

**LAS AGRUPACIONES
INSTRUMENTALES EN LAS
CIUDADES E
INSTITUCIONES
PERIFÉRICAS DE LA
COLONIA:
EL CASO DE SANTIAGO DE
CHILE***

Alejandro Vera A.

Alejandro Vera A.



En la época colonial, el espacio urbano de nuestro continente se hallaba fuertemente jerarquizado, tal como ocurría en España y el resto de Europa: siguiendo el modelo teórico propuesto por la historiografía urbana, podemos decir que las ciudades con el mayor poder político y económico actuaban como "ejes", en torno a los cuales se concentraba una serie de ciudades o pueblos "periféricos" de menor envergadura; estos últimos actuaban a su vez como ejes de otros centros aún menores, situados en su entorno más próximo.¹ El mismo esquema se reproducía al interior de cada núcleo urbano: por lo menos a partir del Renacimiento europeo la ciudad tenía un trazado cuadrículado, en cuyo centro estaba la Plaza Mayor, donde se concentraban las instituciones que detentaban el poder, específicamente el Cabildo, la Audiencia y, lógicamente, la Catedral; desde allí se delineaban las calles y se repartían las parcelas de cada nueva ciudad que se fundaba en la América colonial.¹

El modelo anterior resulta útil para nuestra disciplina, porque permite comprender mejor los canales de difusión y circulación de la música en la época moderna. Miguel Ángel Marín ha demostrado, por ejemplo, que en el siglo XVIII varios manuscritos con arias de ópera compuestas

en Madrid fueron enviados a un centro secundario pero importante como Zaragoza, distribuyéndose desde ahí a una ciudad aún menor situada en su periferia, como Jaca.³

A pesar de ello debería evitarse una interpretación demasiado rígida del mismo, que pudiera llevarnos a concluir precipitadamente que sólo los centros e instituciones más importantes tuvieron una actividad musical digna de estudio. Una visión de este tipo podría explicar, en mi opinión, los escasos trabajos musicológicos dedicados durante el siglo pasado a la actividad musical de ciudades que no fueron sedes virreinales, o no tuvieron una categoría política tan significativa, así como a toda institución religiosa que no fuese una catedral (me refiero a los conventos y parroquias).⁴

En la práctica, en cambio, eran muchos los factores que podían determinar la jerarquía de un núcleo urbano desde el punto de vista musical. No siempre una ciudad que concentraba el poder político hacía lo propio con el quehacer artístico y cultural: el Madrid del siglo XVII resulta un buen ejemplo de ello, puesto que si bien era la capital administrativa de la monarquía no siempre los mejores músicos de España se desempeñaron allí.⁵

* Este trabajo recoge en parte los resultados del proyecto de investigación "La música en Santiago de Chile en la época colonial" (DIPUC/346/2003), que actualmente llevo a cabo en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Quiero agradecer a Guillermo Carrasco Notario, al Padre Alfonso Morales y al Padre Roberto Iturriaga, archiveros de San Agustín, La Merced y San Francisco respectivamente, las facilidades que me han brindado durante mis investigaciones. Los intercambios de ideas con Victor Rondón acerca de la música de la Colonia me han sido también de gran utilidad, así como sus propios trabajos sobre el tema.

- 1 Sobre este modelo teórico y su aplicación a la musicología véase Miguel Ángel Marín: " 'A copiar la pureza': música procedente de Madrid en la catedral de Jaca", en *Artigrama*, 12 (1996), pp. 259-260. Cf. su tesis doctoral *Music and musicians in provincial towns: the case of eighteenth-century Jaca (Spain)*, Royal Holloway, University of London, 1999, que no he podido consultar.
- 2 Jaime Valenzuela: *Las Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago de Chile: DIBAM, 2001, pp. 65-66.
- 3 Marín: "A copiar la pureza", pp. 260-266.
- 4 Véanse, no obstante, los trabajos de Viana Cadenas y Aurelio Tello contenidos en Victor Rondón (ed.): *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, Santa Cruz de Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura, 2002, pp. 19-38 y 52-61, y los que figuran en este mismo volumen. Una iluminadora y reciente síntesis sobre los conventos de Cuzco se halla en Geoffrey Baker: "Music in Convents and Monasteries of Colonial Cuzco", en *Latin American Music Review*, 24 (2003), n° 1, pp. 1-41, quien prepara también un estudio sobre las parroquias. No he podido consultar aún los trabajos de Francisco Curt Lange: "Convento de San Lorenzo de Nuestra Señora de La Merced, Córdoba (Argentina)", en *Latin American Music Review*, 7 (1986), n° 2, pp. 221-247 y "Convento de Predicadores de Nuestro Padre Santo Domingo de Córdoba (Argentina)", *ibidem*, pp. 178-220. Para Chile el único estudio realizado hasta el momento es el de Alejandro Vera: "La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (s. XVII-XVIII)", en *Revista Musical Chilena*, 58 (2004), n°201, pp. 34-52, y "Music in the convent of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period", en *Early Music*, XXXII, n°3 (agosto) (London: Oxford University Press, 2004), en preparación (versión ampliada del anterior).
- 5 Pablo L. Rodríguez: "Sólo Madrid es Corte. Villancicos de las capillas reales de Carlos II en la catedral de Segovia", en *Artigrama*, 12 (1996), p. 238.

