

Mujeres y música en los registros criminales de Santiago de Chile colonial (1750-1805)¹

*Laura Fahrenkrog Cianelli**

Resumen

Las prácticas musicales protagonizadas por mujeres durante la colonia e inicios de la era republicana en Santiago de Chile tuvieron gran visibilidad en el contexto de la élite. La dinámica de la participación de las mujeres del bajo pueblo en la actividad musical de la ciudad, sin embargo, ha sido un tema de difícil aproximación. Esto se debe principalmente a que dichas prácticas musicales se desarrollaron en lugares que no fueron comúnmente mencionados en los diarios de viaje y otras descripciones que conocemos de la época, que son las fuentes usadas tradicionalmente para estudiar las prácticas musicales coloniales, además de las partituras. En este trabajo queremos acercarnos a conocer la participación de las mujeres de la plebe en el paisaje sonoro de Santiago tardocolonial mediante el estudio de un tipo de registro que ha recibido poca atención por parte de la musicología: las causas criminales.

Palabras clave: prácticas musicales coloniales - cultura popular - mujeres - registros criminales

Abstract

Musical practices of women from the elites during the colonial period and the beginnings of the Republican era in Santiago, Chile, had a lot of visibility in the context of the tertulia. However, musical activities of women from the plebe have been scarcely studied. This is due mainly because

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada con el título "Música, mujeres y fuentes judiciales en Santiago Colonial" en la mesa núm. 122, "Mujeres en los archivos: el problema de las fuentes para el abordaje de la historia de mujeres", en las *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, realizadas en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, en septiembre de 2013. La ilustración que acompaña este texto es obra de Francisco Cooper Alcayaga, y está inspirada en uno de los expedientes trabajados en este artículo. Agradezco a Francisco su colaboración y autorización para la publicación de dicha imagen.

the places where their musical performances were held were not mentioned in travelogues and other descriptions known, sources that have been traditionally used, in addition to written music, to study colonial musical practices. In this paper we would like to approach the involvement of women from the lower classes in Santiago's soundscape at the end of the colonial period by using criminal records, a source that has not yet been considered by urban musicology.

Key words: colonial musical practices - popular culture - women - criminal records

Fecha de recepción: 18/06/2014

Fecha de aceptación: 03/11/2014

Las fuentes judiciales en el estudio de las prácticas musicales

En términos generales, podemos decir que el estudio de las prácticas musicales coloniales se encuentra condicionado por las fuentes documentales investigadas. Debido a las limitaciones propias de los documentos, las perspectivas de estudio han excluido sistemáticamente problemáticas relacionadas con la recepción de la música, los músicos populares y las mujeres.² En consecuencia, las prácticas musicales populares urbanas durante el período colonial aún no han sido incluidas en los estudios del paisaje sonoro que reivindica la musicología urbana en las ciudades de la edad moderna.³ Un tipo documental que no ha llamado particularmente la atención de los musicólogos, quienes han utilizado tradicionalmente cartas, inventarios y testamentos, entre otros, corresponde a los expedientes judiciales. Recurrir a un registro judicial por lo general tiene relación con la búsqueda de información concreta respecto de un músico, compositor o institución en particular, y no con dilucidar cuestiones relativas a prácticas musicales. Estudiar aquellas que no han dejado testimonios escritos, como las de las mujeres del *pueblo*, dependerá precisamente de la incorporación de nuevas fuentes y

² Tim CARTER, “El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana”, Andrea BOMBI, Juan José CARRERAS y Miguel Ángel MARÍN (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 63-64.

³ El concepto *paisaje sonoro*, traducción del término inglés *soundscape*, fue introducido en 1977 por Robert Murray Schafer para describir un fenómeno análogo al paisaje, en la medida en que intenta expresar todos los estímulos a los que el oído, de manera similar a lo que ocurre con la vista, puede estar expuesto en un ambiente sonoro determinado. Al igual que su contraparte visual, el término comprende las fuerzas tanto naturales como culturales, improvisadas o producidas deliberadamente. El paisaje sonoro está constituido también por la escucha como una práctica cultural. David W. SAMUELS (et al.), “Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology”, *Annual Review of Anthropology*, núm. 39, 2010, p. 330.

perspectivas de estudio que denotan el uso de documentación que, si bien no es nueva, muchas veces se revela como exclusiva de una línea de investigación y, en este sentido, comprime sus potencialidades explicativas.⁴

