantanelli, quien por prestar, su concurso en uno de los beneficios de la citada sociedad, estando ya retirada de los escenarios, fue insultada, tanto a través de la prensa, como por parte del público<sup>47</sup>. Todo ello llevó a la Sociedad de Instrucción Primaria, a presentarle sus disculpas, y a la vez, agradecerle su colaboración para esa sociedad.

*Compositores.* En este resumen conviene anotar que esta entrada se complementa con las correspondientes entradas por litografías y almacenes de música, ya que a través de esos asientos se da cuenta de una gran cantidad de música impresa, y por supuesto, se citan a sus autores. Por ello, insistimos, aquí sólo entregamos un visión muy panorámica de esta sección.

Si hiciéramos una comparación cuantitativa, tendríamos que en la época estudiada fueron más compositores extranjeros –casi todos aficionados– que chilenos, los que publicaron sus obras. De los extranjeros será interesante citar a Adolfo Desjardins quien fue pianista, director de orquesta y especialmente organista. De hecho, él obtuvo, a través de un concurso público, el puesto de organista de la Catedral Metropolitana, cargo que quedó vacante por muerte del titular, el inglés Howell. Este músico publicó en el año 1858 una pieza titulada *Al dieciocho de setiembre*<sup>48</sup>.

Otros nombres no menos importantes, quizás no tanto por su obra como compositores, sino como músicos extranjeros que se integraron al país e hicieron de Chile en forma permanente, unos, y transitoria, otros, su segunda patria. Ellos fueron Guillermo Deichert y Juan Krause. Aparte de la música propiamente tal, ellos estuvieron al frente de “almacenes de música”, desde donde también hicieron una gran contribución a la difusión de ese arte.

Un caso especial en esta década lo constituirá Olivia Sconcia, cantatriz de gran éxito en la capital, quien no sólo sobresalía como tal, sino que además componía. Antes de irse del país publicó una obra que título *Adiós a Chile*. Ese valse lo dedicó a la hija del Presidente de la República de ese entonces. Y un aviso anunciaba que se vendía en la boletería del teatro<sup>49</sup>.

Entre los más sobresalientes compositores nacionales, se destaca Federico Guzmán. De él se reseñan tres obras editadas en la litografía de su padre, Eustaquio Guzmán. Éstas fueron : *Sofía Amic-Gazan*, vals dedicado a la artista lírica de ese nombre, que, sabemos, logró grandes éxitos en Chile, y la prueba más contundentes es esta obra escrita por nuestro mayor compositor y pianista

<sup>47</sup> *El Ferrocarril*, I/239 (1 de octubre, 1856), p.3, c.3.

<sup>48</sup> *El Ferrocarril*, III/703 (27 de marzo, 1858), p.3, c.7.

<sup>49</sup> *El Ferrocarril*, VI/1.824 (14 de noviembre, 1861), p.3, c.1.

de esa y otras épocas. Otras obras fueron "Vals sobre motivo de la Linda de Chamounix" y una polka, que el autor tituló *Oriental* y la dedicó a la primera Compañía de Bomberos, a la cual él perteneció<sup>50</sup>.

Dos mujeres sobresalieron, ellas fueron Ana Smith y Delfina Cruz, quien se firmaba con el seudónimo de Delfina Pérez. De la primera se cita una de sus composiciones titulada *La pensativa*; en tanto que de la segunda fueron varias las obras reseñadas. Además a ella, por sus vínculos familiares muy destacados con la sociedad penquista y su posterior matrimonio con Anibal Pinto, se le dedicaron párrafos llenos de alabanzas. En un largo artículo titulado "Nuestras bellas i la música", no sólo se refieren a su obra –una pieza titulada *El copihue*– sino que proporcionan además amplias noticias biográficas<sup>51</sup>.

Del profesor de flauta y otros instrumentos Ruperto Santa Cruz, hallamos comentada una obra en las páginas de *El Ferrocarril*; en efecto, en septiembre de 1861 se reseña la pieza titulada *La esperanza de Chile*, y esta esperanza no era otra que el nuevo presidente electo de ese entonces, José Joaquín Pérez<sup>52</sup>.

*Instrumentos diversos y sus ejecutantes.* En este apartado hemos reunido, como indica el título, diversos instrumentos y sus ejecutantes de los cuales hemos hallado noticias en el medio que nos sirve de referente.

Esos instrumentos son los siguientes : arpa, flauta, guitarra, órgano, violín cítara y zuloletti. Un instrumento queda fuera : el piano, pues se le ha dedicado un apartado especial. Al asiento de piano dada su extensión, también se le ha abierto un apartado independiente.

*Arpa.* Pocas son las referencias a este instrumento. Tenemos noticias que músicos italianos las usaban por la época estudiada; sabemos también que la Casa de María vendía el arpa de esa institución hacia 1864. El arpa que ofrecían era de manufactura marca Erard. Y de arpistas con nombre y apellido tenemos noticia de Vicencio Sallorenzo. En efecto, en 1864 se comunica la llegada de este arpista, y se informa que las personas que deseen ocuparlo para tocar en bailes, tertulias "i otras diversiones", podrían dirigirse al Hotel de los Hermanos<sup>53</sup>.

Al hablar de flauta de esa década –1855-1865– es inevitable no referirse al flautista por antonomasia de aquel tiempo, el músico chileno Ruperto Santa Cruz (1840-1906). Se distinguió no sólo como instrumentista, sino también, y especialmente, como pedagogo, llegando inclusive a escribir varios textos destinados a los estudiantes del piano y, por supuesto, métodos sobre su instrumento, la flauta. En un aviso de 1860 ofrecía sus servicios, además, como profesor de flauta, en clarinete, flageolet y flautín<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> *El Ferrocarril*, IX/2.597 (30 de abril, 1864), p.3, c.3. Sobre estas obras de Federico Guzmán ver Merino 1993 :136 (0-23), 137 (0-30), 137 (0-36).