Por otra parte, una ciudad periférica podía variar notablemente su condición por algún suceso particular: así ocurrió con el descubrimiento de oro en la capitania general de Minas Gerais (Brasil) hacia 1680, que produjo un inusitado incremento en su actividad musical.⁶

En lo relativo a las instituciones un ejemplo interesante es el de la Catedral de Salamanca en los siglos XVII y XVIII: sin ser sede metropolitana, esta institución tuvo un mayor atractivo para los pretendientes al magisterio de capilla por la posibilidad que ofrecía de optar, simultáneamente, a una cátedra universitaria e incrementar así sus ingresos.⁷ Así mismo instituciones teóricamente menores como los conventos – especialmente de monjas – alcanzaron a veces un nivel musical similar al de las catedrales, por la mayor identificación que tenían las élites locales con las órdenes religiosas de la ciudad y sus miembros.⁸ Además, las ciudades periféricas se hallaban fluidamente conectadas con las del centro⁹ y procurarían mantenerse al día de las actividades que en estas últimas se desarrollaban, a fin de reproducirlas en su propio entorno. Este es quizás el aspecto más relevante porque implica que las ciudades “menores” se hallaban constituidas por los mismos elementos que las ciudades del nivel superior, aunque adaptados a un espacio urbano de menor envergadura y menos recursos.

Santiago fue durante la mayor parte de la Colonia la capital del reino de Chile. Era una ciudad

bastante pequeña, ya que a fines del siglo XVII vivían en ella entre 12.000 y 15.000 personas. Su población se duplicó en el siglo XVIII, puesto que en 1778 tenía cerca de 24.000 habitantes. A pesar de ser una Capitanía General, Chile ocupaba una posición relativamente marginal en el continente, en parte por el aislamiento natural de su territorio. Existía un marcado predominio de los espacios rurales, por lo que la capital estaba rodeada por propiedades agropecuarias, conventos dispersos y pueblos de indios.¹⁰ En otras palabras, se trataba de una ciudad típicamente periférica, que dependía en gran medida de otras ciudades de mayor importancia.

Los testimonios conocidos apuntan a que su centro urbano de referencia durante la Colonia fue Lima, que contribuyó entre otras cosas (y junto a ciudades como Cuzco y Potosí) al desarrollo de la pintura, mediante el envío regular de obras de arte a Chile.¹¹ El modelo ceremonial-festivo limeño influyó también en las festividades santiaguinas, y desde finales del siglo XVIII se incrementó el intercambio comercial entre ambas ciudades, cuando los mercaderes criollos estrecharon sus lazos con la capital del virreinato y adquirieron un mayor estatus social.¹² Este último bien pudo ser uno de aquellos hechos a los que nos referíamos anteriormente, que podían insuflar nuevos aires a una ciudad periférica y modificar en cierta medida su jerarquía como núcleo urbano. Así mismo, la estrecha vinculación que desde el siglo XVI mantuvieron las órdenes religiosas de Santiago y Lima parece haber

contribuido notablemente al intercambio cultural entre ambas ciudades, como tendremos ocasión de ver.¹³ A pesar de ello, la influencia limeña desde el punto de vista musical se halla bastante menos documentada: Estenssoro señala que a fines del siglo XVIII Lima enviaba salterios y claves a Chile (sin citar ejemplos concretos), y que algunas obras del Archivo Arzobispal de Lima se hallarían duplicadas en el archivo de la Catedral de Santiago;¹⁴ Pereira Salas ha documentado la interpretación de contradanzas “al uso de Lima” en Santiago, en 1789;¹⁵ Víctor Rondón ha estudiado la posible influencia del *Symbolo Catholico Indiano* de Oré en Chile;¹⁶ y Samuel Claro estudió la vida de José de Campderrós – compositor catalán que llegó de Lima en 1793 para ocupar el magisterio de la Catedral de Santiago – pero no dedicó una atención especial a los vínculos musicales entre ambas ciudades.¹⁷

Por ello en el presente trabajo aprovecharé una serie de documentos hasta ahora desconocidos para ampliar, por una parte, la información sobre la influencia musical limeña, y, por otra, para avanzar en el conocimiento de las prácticas interpretativas en el Chile colonial, tema estrechamente relacionado con el presente simposio y que apenas ha sido estudiado con anterioridad.¹⁸ Desde ambos puntos de vista se

trata de un estudio preliminar que ofrece aún muchas interrogantes, y que habrá que completar en el futuro, pero creo que su contenido modifica de manera significativa los conocimientos existentes sobre estos temas. El hecho de que la mayor parte de la documentación inédita esté tomada de los archivos conventuales de Santiago implica un interés añadido, por la escasez de estudios ya comentada sobre la música en este tipo de instituciones, teóricamente “menores”.¹⁹

