

RESUMEN

Los documentos de archivo conservan huellas sobre las prácticas musicales del pueblo durante el periodo colonial. En este trabajo pretendemos acercarnos a la vida musical de los sujetos populares a través de fuentes judiciales y administrativas, identificando a los protagonistas, sus espacios de sociabilidad y sus prácticas en el contexto de los procesos políticos y sociales del siglo XVIII en Santiago de Chile. Del mismo modo, daremos a conocer ciertos aspectos inéditos sobre la actividad musical en la ciudad, reflexionando en torno a las características que tuvieron las prácticas musicales populares.

Palabras Clave: Música – Colonia – Santiago de Chile

ABSTRACT

Archive documents keep track of the musical practices of the common people in the colonial period. In this study, we intent to approach the musical life of popular subjects through judicial and administrative sources, identifying its main characters, sociability places and practices, in the political and social context of Santiago de Chile in the eighteenth century. Likewise, we will present certain unknown aspects of the musical activity of the city, reflecting on the features of the peoples musical practices.

Key words: Music – Colonial Period – Santiago, Chile

APROXIMACIÓN A LAS PRÁCTICAS MUSICALES POPULARES DURANTE LA COLONIA (SANTIAGO DE CHILE, S. XVIII)¹

*Laura Fahrenkrog**
Licenciada en Música, mención Musicología
Pontificia Universidad Católica de Chile

La disciplina musicológica en Chile, en quien recae la tarea de realizar estudios sobre la música durante el periodo colonial e inicios de la República, ha tenido serias dificultades para intentar abordar las prácticas musicales de lo que entendemos por plebe o bajo pueblo y, por consiguiente, de la cultura popular² en que estas prácticas se encontraban insertas. Esto deriva, como ya es sabido, de la inexistencia de una fuente directa, la música escrita, ya que la transmisión y aprendizaje de estas músicas se realizó de forma oral³.

Si bien siempre hemos tenido noticia de la existencia de las prácticas musicales del pueblo, de su capacidad de influenciar y de ser influenciada por repertorios considerados cultos, y de que formaron parte fundamental de los sonidos que surgieron del complejo tejido social de la colonia, dichas prácticas

* Correo electrónico: lfahrenk@uc.cl. Artículo recibido el 18-7-2011 y aprobado por el Comité Editorial el 20-10-2011.

1 Una primera versión de este trabajo fue presentada como ponencia bajo el título "Prácticas musicales coloniales a través de fuentes judiciales y administrativas" en el Simposio N° 53, "El poder: prácticas, representaciones y universos simbólicos en América Colonial y Republicana", II Congreso Internacional "Ciencias, tecnologías y culturas. Diálogo entre las disciplinas del conocimiento. Mirando al futuro de América Latina y el Caribe", 29-10-2010 al 01-11-2010, Universidad de Santiago de Chile.

* Correo electrónico: lfahrenk@uc.cl. Artículo recibido el 18-7-2011 y aprobado por el Comité Editorial el 20-10-2011

2 Sobre la noción de "pueblo" y "cultura popular" en la Historia, ver Burke, Peter (2005). **La cultura popular en la Europa moderna**. Madrid: Alianza Editorial; Ginzburg, Carlo (1999). **El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI**. Barcelona: Muchnick Editores S.A.

3 La partitura, una de las fuentes más estudiadas y estudiables de la música, representa a su vez solamente una dimensión de ella. Delgado, Eugenio (2007). "La obra musical como fuente de la investigación musicológica: indigencia del pensamiento musical ante la experiencia de la música", *Heterofonía*, N° 136-137, pp. 69-84.

han sido abordadas únicamente de forma tangencial o deductiva por una supuesta escasez de fuentes que se le ha atribuido a nuestro objeto de estudio. Escasez, a nuestro juicio, más bien discursiva, y que a la luz del análisis de los resultados obtenidos en el transcurso de nuestras investigaciones, debe ser puesto en duda. Como refiere Farge, “Las clases populares, las menos hábiles para manejar lo escrito, no por ello vivieron sin representarse a sí mismas: el archivo posee recursos en este terreno, hay que tomarse la molestia de buscarlos”⁴.

La pregunta que nos hacemos es, entonces, ¿Cómo incluir en la Historia la historia de estas músicas?⁵ Tomando en cuenta sus características de ejecución y transmisión, nuestra investigación nos ha llevado a trabajar con cierto tipo de documentos de archivo que revelan de forma tácita dichas prácticas. El silencio en el archivo se contrasta con las sonoras experiencias musicales plasmadas en las fojas de sus polvorientos y mudos legajos⁶. El trabajo presentado, consiste entonces en un intento de aproximación mediante fuentes judiciales y administrativas a ciertas prácticas musicales ocurridas en espacios tanto públicos como privados en Santiago durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX, especialmente (aunque no exclusivamente, como veremos) de las clases “populares”, y estrechamente ligadas a la vida cotidiana de la sociedad.

Ahora bien, al hablar de fuentes judiciales y administrativas, nos referimos a los documentos de archivo, como “testimonio y prueba de actos o de acciones que se suceden en el tiempo”. Depositados en fondos documentales de acuerdo a criterios archivísticos de agrupación, y que nacen, en este caso, del accionar administrativo y judicial del Estado, los expedientes seleccionados funcionan como un reflejo de las funciones y actividades del hombre, y como prueba de su gestión⁷. En este sentido, nuestra materia prima, pertenecería al tipo de testimonio involuntario⁸. Pero, ¿Cómo un texto escrito, mediado e intermediado por diversos personajes que influyen de una u otra manera los discursos de sus protagonistas puede ser considerado testimonio de lo ocurrido? Estos documentos, al igual que los testimonios y narraciones voluntarias, poseen errores, omisiones, faltas y hasta mentiras, pero a diferencia de ellos, no han sido ideados para su lectura e interpretación en el futuro, sino para la asimilación y entendimiento

4 Farge, Arlette (1991). *La atracción del Archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, p. 79.

5 Para profundizar en el ámbito de los estudios de música popular desde el quehacer histórico, ver Albornoz, César (2009) “La perspectiva LSD: un enfoque para estudiar la música popular desde la historia”, *Resonancias*, N° 25 (Noviembre) pp. 63-77.

6 “Recuerdo sonoro del archivo; evocación evidente del papel de la entonación de la voz, tan importante, por ejemplo, en la literatura oral.” Farge da cuenta de la posibilidad de imaginar, gracias a un expediente judicial, la forma de hablar del imputado en una causa. Farge (1991). *La atracción...*, p. 51

7 Heredia Herrera, Antonia (2007). *¿Qué es un archivo?* España: Ediciones Trea, pp. 38-39

8 Según la clasificación de Marc Bloch, uno de los dos grandes grupos en los que se repartirían los documentos. Bloch, Marc (2000). *Introducción a la Historia* (4ª ed.). México: FCE, p. 63

de sus contemporáneos⁹. Para el intento de rescate que emprendemos, los sujetos que participan de estos relatos pertenecen sin duda a la categoría de los “testigos sin saberlo”¹⁰. No nos centraremos en esta ocasión en la veracidad de sus alegatos, versiones y visiones, sino en la información adyacente que otorgan y que consideramos de gran importancia para recrear las prácticas musicales que trataremos.

La distinción que hemos hecho entre el documento “judicial” y “administrativo”, radica en el propósito con el cual serán utilizados. Si bien entendemos que lo judicial emana directamente de la administración de la justicia, nos referiremos en este caso a los procesos judiciales, específicamente a causas criminales¹¹, como fuentes judiciales, y a bandos y ordenanzas, como fuentes administrativas. La diferenciación que hacemos del uso del concepto de fuente judicial o administrativa, adquiere sentido en la medida en que la primera, más dinámica, intenta recrear y propone posibilidades de interpretación. En cambio la segunda, a nuestro juicio más estática, constata y refleja la intención de controlar una práctica social y musical específica, surgiendo entonces para su regulación¹². Advertimos al lector que en esta ocasión nos centraremos casi exclusivamente en el primer tipo documental, depositado principalmente en los fondos Real Audiencia y Capitanía General del Archivo Nacional Histórico de Chile. Hasta nuestros días han llegado una gran cantidad de expedientes judiciales del siglo XVIII, no así de los siglos anteriores. Del quehacer judicial de la Real Audiencia en Chile, según conjeturas de los mismos catalogadores del siglo XIX, se conserva hoy menos de la quinta parte de lo que fue su acervo, sufriendo pérdidas debido tanto a saqueos como a ventas de documentos realizadas por los mismos empleados del tribunal¹³.

La existencia de un complejo universo musical al cual no podemos acceder

9 Cornejo, Tomás (2007). “Testimonios y testigos: el problema de la fuente”, en Cornejo C., Tomás, y Carolina González (eds.), **Justicia, poder y sociedad en Chile: recorridos históricos**. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, p. 251.