<sup>51</sup> *El Ferrocarril*, V/28 (24 de enero, 1856), p.3, c. 2.

<sup>52</sup> *El Ferrocarril*, VI/1.775 (14 de septiembre, 1861), p.2, c. 6.

<sup>53</sup> *El Ferrocarril*, IX/2.644 (24 de junio, 1864), p.3, c. 3.

<sup>54</sup> *El Ferrocarril*, VI/1.384 (11 de junio, 1860), p.3, c. 1. Sobre Ruperto Santa Cruz ver Merino 1990 :69-70 y Pereira Salas 1978 :112-113.

Uno de los instrumentistas extranjeros más notables que visitaron el país en la década citada, fue el flautista italiano Aquiles de Malavassi. Llegó al país en marzo de 1856; venía precedido de gran fama, procedente de España, Portugal, Río de Janeiro y Buenos Aires. Aquí en la capital chilena se incorporó a la compañía que en ese momento actuaba en el Teatro de la República y así dio a conocer –con el aplauso unánime de la prensa– sus talentos. Para el concierto de su despedida anunció la ejecución de una obra : variaciones para flauta sobre motivos chilenos de *La Zambacueca*<sup>55</sup>.

En julio de 1862 estuvo de paso el flautista, también italiano, Giuseppe Gariboldi; a éste la prensa lo anunció como “Garibaldi”. Este –Gariboldi– fue un flautista y compositor italiano que nació el año 1833, es decir, a su llegada a Chile tenía 29 años de edad, y ya un prestigio ganado a nivel internacional.

Dos guitarristas extranjeros llamaron la atención del público : el argentino Pedro Dorrego, quien estuvo de paso en Santiago el año 1862, y el guitarrista español Buenaventura Bassols, a quien hemos visto no sólo permanecer en el país, sino que, además, incorporarse a la vida artística del medio, ya sea en conciertos de beneficio, como en programas simplemente artísticos. Éste, además de la interpretación de su instrumento, también se dedicó a enseñar el arte de la ejecución de la guitarra y ofrecía sus servicios para tal fin en 1861<sup>56</sup>.

El guitarrista argentino –Pedro Dorrego– trajo al país un instrumento que él llamaba *guitarra-arpa*. De ese instrumento opinaba un cronista : “Anoche hemos tenido la oportunidad de oír a este célebre guitarrista i nos hemos sorprendido al escuchar los precisos sonos que este artista arranca de su instrumento... Tan espedita ejecución creemos no haber visto en ningún ejecutante de este instrumento de suyo difícil, a la que se agrega una fuerza de inspiración que a la verdad conmueve al oyente...”.

Del órgano citamos a un constructor : Buenaventura Navarro y un organista, el inglés Mr. Howell, quien falleció mientras ejercía el cargo en la Catedral Metropolitana<sup>57</sup>.

Las hermanas Guillermina y Carolina Abba, de seis y ocho años de edad, respectivamente, fueron el suceso musical en los años que nos interesan en este trabajo. Ellas fueron violinistas y discípulas del muy prestigioso músico ruso-francés –según Pereira Salas– Louis Rémy.

A comienzos de 1860 la prensa ya se hacía eco del grado de maestría de las hermanas Abba. Afirmaba el cronista : “Tuvimos ocasión el domingo de hallarnos en una de las mas agradables sociedades, de la que hacían parte algunos italianos i franceses *dilettanti* i en la que nos vimos admirablemente sorprendidos por el espectáculo nuevo hasta hoy para nosotros, de dos niñas que tocaban violín con gracia i sentimiento sin igual”<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> *El Ferrocarril*, I/114 (5 de mayo, 1856), p.3, c. 6. Ver además Merino 1993 :71-72.

<sup>56</sup> *El Ferrocarril*, VI/1.641 (11 de abril, 1861), p.3, c. 4.

<sup>57</sup> Sobre Howell ver Stevenson 1971 :7, 11; Claro 1979 :28-29.

<sup>58</sup> *El Ferrocarril*, VI/1.291 (21 de febrero, 1860), p.3, c. 3.



Louis Rémy tuvo una actividad múltiple en el campo del arte musical : él fue, ya se dijo, violinista, director de orquesta, profesor de violín, canto, piano y, además, gran organizador de conciertos de la alta sociedad de la época. En 1862 ofrecía sus servicios como profesor de instrumentos de cuerda y de música vocal. Se leía en parte del citado aviso : "El acreditado don Luis Remy va a abrir clases para dar lecciones de instrumentos de cuerda i de música vocal para los jóvenes aficionados de la capital..."<sup>59</sup>.

Otro violinista de mérito que, aparte de hacerse oír en su instrumento, ofreció sus servicios pedagógicos, fue el violinista italiano Claudio Rebagliatti. Y en enero de 1865 estuvo de paso por la capital ofreciendo algunos conciertos el violinista Paul Julien. Él dio tres conciertos en la capital, los días 12, 15 y 19 de enero, respectivamente.

El alemán Jerman Loechener ofrecía sus servicios para dar clases de zítara(*sic.*) en junio de 1864. Además, ofrecía esos instrumentos a quienes quisiesen adquirirlos. Y, por último, una curiosa nota sobre un instrumento llamado zuloletti; es decir, un silbato que usaban los campesinos italianos, pero que uno de estos campesinos hizo de él un instrumento de gran perfección, haciéndose inclusive oír en el propio Conservatorio de Música de Roma.

*Litografías.* La casa de litografía musical, que dominará este arte en la etapa considerada, fue la de Eustaquio Guzmán. Este editor tuvo el enorme mérito, además de imprimir la música que se estaba produciendo en ese momento en el país, especialmente en Santiago y Valparaíso, y de haber hecho un "periódico musical". Y será interesante considerarlo, pues fue de hecho, él quien inauguró en el país este tipo de publicaciones.