La existencia de un complejo universo musical al cual no podemos acceder mediante las partituras, el de las prácticas musicales de los grupos tenidos por *populares*, de carácter oral, y cuyas manifestaciones se dieron tanto en espacios públicos como privados, hace del proceso judicial una fuente privilegiada. Nos permite acercarnos a los actores, sus nombres, lugares de procedencia, espacios de diversión y rasgos socio-raciales, entre otros. Los expedientes judiciales nos introducen en el mundo de las costumbres y prácticas musicales menos asibles, y no sólo a la dimensión de los intérpretes, sino a la esfera del público receptor, del espectador, sus rasgos y formas de sociabilidad. Probablemente son las fuentes que nos ofrecen más ventajas para aproximarnos a lo que ocurría en el ámbito cotidiano de las casas. Sin embargo, debemos recordar que el registro de los acontecimientos que nos interesan, si bien pueden haber sido comunes, ocurrió de forma extraordinaria en las vidas de los involucrados en un proceso: el encontrarse declarando en un interrogatorio o juicio es, a todas luces, una situación excepcional.⁵ Asimismo, cabe hacernos la siguiente pregunta: ¿Cómo un texto escrito, mediado por diversos sujetos que influyen de una u otra manera los relatos de sus protagonistas puede ser considerado testimonio de lo ocurrido? Aunque estos registros presenten desafíos para su interpretación, esto no implica que debamos desistir de trabajar con ellos.⁶ Estos documentos, al igual que los testimonios y narraciones voluntarias, poseen errores, omisiones y faltas. Tampoco han sido ideados para su lectura e interpretación en el futuro, sino para la asimilación y entendimiento de sus contemporáneos.⁷ Para el intento de rescate que emprendemos, los sujetos que participan de estos relatos pertenecen a la categoría de los testigos sin

⁴ A modo de aclaración, quisiéramos hacer notar que en la medida en que nuestro enfoque proviene de la musicología urbana y de la historia cultural, no nos referiremos a problemáticas específicas relacionadas con el problema de las fuentes en la historia de las mujeres. Al respecto, ver Natalie Z. DAVIS, *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVI*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de València-Instituto de la Mujer, 1999.

⁵ Peter BURKE, *Formas de Hacer Historia*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 27.

⁶ Seguimos aquí a Ginzburg, según el cual “hay que admitir que cuando se habla de filtros e intermediarios deformantes tampoco hay que exagerar. El hecho de que una fuente no sea «objetiva» (pero tampoco un inventario lo es) no significa que sea inutilizable.” Carlo GINZBURG, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnick Editores S.A., 1999, p. 6.

⁷ Tomás CORNEJO, “Testimonios y testigos: el problema de la fuente”, Tomás CORNEJO C. y Carolina GONZÁLEZ (eds.), *Justicia, poder y sociedad en Chile: recorridos históricos*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007, p. 251.

saberlo, y sus declaraciones, al tipo de testimonio involuntario.⁸ No pretendemos centrarnos en la veracidad de sus alegatos y versiones, sino en la información complementaria que otorgan en el ejercicio de reconstrucción de un suceso. Como consecuencia de ese ejercicio, surgirán relatos en los que encontraremos un riquísimo material para aproximarnos a recrear las prácticas musicales de las mujeres de los grupos populares.

Con respecto a la complejidad que rodea a las nociones de *popular* y *cultura popular*, Burke sostiene que uno de los problemas principales es que, además de que la cultura popular ha sido considerada una categoría residual, ningún historiador ha logrado dar una definición que abarque totalmente su realidad. Y es que *el pueblo* era un ente variado, dividido tanto por la estratificación económica, la cultura de sus ocupaciones y el sexo. Con esto, cualquier noción simplista quedaría invalidada al querer referirnos a la cultura *de abajo* en la mayoría de las circunstancias históricas.⁹ Para Chartier, a quien seguiremos en este punto, los debates respecto de la definición de cultura popular se han dado en torno a un concepto que “delimitaba, caracterizaba, nombraba, unas prácticas que jamás fueron reconocidas por quien las ejecutaba como pertenecientes a la ‘cultura popular’.”¹⁰ Así surgieron dos grandes modelos de interpretación: el primero, caracterizado por abolir cualquier forma de etnocentrismo cultural, concibe a la cultura popular como un sistema simbólico autónomo y coherente, ajeno a la cultura literaria. Es decir, como un mundo cerrado e independiente. El segundo se ha caracterizado por remarcar la existencia de las relaciones de dominación que organizan el mundo social, y percibe la cultura popular en sus dependencias y sus carencias en relación a la cultura de las clases dominantes. Esta visión está marcada por definir la cultura popular por la distancia a la que se situaba de una legitimidad cultural de la que estaba privada. Como resulta evidente, ambas corrientes conllevan peligros metodológicos.¹¹ Chartier propone que lo *popular* podría indicar más bien una suerte de relación, una forma de usar los códigos compartidos, en mayor o menor grado, por los miembros de la sociedad. Estos son comprendidos, definidos y usados de manera

⁸ Marc BLOCH, *Introducción a la Historia*, México, F.C.E., 2000, pp. 63-64.