10 Bloch (2000). **Introducción...**, p. 64.

11 La razón por la que hemos trabajado casi exclusivamente con causas criminales es debido a nuestra colaboración en el proyecto FONDECYT Postdoctoral n° N° 3100003, “Orden y Violencia. Identidades, Representaciones y Proyectos Civilizatorios en un Espacio Urbano. Santiago de Chile, Siglos XVII-XIX”, a cargo de la Doctora Verónica Undurraga. Nuestra participación en esta investigación nos ha permitido acceder al universo de “lo judicial”, razón por la cual agradecemos a la Dra. Undurraga su invitación a formar parte de dicho proyecto.

12 Las fuentes administrativas, como registros de navíos, y la vasta producción documental en forma de inventarios, testamentos y otros tipos documentales depositados en fondos de escribanías y notarías de Santiago, entre otros, han sido extensamente trabajados por el musicólogo Alejandro Vera en varias publicaciones, por lo que no serán tratados aquí. Vera, Alejandro (2010). “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, 31/1, pp. 1-39; “Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones ‘periféricas’ de la Colonia: el caso de Santiago de Chile”, en Vera, Alejandro (2004). **Música colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica** (Actas del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología). Santa Cruz: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC). Víctor Rondón (editor), pp. 107-119; por mencionar algunos.

13 Biblioteca Nacional [de Chile] (1898). **Catálogo del Archivo de la Real Audiencia de Santiago**, Tomo Primero. Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, pp. viii-ix.

mediante las partituras, al de la práctica musical de lo que entendemos como pueblo, y cuyas manifestaciones se dan en espacios públicos y privados con rasgos distintivos, hace del proceso judicial una fuente privilegiada: permite conocer a los actores, sus nombres, procedencias socio-raciales¹⁴, lugares y espacios de diversión, entre otros. Además, nos introduce en el mundo de las costumbres y prácticas musicales menos asibles, y no solo a la dimensión de los intérpretes, sino a la esfera del público receptor, del espectador, sus rasgos y formas de sociabilidad. La utilización de registros judiciales por parte de los historiadores chilenos, en las últimas décadas, se ha intensificado como mecanismo para ingresar a las “experiencias históricas efectivas” de los sectores del bajo pueblo¹⁵, pero para la musicología histórica en Chile, nuestro trabajo constituye un primer acercamiento.

Esta búsqueda también nos ha abierto la posibilidad de reflexionar sobre cómo usar los términos “música” y “popular” para el período estudiado, de encontrar un denominador común válido para las músicas que estamos tratando, un concepto amplio que tome en consideración sus características principales. Las definiciones de música folklórica o popular que maneja la disciplina musicológica¹⁶ no se adaptan de forma precisa a los rasgos que hemos encontrado en estas prácticas. En este sentido, y estrictamente hablando, no podría ser considerada “música popular” por carecer de un soporte mediatizado. Tampoco entraría en la categoría de “música folklórica” debido a que no forma parte del mundo rural, aunque algunas de sus manifestaciones deben haber provenido de esta tradición. Lo que sí sabemos es que fue desarrollada en un contexto urbano, en ambientes de esparcimiento o contextos de celebración tanto públicos como privados, que posiblemente respondió a una moda determinada o pasajera, y que su repertorio estaría conformado por las tradiciones española, arábigoandaluza, indígena y, tal vez, incluso, africana, y sus hibridaciones. Pareciera que para definir lo que denominaremos “prácticas musicales populares” del siglo XVIII, debiéramos retomar en ciertos aspectos la idea de *mesomúsica* de Carlos Vega, que da lugar a un espacio urbano de confluencias en el que nuestras músicas se encontrarían insertas¹⁷.

14 Debido a las características propias de los testimonios, este aspecto debe ser tomado con mucha precaución, ya que en numerosas ocasiones los sujetos de los procesos solían mentir sobre su condición socio-racial por diferentes razones que no nos detendremos a analizar acá. Cfr. Undurraga, Verónica (2008). *Los Rostros del Honor. Identidades, representaciones y prácticas culturales de los grupos medios y populares en el Santiago del siglo XVIII*, Tesis para optar al grado de Doctor en Historia. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, *passim*.

15 Fernández, Marcos (2007). “Sangre por sangre: la retórica judicial y la veracidad documental como problema heurístico en las solicitudes de indulto”, *Justicia, poder y sociedad en Chile: recorridos históricos*. Tomás Cornejo C. y Carolina González (editores). Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, p. 219.

16 Cfr. con González, Juan Pablo (2008). “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12 (artículo 15) [consultado 10 de junio de 2011]; Albornoz (2009). “La perspectiva LSD...”.

17 Vega, Carlos (1997). “*Mesomúsica*, un ensayo sobre la música de todos”, *Revista Musical Chilena*, Año LI, Julio-Diciembre, N° 188, pp. 75-96. Sobre el devenir del concepto *mesomúsica*, ver Donozo, Leandro (2008). “La bibliografía sobre música popular urbana en la Argentina: apuntes para un estado de la cuestión”, *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Federico Sammartino y Héctor Rubio (editores). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 33-36.

LOS ESPACIOS MUSICALES

El siglo XVIII en Hispanoamérica supone una transformación en lo político y en lo cultural. Las reformas borbónicas marcaron un notable giro tanto en lo administrativo como en lo económico, favoreciendo ampliamente, al menos en Chile, a las élites locales¹⁸. Estos cambios no se habrían sentido únicamente en los grupos sociales dominantes, sino que su influjo también se habría traspasado al resto de la sociedad: el afrancesamiento imperante se acompañaba del gusto por las diversiones populares, como lo documenta Viqueira para Nuevo México. Pero según el autor, no se trataría exclusivamente de una corriente unidireccional, desde “arriba abajo”. Por un lado, se habría generado el ya mencionado afrancesamiento de las costumbres que, posiblemente, se difundió hacia el pueblo en una suerte de “relajo”. Pero por otro, una incipiente cultura popular urbana surgía y se afianzaba gracias a los diversos cambios que sufrió durante el s. XVIII. Viqueira se pregunta, entonces: estos cambios, ¿influyeron realmente en los modos de vida? ¿Fue debido a éstos, acaso, que las autoridades se preocuparon por terminar los desórdenes y el relajamiento de los grupos sociales? Es precisamente en este contexto, que el Estado español generó la gran cantidad de reformas para intentar transformar los usos y costumbres públicas y privadas¹⁹. Para el caso de Chile, Undurraga plantea que habría ocurrido algo similar, produciéndose un distanciamiento entre los ideales ilustrados de la élite, y los del pueblo²⁰. Las élites hispanoamericanas, empapadas de esta “nueva intolerancia ilustrada” hacia la plebe, inauguran un discurso moralizador con el que enfrentan este supuesto “relajamiento”, que no era más que las ya viejas costumbres y diversiones populares vistas a través del prisma de la Ilustración adaptado por los grupos dominantes para sus propios fines. De hecho, según Viqueira, el relajamiento se dio entre los individuos de la misma élite, que a la vez que aflojaron sus propias normas de comportamiento, endurecieron la vara con el pueblo²¹. Volveremos a este punto más adelante.

Como antecedentes con respecto a la actividad musical en espacios públicos y privados de la ciudad de Santiago durante el s. XVIII, alejados del control eclesiástico y civil, y en especial, sobre aquellos que cobijaban

18 Pereira Salas, Eugenio (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, p. 28; Undurraga (2008), *Los Rostros...*, p. 26; Barbier, Jacques A. (1980). *Reforms and politics in Bourbon Chile. 1755-1796*. Ottawa: University of Ottawa Press.

19 Viqueira Albán, Juan Pedro (1987). *¿Relajados o Reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de Las Luces*. México: FCE, pp. 15-18

20 Undurraga, Verónica, *Los Rostros...*, p. 230-231. Una gran cantidad de preguntas, que no pretendemos poder contestar, surgen con respecto a este tema: ¿qué es realmente lo que cambia? ¿las costumbres, la sociedad? ¿O el Estado, que deja de tolerar? ¿O tal vez ambos? El estado y los estratos altos cambiaron. Pero y ¿el bajo pueblo? Remitimos nuevamente al lector al ya clásico texto de Viqueira (1987), *¿Relajados...*

21 Viqueira (1987). *¿Relajados...*, pp. 266-269.

las prácticas musicales populares, tenemos algunas noticias fragmentarias. Pereira Salas intenta describir principalmente la tertulia, fiestas religiosas y oficiales (procesiones, proclamaciones, juras, y otros) y prácticas musicales en contextos religiosos para el período estudiado, refiriéndose a la Música Popular Cantada mediante las figuras de la *cantora* y el *pallador*, sentando los antecedentes de lo que entendemos hoy por el Canto a lo Poeta. Luego establece una separación, que denomina Música Popular Republicana²², donde inserta las prácticas musicales que tuvieron lugar en los cafés y las chinganas, refiriéndose también a ciertas danzas. Las fuentes utilizadas por Pereira Salas son en gran parte crónicas y relatos de viajeros, hecho que parece condicionar un discurso que, por una parte, es visto desde una óptica externa, de un “desde afuera” que resalta lo que al espectador foráneo llama la atención, y por otra, que caracteriza casi exclusivamente los espacios de carácter “letrado” en los que estos observadores se encontraban insertos²³.