El primer dato conocido sobre la interpretación del órgano en Chile se refiere a Gabriel Villagra, que hacia 1580 tocaba este instrumento, cantaba bien el canto llano y servía de sochantre en la Catedral.²⁰

Posteriormente, afirma el Padre Victor Maturana que en 1595 había en el primer convento de los agustinos “un órgano que, si siempre es de tanto efecto en las solemnidades del culto, al presente era de necesidad, tratándose de estos nuevos fundadores, todos ellos diestros músicos...”. Dichos religiosos acababan de llegar de Lima, por lo que es más que probable que el instrumento proviniese de esta ciudad. En todo caso, fue seguramente destruido en el incendio que tuvo lugar en dicho año.²¹

Aunque estos datos son muy escuetos, he encontrado bastante información nueva en el archivo agustino que vale la pena referir aquí. En

13. Esto resulta obvio considerando que las órdenes religiosas de Chile (me refiero en particular a los mercedarios, agustinos y franciscanos) pertenecieron por varios años a la “Provincia” del Perú, antes de constituirse en una provincia independiente – véase Alfonso Morales Ramírez (O. M.): *Historia general de la orden de La Merced en Chile (1535-1831)*, Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivo y Museos, 1983, p. 78; Víctor Maturana (O.S.A.): *Historia de los agustinos en Chile*, vol. I, Santiago de Chile: Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, 1904, pp. 101-103; y Marciano Barrios: *Presencia franciscana en Chile. Sinopsis histórica 1553-2003*, Santiago de Chile: Publicaciones del Archivo Franciscano, 2003, p. 37.

14. Juan Carlos Estenssoro: *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*, Lima: Colmillo Blanco, 1989, p. 110.

15. Víctor Rondón: “El *Symbolo Catholico Indiano* de fray Luis Gerónimo de Oré (Lima, 1598). Síntesis e interpretación de aspectos músico-doctrinales”, en *Resonancias*, 1 (1997), pp. 43-59.

16. Samuel Claro Valdés: “José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile”, en *Anuario Musical*, XXX (1977), pp. 123-134.

17. La principal fuente al respecto continúa siendo Pereira Salas: *Los Orígenes*, pp. 8-60.

18. Cf. la nota.

19. Pereira Salas: *Orígenes*, pp. 14-15.

20. Maturana: *Historia*, pp. 11, 40. El autor documenta este instrumento citando una carta del Padre Juan de Toro Mazote al general de la orden, conservada en el Archivo General en Roma.

6. Francisco Curt Lange: “La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, en *Revista Musical Chilena*, 21 (1967), n.º 102, pp. 20 ss.

7. Álvaro Torrente: “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”, en *Artigrama*, 12 (1996), pp. 225-229.

8. Baker: “Music in Convents”, p. 3.

9. Marín: “A copiar la pureza”, p. 259.

10. Valenzuela: *Las liturgias*, pp. 38-45.

11. Eugenio Pereira Salas: *Historia del arte en el reino de Chile*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1965, p. 62 ss.

12. Véase Valenzuela: *Las liturgias*, pp. 62, 207 ss y 360, e Isabel Cruz: *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago: Universidad Católica de Chile, 1995, p. 81, quien refiere algunas relaciones impresas de fiestas públicas realizadas en Lima que llegaron a Chile en la época.

1597 figura un "clavicordio", o clave en términos actuales,²² lo que permite adelantar en más de un siglo la fecha hasta ahora conocida de su llegada a nuestro país.²³ Lo más interesante es que este instrumento fue enviado a Chile a cambio de 100 misas, junto a otras piezas de valor,²⁴ por Fr. Antonio de Montearroyo, sacristán del convento de San Agustín de Lima.²⁵ Tenemos pues un primer testimonio de interés acerca de la importancia que tuvo la capital del virreinato en la actividad musical de Santiago. Se trata también, hasta donde sabemos, del documento más antiguo sobre el clavicordio en Lima, con excepción de una breve mención que hace Stevenson referida al sochantre Cristóbal de Molina (véase la nota 23), lo que demuestra que el estudio de una ciudad periférica puede también arrojar luz sobre las ciudades más importantes. Pocos años después el prior vendió este instrumento en "40 patacones", ignoramos si a un particular o a otra institución religiosa.²⁶ Pero esto no quiere decir que los instrumentos de tecla fuesen poco importantes para el convento, ya que a comienzos del siglo XVII figuran varios

de ellos en los libros conventuales, además de libros y manuales de canto:²⁷ desde enero de 1608 comenzó a construirse un nuevo órgano, que no debe haber sido demasiado pequeño porque se le fabricó una tribuna apropiada;²⁸ este instrumento debió concluirse a fines de dicho año, cuando figuran los primeros pagos "al Padre Aránguez, organista, porque enseñó a los hermanos";²⁹ a comienzos de 1611 se gastaron 22 patacones "en un monacordio que se compró para la enseñanza de los músicos", lo que confirma el empleo de este instrumento en la preparación de los religiosos con vistas a la ejecución del órgano;³⁰ y, por si esto fuera poco, el 3 de abril de 1614 se pagó una importante cantidad al "Padre Reyes" para la fabricación de un nuevo órgano y la reparación del antiguo,³¹ hecho ya citado por Pereira Salas, quien ofrece algunos detalles sobre el instrumento: "cinco registros, tres fuelles y flautas de catorce palmos de largo". Cabe advertir, no obstante, que el nombre de Reyes no era "Beltrán", como señala Pereira, hecho importante al que volveré a referirme al final de este trabajo.³²