⁹ Peter BURKE, *Formas...* cit., p. 43. El mismo autor refiere que incluso más problemático que definir la noción de “popular”, es definir la de “cultura”. Peter BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 25.

¹⁰ Roger CHARTIER, “‘Cultura popular’: retorno a un concepto historiográfico”, *Manuscrits*, núm. 12, 1994, p. 43.

¹¹ *Ibid.*, pp. 43-44.

variable. Es decir, entraría en juego el concepto de apropiación, que permitiría superar la separación entre ambas definiciones de cultura popular:

“Comprender la “cultura popular”, es situar en este espacio de enfrentamientos los ligámenes entre dos conjuntos de dispositivos. Por un lado, los mecanismos de la dominación simbólica que pretenden hacer que los dominados acepten las representaciones que, precisamente, califican (mejor dicho, descalifican) su cultura como inferior e ilegítima; por el otro, las lógicas específicas en los usos, las costumbres, las maneras de apropiarse de lo que se impuso.”¹²

En este sentido, nuestro interés se centrará en los usos dados a la música y las prácticas musicales de las mujeres insertas en los grupos tenidos por populares, y por lo tanto, a la cultura de la cual formaban parte. Teniendo esto en cuenta, intentaremos mostrar cómo se involucraron las mujeres de dichos grupos en las prácticas musicales que tuvieron lugar en algunos espacios de sociabilidad en la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX en Santiago de Chile, en un contexto de fuerte control social derivado de las consecuencias de las reformas borbónicas en el plano de lo cotidiano. A los *grupos populares* a los que nos referimos pertenecieron indios pobres, negros, mestizos, mulatos, españoles pobres y criollos. En otras palabras, las castas urbanas. Su peculiar estructura jerárquica estaba basada en el status ocupacional y la clasificación étnica, y en el último estrato se habrían encontrado los *elementos criminales*.¹³ Las mujeres representadas en las siguientes páginas pertenecían en su mayoría a este grupo. Ya sea como intérpretes, espectadoras o administradoras de los espacios que albergaron algún tipo de actividad musical, estas mujeres se involucraron activamente en las prácticas musicales en las casas, calles y pulperías del Santiago colonial.

Con respecto a las fuentes trabajadas, estas provienen del accionar judicial del Estado en materia criminal, y se encuentran depositados en el fondo Real Audiencia del Archivo Nacional Histórico de Chile. En él encontramos los documentos emanados del quehacer de esta institución colonial en Chile, y que tuvo entre sus obligaciones la administración de justicia. Según conjeturas de los catalogadores del siglo XIX, se conserva hoy menos de la quinta parte de lo que fue su acervo, sufriendo pérdidas

¹² Ibid., pp. 50-51.

¹³ Susan SOCOLOW, “Introduction”, Louisa S. HOBERMAN y Susan SOCOLOW (eds.), *Cities and Society in Colonial Latin America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1993, p. 9.

debido tanto a saqueos como a ventas de documentos realizadas por los mismos empleados del tribunal.¹⁴ La tipología de delitos considerados corresponde en su gran mayoría a causas por violencia (homicidios, heridas, lesiones, entre otras). A causa de la gravedad del delito de homicidio por sobre los de heridas y lesiones, estos procesos son más largos y detallados. Como se requerían más testigos para probar los hechos, son más minuciosos y por lo tanto, contienen más información.

Pues bien, como todo tipo de fuentes, los registros judiciales poseen limitaciones. En primer lugar, la cantidad de referencias con las que contamos puede ser considerada pequeña en relación con el corpus analizado: de un total de 670 expedientes revisados en el marco de este trabajo,¹⁵ 191 corresponden a las causas por violencia seguidas en Santiago entre 1750 y 1810, de los cuales solo 22 mencionan algún tipo de práctica musical o instrumentos musicales,¹⁶ lo que corresponde aproximadamente a un 11,5%. En segundo lugar, las referencias encontradas no nos remiten salvo contadas excepciones a un tipo de repertorio musical específico, lo que constituye probablemente uno de sus mayores inconvenientes.¹⁷

Santiago de Chile en la segunda mitad del siglo XVIII

Santiago fue descrita en 1802 por el gobernador Luis Muñoz de Guzmán como una ciudad *populosa*. El primer censo de la población del corregimiento de Santiago, realizado en 1779, arrojó un total de 40.607 habitantes. Para 1810, este número habría aumentado a 60.000, lo que da cuenta de una veloz multiplicación de la población urbana durante el siglo XVIII. A fines de esa centuria, la ciudad medía veinte cuadras o

¹⁴ BIBLIOTECA NACIONAL [de Chile], *Catálogo del Archivo de la Real Audiencia de Santiago*, t. 1, Santiago, Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1898, pp. viii-ix.