Desde la Historia, por su parte, Maximiliano Salinas y Fernando Purcell han tomado como foco de sus investigaciones ciertos aspectos de la cultura popular en Chile, que atañen de forma directa o indirecta las prácticas musicales del pueblo y espacios en que éstas se desarrollaban, por lo que han sido textos fundamentales para la realización de este trabajo²⁴.

Para empezar, daremos cuenta de una serie de documentos que nos han permitido constatar que pulperías y bodegones fueron el lugar en el cual las prácticas musicales populares durante el siglo XVIII surgieron de forma espontánea, constituyéndose así en un antecedente de las Chinganas²⁵ de la ciudad de Santiago, lugar por excelencia en el que éstas se desarrollaron durante el siglo XIX. A primera vista, pareciera que estamos afirmando algo evidente: las personas hacen y consumen música en los lugares de esparcimiento que son afines y comunes al lugar que ocupan en la sociedad. Sin embargo, la bibliografía específica sobre música en pulperías y bodegones,

22 Pereira Salas (1941), *Los Orígenes...*, pp. 18-68, 217-225, 251-288.

23 Si bien estamos conscientes del valor que tiene esta fuente para el estudio de la música durante el período referido, sus errores y omisiones abundan, al igual que en la **Historia de la Música en Chile** de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel. Para un análisis discursivo y temático más profundo sobre los escritos de Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro relativos a la musicología histórica y al estudio de la música durante la colonia, ver Vera, Alejandro (2006). “Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial”, *Acta Musicológica*, LXXVIII, II, pp. 193-158.; Vera, Alejandro (2010). “¿Decadencia o progreso?...”.

24 Salinas, Maximiliano (2000). “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *Revista Musical Chilena*, Año LIV, Enero-Junio, N° 193, pp.45-86. Purcell, Fernando (2000). **Diversiones y Juegos Populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880**. Santiago: DIBAM, Lom Ediciones.

25 Estas prácticas han sido descritas en detalle en Purcell (2000). **Diversiones...**; ; Torres, Rodrigo (2008). “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”, *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Santiago, Enero-Junio, N° 209, pp. 5-27.

por sorprendente que parezca, es prácticamente inexistente²⁶. Más que lugares “musicales”, se les tenía por almacenes de abastecimiento y expendio de comidas y licores. Por lo tanto, el trabajo con estos documentos nos ha permitido responder, en parte, a interrogantes como ¿Dónde se situaban las prácticas musicales del pueblo? ¿Quiénes eran sus actores? Y ¿Cómo se daban? En los mismos bodegones y pulperías a que acudían para abastecerse, comer, beber licores y jugar juegos (prohibidos) de naipes, nuestros protagonistas de la vida musical ejecutaban sus músicas, asistían a “oír cantar” y en ocasiones, bailar. Nuestro objeto de estudio se va transformando poco a poco en diferentes *sujetos* que formaron parte de la vida musical. Dejemos entonces, hablar a nuestros testigos.

En 1701, en un proceso judicial entablado por homicidio, la rencilla que desembocó en el suceso fatal tuvo lugar en una pulpería, donde María de Leiva quiso bailar con el indio Angelino, un joven albañil, o tal vez fuese invitada a bailar por él, al son de la guitarra que en ese momento interpretaba el indio Lucas, que asistía también en una herrería. Despertados los celos de su marido, el indio Francisco Marques, verdugo de la ciudad, va en busca del indio Angelino, pero resulta muerto en el lance. Tanto Angelino como Francisco declaraban ser “naturales de la ciudad”²⁷.

Una noche de domingo, en el año 1733, Francisco Cisternas es herido en la pulpería de Doña Clara Madrid, en la Cañada. Miguel de Orta, de oficio tintorero, confiesa haber ido a cenar acompañado del mulato José Murtilla. Manuel Vilches, un arriero natural de Santiago, se puso a cantar, y Murtilla entró a oír el canto, iniciándose así la pelea. Según otra confesión, la riña se habría iniciado por una “chanza”, y para evitar la pelea, Murtilla salió de la pulpería. Sin embargo, volvió a entrar a “oír cantar”, situación que terminó por calentar los ánimos de los involucrados, produciéndose así la cuchillada²⁸.

En la calle vieja de San Diego, el 13 de diciembre de 1778 aparece el cuerpo sin vida del sastre Cipriano Cortés. De acuerdo al sumario, los hechos sucedieron en la pulpería de “Las Mansitas” o en sus inmediaciones. Según declara uno

26 Para el caso de Chile, Pereira Salas se refiere a la pulpería como el lugar donde “vino a concertarse una tertulia popular”. Pereira Salas, Eugenio (1947). **Juegos y Alegrías Populares**. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, S. A., p. 256. Alejandra Isaza, para el caso colombiano, menciona a las pulperías y chicherías como “espacios en los que se podía presentar la música espontánea en forma de bailes y canciones”. Isaza Velásquez, Alejandra (2010). **Suite para los sonidos. Música en Medellín, siglos XVII y XVIII**. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, p. 198.

27 Archivo Nacional Histórico de Chile, Fondo Real Audiencia (en adelante ANH.RA), vol. 2601, pieza 8. Contra el indio Angelino por el homicidio del indio Francisco, Santiago, 1701, fjs. 158v-159v. Mantendremos la ortografía original de los documentos a lo largo de todo el artículo.

28 ANH.RA, vol. 1381, pieza 2. Contra Juan Antonio Vilches y otros por heridas que infirieron a Francisco Cisternas, Santiago, 1733-1736, fj. 145v.

de los involucrados, el indio Mariano Toro, natural de la ciudad, peón gañán, todo habría sucedido “porque habiendo tomado este [Cipriano Cortés] una Guitarra cantado unos bersos porque no quiso tocar mas para que cantase dicho Nicolas se disgusto este y tuvieron sus voces...”; el mismo ratifica más adelante “que habiendo cantado unos versos el sastre Cortes, porque no le quiso tocar unos versos a su primo Nicolas Toro tuvieron un disgusto...”. Nicolás Toro, alias polizón, era un indio o mulato liberto²⁹.

En el mes de septiembre de 1792, José Santos Uribis o Uribe, alias el “negrito chanchero”, que decía ser indio natural de La Dehesa, soltero, zapatero y vendedor de chanchos, se encontraba “en la pulperia de Rosario Aliaga en el barrio que llaman Petorca con Jasinto Maldonado oyendo cantar”³⁰. Por una pendencia iniciada al calor de un juego de barajas, uno de los jugadores, Lorenzo Peralta, un mozo zapatero, es acuchillado, y muere.

En el partido de Ñuñoa, una noche del año 1795, Antonio Molina, un peón gañán mestizo natural del Mostazal, mayor de 30 años, junto a Manuel Acosta, labrador, y su mujer Maria Redondo, y José Castillo, alias el “tenca”, también peón gañán, fueron a tomar chicha al Bodegón de Esteban Castro. Al llegar al lugar, Juan Urbina tocaba la guitarra y se aprestaba a cantar José Castro. En tono de broma, Castillo le dijo “canta cura Gres, y esto se lo dijo por sobrenombre por tener la cavesa pelada, a lo que se enojo dicho Castro y salio a peliar armado con cuchillo...”³¹. El cantor es golpeado y muere. Los hechores huyen y reaparecen meses después para enfrentar a la justicia.

El indio Juan Agustín Gutierrez, procesado en 1807 por las heridas y homicidio de Rudecindo Gutierrez y Miguel Alvarez, al preguntársele cuántas veces y por qué delitos ha estado preso anteriormente, declara “que una por averlo encontrado tarde en la noche oyendo cantar en una pulperia, y la presente...”³².

Pedro Álvarez dio muerte a Ignacio Santana, una noche de 1808. Los hechos, según el dueño del bodegón donde tuvo lugar el suceso, en la calle de San Pablo, ocurrieron mientras él se encontraba “adentro de su trastienda donde estava Jose Santa Ana, y otros barios oyendo cantar. Que estando en su diversion vinieron

29 ANH.RA, vol. 1302, pieza 2, Santiago, 1778-1781. Criminal sobre la averiguación de la muerte ejecutada en la persona de Cipriano Cortes, fjs. 125v y 129.

30 ANH.RA, vol. 2473, pieza 1. Uribe, Jose Santos, Alias el “Negrito Chanchero”. Criminal en su contra por homicidio de Lorenzo Peralta, Santiago, 1792, fj. 10.

31 ANH.RA, vol. 2749, pieza 1. Molina, Antonio. Criminal en su contra y la de Manuel Acosta y José Castillo por homicidio de José Castro. Partido de Ñuñoa, 1795, fj. 3v.

32 ANH.RA, vol. 2666, pieza 14. Gutiérrez, Juan Agustín. Criminal en su contra por heridas e imputación de homicidio. Santiago, 1807, fjs. 285-285v.

avisar unas mugeres que havian salido por la puerta del bodegon a hacer aguas que havian encontrado a Ignacio Santa Ana tendido en el suelo”³³.