El *Álbum Musical de Señoritas*, que así se llamó el "periódico musical", comenzó a publicarse en febrero de 1857. Y fue saludado en estos términos : "El sábado se ha dado a luz al primer número de este periódico musical. Tuvimos la oportunidad de examinarlo i podemos asegurar que es un trabajo digno de su título. Ningún salón de gran mundo podrá desdeñarse de admitir con cordialidad al nuevo huésped. Tiene además el mérito de ser un trabajo en su mayor parte americano. Tanto los autores de las piezas de que se compone como el trabajo litográfico, es ejecutado por mano americana i una notable maestría que nada deja que desear..."<sup>60</sup>.

El profesor de canto y piano Inocencio Pellegrini, siguiendo los pasos de Eustaquio Guzmán, inició la publicación de un álbum musical que tituló *La Estrella Melódica*. El primer número apareció en noviembre de 1856. Se dijo de esta nueva publicación : "Los progresos del arte musical entre nosotros, son cada día más manifiestos i palpables, nuestras lectoras conocen demasiado el *Álbum Musical de Señoritas*, que desde hace algunos meses se publica en Santiago con tan popular aceptación i ahora les noticiamos de una nueva publicación del mismo jénero i

<sup>59</sup> *El Ferrocarril*, VII/1.932 (20 de marzo, 1862), p.3, c. 3.

<sup>60</sup> *El Ferrocarril*, I/73 (17 de marzo, 1856), p.3, c. 4. Sobre otros detalles de la labor editorial de Eustaquio Guzmán, ver Merino 1993 :20.

que lleva el título de este artículo. El patriótico desarrollo iniciado con el *Álbum* por don Eustaquio Guzman, no ha tardado en producir sus frutos, pues la Estrella Melódica viene a alistarse bajo su bandera i se presenta también como un órgano del progreso musical...<sup>61</sup>. A diferencia del *álbum* publicado por Eustaquio Guzmán, *La Estrella Melódica* estuvo dedicada sólo a obras para canto y piano. Consignamos la edición de ocho números. El trabajo litográfico musical se hacía en la litografía de Eustaquio Guzmán<sup>62</sup>.

El maestro director de zarzuela Víctor Segovia publicó, hacia marzo de 1861, un *álbum musical* que llamó *Publicación Musical*<sup>63</sup>. Y, por último, hallamos la edición de un periódico quincenal titulado *La Mariposa*, que en su prospecto anunciaba que sus contenidos versarían sobre modas, costumbres, literatura y música.

Independiente de estos periódicos musicales aquí citados, también se puede ver en esta sección parte de la música que fue publicada en la capital, especialmente en la litografía del ya citado Eustaquio Guzmán. A partir de ese examen podemos tener una idea de lo que nuestros compositores creaban, y las casas editoras publicaban.

*Lutería.* Aparte de las noticias que se tomaron, sin duda de periódicos europeos, referidos a la construcción de ciertos instrumentos, por ejemplo, el caso de una guitarra en España y del litofone, clavijero inventado en los Estados Unidos de Norte América, hallamos un par de noticias referidas a la construcción de instrumentos musicales en el país. Podemos citar a Ventura Navarro, de San Felipe, quien fabricó un piano de madera de jacarandá y que ya anteriormente, en el año 1852, se le había premiado por la construcción de un órgano.

En marzo de 1860 se comunica la llegada a la capital del constructor de órganos, César Buzzoni. En 1860 se dio cuenta que el citado Buzzoni había iniciado la construcción de un gran órgano<sup>64</sup>. De otro fabricante que tenemos noticias es de Isidro Jofré, quien fabricaba pianos.

*Música sacra.* En las páginas revisadas vemos cómo el instrumento que más se asociaba a la música religiosa no era, como se creería, el órgano, sino el armonio. Encontramos innumerables avisos ofreciéndoles a las iglesias esos instrumentos. Los órganos eran casi inaccesibles, pues, en comparación a los armonios, eran considerablemente más grandes, y, sobre todo, mucho más costosos. De ahí que el armonio se haya popularizado en iglesias, colegios y otras instituciones.

Las fiestas religiosas en esta época eran numerosas, siendo la iglesia o el templo el centro de la vida social. Así, a lo largo del año se celebraban, aparte de las misas rutinarias, ciertos festejos especiales, como por ejemplo, novenas, Mes de María, etc. Éstas y otras festividades se anunciaban como "funciones"; así se hablaba de la "espléndida función", por ejemplo, que tuvo lugar en tal o cual iglesia o templo.

<sup>61</sup> *El Ferrocarril*, II/272 (8 de noviembre, 1856), p.3, c. 4.

<sup>62</sup> Mayores detalles sobre Pellegrini en Pereira Salas, 1978 :100-102.

<sup>63</sup> *El Ferrocarril*, VI/1.628 (26 de marzo, 1861), p.3, c. 4.

<sup>64</sup> *El Ferrocarril*, V/1.322) 28 de marzo, 1860), p.2, c.5.

Estos recintos –templos o iglesias– tenían cada cual su público muy determinado. Uno de los templos más elegantes y suntuosos de la capital era el de la Compañía de Jesús. Los devotos católicos estaban orgullosos de ese recinto, y así lo hacían saber: "Hemos tenido ocasión de asistir durante varias noches al templo de la Compañía, donde los devotos de María la celebran en este momento, con una pompa digna de su ardorosa devoción. El golpe de vista que presenta la iglesia con el sin fin (sic.) de luces que la alumbran, i los adornos con que los fieles han cubierto los altares, hace de ese templo uno de los mas elegantes de nuestra capital. Una verdadera casa del Señor..."<sup>65</sup>. Será ese magnífico templo el que arderá por los cuatro costados, la tarde del 8 de diciembre de 1863.