¹⁵ El universo total de expedientes al que hacemos referencia comprende las causas por violencia seguidas en Chile desde 1639 hasta 1840, depositadas en los fondos Real Audiencia y Capitanía General del Archivo Nacional Histórico de Chile. Nuestra colaboración en el proyecto FONDECYT Postdoctoral N° 3100003, “Orden y Violencia. Identidades, Representaciones y Proyectos Civilizatorios en un Espacio Urbano. Santiago de Chile, Siglos XVII-XIX”, a cargo de la Dra. Verónica Undurraga, nos permitió estudiar estas fuentes en detalle. Algunos de los aspectos que abordaremos en este trabajo han sido tratados por la autora anteriormente (ver bibliografía).

¹⁶ Dos expedientes más fueron ubicados gracias a una extensa revisión bibliográfica y corresponden a una causa por disenso y a otra por violación de domicilio.

¹⁷ Respecto de los resguardos metodológicos a considerar para trabajar con expedientes judiciales, ver Arlette FARGE, *La atracción del Archivo*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, 1991, *passim*.

manzanas de este a oeste y veinte de norte a sur.¹⁸ Tenía una universidad, dos hospitales, seis parroquias y varios monasterios y conventos, una catedral nueva, ayuntamiento, cárcel y casa de moneda. Santiago parecía haber adquirido proporciones de capital. Sin embargo, sus casas eran en su mayoría de un piso, blancas y de adobe. La ciudad continuaba manteniendo una sensación de provincialismo, ya que no se podía comparar con Lima o México. Como ya mencionamos, era la capital de una colonia periférica, y su lugar era marginal entre estas grandes ciudades.¹⁹

Al igual que otros centros urbanos de Hispanoamérica colonial, Santiago fue un lugar de confluencia de diferentes grupos raciales, ocupacionales y sociales. Al mismo tiempo que la jerarquía entre las clases intentaba afirmarse desde *arriba*, había movilidad social: no existían grupos sociales aislados. Aunque el modelo político llamaba a la armonía social y a la estabilidad, la desobediencia visible o tácita, así como el crimen, eran también la norma urbana.²⁰ El modelo político al que hacemos referencia se enmarca en el contexto de las reformas borbónicas.

Un aspecto de gran importancia es la tardía llegada al país de la imprenta. Aunque hacia fines del siglo XVIII se conocieron algunos impresos como folletos o volantes, fue recién en 1812 que se publicó el primer periódico chileno, *La Aurora de Chile*.²¹ La ausencia de publicaciones periódicas durante el período colonial incide en la escasa cantidad de fuentes a las cuales recurrir para poder investigar aspectos sobre fenómenos como las prácticas musicales que nos interesan. Del mismo modo, nos limita la posibilidad de acercarnos de manera más directa a la visión que las clases dominantes podrían haber tenido de ellas.

En cuanto a las prácticas musicales que estaban teniendo lugar en la ciudad, podemos decir que las tertulias dominaban en el ámbito de las élites, en las que las señoritas animaban las veladas con sus talentos musicales. Tras los muros de conventos y monasterios también bullían una serie de manifestaciones musicales. La clausura femenina era un lugar privilegiado para el desarrollo de la música, y en numerosas ocasiones la soltura con que éstas se comportaban les valió la prohibición de sus entretenimientos musicales. La catedral contó con una capilla musical relativamente

¹⁸ Armando DE RAMÓN, *Santiago de Chile (1541-1991). Historia de Una Sociedad Urbana*, Santiago, Editorial Sudamericana Chilena, 2000, pp. 91, 93-94.

¹⁹ Jacques A. BARBIER, *Reforms and politics in Bourbon Chile. 1755-1796*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1980, p. 189; Jaime VALENZUELA, *Las Liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile Colonial (1609-1709)*, Santiago, Centro de Investigaciones Barros Arana, DIBAM, Lom Editores, 2001, p. 45.

²⁰ Susan SOCOLOW, "Introduction..." cit., p. 10.

²¹ Sergio MARTÍNEZ BAEZA, *El libro en Chile*, Santiago, Biblioteca Nacional, 1982, p. 67.

estable a partir de 1721, y la circulación de músicos entre las diferentes instituciones religiosas de la ciudad fue algo común.²² La música en la ciudad resonaba desde los arrabales en las voces del *bajo pueblo*, con sus guitarras y cantos, hasta los acordes que se escapaban por las rendijas de las puertas de las casas *de bien*. Pereira Salas nos entrega, en un estilo novelado, una recreación de cómo pudo haber *sonado* un día en Santiago durante el período colonial:

“La ciudad nacía en su alborada de trabajo, al son armonioso del repicar de las campanas en sus conventos e iglesias. Los badajos de altura diferente, ya roncós, agudos o plañideros, desleían en el aire una sinfonía religiosa; el correr de las horas estaba marcado invariablemente por las campanas menores; el comercio y el tráfico ciudadano se sincronizaban al pregón original de los gremios y profesiones [...] Todo suceso importante que alteraba el ritmo tranquilo de la colonia era anunciado por las *tocas* de los bandos... [...] Y la música acompañaba no tan sólo la vida de la ciudad, sino la vida de sus pobladores.”²³

Visto lo anterior, cabe hacernos las siguientes preguntas: ¿Cómo se involucraban en este paisaje sonoro las mujeres de la plebe? ¿Cuál fue su participación en las prácticas musicales que se daban en la ciudad? Intentaremos aproximarnos a responder estas interrogantes mediante el análisis de causas criminales que incluyen la participación de estas mujeres en sus relatos.