Ciertamente la muestra que presentamos en comparación al total de procesos al que tuvimos acceso –alrededor de 700– es muy pequeña, pero los resultados que arrojan no tienen que ser evaluados desde lo cuantitativo³⁴. Los testimonios recogidos son de gran valor para nuestra disciplina: nos permiten verificar, por ejemplo, que la mayor parte de los sujetos intérpretes en estos contextos públicos de diversión eran hombres y no mujeres, a diferencia de lo que se ha planteado para el siglo XVIII en el contexto de las tertulias de la élite³⁵. Para el siglo XIX, por su parte, la interpretación de música en las Chinganas parece haber sido responsabilidad casi exclusiva de mujeres³⁶. También son reflejo de la manifestación de un acto consciente como espectadores, ya sea de forma individual o grupal. Existió la voluntad de “ir a oír cantar”, o estar presente en esos lugares “oyendo cantar”, en un espacio que no era fácilmente alcanzado por el poder eclesiástico y muy difícil de controlar por parte del poder civil. Es decir, un ambiente de bastante libertad en el que las prácticas musicales surgieron probablemente de modo espontáneo, acompañando las temidas entretenciones malsanas del pueblo, como licores y juegos. De gran interés resultan también las referencias a los lugares de procedencia de los músicos involucrados, ya que permiten determinar cuánta influencia rural podrían haber tenido las prácticas musicales populares.

Los testimonios describen muchas veces actos sencillos, cotidianos, costumbres sociales de diversión en el ámbito privado del hogar, donde la música era escuchada con atención y esperada con entusiasmo: Juana Pisa, dueña de la pieza donde ocurre el asesinato de su compadre Mateo Ruz, se presenta voluntariamente a la justicia para declarar que por el temor que le tenía a un sujeto denominado Cayetano Navia, que llegó a su casa, “impidió que un muchacho Antonio, Cantor que allí estava, tomase la guitarra para cantar diciendole a este no cantase hasta que se fuese Navia, suspendiendose con el mismo fin la determinacion de comer”. Posteriormente, Navia comete el asesinato³⁷.

33 ANH.RA, vol. 3022, pieza 2. Álvarez, Pedro. Criminal en su contra por homicidio de Ignacio Santana. Santiago, 1808, fjs. 21-21v.

34 Las causas citadas a lo largo de este artículo corresponden a aquellas trabajadas en el proyecto FONDECYT anteriormente citado.

35 De acuerdo a Pereira Salas, “la música en el siglo XVIII [...] formó parte integrante de la vida social, como un arte apropiado especialmente al lucimiento de la mujer”. Pereira Salas (1941). *Los orígenes...*, p. 39.

36 En un censo de 1854 para la provincia de Colchagua, se menciona entre las profesiones 5 cantores y 71 cantoras, lo que, según Purcell confirmaría el predominio femenino para este oficio, al menos en Chile central. Purcell (2000). *Diversiones...*, p. 53.

37 ANH.RA, vol. 1192, pieza 3. Navia y Pezoa, Cayetano. Juicio criminal que se le sigue de oficio, por el homicidio de Mateo Ruz, Santiago, 1803-1805, fjs. 93-93v.

En 1790, Juan José Covarrubias fallece producto de una riña en circunstancias poco claras. Estando en el rancho de Nieves Rodríguez, en la calle de Santo Domingo abajo junto al negro Pedro Crisólogo Alarcón, principal imputado, recibe una puñalada y muere. Los testigos e involucrados declaran haberse encontrado cantando entre varios, y Alarcón incluso habría ejecutado un baile a petición del finado, por lo que la defensa del presunto homicida refiere que “no es creible que despues de haverse exasperado gravemente se transporte en un gozo tal, que le impela a bailar, y cantar. Son estas unas paciones tan contrarias, como nos enseña la ethica y la esperiencia, que en ningun caso pueden estar unidas”³⁸.

Un joven de 19 años, José María Sáez, es llamado a declarar en un proceso por homicidio. En su declaración relata lo que estaba haciendo cuando se enteró del suceso, ocurrido cerca de su casa, en el barrio de la cañadilla: se hallaba “dentro de su quarto tocando la guitarra el dia domingo dies y nueve del corriente, como a las quatro oras de la tarde”. El muchacho simplemente se encontraba practicando su instrumento³⁹.

En 1839, Wenceslao Correa, acusado de asesinar a su tío, relata como antes del suceso, “salieron como a las cuatro de la tarde, se pasearon por el tajarar hasta despues de la oracion que volvieron a su casa donde tomaron mate [...] pasaron a donde doña Tadea Freire: alli permanecieron hasta despues de las doce de la noche y ya oyendo cantar y conversando, ya jugando loteria.”⁴⁰

Los expedientes también nos entregan información relativa a los usos de instrumentos musicales, así como sobre la circulación de músicos.

En 1754, en una disputa suscitada entre dos mujeres a partir de una querella por injurias, la querellante declara que el ataque consistió en que le sacaron los zarcillos de las orejas, y al agacharse a recogerlos, la empujaron contra un arpa, que fue destruida por el golpe. La injuriada reclama que no solo se ha cometido un delito contra su crédito, al ser acusada por adulterio, y que debiera ser resarcido, sino que pide que además se le pague la pérdida de los zarcillos y que se le restituya el valor del arpa a sus dueños⁴¹.

38 ANH.RA, vol. 1998, pieza 1. Alarcón, Pedro Crisólogo y otros. Causa criminal que se les sigue por homicidio, Santiago, 1790-1792, fj. 55

39 ANH.RA, vol. 2375, pieza 5. González, Luis. Criminal en su contra por homicidio de José Jiménez. Santiago, 1809, fjs. 52v-53v.

40 Aunque este caso se escapa del marco temporal de este trabajo, decidimos incorporarlo de todas formas debido a su similitud con los demás. ANH.RA, vol. 2909, pieza 12. Correa, Wenceslao. Criminal en su contra por imputación de homicidio de Rafael Ruiz de Arbulu, Santiago, 1839, fjs. 240-240v.

41 ANH.RA, vol. 2698, pieza 25. Maria Josepha Berdugo contra Josepha Jimenez por injurias de adulterio, Santiago, 1754, fj. 206.

De acuerdo al relato de dos testigos oculares, en 1794, el oficial de zapatero Juan Eustaquio de Madariaga fue herido por dos ministros de justicia, José María Palma y Pedro Muñoz: el artesano habría entregado a los ministros a un joven acusado de robarle una guitarra. Éstos supuestamente lo habían soltado a cambio de una suma de dinero, hecho que motivó el que Madariaga quisiera acusarlos a la justicia. Con este motivo, lo golpearon brutalmente⁴².

Según los testigos de un proceso seguido por heridas contra el cabo a cargo de una escuadra en 1805, en un patrullaje de rutina en la calle de las Monjas Agustinas, son encontrados dos hombres: uno llevaba una guitarra y el otro un rabel. Se les tuvo por quiteños, aunque ellos insistieron haber venido desde Copiapó, reteniéndoseles allí por sospechar fuesen los autores de un robo cometido en la ciudad⁴³. Creemos se tratase de músicos itinerantes, cuestión que reviste un especial interés, ya que constituye la única referencia que conocemos sobre la existencia de éstos en la ciudad de Santiago para el período. Este es un aspecto especialmente difícil de pesquisar sobre las prácticas musicales populares, pero a la vez nos abre a la posibilidad de pensar en influencias musicales foráneas adoptadas gracias a la llegada, recepción y circulación de repertorios extranjeros.

LA REPRESIÓN EN LO MUSICAL

Las clases populares vieron cómo en el transcurso del siglo XVIII su participación de las fiestas civiles y eclesiásticas fue cada vez más reprimida y regulada. Evidencia de esto son los Bandos de Buen Gobierno y Ordenanzas, dictados por los gobernadores de la segunda mitad del s. XVIII, generados en el marco de las reformas borbónicas, que se encuentran atestados de regulaciones para la conducta y costumbres de la sociedad⁴⁴.

De manera sistemática las autoridades empiezan a intentar controlar la posibilidad del surgimiento de un desorden público, controlando y vigilando tanto las calles como los lugares de reunión⁴⁵. En el plano de las prácticas musicales, este accionar constituiría un signo modernizador de las elites de la Ilustración, desembocando en un disciplinamiento efectivo, que culminaría por

42 ANH.RA vol. 2348, pieza 7. Palma, José María. Criminal en su contra y la de Pedro Muñoz, por heridas a Juan Eustaquio Madariaga, Santiago, 1794.

43 Archivo Nacional Histórico de Chile, Fondo Capitanía General (en adelante ANH.CG), vol. 328, fjs. 323v-326. Contra Manuel Abarca, por heridas, Santiago, 1805.

44 González, Pedro (2006). *Y para que llegue a noticia de todos y ninguno alegue ignorancia: orden y represión en la segunda mitad del siglo XVIII*. Memoria inédita para optar al grado de Licenciado en Historia. Santiago: Universidad Andrés Bello. También de los Sínodos nacen muchas disposiciones que no nos detendremos a analizar acá. Cfr. con Salinas (2000). "Toquen flautas...", p. 53.

45 Araya, Alejandra (1999). *Ociosos, Vagabundos y Malentretenidos en Chile Colonial*. Santiago: DIBAM, Lom ediciones, p. 47.

denostar lo popular en pos de la música “de arte”⁴⁶.