De la Catedral Metropolitana sólo tenemos noticias de la toma de posesión del cargo de cantante del coro, por el presbítero español Santiago Landaeta. De otros músicos algo sabemos gracias a las reseñas que la prensa hacía de algunas de esas "funciones" religiosas. Por ejemplo, en el Templo de San Francisco la orquesta estaba compuesta, entre otros músicos, por Zapiola, Guzmán, Escalante, Quintavalla. Sabemos también que un colaborador casi permanente de las "funciones" religiosas, no sólo con su voz sino también con obra original, era el joven Osbaldo Uriondo. En una de esas nota leemos: "Este joven cantante de afición cuyas voces de carácter bastante raro, por su poder i elevacion, hace extraordinarios progresos en el arte encantador de la música. Anoche lo hemos oído en la ejecucion de un himno a la Virgen compuesto por él mismo, en el templo de N.S. de las Mercedes, hemos quedado, como el numeroso concurso de fieles que cubría las naves del hermoso templo, agradablemente sorprendidos tanto de la composicion como de su maestría i de su voz, de un puro soprano de delicada afinacion..."

Ópera. Damos cuenta de las diversas temporadas de ópera, que tuvieron lugar entre los años 1855 y 1865. En las primeras páginas dedicadas a la ópera –200 y ss.– nos preguntamos qué dijo el autor del libro titulado *La ópera en Chile*, de las temporadas líricas en los años indicados; poco o nada, concluimos<sup>66</sup>. Porque el autor –Mario Cánepa Guzmán– reitera parte de lo que Pereira Salas, en su libro *Historia de la música en Chile*, ya había historiado. No olvidemos que el libro de éste fue publicado el año 1957 y el de Cánepa Guzmán en 1976 (ver bibliografía al final del presente artículo). Y no sólo lo repite, sino que lo resume. Luego, si Pereira Salas fue bastante parco en su discurso y comentarios a propósito de las temporadas de óperas, el autor que estamos citando casi lo anula.

Alfonso Cahan Brenner fue aún más deslucido que Cánepa Guzmán; él, en su libro titulado *Pequeña biografía de un gran teatro*, sólo le dedicó seis páginas al primer Teatro Municipal de Santiago<sup>67</sup>. Y así, para no seguir citando el resto de la bibliografía dedicada a la historia de nuestro primer teatro de la ópera –que no es muy extensa– concluyamos diciendo que todavía, a 127 años

<sup>65</sup> *El Ferrocarril*, V/1.526 (27 de noviembre, 1860), p.3, c. 1.

<sup>66</sup> Cánepa 1976.

<sup>67</sup> Cahan Brenner 1967.

de ser consumido por las llamas, no se ha escrito la historia del primer Teatro Municipal de Santiago. Al menos una historia que considere un examen detenido –como lo hemos intentado en estas páginas– de todas las temporadas líricas que se sucedieron entre 1857 y 1870. Y ese discurso deberá dar cuenta, además, del resto de las actividades que tuvieron lugar en ese recinto.

Para que el lector tenga una visión global de la presencia de la ópera en el Teatro Municipal, hemos incluido al final del capítulo correspondiente varios cuadros que resumen esas temporadas. Ahí se entrega la siguiente información : 1. Título de las óperas; 2. Autores; 3. Fecha de presentación; 4. Temporada en la cual se dio tal o cual ópera; 5. Número de funciones, y 6. Año de estreno en el país.

*Órganos.* Hacia la época que nos ocupa, la catedral Metropolitana tenía dos órganos. El gran órgano situado en la tribuna central fue inaugurado en la Pascua de Resurrección del año 1850, después de haber sido construido por la Casa Flight & Son de Londres. Junto al órgano llegaron a Valparaíso el organista inglés Mr. Henry Howell, quien había firmado contrato con la catedral por el término de cinco años, pero ese tiempo fue sobrepasado, pues, como se sabe, Howell, estuvo hasta su muerte en Chile. El otro órgano de la catedral, es, señalan los especialistas, el único órgano construido en la época colonial. Éste habría sido obra del jesuita Georges Kranzar, quien lo habría construido hacia 1754<sup>68</sup>.

En nuestras fuentes de la época aludida hallamos una reseña completa tanto del fallecimiento del organista inglés, como de la elección de su sucesor en el cargo. En efecto, en abril de 1860 se informaba de un concierto que varios músicos de Santiago preparaban a beneficio de la viuda de Howell, quien había fallecido recientemente en Coquimbo, pues ella y sus hijos habían quedado en la más completa inopía<sup>69</sup>. Juan White fue el organizador del concierto. Los músicos que prestaron su colaboración fueron : Benedetti, Barré, Deichert, Santa Cruz, Bohm y Pellegrini. Ese concierto tuvo lugar en el Salón de la Filarmónica.

En marzo de 1860 llega a Chile el organero italiano César Buzzoni. Será interesante entregar algunos datos de este fabricante de órganos, pues no lo hallamos citado en la *Historia de la música en Chile*, ni menos lo citan otros que han trabajado esta parte de la historia de la música chilena : los órganos. Junto con comunicar su llegada a la capital, se indica que daría principio a la construcción de un “magnífico órgano con el objeto de hacerlo conocer por las personas inteligentes en esta clase de instrumentos”<sup>70</sup>. Pero días antes se había informado que un instrumento de su factura se podía apreciar en la iglesia de San Francisco de la ciudad de Chillán<sup>71</sup>.

En noviembre del año citado –1860– el organero César Buzzoni formó una empresa para la construcción de órganos y pianos. Este establecimiento lo montó junto a Juan Nowotny –se lee en el aviso respectivo–; la fábrica estaba

<sup>68</sup> Sobre este punto ver Stevenson 1971 :7-8 y Claro, 1979 :23-28.

<sup>69</sup> *El Ferrocarril*, V/1.331 (10 de abril, 1860), p.3, c. 2.

<sup>70</sup> *El Ferrocarril*, V/1.322 (28 de marzo, 1860), p.2, c.5.