No he localizado todavía documentos sobre la actividad musical de los agustinos en los años inmediatamente posteriores. Tan sólo a partir de 1660 contamos con alguna información, lo que deja un importante vacío. A partir de dicho año figura la contratación de trompetas, cajas y pífanos en algunas fiestas religiosas del año, como es característico en la Colonia.³³

Resulta difícil precisar su función, dada la ausencia de fuentes musicales para este período, aunque parece lógico relacionarlos con la variedad de ruidos en las calles durante estas celebraciones (incluyendo los fuegos de artificio), y pensar que se empleaban en las procesiones religiosas o para atraer la gente a las iglesias. De todas formas su contratación expresa para ciertas fiestas del año demuestra, en mi opinión, que se trataba de instrumentos ajenos a los conventos, que no eran empleados comúnmente en las interpretaciones que realizaban los religiosos.³⁴ Contrariamente a ello, no figuran gastos en contratar arpistas ni organistas, pero encontramos regularmente entre 1662 y 1673 cantidades para la compra de "cuerdas", así como en pequeñas reparaciones para el órgano,³⁵ lo que sugiere que los propios religiosos interpretaban estos instrumentos. Parece muy probable, en efecto, que las cuerdas

estudiesen destinadas al arpa por su importancia en la realización del continuo en la época,³⁶ aunque esto no se especifique. Sin embargo, es posible también que estuviesen destinadas a más de un instrumento, incluyendo la vihuela o la guitarra.³⁷

Esta última hipótesis se ve respaldada por un inventario del convento de La Merced de Santiago, fechado el 18 de enero de 1676, que demuestra que esta institución contaba con "un órgano pequeño (...), dos cornetas nuevas, un fogote, una dulzaina, una arpa, un bajón, una vihuela, una buena guitarra, más otra vihuela vieja", además de algunos libros y legajos con música.³⁸ Se trata de la agrupación instrumental de mayor envergadura documentada en el siglo XVII en Chile, y demuestra el empleo de los mismos instrumentos usados en otros centros de nuestro continente, particularmente en Lima. Según Andrés Sas, el órgano, el arpa y (más tardíamente) el bajón, fueron fundamentales durante los siglos XVII y XVIII para acompañar el canto litúrgico, y la corneta y la dulzaina estuvieron vigentes durante todo el siglo XVII.³⁹ Las variantes consisten en la presencia del fogote, que podría corresponder a un bajoncillo soprano y se halla

22 Archivo del Convento de San Agustín de Santiago [ASA], Libro de la "Casa Grande" (1595-1625), fol. 24. Los términos "clavicordio", "clavicimballo" o "clave" aludían en la época a los instrumentos de la familia del clavecín, con cuerdas metálicas punteadas por plectros. El término "monacordio" o "monacordio" designaba en cambio un instrumento de tecla con cuerdas percutidas (hoy llamado "clavicordio", lo que podría inducir a confusión) —Beryl Kenyon de Pascual, "Clavicordios and clavichords in 16th-century Spain", en *Early Music*, 20 (1992), n° 4, pp.611-30.

23 Hasta ahora el clavicordio más temprano documentado era el que en 1707 llegó a Bordo del "Maurepas", citado por Pereira Salas: *Orígenes*, p. 28. No puede descartarse que hubiera otros con anterioridad a 1597, puesto que según Stevenson el sochantre Cristóbal de Molina, que había mostrado a la hija mestiza de Francisco Pizarro cómo tocar el "clavicordio" en Perú, pasó luego a Santiago de Chile hacia 1554 y pudo continuar enseñando música allí, aunque nada más se ha documentado al respecto — Stevenson: *The Music of Peru*, p. 175.

24 Entre ellos un precioso ornamento chino que aún se conserva en su sacristía — véase Guillermo Carrasco: *Arte textil en la sacristía del convento de San Agustín de Santiago*, Santiago de Chile, 2003, p. 7.

25 ASA, Libro de la Casa Grande, f. 28.

26 *Ibidem*, f. 95. "Memoria de los bienes de este convento: un clavicordio grande". Al margen se anota: "vendiólo el P. Fr. Juan de Vascones en 40 patacones". No lleva fecha, pero parece ser de 1598 o 99 por las fechas que figuran en los folios aledaños.

27 Por ejemplo en 1598 figura un "Manual de canto" en la Sacristía, y en 1608 "un libro de canto en pergamino del oficio de los santos de la orden de 40 hojas 32 patacones" — ASA, Libro de Casa Grande, fols. 48 y 96v.