Entre las medidas represivas y de control que conocemos para la música, podemos mencionar el “que no se cantasen en las calles, paseos, o cuartos y sitios públicos coplas deshonestas, satíricas o mal sonantes, ni se tuviesen bailes provocativos”⁴⁷. En este mismo contexto, se establece “que la Gente inferior de criados y muchachos queden todo silencio y modestia en dichas Procesiones so la pena que seran castigados a correspondencia de su delito”⁴⁸. Estos decretos afectaron incluso a los velorios y funerales:

“la música solo podía escucharse en la iglesia prohibiéndose su práctica en ningún otro escenario que no sea éste, la cual debía ser de “canto llano” y de “organo bajo”, instaurándose como pena al músico secular que transgrediera esta norma en quince días de prisión”⁴⁹. Se deja ver aquí la intención de potenciar y resaltar por sobre cualquier posibilidad de una manifestación musical espontánea, el culto establecido por las élites, adentrándose directamente en el ámbito de lo privado, negándole a los deudos cualquier tipo de práctica musical para honrar a sus difuntos, so pena de cárcel.

La regulación de la participación de las clases populares en celebraciones, fue uno de los principales objetivos de control por parte de las clases dominantes. Creemos que estas mismas acciones generaron, en cierto sentido, la “privatización” de las celebraciones públicas, civiles y religiosas, por parte del pueblo, adaptándolas a sus propios espacios de sociabilidad. Según Viqueira, para el caso de Nuevo México, “Indios, castas y mestizos, no pudiendo ya divertirse libremente en épocas de carnestolendas y cuaresmas en los espacios públicos, empezaron a organizar para sus familiares, amigos y vecinos “coloquios” privados. Éstos se volvieron usuales tanto en esas fechas como en las fiestas de la Natividad”⁵⁰. Los sujetos se replegaron al interior de sus ranchos

46 Salinas (2000). “¡Toquen flautas...!, pp. 52, 55.

47 Pereira Salas (1941). *Los orígenes...*, p. 33.

48 Bando del Gobernador Antonio Guill y Gonzaga “sobre la Semana Santa”, Santiago de Chile, 11 de abril de 1764, Archivo Nacional Histórico de Chile, Fondo Varios, vol. 321, fj. 40v, citado por González (2006), *Y para que llegue...* Las festividades cívicas y religiosas están altamente reglamentadas: son el canal mediante el cual se autorizan y moldean a gusto de los que detentan el poder las prácticas expresivas del pueblo, y para este caso en específico, las prácticas musicales. Nuestro interés en este trabajo no es el de estudiar las grandes fiestas civiles y religiosas sino aquellas que, si bien pueden haber ocurrido en un ámbito festivo, conforman instancias más cotidianas, o bien, surgen en respuesta a tales reglamentaciones. Ver Valenzuela Márquez, Jaime (2001). *Las Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Santiago: DIBAM, Lom Ediciones; Cruz Amenábar, Isabel (1995). *La Fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Subiabre, Malucha (2006). *La música en las fiestas de Santiago de Chile colonial (1650 - 1789): Una primera aproximación a través de dos estudios de caso*. Tesina para optar al grado de Licenciado en Música. Santiago: Pontificia Universidad Católica.

49 Bando del Gobernador Ambrosio O’Higgins, “sobre moderación de y entierros”, Santiago de Chile, 23 de septiembre de 1793. ANH.CG, vol. 811, fj. 122, citado por González (2006). *Y para que llegue...*, p. 68.

50 Viqueira (1987). *¿Relajados...*, p. 161.

y conventillos, para dar rienda suelta a sus propias versiones de las fiestas públicas. Esta dimensión de las celebraciones no reguladas, con posibles rasgos paralitúrgicos, también se encuentra evidenciada en los procesos judiciales para Santiago, caracterizando estas reuniones, determinando sus fechas, y en ocasiones, los lugares donde sucedían:

Interrogado por las heridas inferidas a Marcos Amaya la noche del 31 de diciembre de 1797, Pedro Elguea, indio de 19 años, declara haber estado en la casa de Eusebio Calderón, donde se hallaba “Agustina Saldaño cantando y tocando una guitarra” entre otras personas que no recuerda, según él, por estar “sumamente embriagado”⁵¹. Se le pregunta entonces, ¿cómo podía recordar el nombre y apellido de la mujer que tocaba la guitarra y cantaba, y olvidar, sin embargo, la pendencia en la que hirió gravemente a otro hombre? El acusado se aferra a su versión⁵². Debido a la fecha de este testimonio, creemos que corresponde a una celebración privada de Año Nuevo, fiesta sobre la cual no conocemos otra referencia más que la recién mostrada, de allí su importancia. Según Isabel Cruz, la conmemoración del Año Nuevo no se habría celebrado oficialmente en forma pública como fiesta religiosa, y, “si hubo alguna celebración, ésta debió permanecer, pues, en el ámbito familiar de la vida privada, umbral que las fuentes no suelen traspasar”. Recién en la segunda mitad del siglo XIX la celebración del Año Nuevo en Chile se consolidó como efeméride civil⁵³.

Un vecino de la Hacienda de Guanaco, en Santiago, acusa al diputado de la Cañadilla de Santiago, Juan Palma, de injurias. Según éste, el día 25 de diciembre de 1805, “entre ocho y nueve de la noche, hallandome yo con mi mujer y con mi familia en una casa cituada en frente de la mia en diversion oyendo cantar quietos todos y sosegados sin esperar que se nos viniese daño alguno...”⁵⁴, es injuriado y golpeado brutalmente por el citado Palma, con graves consecuencias para su salud, y, aparentemente, sin dar motivos suficientes para ello. Llama la atención que la víctima describa las actitudes de los presentes como “quietos todos y sosegados”, es decir, sin mostrar la menor actitud de desorden, lo que haría ver la invasión del diputado como un acto de atropello y abuso de poder, y también como una forma de defenderse ante las autoridades, del prejuicio que éstas tenían respecto de toda clase de diversión que no estuviera controlada por

51 Este argumento era frecuentemente utilizado en casos como el presentado, pretendiendo con ello disminuir la gravedad del delito, intentando convencer al juez, que la embriaguez del momento no le permitía recordar nada, y que se hallaba, por consiguiente, fuera de sus cabales. Undurraga (2008). **Los Rostros...** Al respecto véase el capítulo V.

52 ANH.RA, vol. 1760, pieza 1. Elguea, Pedro. Proceso por las heridas que infirió a Amaya, Marcos, Santiago, 1798, fjs. 5v-6v.

53 Cruz (1995). **La Fiesta...**, p. 135.

54 ANH.CG, vol. 154, fjs. 219-241. Juan A. Rodríguez y otros con Juan Palma. Querrela por injurias. Santiago, 1805, fj. 230.

ellas. Una posibilidad es que estemos frente a un tipo de “coloquio” como los de Nueva España, en los que, además de presentarse una pequeña comedia, se invitaba a músicos y se armaban bailes⁵⁵.

Para Pascua tenemos noticia de una “diversión” en un proceso por heridas, según el cual los involucrados se encontraban “En Quilicura, el ultimo dia de pasqua cerca del amanecer en su casa, [...] divirtiendose con una guitarra tocandolo dentro Ignacio Carrasco mulato livre casado con Maria Consepsion rojas...”⁵⁶.

Otro caso lo encontramos en el proceso de 1791 contra Simón Cárdenas y Valenzuela por el homicidio de su hermano José, un testigo declara “que como cosa de dos años el Reo Balenzuela [...] con su muger y un hermano concurrieron a la fiesta del conbentillo y haviendo vevido travaron quimera entre los dos hermanos altercando el menor que es el que esta presente con el otro que hera su hermano mayor sobre que habia cantado su muger y respondiendole el otro que queria decir esto, se dieron de golpes con palos...”. La fiesta del conventillo había tenido lugar por la fiesta de Nuestra Señora del Carmen, y según otros testimonios, “porque su hermano pidio a la muger del confesante que tocase una guitarra y cantase como lo executo, haviendo llegado a su casa sucitaron la combersacion, reconviniendo al hermano que por que habia echo cantar a su muger le replico entonces que en aquello no le havia ofendido, y que ultimamente alli tenia a su muger ...”⁵⁷.

En 1800, en un proceso seguido por homicidio, el herido, antes de morir, declara “llamarse Jose Ygnacio Salas, y que la herida de que se alla sumamente aquejado se la ocaciono Pedro Arraño [o Flores, indio] la noche del dia veinte y tres vispera de San Juan mas no se acuerda con que Ynstrumento, respecto a estar la dicha noche mui obscura, sin mas motivo que haverse juntado el declarante con este para hir a cierto fandango, y viniendo de buelta los dos solos por el vasural, ya tarde dijo el mencionado Arraño quele avia de pegar a qualquiera otro que encontrare, y diciendole el que declara que no era capas de pegarle a nadie, por lo que saco Arraño el instrumento con que causo la herida mencionada, de repente, sin ningun motivo mas que el dicho...”⁵⁸. La noche de San Juan se celebraba en Santiago con entretenciones profanas como carreras, cañas y toros, entre otras, dando lugar a desórdenes y excesos que la autoridad eclesiástica no tardó en intentar sofocar⁵⁹. Los fandangos,

55 Viqueira (1987). *¿Relajados...*, p. 161.

56 ANH.RA, vol. 2680, pieza 1. Carrasco, Ignacio. Criminal en su contra por heridas, Santiago, 1792, fj. 5.

57 ANH.RA, vol. 2456, pieza 5. Criminal contra Simón Cárdenas y Valenzuela por un homicidio, Santiago, 1791-1792, fjs. 131 y 135.