<sup>71</sup> *El Ferrocarril*, V/1.318 (23 de marzo, 1860), p.2, c.5.

ubicada a la entrada de la calle de San Isidro. También ofrecían composturas de pianos<sup>72</sup>. Este aviso se mantuvo hasta el 11 de enero de 1861. A partir del 12 de enero se publicó un aviso similar, pero esta vez firmaba sólo Buzzoni, por lo cual es fácil deducir que aquella sociedad no funcionó y el organero decidió seguir solo. El texto dice: "César Buzzoni, italiano, avisa haber abierto un establecimiento de órganos de todos los tamaños, con instrumentación de estilo italiano tan excelentes como los que se trabajan en las más acreditadas fábricas de Europa"<sup>73</sup>.

El año 1864 se abre una segunda fábrica de órganos. Esta fábrica fue de la firma de "Antonio Portell i Fullmann e hijos". En el aviso anunciaban: "Participamos al respetable público de esta capital i especialmente a los señores párrocos i prelados de las comunidades religiosas que hemos abierto nuestra fábrica de órganos en la calle Duarte, cuatro cuerdas de la Alameda para el sur, donde se fabricarán órganos de todas dimensiones i de todas clases, se repararán los que se hallen en mal estado, se cambiarán órganos nuevos por viejos, se trasladarán éstos de un lugar a otro sin perder nada de su mérito i se hermosearán no solo en sus sonidos i armonías sino también en su formas, dándoles elegancia i proporciones acomodadas a las localidades". Al final indican que en la misma fábrica podrían verse los planos de órganos que ellos habían construido "en varias ciudades de España, en las Canarias i en Buenos Aires"<sup>74</sup>.

Es decir, que en la década estudiada hallamos dos fábricas de órganos en la capital. Pero a ninguno de estos organeros se les cita en los trabajos consagrados a la historia de estos instrumentos en la capital. ¿Por qué?

*Orquesta.* Son escasas las noticias sobre orquestas y sus respectivos directores. Como sabemos —es la parte triste de la música— tanto la orquesta como los coristas y directores— pasaban, en las crónicas y críticas de la época, absolutamente desapercibidos. Además, huelga decirlo, en la época no se puede hablar en plural, pues no existían "orquestas", sino la que, más mal que bien, se podía armar para tal o cual compañía lírica. De ahí se explica, pues, la escasez de noticias referidas a estas agrupaciones.

*Pedagogía.* Los profesores de piano y canto que ofrecieron sus servicios, entre 1855 y 1865, fueron los siguientes: Clarisa Bardoni, quien estuvo de paso en la capital acompañando a su hermana, la soprano Leonide Bardoni, y ofrecía sus servicios como profesora de piano en julio de 1859. Al año siguiente un aviso informa que ella había decidido quedarse en el país, dedicándose a dar lecciones de piano. Adolfo Yentzen, quien había llegado al país el año 1848, estableciéndose en Valparaíso; doce años después se traslada a la capital. A Federico Lutz, se le cita como arreglador de óperas, operetas y zarzuelas. Inocencio Pellegrini, quien llegó al país procedente de California, tuvo un almacén de música y se dedicó a la enseñanza en las clases aristocráticas chilenas. Carlos Poppé, quien organizó el año 1859 unos

<sup>72</sup> *El Ferrocarril*, V/1.511 (9 de noviembre, 1860), p.2, c.5.

<sup>73</sup> *El Ferrocarril*, VI/1.566 (12 de enero, 1861), p.1, c.4.

<sup>74</sup> *El Ferrocarril*, IX/2.581 (14 de abril, 1864), p.3, c.5.

conciertos al aire libre en los jardines del Hotel de Francia. Isabel Martínez de Escalante, cantatriz chilena quien tuvo una relevante actuación en la lírica local e incluso hizo presentaciones en el exterior. Federico Guzmán quien en 1859 se anuncia como profesor de piano. Tanto el año citado como el siguiente –1860– se ofrecía Federico junto a su hermano, Eustaquio, para dar clases de música; el primero de piano y el segundo de violín. Hacia el año 1865 Federico Guzmán sigue ofreciendo sus servicios<sup>75</sup>. En esa época, según el aviso, vivía en la calle de Duarte número 31. La niña prodigio, Juana Guamán, junto con ofrecerse como profesora de piano, canto y guitarra, anuncia que había obtenido “certificado de su profesor” del Conservatorio para ejercer la docencia. Hugo Bussmayer avisaba que, habiendo llegado hacía poco a la capital, ofrecía sus servicios como profesor de piano. La señora de Longchamps, institutriz europea, señalaba en el aviso que ofrecía enseñar todos los ramos de la educación más sólidos y elegantes, entre ellos el piano y sobre todo –acotaba– el arpa. Carlos Koepf, profesor de música y organista, se ofrecía para enseñar el piano y la música vocal. Rafael Pantanelli y su esposa Clorinda de Pantanelli se anunciaban, él como director de orquesta y ella como cantante. La familia Guzmán se hacía presente en la escena de la pedagogía con varios de sus miembros : los ya citados Federico y Eustaquio, y Rosario, quien el año 1860 ofrecía sus servicios como “antigua profesora de piano”. Sabemos que ella era viuda del sargento mayor del ejército peruano José Manuel Rivas. En el año 1861 –enero– viaja a ese país para cobrar el montepío, pero ya en marzo de 1862 vuelve a ofrecerse como profesora de piano en Santiago<sup>76</sup>. Además, se anuncian Delfina Chávez, profesora de piano; Fortunata Cienfuegos de Vera, que ponía en conocimiento de sus amigos y demás personas que había resuelto dar lecciones de piano a domicilio, esto ocurría el año 1865. Mariana Bustos –junto a Juana Guamán– fue una de las alumnas más aventajadas del Conservatorio, y en 1858 anunciaba que daba clase de canto y teoría. De California llegó al país, en abril de 1857, Madame Martin; apenas llegó, ofreció sus servicios como profesora de piano. Juan A. Sconcia, padre de la famosa diva que logró tantos triunfos en los escenarios chilenos, Olivia Sconcia, se ofrecía como profesor de canto y piano. Enrique Maffei, quien se había ido del país el año 1850, regresa diez años después y se ofrecía como profesor de canto y piano. El francés Luis Deleurie llegó a la capital en mayo de 1862, y era un cantante de cierto talento. En la capital, junto con ofrecer algunas audiciones tanto privadas como públicas, se dedicó a la enseñanza del canto y del piano. Los hermanos Guridi, españoles, también ofrecían clases de piano y canto. Edmundo Widemann, hijo de la contralto Ana Widemann, que tuvo éxito en sus presentaciones en Chile, ofrecía sus servicios como profesor de piano. El músico chileno Santiago Heitz, regresó al país el año 1856, después de algunos años de ausencia; daba lecciones de piano en su casa. Gabriela Argüello, una de las alumnas más distinguidas –se lee en un aviso– por su aprovechamiento en el Conservatorio Nacional de Música, ofrecía sus servicios