28 *Ibidem*. "Dímonos al oficial que hace la tribuna para el órgano (...) 10 patagones" (f. 47); "Del carpintero que hizo la tribuna para el órgano 14 patacones y medio" (f. 47v); "Gastóronse en la compra y gasto del órgano seiscientos y sesenta patagones" (f. 48); "De hechura de los cajones, uno para las flautas del órgano y otro para el Ecce Homo y otros remiendos de patagones" (f. 48v), etc...

29 Este personaje es mencionado por Pereira Salas: *Orígenes*, p. 26. Véase también el libro citado del archivo agustino y Maturana: *Historia*, p. 231. Además de ellos figuran en 1610 "22 patagones que se dieron al Maestro del canto por la enseñanza de los hermanos" — ASA, Libro de Casa Grande, f. 59.

30 Véase Kenyon de Pascual: "Clavicordios and clavichords".

31 ASA, Libro de Casa Grande, f. 77.

32 Pereira Salas: *Orígenes*, p. 26. Este organero había construido además un órgano para la Catedral en 1611

33 ASA, Libro de Cuentas (1659-1677), fols. 25v, 29, etc. Véanse otros ejemplos sobre el uso de estos instrumentos en Valenzuela: *Las liturgias*, p. 372 y Estenssoro: *Música y sociedad*, pp. 62-63.

34 Sas señala que en la Catedral de Lima, a partir del siglo XVII, los clarines, trompetas, atabales e incluso chirimías se reservaron para ejecuciones festivas desde las torres de la Catedral. Agrega que el clarín, que participaba en las "procesiones y otras funciones callejeras, nunca formó parte efectiva de la capilla de música de la Catedral, pues los servicios que prestaban quienes los ejecutaban eran contratados y retribuidos circunstancialmente" — Andrés Sas: "La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia", en *Revista Musical Chilena*, XVI (1962), n°81-82, p. 18-19, 28.

35 ASA, Libro de Cuentas (1659-1677). Hay gastos para cuerdas en los fols. 26v, 29, 45, 46, etc. En cuanto al órgano en 1662 se compró loza a la Compañía por "el tablón del órgano" y se aderezaron los fuelles (fols. 46 y 69). Lo mismo se hizo en 1664 (f. 106) y en 1668 se hizo una reparación algo mayor (f. 182). Sin duda no era el órgano de 1608 ni el de 1614, que debieron ser destruidos en el terremoto de 1647.

36 Véase una síntesis sobre este tema en María Rosa Calvo-Manzano: *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del Descubrimiento*, Valladolid: Simancas Ediciones, 1993, pp. 137-155. Sobre el arpa en Chile colonial véase Pereira Salas: *Orígenes*, pp. 30 ss y su brevísima síntesis "El arpa... que en dulce nota", en *Revista Musical Chilena*, I (1945), n°4, p. 41.

37 Resulta menos probable que fuesen para un monacordio porque en estos casos suele indicarse en los documentos que se trata de "cuerdas de alambre".

38 Archivo Histórico de la Provincia Mercedaria [AM], Libro 1 de Provincia, fol. 6.

39 Sas: "La vida musical", pp. 23-32.

documentado también en la Catedral de La Plata (Sucre),⁴⁰ y la aparición de la guitarra y dos vihuelas, sin que pueda asegurarse si estas últimas corresponden a vihuelas de mano o “de arco” (violae da gamba).⁴¹ Los datos encontrados para el convento de San Agustín hacen pensar que esta agrupación, que combinaba instrumentos de viento y cuerda, además del órgano, no era excepcional en Santiago y pudo estar presente, con variantes, en los conventos más importantes de cada orden.

El “órgano pequeño” de La Merced citado más arriba fue enviado a Lima en 1683, quizás para su reparación, y traído posteriormente de regreso.⁴² Seis años después el convento se vio afectado por el derrumbe del coro, que al parecer destruyó los instrumentos citados, puesto que no figuran en los inventarios posteriores. Pero en 1695 se menciona “un órgano que se trajo ahora nuevamente de Lima, grande, con sus molduras y remate; más otro organito viejo que le faltan algunas flautas con su mesa [cursivas mías]”, otra prueba de la positiva influencia musical que tuvo la capital del virreinato en el siglo XVII.⁴³

Con el cambio de siglo se mantuvieron en uso varios de los instrumentos citados, especialmente

el órgano, el clave, el arpa y el bajón. Pero aparecieron paulatinamente dos instrumentos que comúnmente se asocian con la introducción del estilo italiano: el violín y el oboe. Según Sas, en 1733 la Catedral de Lima tenía dos violines en su plantilla, a los que vendrían agregarse poco después los oboes;⁴⁴ además, ya en 1725 se había interpretado en dicha ciudad una “simphonya de violines y oboes” en una comedia de Calderón, y desde 1707 residía allí el compositor Roque Ceruti, cuya escritura “violínística” puede apreciarse en sus numerosas obras conservadas.⁴⁵

Estos datos parecen indicar que el estilo italiano se introdujo con fuerza en la capital del virreinato desde la segunda década del siglo XVIII.