58 ANH.CG, vol. 324, fjs. 84-100. Contra Pedro Flores, por homicidio. Santiago, 1800-1801, fj. 86v.

59 Cruz (1995). *La fiesta...*, pp. 151-152.

o “bailes deshonestos o atrevidos”, se encontraban prohibidos en algunas localidades rurales, como San Gerónimo de Alhué en 1774⁶⁰, y creemos que éste en particular debe haberse formado bajo la sombra de la Fiesta de San Juan.

Es curioso notar que en este tipo de fiestas, llevadas a cabo en casas o conventillos, a diferencia de lo documentado para pulperías y bodegones, sí encontramos a mujeres partícipes de las prácticas musicales.

No nos cabe duda que las celebraciones - aunque someramente descritas - en los procesos judiciales citados se corresponden con la respuesta de los sujetos de estas clases a las regulaciones sobre su participación musical en el paisaje sonoro de la ciudad, canalizándolas en nuevas instancias festivas, y en consecuencia, musicales.

MÚSICA DEL PUEBLO EN EL PALACIO

Entre los cambios de las costumbres experimentados por la élite durante el siglo XVIII, se encuentra el interés que demostró por las diversiones populares, aunque siempre en el contexto de una gran contradicción: el “relajo” *versus* la represión anteriormente mencionada. Al respecto, contamos con un valioso testimonio: según Pereira Salas, a principios del siglo XIX, “en las chinganas, las tonadas y los bailes comenzaban su carrera al son del arpa y la vihuela, ascendiendo a veces hasta el Palacio, como en tiempos de García Carrasco “que hizo venir a un mulato con sus hijas que le mantuvieron una música lúbrica para irritar más al pueblo con esta insultante tranquilidad”. Este hecho habría sucedido en 1810, según el Acta de Cabildo de 7 de Agosto de ese mismo año⁶¹. Gracias a un proceso judicial iniciado por José María Pérez Villamil en 1803 contra su madre sobre disenso para casarse con Dolores Cordero y Figueroa, tenemos evidencia para suponer que el mulato del cual trata esta cita sea “el maestro músico conocido por Crispin, un pobre esclavo y ahora liberto”, y que no fuesen sus hijas las que cantaban, sino dos hermanas emparentadas con él, las hermanas Cordero, famosas al parecer por ser “unas

60 Pereira Salas (1941) *Los orígenes...*, pp. 207-208; Salinas (2000). “Toquen flautas...”, p. 53.

61 Pereira Salas (1941). *Los orígenes...*, p. 61. El original de esta cita corresponde a las Actas del Cabildo del día 7 de agosto de 1810, donde leemos “En la misma noche del día en que el pueblo elevó sus clamores al Tribunal, hizo venir a un mulato con sus hijas, que le mantuvieron una música lúbrica para irritar más al pueblo con esta insultante tranquilidad que se empeñaba en manifestar.” Cabildo de Santiago (Chile) (1910). *Actas del Cabildo de Santiago durante el período llamado de la Patria Vieja: (1810-1814)*, Tomo XIX, en *Colección de Historiadores de Chile y de Documentos relativos a la historia Nacional*, Tomo XXXIX. Santiago: Imprenta Cervantes, p. 32.

mulatillas cantoras”⁶². El juicio al que aludimos es iniciado por parte del novio para poder casarse con Dolores Cordero, unión a la que se opone tajantemente su madre por ser Dolores conocida en la sociedad santiaguina como una mulatilla cantora. Suponemos que fueran el Maestro Crispín y las hermanas Cordero los músicos llevados a animar la velada, ya que, como veremos, solían actuar juntos, y probablemente pensar que el citado Maestro haya sido el padre de las cantoras, haya sido más fácil de entender que éste, por increíble que suene, actuaba como un *manager* moderno de estas *performers*. Revisemos este singular expediente.

La madre del novio expone que el Maestro Crispín “las ha traído siempre [a las hermanas Cordero] consigo cantando con multitud de plebe, en los esquinasos, que esta suele llevar”, reclamando que este hecho las hace “ruines en su conducta”, y por tanto su oposición se encuentra totalmente justificada. Prosigue en su alegato, relatando “que la Dolores fuera de su oficio de Cantora, ha tenido también el de comica en las comedias publicas, que se hisieron haora tiempos en las Casas del Marques de la Pica. Y será justo señor que una muxer de este exercicio, de esta conducta, y conocida por el nombre de Mulatilla Cordero; se permita, o deje contraer con un hombre por la misericordia de Dios, de buen origen [...]”⁶³. Posteriormente presenta un interrogatorio, del cual reproducimos algunas de las preguntas:

“si [...] las Corderos questionadas son y han sido siempre habidas, y reputadas por mulatillas, y son conocidas por cantoras pagadas para esquinasos con quanta plebe hay, como que esa ha sido su comitiba.

3 It. Si en este exercicio han sido siempre traídas por el Maestro Crispin, de quien son parientes por su muger. [...]

7. It. si la Dolores fue comica en las comedias publicas que hubieron ahora tiempos en la casa del Marques de la Pica. [...]”.

El primer testigo contesta de forma afirmativa, y además confirma que tanto por cantora como por cómica en las comedias representadas en la casa del

62 ANH.RA, vol. 2125, pieza 13. Jose María Perez Villamil contra su madre sobre disenso para casarse con Dolores Cordero y Figueroa, Santiago, 1803, fj. 184v. Este proceso ha sido citado anteriormente entre un conjunto de causas por disenso en Vial, Gonzalo (1965), “Los prejuicios sociales en Chile al terminar el siglo XVIII”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Año XXXII, Segundo semestre, N° 73, pp. 14-29; Undurraga, Verónica (2007). “En busca de honor en Chile colonial: Viviendo de historias prestadas e identidades imaginadas”, *Revista Archivo Nacional de Chile*, Santiago, N° 4, pp. 60-69; Undurraga (2008), *Los Rostros...*, especialmente en el capítulo II, “La representación de honor de los orígenes”. Vial pone énfasis exclusivamente en la discriminación racial de la élite, dejando de lados otros aspectos que Undurraga revisita, integrando las perspectivas de los novios y novias que son objeto de la impugnación.

63 ANH.RA, vol. 2125, pieza 13. Jose María Perez Villamil contra su madre sobre disenso para casarse con Dolores Cordero y Figueroa, Santiago, 1803, fjs. 184v-185v.

Marqués de Pica, ha recibido pago. El segundo testigo especifica que Dolores acudía a las comedias a cantar, y que de seguro le pagarían, al igual que al resto de los “falsantes”. El tercer informante, un sirvente, refiere que incluso les ha llevado los instrumentos a los esquinzos. Uno de los testigos, Don Pedro Luis Castro, declara haberlas traído a cantar en dos ocasiones a su casa. Según otro testimonio, se acompañaban, además del Maestro Crispín, de otros músicos⁶⁴.

Si la música era el arte más adecuado para el lucimiento de las mujeres, hacerlo por dinero casi rayaba en la prostitución: el oficio de cantora o de cómica entraba en la categoría de los oficios “viles”⁶⁵ para la élite, con el agravante de este caso en particular de ser la novia objetada reputada como una mulata. En este sentido, se entiende que la madre del novio haya querido, a través de las respuestas de los testigos, establecer que Dolores era una cantora y cómica de oficio, y que solía presentarse junto al Maestro Crispín, de quien se sabía a ciencia cierta había sido esclavo. También intenta probar que había actuado en lugares que, aunque tenidos como “decentes” –la casa del Marqués de Pica y de un tal Don Pedro Luis Castro– perdían esta cualidad al haber estado Dolores cantando o actuando por dinero, además de los referidos “esquinazos con cuanta plebe hay” a los que la acusa de asistir.

Respecto a las “comedias públicas” mencionadas, montadas a fines del siglo XVIII o principios del s. XIX en casa del Marqués de la Pica, Don José Santiago Bravo de Saravia, no hemos encontrado otra referencia. Dudamos que hayan sido “públicas” en el sentido que hoy le damos a ese término. Creemos, más bien, que se haya tratado de representaciones teatrales privadas para el público invitado por el Marqués, y que, aunque no tenemos certeza de esto, se hayan representado tonadillas⁶⁶ entre pieza y pieza, lo que explicaría la presencia de una cantora entre los actores. También tenemos noticia de que el Marqués de la Pica fue un hombre que gustó de la música, ya que en el inventario de sus bienes, figura que en su dormitorio de la casa ubicada “en la calle de la catedral quadra y media de la plaza mayor”, se inventarió “una guitarra de Jacarandá, con sobrepuestos de concha de perla y su caja en quarenta pesos. Itt otra idem ordinaria en su caja, veinte rr [reales, equivalentes a 2 pesos]”. Posiblemente, las comedias se hayan presentado en este lugar. Asimismo, consta en dicho

64 ANH.RA, vol. 2125, pieza 13. Jose María Perez Villamil contra su madre sobre disenso para casarse con Dolores Cordero y Figueroa, Santiago, 1803, fjs 187-192, 194, 195.