<sup>75</sup> Cf. Merino 1993 :21.

<sup>76</sup> Merino 1993 :14.

como profesora de piano. Guillermo Deichert avisaba en marzo de 1860, que seguía dando lecciones de piano en casas particulares. Alberto Frenchel ofrecía sus servicios como profesor de piano en mayo de 1861. Del texto de un aviso se desprende que Telésforo Cabero regresaba después de algunos años de ausencia, pues dice : se halla dispuesto a continuar como antes en el ejercicio de su profesión : profesor de piano y canto. A éstos se pueden agregar los nombres de Ruperto Santa Cruz y Teodoro Ledezma.

Otros instrumentos : Flauta : el flautista chileno Ruperto Santa Cruz ofrecía sus servicios como profesor de flauta, clarinete, flageolet y flautín; *violín* : Luis Rémy, profesor de violín, ofrecía sus servicios para enseñar instrumentos de cuerdas y música vocal; Rabagliati, este violinista ofrecía sus servicios en junio de 1861. Y por último, un instrumento bastante exótico : la cítara. El 28 de junio de 1864, German Loechner ofrecía no sólo la enseñanza de ese instrumento, sino también la venta de cítaras.

A modo de síntesis, por lo examinado en las páginas de un medio de prensa de la capital, podemos afirmar que la oferta para la época era alta. No debemos olvidar que era un sector no muy grande el que tenía acceso, no decimos a la educación formal, sino a los "maestros de música", que debieron cobrar altos honorarios<sup>77</sup>. Luego, la oferta de profesores de música, más el Conservatorio Nacional de Música y las clases que de esa materia se daban en casi todos los colegios, nos permiten reiterar que para la época en la cual se encuadra este trabajo, la enseñanza de la música no era nada de insignificante.

Y, por último, podemos también afirmar que muchos de los nombres entregados en este recuento de docentes, no se encuentran en la bibliografía clásica de la historia de la música chilena.

*Piano.* A través de la entrada por este instrumento se tendrá una visión global de lo que significó la evolución del piano en la sociedad chilena —capitalina— : los profesores que ofrecían sus servicios, las fábricas que se abrieron para su construcción, las venta y compra que se hacían a través de los avisos publicados en la prensa, los almacenes de música que ofrecían estos instrumentos (incluso se crearon almacenes especializados únicamente en la venta de pianos), etc.

En cuanto a fábricas podemos citar las siguientes : fábrica de pianos de San Felipe<sup>78</sup>, "Augusto E. Romey, fabricante y afinador"<sup>79</sup>, "La fábrica de pianos de Teodoro Brown"<sup>80</sup>, "Fábrica de pianos de Enrique Harms"<sup>81</sup>, "Fábrica de pianos de Emilio Bergert"<sup>82</sup>, "Isidro Jofré, fabricante de pianos, afinador y componer"<sup>83</sup>. Otros, todos europeos, se ofrecían para los diversos oficios referidos a los pianos.

<sup>77</sup> Sobre este punto ver Merino 1982 :217-218.

<sup>78</sup> *EL Ferrocarril*, VI/1.825 (15 de noviembre, 1861), p.3, c. 4.

<sup>79</sup> *El Ferrocarril*, I/168 (7 de julio, 1856), p.3, c.6.

<sup>80</sup> *El Ferrocarril*, IV/1.004 (18 de marzo, 1859), p.3, c.7.

<sup>81</sup> *El Ferrocarril*, I/88 (4 de abril, 1856), p.4, c.6.

<sup>82</sup> *El Ferrocarril*, II/423 (4 de mayo, 1857), p.2, c.6.

<sup>83</sup> *El Ferrocarril*, VI/1.526 (27 de noviembre, 1860), p.3, c.5.

Así hallamos a los siguientes : “Mr. Swain, de la casa Collard y Collard de Londres, se ofrece para afinar y componer pianos”<sup>84</sup>, “N. Bergeret y Sazy : arreglo, afinaduras, composturas, ventas y alquiler de pianos”<sup>85</sup> y “José Knapen componedor y afinador de pianos”<sup>86</sup>.

Las marcas de estos instrumentos más comunes que se encuentran citadas en la prensa son las siguientes :franceses Erard y Pleyel; ingleses : Bowman, Colard y Colard, Murphy y Broadwood.

*Manifiestos (Movimiento de Aduana de Valparaíso)*. Bajo este título se ha incluido un capítulo referido al examen que hicimos de los manifiestos que el periódico *El Ferrocarril* incluía en sus páginas. Es interesante, puesto que ahí aparecen consignados, entre otras muchas mercancías, las importaciones de instrumentos musicales. Y lo hemos incluido en piano, pues, como se verá, éste fue el instrumento que en mayor cantidad se importó en los años estudiados – 1855/1865–. Se indica la casa importadora, en ocasiones el barco que las transportaba, el instrumento –piano, guitarra, armónicas, cajas de música, órgano, organitos, etc.–, así como la cantidad y en ocasiones el precio de los mismos.