En el caso de Chile, en 1717 el gobernador Gabriel Cano de Aponte traía en su equipaje cuatro violines.⁴⁶ Los datos nuevos que puedo aportar sobre este instrumento son posteriores a este año, aunque esto no implica que no se conociese con anterioridad en nuestro territorio. En julio de 1721 el Colegio de San Miguel de La Compañía pagó dos pesos al arpista y “al que tocó el violín” para el día de San Ignacio.⁴⁷ El 5 de septiembre de 1722, en el convento de La Merced, “llevó el violinista Gregorio un peso para cuerdas”, y en septiembre de 1726 se pagó

a un violinista y un arpista por tocar en el convento.⁴⁸

Si bien estos músicos parecen haber sido ajenos a ambas instituciones, entre los esclavos del Colegio de San Miguel, cuando fue ocupado en 1767, se cita a “Joseph María, zambo y bilionista [probablemente violinista] de este colegio, de edad diez y seis años, soltero”.⁴⁹ Y en 1792 los agustinos tenían a un novicio violinista en su convento.⁵⁰

La aparición del oboe en Chile parece ser más tardía: en la planta de músicos de la Catedral de Santiago aparecen dos oboes en 1782, sin que se sepa cuándo pudieron ingresar;⁵¹ tenemos referencias posteriores de su uso en La Merced (1799) y San Agustín (1810), aunque siempre para festividades puntuales;⁵² sin embargo, en 1767 había en el Almacén de Provincia del Colegio de la Compañía “dos hobúes”, lo que demuestra que este instrumento era conocido al menos desde mediados del siglo XVII. Según el inventario estos instrumentos estaban maltratados (por lo tanto no eran nuevos), y, junto a dos clarines, fueron tasados tan sólo en treinta pesos.⁵³

La introducción del violín y el oboe en Santiago coincide aproximadamente con Lima en el ámbito de la música sacra, pero parece haber sido bastante

más tardía en el ámbito de la música secular. Sin embargo, disponemos de algunos testimonios que indican que los círculos privados conocieron también el “estilo italiano”, por lo menos desde el último tercio del siglo XVIII: en 1768 Francisco Javier Errázuriz tenía entre sus bienes un clave, una vihuela “con sus embutidos de concha de perla maltratada” y tres violines;⁵⁴ y hacia 1770 se ejecutaron arias de ópera en la tertulia del Marqués de Casa Real, lo que constituye el mayor indicio en este sentido.⁵⁵

Volviendo al tema de las agrupaciones conventuales, en 1796 el convento de San Francisco poseía al menos un órgano y un clave,⁵⁶ pero de ese año al siguiente se compraron nada menos que “un violón [probablemente contrabajo], dos violines, [y] unas trompas con roscas y voquillas de plata”.⁵⁷ En otras palabras, esta institución teóricamente “menor” poseía en la época una agrupación instrumental nada despreciable, capaz de ejecutar incluso el repertorio propio de la Catedral a fines del siglo XVIII;⁵⁸ además, se agregarían con frecuencia instrumentos adicionales contratados para algunas festividades.

He encontrado también información nueva respecto a la importación de cuerdas e instrumentos en el siglo XVIII. Las cuentas del

40 Esta es, al menos, la hipótesis de Bernardo Illari, quien se basa para ello en la tesitura de las partes escritas para el fagote que se conservan en dicha Catedral, y en la tardía llegada del fagot a nuestro continente – Bernardo Illari: *Psychobaral Culture Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*, vol. 4, Tesis doctoral, The University of Chicago, Chicago, Illinois, 2001, pp. 782-831. Agradezco al autor haberme permitido consultar la tesis antes de su publicación.

41 Ni unas ni otras figuran en la Catedral de Lima, pero se hallan documentadas, en cambio, en los monasterios de dicha ciudad – véase Sas: “La vida musical”, pp. 14-15. El documento más temprano que he encontrado sobre el empleo de este instrumento en el ámbito privado es la vihuela (probablemente “de mano”), tasada en doce pesos, que figura entre los bienes del Licenciado Francisco Millán que fueron traspasados a su hijo natural, clérigo del mismo nombre, en 1679 – Archivo Nacional de Santiago [AN], Escribanos de Santiago, vol. 350, fol. 189.

42 AM, Libro I de Provincia, fols. 31v y 52.

43 AM, Libro I de Provincia, fol. 121v.

44 Sas: “La vida musical”, p. 20.

45 Estenssoro: *Música y sociedad*, p. 44, 114-15. Hay información sobre la introducción del oboe y el estilo italiano en España en Pablo L. Rodríguez: *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003, p. 120 ss.

46 Pereira Salas: *Orígenes*, p. 29.

47 AN, Jesuitas de Chile, vol. 105, fol. 67v. Sobre la actividad musical del colegio y la orden en general véase Víctor Rondón: “Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación”, en *Revista Musical Chilena*, LI (1997), n° 180, pp. 7-39, y 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 *III Reunión Científica Virtual Internacional Misiones de Chiquitos*, Santa Cruz de la Sierra: APAC, 2000, pp. 37-63.