65 Vial (1965). “Los prejuicios sociales ...” pp. 26-27; Undurraga (2008), *Los Rostros...*, p. 109.

66 Pereira Salas, Eugenio (1974). *Historia del Teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacubierta (1849)*. Santiago: Editorial Universitaria, p. 53. La tonadilla se conocía y ejecutaba en la ciudad desde la segunda mitad del siglo XVIII. Como relata el autor, “El género había prendido. Estaba hecho a base de canto y baile popular, con solos, duos, tercetos y coros. La ejecución duraba de 15 a 20 minutos y era acompañada de una pequeña orquesta, que al principio se mantenía oculta y más tarde fue colocada delante del escenario”.

documento que en la carta de dote de su segunda esposa, Doña Ana Josefa Fernández Palazuelos, redactada en 1804, se tasó en “setenta y cinco [pesos] [...]un clave de excelentes voces, cuya tasacion se halla hecha con concepto al demerito que este instrumento tiene en el dia”⁶⁷. Ambos instrumentos musicales son de un alto precio para el período.

La respuesta del novio no se hace esperar. En el interrogatorio presentado por éste, leemos lo siguiente:

“Si saben o han oido decir que algunas ocasiones que Da Dolores obligada de las importunas suplicas con que se le instaba frecuentemente a fin de que cantara en una que otra casa de honor, se beía precisada a condesender, bien que guardando aquel decoro y debida honestidad a una niña de recato, [...] Si no es constante la vuenta conducta y arreglados procedimientos de Da Dolores [...]”. Don Domingo Ortiz de Rosas responde que “le consta a ciencia cierta el contenido de esta pregunta, y a mayor abundamiento añade que a no ser tantos los influjos [para que cantase] del señor regente que fallecio y de otras personas distinguidas como lo fue una de ellas el señor Asevedo y el señor Ballestero no lo huviese verificado por haver sido mucha su resistencia assi de la expresada Doña Dolores como de la madre de esta. [...]”⁶⁸. El novio intenta demostrar que Dolores solo ha cantado en casas de honor, y luego de mucha insistencia por parte de personas muy respetables: además del citado Regente fallecido, tanto Juan Rodríguez Ballesteros como Tomás Antonio Álvarez de Acevedo y Robles ocuparon el mismo cargo en la Real Audiencia de Chile⁶⁹. Se desea aclarar también, que Dolores no recibía dinero alguno como intérprete, es decir, que no tenía el oficio de cantora, lo que la ponía al mismo nivel de las agraciadas señoritas de la élite que animaban musicalmente las tertulias. Para reforzar este alegato, continúa como sigue: “Tampoco perjudica la buena reputacion de Doña Dolores el haber cantado en algunas casas de honor pues si lo hacia hera obligada de las instancias con que le suplicaban lo egecutara, según lo asientan en la septima pregunta los testigos presentados. Pero quien ha dicho que porque una niña cante aquí o allí se ha de tener y reputar por una muger de estragadas y perbersas costumbres ¿Acaso es este un defecto que disminuye la fama o buen proceder de una muger? Si asi fuera serian innumerables las infamadas, siendo como es notoria que muchas a quienes el cielo les dipenso esta gracia acostumbran cantar en distintas partes. A ser necesario

67 Archivo Nacional Histórico de Chile, Fondo Judicial de Santiago, vol. 165, pieza 2, 1824. fjs. 132, 136v y 110v.

68 ANH.RA, vol. 2125, pieza 13. Jose María Perez Villamil contra su madre sobre disenso para casarse con Dolores Cordero y Figueroa, Santiago, 1803, fjs. 200v, 202.

69 Barrientos Grandon, Javier (1992). “Las reformas de Carlos III y la Real Audiencia de Santiago de Chile”, *Temas de Derecho*, n° 2, pp. 23-46.

aducir comprobante de esta verdad se sacarían innumerables. No es este pues defecto sino gracia que condece la naturaleza. De lo que se infiere que este hecho ni le es infamatorio ni perjudicial a Doña Dolores. [...]”.

En un último intento por distanciar la figura de su novia de la del Maestro Crispín, expone que “No es de poco momento la equibocacion con que se asienta que Doña Dolores como parienta de las mugeres del criado liberto Chrispin, andaba con el y le mantenía a su lado, por que semejante espresion es digna de desprecio en atencion a que si una que otra vez tocaba Chrispin quando cantaba Doña Dolores no hera por ser su afin ni por andar con ella, sino porque como maestro de musica le acompañaba a tocar seguro lo acostumbra con las señoritas de la Primera Gerarquía. [...]”⁷⁰. Gracias a esta defensa podemos suponer que haya sido una práctica, sino habitual, al menos conocida, que Maestros de Música provenientes de otras esferas sociales hayan logrado acceder, gracias a su oficio, a las casas de la élite santiaguina, para acompañar a las señoritas en sus actuaciones musicales, y también, como profesores de música y canto de las mismas. Asimismo lo relata una crónica de Díaz Meza sobre el Indio Don Juan, hijo de un Cacique de Arauco que destacó como arpista en la ciudad, y que también habría participado de la vida musical de la élite, ya sea como intérprete en las tertulias o como Maestro de música⁷¹. Apartar la figura de Dolores de la del Maestro Crispín, relegándolo al estatus de un sirviente “musical”, plantea una notable diferencia con presentarlo como un compañero que se desempeñaba en el mismo oficio. De esta forma, se justificaría el contacto que la cantora pueda haber tenido ocasionalmente con Crispín.

Finalmente, el disenso es declarado irracional en dos ocasiones. La madre continúa presentando pruebas de dudosa legitimidad para impedir la unión, pero el expediente se corta abruptamente, y no conocemos su desenlace.

Resulta interesante ver cómo en este proceso se representan de forma manifiesta diversos aspectos que hemos tratado. Por una parte, el rechazo y la intolerancia de la élite por las diversiones populares, sindicadas aquí

70 ANH.RA, vol. 2125, pieza 13. Jose María Perez Villamil contra su madre sobre disenso para casarse con Dolores Cordero y Figueroa, Santiago, 1803, fjs. 216 y 217.

71 Narra la crónica que el Indio Don Juan fue enviado a Santiago bajo la tutela del gobernador de Salamanca en 1737, a sus 18 años. Ingresó al colegio de los frailes dominicos, en el cual habría destacado por sus aptitudes musicales. Consagrado como arpista y cantor, poco a poco fue invitado no solo a fiestas, sino también a reuniones íntimas en casas “de honor”, permitiéndosele socializar con los jóvenes y las niñas de las familias. Así, el arpista sobrevivía cantando en el templo de Santo Domingo en las grandes fiestas y enseñando música y arpa a las señoritas de la élite. Pero en 1745 fue enviado a Valdivia por 15 años, por haber “puesto encinta” a una de sus pupilas. Según el autor, esta sentencia figuraba en el “Libro de Votos Secretos de la Real Audiencia”, y el Indio Don Juan nunca supo cuál fue el delito que le significó su destierro. Díaz Meza, Aurelio (1960?). “El Indio Don Juan (1744)”, *Leyendas y Episodios Chilenos. En Plena Colonia IX*, Cuarta Edición. Santiago: Editorial Antártica, pp. 200-203.

como “esquinazos”⁷², a los que habría asistido “cuanta plebe hay”. Por otra, la incorporación por parte de las mismas clases dominantes de prácticas musicales populares a sus espacios privados de entretenimiento, a través de la inclusión o contratación de los sujetos protagonistas de dichas prácticas. Dolores, la mulatilla cantora, y el Maestro Crispín, aparecen acá como agentes mediadores⁷³ que transitaban entre dos mundos, permitiendo la circulación y transferencia bidireccional de componentes culturales, en este caso en específico, musicales, entre un universo y otro.

CONCLUSIONES

La riqueza de las fuentes judiciales y administrativas, para la musicología histórica, es inestimable. A través de ellas hemos podido acercarnos a diversos ámbitos de las prácticas musicales populares. Indios, negros, mulatos, mestizos, de oficio zapateros, sastres, tintoreros, peones gañanes, verdugos, labradores, entre otros, mujeres y hombres, *musicaron*⁷⁴ en la ciudad de Santiago durante el siglo XVIII, en las calles y en las casas, constituyéndose éste en uno de los tantos aspectos de las costumbres del pueblo que el Estado intentó encauzar. “Si la música no tuviera el poder de transformar nuestros estados de ánimo ni de intervenir en nuestro desarrollo como seres humanos, la censura no existiría. [...] quien detenta el poder siempre ha tenido interés en regular la música que escuchan o practican sus subordinados”⁷⁵.