En el decenio de Manuel Montt (1851-1861), la prosperidad económica surgida, entre otras causas, por la apertura de los mercados de California y Australia, produjo un aumento de las entradas fiscales, lo cual permitió financiar con fondos ordinarios un vasto programa de obras públicas. Pero a partir de 1858, esas entradas decrecieron, pues se cerraron los mercados antes citados, y por ende disminuyeron los ingresos por exportaciones. De allí en adelante el gobierno trató de equilibrar los presupuestos con empréstitos, pero ello nada arregló y la crisis se mantuvo hasta el año 1864. Y será este año cuando se produzca la reforma de la Ordenanza de Aduana. En esa reforma se mantuvo el impuesto de exportación para la plata (5%) y cobre (3%). En cuanto a los derechos de importación, se redujo la lista de artículos libres de derechos de importación –las ciento diecinueve partidas libres de derechos de internación de la Ordenanza de 1851 fueron reducidas a veintinueve–. Entre los artículos que perdieron ese privilegio estaban los siguientes: acero, alquitrán, arado, azogue, carbón de piedra, clavos, fierro sin labrar, género para sacos, hojas de cepillo, sierra y serruchos, hornos de fierro. Y respecto a lo que nos interesa en este trabajo, señalaba la Ordenanza que la internación libre de maquinaria para el fomento de la agricultura, de la minería, *de las artes y ciencias* pasaron a estar sujetas a la autorización del Presidente de la República. Todos estos artículos fueron sometidos a un derecho de 15%<sup>87</sup>.

*Serenata*. En nuestro caso, se trata simple y llanamente del canto nocturno. En América Hispana esta serenata se circunscribió con el tiempo casi única y exclusivamente al ámbito amoroso. Los enamorados ofrecían serenatas a sus

<sup>84</sup> *El Ferrocarril*, I/210 (25 de agosto, 1846), p.3, c.4.

<sup>85</sup> *El Ferrocarril*, III/674 (22 de febrero, 1858), p.3, c.3.

<sup>86</sup> *El Ferrocarril*, V/1.399 (28 de junio, 1860), p.3, c.6.

<sup>87</sup> Ver Zilci 1996.



amadas. Pero en la época en que ubicamos este trabajo, esta forma musical era mucho más amplia y por lo tanto flexible. Veremos que no sólo se daban serenatas a las "amadas", sino que las serenatas reseñadas estaban dedicadas a homenajear a hombres públicos, desde el mismísimo Presidente de la República a un director de una compañía de ópera, recién llegado a la capital.

En mayo de 1858, la orquesta del Teatro Municipal junto a una banda militar, ofrecieron una serenata al pianista y empresario de una compañía lírica, Ricardo Mulder<sup>88</sup>, sujeto que protagonizó un hecho escandaloso para la época. Los alumnos de la Academia Nacional de Música brindaron una serenata al Intendente, con motivo de sus cumpleaños<sup>89</sup>. Las estatuas también eran objeto de serenatas. En efecto, la noche del 29 de septiembre una muchedumbre homenajeo al general José Miguel Carrera; para ello una banda de música, al pie de la estatua del héroe, toco música militar<sup>90</sup>. Cuando las armas chilenas se impusieron a las españolas, el año 1864, el pueblo salió a las calles para festejar el triunfo. Se dirigieron a la casa del Presidente de la República y le dieron una serenata. El cronista fue preciso al momento de indicar quienes componían el grupo de músicos. Señaló que los instrumentos habían sido : tres arpas y tres guitarras, y los "cantantes de profesión", como los definió, eran "cinco hembras y un macho (sic)"<sup>91</sup>.

*Teatros.* Bajo este subtítulo se agrupan todos los contenidos que dicen relación, como su nombre lo indica, con los teatros; ahora bien, sabemos que en la época que nos ocupa fueron dos los teatros que dominaron ampliamente en la vida artística y social santiaguina. Ellos fueron el llamado Teatro de la República y el Teatro Municipal. Hubo otros, pero o bien fueron muy reducidos o bien no duraron mucho tiempo. Así, por ejemplo, se informaba que la Municipalidad pensaba continuar la construcción del Teatro Popular, en la calle Mapocho<sup>92</sup>; tres años antes hubo un proyecto de construcción de Teatro de la Zarzuela. En efecto, se informaba que los señores M. Barbier y V. Segovia habrían formado una empresa con el fin de reunir a suscriptores para : "construir en esta capital un nuevo teatro destinado a la representación de zarzuela"<sup>93</sup>. Al mes siguiente se le daba nombre a este teatro. Así se hablaba del Teatro de Variedades. Y ahí se decía : "parece que este nuevo teatro va a ser construido en la calle Angosta, cerca de la Alameda en proporciones menores que nuestro Teatro Municipal i mejor apropiado a su destino, que será representar comedias, dramas, zarzuelas, petipiezas, etc.". Pero luego no se volvió a hablar más del tema.

Por lo tanto, en esta entrada se halla todo lo referido a teatro, pero básicamente a los dos grandes teatros que tuvo la capital a mediados del siglo XIX. El Teatro de la República se inauguró un 19 de septiembre de 1848, y ardió diez años después; en tanto que el Teatro Municipal abrió sus puertas la noche

<sup>88</sup> *El Ferrocarril*, III/733 (4 de mayo, 1858), p.3, c.5.

<sup>89</sup> *El Ferrocarril*, VI/1.712 (8 de octubre, 1861), p.3, c.1.

<sup>90</sup> *El Ferrocarril*, IX/2.733 (30 de septiembre, 1864), p.3, c.2.