48 AM, Libro de Gastos del Convento Grande (1707-1730), fols. 279 y 334.

49 AN, Jesuitas de Chile, vol. 7, fol. 37v.

50 ASA, Libro de Gasto (1780-1842), fols. 95, 96, 97v, 101 y 101v.

51 Pereira Salas: *Orígenes*, p. 39.

52 AM, Libro de Gasto (1788-1802), fol. 196v; ASA, Cuaderno de entradas y salidas de la Tercera Orden, sin foliar.

53 AN, Jesuitas de Chile, vol. 7, fols. 54, 216v y 219. En este último folio los clarines son llamados también “trompas de caza”.

54 AN, Escribanos de Santiago, vol. 777, fol. 76.

55 Pereira Salas: *Los Orígenes*, p. 42.

56 Espero ofrecer información más detallada sobre la música y los franciscanos en otro lugar.

57 Archivo de San Francisco, Libro de Disposiciones (1794-1796), fol. 11.

58 En el archivo de la Catedral de Santiago las obras de Campderrós conservadas (compuesta a fines del siglo XVIII) incluyen casi siempre órgano, violines y “baxo continuo” (que probablemente corresponda al violón). Frecuentemente aparecen trompas y oboes obligados, y más raramente flauta y clarinete – véase Samuel Claro Valdés: *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1974, pp. 29-38. El “baxo” podría referirse al violón o quizás al bajón, que aunque no figura en la planta de 1782 de la catedral es citado aún en 1816 en una fiesta del convento de San Francisco, junto al órgano, dos violines y un clarinete – Archivo de San Francisco, Libro de Gastos de la Sacristía, fol. 57.

pesos que se gastaron en "cuerdas para el clave que vinieron de Lima",⁵⁹ lo que demuestra que dicha ciudad abastecía a Santiago en este aspecto a mediados de siglo; pero hacia 1797 se exportaban también "cuerdas de Chile" (seguramente de guitarra o vihuela) a otras regiones del continente.⁶⁰ En cuanto a la importación de instrumentos, es interesante que de 1769 a 1771 llegaron del Callao a Valparaíso nada menos que tres claves, dos de ellos para uso particular de los maestros de sus respectivos navíos.⁶¹ Si bien no puede asegurarse si estos instrumentos fueron enviados directamente desde Lima o desde otro lugar, pasando por el puerto del Callao como intermediario, a fines del siglo XVIII existía en la capital del virreinato un taller de fabricación de salterios y claves, lo que hace muy probable que procediesen desde allí.⁶²

Un último hecho al que quiero referirme, porque demuestra la importancia que tuvo Lima en el desarrollo de la actividad musical de Chile y se relaciona estrechamente con el tema de los instrumentos musicales, es la presencia de organeros limeños en Santiago, aunque sólo pueda ofrecer dos ejemplos por ahora. El primero es el del mercedario Francisco María Luz, natural de Lima, que hacia 1757 estaba construyendo un órgano para el convento de La Merced de Santiago, que los definidores estimaban en unos

catorce o dieciséis mil pesos, cifra seguramente exagerada pero que sugiere un instrumento de grandes dimensiones. Este religioso enseñaba además canto llano y canto de órgano a los mercedarios.⁶³ El convento de La Merced de Lima se hallaba informado de su residencia en Chile, AM, "Documentos mercedarios sobre América y Chile",⁶⁴ lo que sugiere que esta colaboración pudo ser institucional.

El segundo ejemplo al que me refiero es el del organero que hizo el órgano de San Agustín en 1614, citado anteriormente, cuya figura ha escapado hasta ahora a los investigadores por el equívoco de Pereira Salas en llamarle "Beltrán", nombre que ha permanecido en la literatura musical.⁶⁵ me refiero al organero y organista Baltasar Fernández de los Reyes. Gracias al Padre Víctor Maturana sabemos que era natural de Lima y que en su juventud se dedicó al comercio, recorriendo las ciudades de La Plata, La Paz y Potosí. Su hermana, Pabla de San Jerónimo, era monja en el convento de agustinas de la Encarnación de Lima, dato interesante por tratarse de una de las instituciones donde la música alcanzó un mayor desarrollo durante la Colonia.⁶⁶ A fines del siglo XVI contrajo matrimonio con María de Córdova en La Plata, pero enviudó posteriormente y se hizo sacerdote. Desde allí pasó a Santiago de Chile, donde vivía su cuñado,

el Presbítero Alonso Moreno de Zárate, que posteriormente sería Sochantre y Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago. En esta ciudad construyó los órganos de 1611 y 1614 que han sido citados anteriormente, y en 1618 ingresó al convento de San Agustín como religioso, falleciendo en 1625.⁶⁷