Mujeres y música en los registros criminales del Santiago colonial (1750-1805)

En las calles de Santiago de la segunda mitad del siglo XVIII se llevaron a cabo muchos esfuerzos por parte de la administración para mantener la limpieza, el orden, restringir la ocupación de espacios públicos, iluminar las vías, impedir el consumo de alcohol y perseguir a los sospechosos. En efecto, fue en las calles o en sus cercanías, como pulperías y bodegones, donde ocurrieron muchas diversiones percibidas como

²² Eugenio PEREIRA SALAS, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, pp. 28-60; Alejandro VERA, “Trascending the walls of the churches: The circulation of music and musicians of religious institutions in colonial Santiago de Chile”, Geoffrey BAKER y Tess KNIGHTON (eds.), *Music and urban society in colonial Latin America*, Cambridge, Madrid, Cambridge University Press, 2010, pp. 176-179.

²³ Eugenio PEREIRA SALAS, *Los orígenes...* cit., pp. 199-200.

transgresiones a los límites de la convivencia social impuesta por las clases dominantes.²⁴ Las normativas coloniales intentaron hacer estos lugares vigilables. Pulperías y bodegones representaban un espacio de sociabilidad peligroso, germen de numerosos actos violentos y, a pesar de los intentos por controlarlo, con un alto grado de autonomía, en el cual a la vez que se fortalecían las redes sociales de las clases populares, aparecía en el paisaje su impronta cultural.²⁵

Las prácticas musicales en espacios de sociabilidad popular gozaban de poco prestigio, ya que habrían incitado a un desorden aún mayor del que ya se estaba produciendo con el consumo de alcohol.²⁶ Y la participación de mujeres en estas entretenimientos ha sido documentada ampliamente para el siglo XIX en el contexto de las chinganas, pero no así para el período estudiado, por lo que estos registros, aunque escasos, son de gran valor. Dejaremos ahora hablar a los involucrados en estos procesos, cuyos relatos nos servirán para recrear las prácticas musicales populares de mujeres ocurridas en el Santiago tardocolonial.

En la calle vieja de San Diego, el 13 de diciembre de 1778 apareció el cadáver del sastre Cipriano Cortés. De acuerdo al sumario, los hechos sucedieron en la pulpería de *Las Mansitas* o en sus inmediaciones. Según declaró uno 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 versos porque no quiso tocar más para que cantase dicho Nicolás se disgustó este y tuvieron sus voces”; el mismo imputado ratifica más adelante “que habiendo cantado unos versos el sastre Cortés, porque no le quiso tocar unos versos a su primo Nicolás Toro tuvieron un disgusto”. Nicolás Toro, alias “Polizón”, era un indio o mulato liberto. Algunos testigos declararon que venían por la calle y que se pararon específicamente a “oír cantar” en la esquina de Fuentecilla, y otros que estaban cantando “varios hombres y mujeres que conoció en un cuarto de una casa de la calle que llaman de Aguirre.”²⁷

²⁴ Igor GOICOVIC DONOSO, “Ámbitos de sociabilidad y conflictividad social en Chile tradicional. Siglos XVIII y XIX”, *Revista Escuela de Historia*, año 4, vol. 1, núm. 4, 2005, pp. 7-8. <http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista/revista04.htm>

²⁵ Leonardo LEÓN SOLÍS, “Real Audiencia y bajo pueblo en Santiago de Chile colonial, 1750-1770”, Jaime VALENZUELA (ed.), *Historias Urbanas. Homenaje a Armando de Ramón*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2007, p. 78.

²⁶ En Perú, tanto las danzas como los instrumentos musicales se encontraban prohibidos en las chicherías. Juan Carlos ESTENSORO, *Música, discurso y poder en el régimen colonial*, Tesis de Maestría en Historia, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990, p. 589, citado por Geoffrey BAKER, *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham y Londres, Duke University Press, 2008, p. 61.

²⁷ Archivo Nacional Histórico de Chile, fondo Real Audiencia (en adelante ANH.RA), vol. 1302, pza. 2, fs. 113v, 116, 125v y 129. La ortografía de los documentos transcritos ha sido modernizada.