A nuestro juicio, la apropiación y adecuación de las fiestas religiosas y civiles que analizamos, además de haber servido, probablemente, como estrategia de cohesión y legitimación social ante la represión sufrida por los grupos que formaron parte de ellas, fue uno de los factores responsables de la consolidación de la cultura popular urbana, y con ella de las prácticas musicales populares, que se proyectaron hacia el siglo XIX definiendo cada vez más sus rasgos característicos en el contexto de la Chingana⁷⁶.

72 Pereira Salas señala el uso de este término tanto en el ámbito rural como en el urbano. En este último, “el esquinazo era el vehículo sentimental que correspondía a la serenata española”. Pereira Salas (1941). *Los orígenes...*, pp. 193-194, 200-201. La palabra “esquinazo” figura en el DRAE desde la edición de 1732. Sin embargo, la acepción de “Serenata” la encontramos recién desde la edición de 1925: “ESQUINAZO. m. fam. Esquina. // 2. Chile. Serenata, fª acep. // ...”. Real Academia Española (1925). *Diccionario de la lengua española*. Décima quinta edición. Madrid: Calpe, p. 532.

73 Ares Queija, Berta, Serge Gruzinski (coords.) (1997). *Entre dos mundos. Fronteras Culturales y Agentes Mediadores*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, pp. 9-11.

74 “El verbo ‘musicar’. No sólo para expresar la idea de actuar, tocar o cantar; ya tenemos palabras para eso; sino expresar la idea de tomar parte en una actuación musical”. Small, Christopher (1999). “El Musicar: un ritual en el espacio social”, *TRANS-Revista Transcultural de Música* 4 (artículo 1) [consultado 10 de junio de 2011].

75 López Cano, Rubén (2009). “Música y emociones. Breve guía de acceso desde la musicología”, *Pauta*, Vol. XXVIII, N° 109, enero-marzo, pp. 12-13.

76 Esperamos poder abordar éste y otros aspectos sobre las prácticas musicales populares en el siglo XIX en un trabajo que se encuentra en preparación.

La propagación de la cultura de “arriba abajo” constituyó, en la práctica, una forma meramente discursiva que los grupos dominantes quisieron imponer: las barreras de contención del ideal de la élite para intentar la enmienda de las costumbres del pueblo eran totalmente permeables, y atravesadas, en consecuencia, por los usos y hábitos de ambas esferas de manera bidireccional. La síntesis de estos procesos se evidencia en casos como el de la mulatilla cantora, agente cultural que medió entre ambos universos. Creemos que deben haber existido más situaciones como esta, de las que por el momento no tenemos noticia.

Por último, pensamos que una revisión aún más sistemática de este tipo de fuentes primarias generaría un corpus suficiente que, analizado en su contexto, nos permitiría extraer conclusiones de mayor precisión que las vertidas en esta ocasión. Del mismo modo, dicho corpus podría incluso obligarnos a revisar las tesis fundantes de la disciplina para el período y espacio estudiados.

BIBLIOGRAFÍA

Araya, Alejandra (1999). **Ociosos, Vagabundos y Malentretenidos en Chile Colonial**. Santiago: DIBAM, Lom Ediciones.

Ares Queija, Berta, Serge Gruzinski (coords.) (1997). **Entre dos mundos. Fronteras Culturales y Agentes Mediadores**. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.

Albornoz, César (2009). “La perspectiva LSD: un enfoque para estudiar la música popular desde la historia”, *Resonancias* 25 (Noviembre) pp. 63-77.

Barbier, Jacques A. (1980). **Reforms and politics in Bourbon Chile. 1755-1796**. Ottawa: University of Ottawa Press.

Barrientos Grandon, Javier (1992). “Las reformas de Carlos III y la Real Audiencia de Santiago de Chile”, *Temas de Derecho*, n° 2, pp. 23-46.

Biblioteca Nacional [de Chile] (1898). **Catálogo del Archivo de la Real Audiencia de Santiago**, Tomo Primero. Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona.

Bloch, Marc (2000). **Introducción a la Historia**. (4ª ed.). México: FCE.

Burke, Peter (2005). **La cultura popular en la Europa moderna**. Madrid, Alianza Editorial.

Cabildo de Santiago (Chile) (1910). **Actas del Cabildo de Santiago durante el período llamado de la Patria Vieja: (1810-1814)**, Tomo XIX, en **Colección de Historiadores de Chile y de Documentos relativos a la Historia Nacional**, Tomo XXXIX. Santiago: Imprenta Cervantes

Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel (1973). **Historia de la Música en Chile**. Santiago: Editorial Orbe.

Cornejo, Tomás (2007). "Testimonios y testigos: el problema de la fuente", en Cornejo C., Tomás, y Carolina González (eds.), **Justicia, poder y sociedad en Chile: recorridos históricos**. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 241-266.

Cruz Amenábar, Isabel (1995). **La Fiesta: metamorfosis de lo cotidiano**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Delgado, Eugenio (2007). "La obra musical como fuente de la investigación musicológica: indigencia del pensamiento musical ante la experiencia de la música", *Heterofonía*, N° 136-137, pp. 69-84.

Díaz Meza, Aurelio (1960?). **Leyendas y Episodios Chilenos. En Plena Colonia IX**. Cuarta Edición. Santiago: Editorial Antártica.

Donozo, Leandro (2008). "La bibliografía sobre música popular urbana en la Argentina: apuntes para un estado de la cuestión", en Sammartino, Federico, y Héctor Rubio (eds.), **Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina**. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 31-57.

Farge, Arlette (1991). **La atracción del Archivo**. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, IVEI.

Fernández, Marcos (2007). "Sangre por sangre: la retórica judicial y la veracidad documental como problema heurístico en las solicitudes de indulto", en Cornejo C., Tomás, y Carolina González (eds.), **Justicia, poder y sociedad en Chile: recorridos históricos**. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 219- 240.

Ginzburg, Carlo (1999). **El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI**. Barcelona: Muchnick Editores S.A.

González, Juan Pablo (2008). "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?", *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12 (artículo 15) [consultado 10 de junio de 2011]

González, Pedro (2006). *Y para que llegue a noticia de todos y ninguno alegue ignorancia: orden y represión en la segunda mitad del siglo XVIII*. Memoria inédita para optar al grado de Licenciado en Historia. Santiago: Universidad Andrés Bello

Heredia Herrera, Antonia (2007). *¿Qué es un archivo?*. España: Ediciones Trea.

Isaza Velásquez, Alejandra (2010). **Suite para los sonidos. Música en Medellín, siglos XVII y XVIII**. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT

López Cano, Rubén (2009). "Música y emociones. Breve guía de acceso desde la musicología", *Pauta*, Vol. XXVIII, N° 109, enero-marzo, pp. 12-18.

Pereira Salas, Eugenio (1941). **Los Orígenes del Arte Musical en Chile**. Santiago: Imprenta Universitaria.

_____ (1947). **Juegos y Alegrías Populares**. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, S. A.

_____ (1974). **Historia del Teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacubierto (1849)**. Santiago: Editorial Universitaria.

Purcell, Fernando (2000). **Diversiones y Juegos Populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880**. Santiago: DIBAM, Lom Ediciones.

Salinas, Maximiliano (2000). "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *Revista Musical Chilena*, Año LIV, Enero-Junio, N° 193, pp. 45-86.

Small, Cristopher (1999). "El Musicar: un ritual en el espacio social", *TRANS-Revista Transcultural de Música* 4 (artículo 1) [consultado 10 de junio de 2011].

Subiabre, Malucha (2006). *La música en las fiestas de Santiago de Chile colonial (1650 - 1789): Una primera aproximación a través de dos estudios de caso*. Tesina para optar al grado de Licenciado en Música. Santiago: Pontificia Universidad Católica.

Torres, Rodrigo (2008). "Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)", *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Santiago, Enero-Junio, N° 209, pp. 5-27.

Undurraga, Verónica (2007). "En busca de honor en Chile colonial: Viviendo de historias prestadas e identidades imaginadas", *Revista Archivo Nacional de*

Chile, Santiago, N° 4, pp. 60-69

_____ (2008). *Los Rostros del Honor. Identidades, representaciones y prácticas culturales de los grupos medios y populares en el Santiago del siglo XVIII*, Tesis para optar al grado de Doctor en Historia. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Valenzuela Márquez, Jaime (2001). **Las Liturgias del Poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)**. Santiago: DIBAM, Lom Ediciones.

Vega, Carlos (1997). "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos", *Revista Musical Chilena*, Año LI, Julio-Diciembre, N° 188, pp. 75-96.

Vera, Alejandro (2004). "Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones `periféricas´ de la Colonia: el caso de Santiago de Chile", **Música colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica** (Actas del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología). Santa Cruz: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC). Víctor Rondón (editor), pp. 107-119.

_____ (2006). "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial", *Acta Musicológica*, LXXVIII, II, pp. 193-158.

_____ (2010). "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico", *Latin American Music Review*, 31 / 1, pp. 1-39.

Vial, Gonzalo (1965). "Los prejuicios sociales en Chile al terminar el siglo XVIII", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Año XXXII, Segundo semestre, N° 73, pp. 14-29.

Viqueira Albán, Juan Pedro (1987). **¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces**. México: FCE.