Lo que no sabía Maturana es que Reyes fue uno de los más importantes constructores de órganos del Cono Sur a fines del siglo XVI y comienzos del XVII: ya el 30 de agosto de 1579 se le pagaron 220 pesos por "aderezar" los órganos de la Iglesia Mayor de Arequipa;⁶⁸ en 1594 fue contratado para limpiar y refaccionar los órganos de la Catedral de Cuzco;⁶⁹ y durante el magisterio de Gutierre Fernández Hidalgo en la Catedral de La Plata, a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, Reyes fue el organista principal, recibiendo por ello la apreciable suma de 600 pesos anuales, al tiempo que se dedicaba a la reparación de órganos en dicha ciudad.⁷⁰ Este no es un dato menor, porque Fernández Hidalgo fue uno de los compositores más importantes del siglo XVI en Sudamérica y la Catedral de La Plata alcanzó bajo su magisterio un gran nivel musical,⁷¹ por lo que la llegada de Reyes a la ciudad de Santiago pudo contribuir a ponerla al día con los centros musicales más importantes del continente.⁷²

Por lo demás estos hechos nos hablan de "una sociedad floreciente - anterior al terremoto de 1647...", como afirma Isabel Cruz,⁷³ lo que invita a profundizar en el estudio de la primera mitad del siglo XVII.

Como conclusión, los nuevos datos documentales ofrecidos en este trabajo sugieren que una ciudad periférica como Santiago de Chile e instituciones teóricamente "menores" como sus conventos, desarrollaron una actividad musical importante en la Colonia, a pesar de sus limitaciones territoriales y económicas ya conocidas. Esto no sólo ocurrió a partir del siglo XVIII como podría pensarse, sino también en diversos momentos del siglo XVII, como hacia 1610, con la actividad de Baltasar de los Reyes y los agustinos, o hacia 1680, cuando los mercedarios reparaban o adquirían órganos en Lima.

La influencia de la capital del virreinato fue importante en el plano musical, puesto que llegaron desde Lima instrumentos musicales y organeros de categoría. Todo parece indicar que ambas ciudades se hallaban fluidamente conectadas, en particular a través de los estrechos nexos existentes entre las órdenes religiosas de ambos países, factor que contribuyó a reducir el aislamiento natural de nuestro territorio. Por último, la comparación entre el instrumental documentado para ambas ciudades en los siglos XVII y XVIII sugiere que el reino de Chile buscó reproducir, en el plano musical, las pautas generales emanadas de la capital del virreinato, tema que requerirá de nuevas investigaciones en el futuro. En cualquier caso, queda claro con lo visto que la actividad musical de Chile durante la Colonia fue mucho menos precaria que lo que tradicionalmente se ha venido afirmando.

59 AN, Jesuitas de Chile, vol. 104, fol. 138v.

60 AN, Contaduría Mayor, 1ª serie, vol. 1790, fol. 180. Figuran en el Paquebot Diamante "220 gruesas de cuerdas de Chile ordinarias]_____ a 3 r[eale]s. gr[ue]s]a + 082". Hay otro dato similar en Pereira Salas: *Orígenes*, p. 220.

61 AN, Capitanía general, vol. 360, fols. 101v, 250 y 331v.

62 Estenssoro: *Música y sociedad*, p. 61, refiere la existencia del taller de Enrique Kors en 1791, señalando que Pereira Salas atribuye arbitrariamente el salterio conservado en el Museo Histórico Nacional de Chile a este fabricante de instrumentos - cf. Pereira Salas: *Orígenes*, 40.

63 AM, Libro 3 de Provincia, p. 277.

64 sin foliar. En una nómina de 1764 de dicho convento figura "El Pe fr. Franc" Marieluz de cincuenta y ocho años, en Santiago de Chile".

65 Véase Pereira Salas: *Orígenes*, p. 26. Cabe señalar que la segunda vez que Pereira menciona a Reyes en la misma página llama Baltasar, como efectivamente hace Luis Prieto del Río: *Diccionario biográfico del clero secular de Chile*, Santiago: Imprenta Chile, 1922, p. 551, de donde toma la información. A pesar de ello este organero es citado como "Beltrán" en Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia-Blondel: *Historia de la música en Chile*, Santiago: Editorial Orbe, 1973, p. 48, y en Samuel Claro Valdés: "Reyes, Beltrán de los", en Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 9, Madrid: Ministerio de Cultura de España y Sociedad general de Autores y Editores, 1999, p. 155, entre otros. Parece que el diccionario se hubiera empeñado en volver a unir estos dos nombres, porque la entrada que antecede a la de "Beltrán" en el *Diccionario* es la del organero "Baltazar de los Reyes", que como veremos corresponde a la misma persona.

66 Véase al respecto Stevenson: *The Music of Peru*, pp. 56-57.

67 Maturana: *Historia*, pp. 229-232.

68 Juan Carlos Estenssoro: "Reyes, Baltazar de los", en DMEH, tomo 9, p. 155.

69 Enrique Alejandro Godoy: "El órgano andino barroco", disponible en <http://www.geocities.com/ajpaulin.geo/divers/orgbarroco.html#Nota%207>.

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

71 Samuel Claro Valdés: *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago de Chile: ed. de la Universidad de Chile, 1974, pp. XIX-XX y XXVII-XXVIII; Illari: *Polyboral Culture*, vol. 1, pp. 63 ss.

72 Juan Prieto del Río: *Diccionario*, p. 551, por lo menos desde 1610 estaba en Chile.

73 Cruz: *La fiesta*, p. 311.