En el bodegón de Miguel Carrasco, situado en las tierras de don Toribio Mujica en la doctrina de Ñuñoa, jurisdicción de Santiago, surgió una pelea que tuvo como consecuencia que los involucrados se hiriesen. En la causa seguida por este incidente, en 1791, María del Carmen López declaró en el proceso que

“no sabe su edad pero a su parecer tendrá más de treinta años, que es india mestiza viuda: que sabe la causa de su prisión y es porque el martes seis del corriente por la noche estando cantando en el bodegón de Miguel Arancibia y Carrasco, entre dos hombres que no conoce la quisieron sacar, y habiéndose resistido la declarante a no querer salir del dicho bodegón, se formó entre ellos el pleito [...]”²⁸

Los dos expedientes citados nos muestran a mujeres como intérpretes en lugares como pulperías, bodegones o sus inmediaciones, ya sea de manera más bien casual, como en el primer caso, o como parte de la entretención nocturna en un bodegón, en el segundo.

Con respecto al espacio doméstico, Goicovic afirma que este fue el terreno de realización femenino por excelencia. Las mujeres lograron proyectar las casas como ámbitos de sociabilización.²⁹ Aunque estos espacios pudieron ser más privados que pulperías y calles, no por esto estuvieron ocultos al conocimiento de las autoridades. Tenemos noticia de un singular caso en que las prácticas musicales de un grupo de esclavos fueron llevadas de forma transgresora a una casa *decente*: en 1765, un esclavo mulato fue acusado de entrar a la casa del vecino incitado por dos negras esclavas que lo invitaron a pasar “para una merienda y divertirse con música, expresándole dichas criadas que andaban sus amos fueras de casa [...]”³⁰ Cabe destacar que la gran mayoría de los registros trabajados nos muestran a las mujeres como administradoras o dueñas de las casas, cuartos, pulperías y bodegones donde había prácticas musicales, pero no como intérpretes. A modo de ejemplo, podemos mencionar los siguientes procesos:

En 1790, Juan José Covarrubias fallece producto de una riña en circunstancias poco claras. La víctima se encontraba en el rancho de Nieves Rodríguez, en la calle de Santo

²⁸ ANH.RA, vol. 2625, pza. 9, f. 263v.

²⁹ GOICOVIC, “Ámbitos...” cit., p. 3.

³⁰ ANH.RA, vol. 2899, pza. 10, f. 252v. Conocimos esta referencia gracias a una mención de León Solís. Hemos corregido la ubicación, ya que el autor la cita de forma errónea como pieza núm. 7, f. 256, año 1766. LEÓN SOLÍS, “Real Audiencia...” cit., p. 86.

Domingo abajo, acompañado del negro Pedro Crisólogo Alarcón, principal imputado. 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 creíble que después de haberse exasperado gravemente se transporte en un gozo tal, que le impela a bailar, y cantar. Son estas unas pasiones tan contrarias, como nos enseña la ética y la experiencia, que en ningún caso pueden estar unidas [...]”³¹

En el mes de septiembre de 1792, José Santos Uribe o Uribe, alias el “negrito chanchero”, que decía ser indio natural de La Dehesa, soltero, zapatero y vendedor de chanchos, se encontraba “en la pulpería de Rosario Aliaga en el barrio que llaman Petorca con Jacinto Maldonado oyendo cantar.”³² Por una pendencia iniciada al calor de un juego de barajas, uno de los jugadores, Lorenzo Peralta, mozo zapatero, es acuchillado y muere.

Por último, en un juicio formado por un homicidio ocurrido en 1803 en la calle de la ceniza, vemos como Juana Pisa, dueña de la pieza donde asesinaron a 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 estaba, tomase la guitarra para cantar diciéndole a este no cantase hasta que se fuese Navia, suspendiéndose con el mismo fin la determinación de comer.” Posteriormente, Navia cometió el asesinato.³³

Pero no sólo en los ámbitos de entretención recién descritos nos encontramos con mujeres que formaban parte del *musicar*:³⁴ la celebración de festividades religiosas y civiles también dio pie a la participación de mujeres en diversas prácticas musicales, como veremos a continuación.

El cuerpo sin vida de Domingo Calderón apareció el 4 de mayo de 1788 en la calle de San Diego nueva. En la causa seguida contra Santiago Monsalve por homicidio, una de las testigos, Rafaela Madureira, relata que

³¹ ANH.RA, vol. 1998, pza. 1, fs. 4v, 17v, 55.

³² ANH.RA, vol. 2473, pza. 1, f. 10.

³³ ANH.RA, vol. 1192, pza. 3, fs. 93-93v.