<sup>91</sup> *El Ferrocarril*, IX/2.588 (21 de abril, 1864), p.2, c.3.

<sup>92</sup> *El Ferrocarril*, X/2.817 (7 de enero, 1865), p.3, c.1.

<sup>93</sup> *El Ferrocarril*, VII/1.959 (23 de abril, 1862), p.3, cc.3-4.

del 17 de septiembre de 1857, y toda su estructura iba a caer –al igual que el teatro antes citado– bajo el peso de las llamas, doce años después.

*Zarzuelas.* No reiteraremos lo que sobre la zarzuela en la época que estudiamos hemos escrito en la entrada correspondiente. Sólo digamos, *grosso modo*, que en las páginas que le dedicamos a ese género lírico-dramático hemos cubierto – estamos seguros– todo el período que nos propusimos, esto es desde año 1855 hasta el año 1865. Y en el cuadro que hemos levantado (que va adjunto al capítulo correspondiente del texto completo del trabajo), se podrá ver, rápidamente, que el año –o los meses para ser más exactos– en que tuvo más presencia la zarzuela fue el año de 1859. En tanto que en los años 1855, 1856 y 1857 no hubo presencia de este género, pues, sencillamente, fue introducido al país en marzo de 1858; ahí nace la historia de la zarzuela en Chile. Y, además, ese nacimiento tuvo un partero : Víctor Segovia, español. Él introdujo este género lírico-dramático en Chile y a él se le deben, por supuesto, no sólo la formación de las primeras compañías, sino también la formación de varios artistas nacionales en ese nuevo género.

El cuadro aludido muestra el siguiente desarrollo de la zarzuela en la década que estudiamos. En 1858 hubo una corta temporada de sólo cinco funciones, del 16 de marzo al 23 del citado mes. Pero en él se representaron más dramas que zarzuelas. Incluso el medio que nos sirve de referente no registró los programas. El año 1859, como ya dijimos, fue el año de la abundancia. La temporada se inició el 30 de julio de 1859 y concluyó el 26 de enero de 1860. La “Compañía Dramática de Zarzuela y de Baile” fue, en forma estricta, la primera compañía de zarzuela. Sus programas estaban matizados con dramas, comedias y bailes. Y éste estuvo, no decimos en las manos, sino que en los pies de la pareja Thierry-Bernardelli, Luis Corby y Matilde Noël, siendo, sin duda, la primera figura Celestina Thierry. Fue ella la que en las funciones, muchas veces débiles, –ya sea por la poca calidad de las comedias, dramas o bien por las mismas zarzuelas–, levantaba y salvaba esas funciones. Por ello, como se verá, la crítica no sólo fue favorable para su arte, sino que al final la despidió un crítico con estas palabras : “La Thierry va a dejar un vacío en nuestro teatro, imposible talvez [sic.] de llenar. Mui difícil será que llegue a nuestras playas una artista tan recomendable bajo todos los respectos. Con la Thierry ha pasado entre nosotros lo que rara vez sucede a los artistas. El interes i novedad que ha despertado su danza no ha disminuido un ápice en tan largo tiempo. Su diaria aparición en nuestra escena ha sido saludada siempre con salvas estrepitosas de aplausos, como si cada noche se hubiese asistido al estreno de una eminente artista. Esto sólo basta para dar una idea de su relevante mérito...”<sup>94</sup>.

Si sumamos las sesenta funciones que la “Compañía Dramática de Zarzuela y de Baile” programó para su temporada, más dos de despedida, más dieciséis “funciones extras”<sup>95</sup>, y se agregan las ocho que la compañía dio entre el 15 y el 25

<sup>94</sup> *El Ferrocarril*, V/1.299 (1 de marzo, 1860), p.3, c.3.

<sup>95</sup> Se consideraban como tales las que no estaban incluidas dentro del programa. Éstas estaban constituidas básicamente por los llamados “beneficios”, que a finales de la temporada les correspondía a los artistas más destacados.

de septiembre, programación especial de "fiestas patrias", tendremos que esta compañía ofreció ochenta y seis funciones, dejando un saldo, desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo, sumamente favorable, tanto para la empresa como para el público y la cultura chilena, al entregar otra posibilidad de divertimento a través de un género que hasta ese entonces era desconocido en Chile.

### Bibliografía

CAHAN BRENNER, ALFONSO

1967 *Pequeña biografía de un gran teatro*. Santiago: Arancibia Hnos.

CANEPA GUZMÁN, MARIO

1976 *La ópera en Chile*. Santiago: Editorial del Pacífico.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1979 "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *RMCh*, XXXIII/148 (octubre-diciembre), pp.7-36.

MERINO MONTERO, LUIS

1982 "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", en Robert Günther (ed.), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert* ["Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57"]. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp.199-235.

1990 "Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White", *RMCh*, XLIV/173 (enero-junio), pp.65-113.

1993 "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp.5-68; XLVII/180 (julio-diciembre), pp.69-148. Tirada aparte. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

MILANCA GUZMÁN, MARIO

1982 "El Cojo Ilustrado 1892-1915 : una investigación hemerográfica", *Revista Musical de Venezuela*, III/6 (enero-abril), pp.73-143.

1993 *La música en El Cojo Ilustrado, 1892-1915*. Caracas : Dirección de Cultura de la Universidad

Central de Venezuela-Ediciones de la Presidencia de la República. 2 volúmenes.

1996 "Pablo Neruda: poesía y prosa venezolana", *Mapocho*, N°40 (segundo semestre), pp.209-294.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

1978 *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.

STEVENSON, ROBERT

1971 "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Inter-American Music Bulletin*, N°80 (marzo- junio).

ZAPIOLA, JOSÉ

1974 *Recuerdos de treinta años*. Novena edición. Santiago: Editorial Francisco de Aguirre.

ZILCI, SONIA

1996 "La ordenanza de aduana de 1864", *Cuadernos de Historia*, N°10 (abril), pp.109-125.