³⁴ “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”. Christopher SMALL, “El Musicar: un ritual en el espacio social”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, núm. 4, 1999, <http://www.sibetrans.com/trans/>

“el día del homicidio, fue día de la Santa Cruz; que la declarante vivía en distancia de una cuadra; y con esta ocasión la mandó llamar la pulpera Manuela Rosel; que fue a allí, [...] y le dijo dicha pulpera la mandaba llamar para ir a ver una cruz [...] Que fueron a parar a la calle de matadas a lo de una amiga de la pulpera, que no conoce esta declarante; que allí estuvieron cantando y se volvieron como a las once de la dicha noche todos hasta la puerta de la pulpería [...]”³⁵

Manuela Rosel, la pulpera involucrada en el proceso, aclara en un careo efectuado entre ambas mujeres que

“los pasajes que cuenta [Rafaela Madureira] de la visita de Cruces fue la noche antecedente en que no sucedió dicha muerte; pues en la de este acaecido, practicó la declarante las diligencias que quedan referidas, cuidando de marcharse por el miedo de la justicia por haber sucedido dicha muerte a la puerta de su casa, siendo consiguiente que no podía estar para diversiones de fiesta [...]”³⁶

La *visita de cruces* de la que habla Rafaela Madureira ocurrió entonces la noche del 3 de mayo. Ese día correspondía en el calendario ceremonial a la primera de las fiestas en honor de la Santa Cruz o la Invención de la Cruz que se celebraban durante ese mes, y que después pasó a ser conocida como *La Cruz de Mayo*. De acuerdo a la testigo, estuvieron paseando y llegaron hasta la calle de matadas donde estuvieron cantando.³⁷

Otro caso similar se halla en el proceso iniciado en 1791 contra Simón Cárdenas y Valenzuela por el homicidio de su hermano José. En éste, un testigo declara

“que como cosa de dos años el reo Valenzuela [...] con su mujer y un hermano concurrieron a la fiesta del conventillo y habiendo bebido trabaron quimera entre los dos hermanos, altercando el menor, que es el que está presente, con el otro, que era su hermano mayor, sobre que había cantado su mujer, y respondiéndole el otro qué quería decir esto, se dieron de golpes con palos [...]”³⁸

³⁵ ANH.RA, vol. 1799, pza. 1, fs. 24-25.

³⁶ ANH.RA, vol. 1799, pza. 1, fs. 65v-66.

³⁷ Isabel CRUZ DE AMENÁBAR, *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1995, p. 146.

³⁸ ANH.RA, vol. 2456, pza. 5, f. 131.

La fiesta del conventillo había tenido lugar por la fiesta de Nuestra Señora del Carmen, por la noche, y según otro testimonio:

“porque su hermano pidió a la mujer del confesante que tocara una guitarra y cantara como lo ejecutó, habiendo llegado a su casa suscitó la conversación, reconviniendo al hermano que por qué había hecho cantar a su mujer, le replicó entonces que en aquello no le había ofendido, y que últimamente allí tenía a su mujer [...]”³⁹

El culto a la Virgen del Carmen fue introducido en Chile por los frailes agustinos, para lo cual fundaron cofradías con esta advocación en los conventos de la orden en Santiago y otras ciudades. Su divulgación se debió a las religiosas Carmelitas Descalzas desde 1690. En Santiago esta celebración no fue fiesta de tabla durante el período, ni se prescribió la asistencia de las autoridades.⁴⁰ La difusión de este culto cobró realce en la zona centro del país recién en el siglo XIX.⁴¹

Estos dos expedientes nos muestran cómo estas mujeres formaron parte activa de lo que hemos denominado las celebraciones no oficiales, un tipo de celebración que surgió a la sombra de las grandes festividades religiosas, probablemente como consecuencia de las fuertes medidas de represión surgidas desde mediados del siglo XVIII para la participación de las personas del común en estas fiestas.⁴² Como manifiestan ambos casos, las mujeres salieron a las calles en romería a cantar en las vísperas de las fiestas, e incluso figuran como intérpretes musicales en las celebraciones de los barrios.

Una celebración de carácter más privado, ocurrida en una casa, nos muestra una práctica similar. Se trata del proceso iniciado por las heridas dadas por Pedro Elguea a Marcos Amaya la noche del 31 de diciembre de 1797. Interrogado sobre el asunto, el imputado, 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

³⁹ ANH.RA, vol. 2456, pza. 5, f. 135.

⁴⁰ Las fiestas de tabla correspondían en su mayoría a las celebraciones diocesanas del calendario litúrgico distribuidas a lo largo de los meses, que se basaba en el modelo dispuesto por el concilio limense de 1582-1583. Eran las más significativas, ya que se celebraban mayoritariamente en la catedral y a ellas debían asistir obligatoriamente los integrantes de las instituciones administrativas. Jaime VALENZUELA, *Las liturgias...* cit., p. 217.

⁴¹ Isabel CRUZ DE AMENÁBAR, *La fiesta...* cit., pp. 156-157.

⁴² Laura FAHRENKROG, *Prácticas musicales populares urbanas durante la colonia (Santiago de Chile, 1750-1810)*, Tesis de Maestría en Música Hispana, Universidad de Salamanca, inédito, 2012, pp. 35-42.

no recuerda, según él, por estar “sumamente embriagado”.⁴³ 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 versión de embriaguez.⁴⁴ Debido a la fecha de este testimonio, creemos que corresponde a una celebración privada de año nuevo, fiesta sobre la cual no tenemos otra referencia más que la recién mostrada. Según 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 civil.⁴⁵

Los testimonios recogidos son de gran valor. Pesquisar sobre la participación de músicos en contextos de sociabilidad popular resulta una tarea compleja, y más aún, estudiar la participación de mujeres en estos ámbitos. En este sentido, podemos destacar que hemos localizado a más varones que mujeres como intérpretes musicales en estos ámbitos, planteándose una gran diferencia con lo que se ha afirmado para el siglo XVIII en el contexto de las tertulias de la élite, donde “la música [...] formó parte integrante de la vida social, como un arte apropiado especialmente al lucimiento de la mujer.”⁴⁶ Para el siglo XIX, por su parte, la interpretación de música en las chinganas parece haber sido responsabilidad casi exclusiva de mujeres.⁴⁷

Si bien los procesos citados nos han entregado datos algo fragmentarios sobre las protagonistas de las prácticas musicales populares, tenemos conocimiento de un caso específico, y muy particular, que nos puede dar más luces sobre esta materia. Se trata de un disenso matrimonial en el que el oficio de cantora fue el detonante de la oposición de la madre del novio, y que analizaremos en detalle a continuación.

⁴³ 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 hallaría, por consiguiente, fuera de sus cabales. Verónica UNDURRAGA, *Los Rostros del Honor. Identidades, representaciones y prácticas culturales de los grupos medios y populares en el Santiago del siglo XVIII*, Tesis de doctorado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, cap. V.

⁴⁴ ANH.RA, vol. 1760, pza. 1, fs. 5v-6v.

⁴⁵ Isabel CRUZ DE AMENÁBAR, *La fiesta...* cit., p. 135.

⁴⁶ Eugenio PEREIRA SALAS, *Los orígenes...* cit., p. 39.

⁴⁷ 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. Fernando PURCELL, *Diversiones y Juegos Populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880*, Santiago, DIBAM, Lom Ediciones, 2000, p. 53.

La mulatilla cantora

En 1803 José María Pérez Villamil inicia un juicio de disenso para poder casarse con Dolores Cordero y Figueroa. La madre del novio justifica su tenaz oposición a esta unión en que Dolores era conocida en la sociedad santiaguina como una “mulatilla cantora” que solía acompañarse de su hermana y de un pariente, “el maestro músico conocido por Crispín, un pobre esclavo y ahora liberto.” Dicho maestro, que era mulato, “las ha traído siempre [a las hermanas Cordero] consigo cantando con multitud de plebe, en los esquinzos, que esta suele lleva.” Esto las habría hecho “ruines en su conducta”,⁴⁸ y por tanto la oposición de la progenitora se habría encontrado totalmente justificada:

“la Dolores fuera de su oficio de Cantora, ha tenido también el de cómica en las comedias públicas, que se hicieron ahora tiempos en las Casas del Marqués de la Pica. Y será justo señor que una mujer de este ejercicio, 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 [...]”⁴⁹

Como parte del proceso, la madre del novio presenta un interrogatorio en el que figuran, entre otras, las siguientes preguntas:

“Si [...] las Corderos cuestionadas son y han sido siempre habidas, y reputadas por mulatillas, y son conocidas por cantoras pagadas para esquinzos con cuanta plebe hay, como que esa ha sido su comitiva. [...] Si en este ejercicio han sido siempre traídas por el Maestro Crispín, de quien son parientes [...] si la Dolores fue cómica en las comedias públicas que hubieron ahora tiempos en la casa del Marqués de la Pica [...]”⁵⁰

⁴⁸ ANH.RA, vol. 2125, pza. 13, f. 184v. Este proceso ha sido citado anteriormente entre un conjunto de causas por disenso. Ver Gonzalo VIAL, “Los prejuicios sociales en Chile al terminar el siglo XVIII”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año 32, núm. 73, 1965, pp. 14-29; Verónica UNDURRAGA, “En busca de honor en Chile colonial: Viviendo de historias prestadas e identidades imaginadas”, *Revista Archivo Nacional de Chile*, núm. 4, 2007, pp. 60-69; Verónica UNDURRAGA, *Los rostros del honor...* cit., cap. II. Asimismo, la autora ha trabajado este expediente anteriormente. Ver Laura FAHRENKROG, “Aproximación a las prácticas musicales populares durante la Colonia (Santiago de Chile, s. XVIII)”, *Neuma*, año 4, vol. 2, 2011, pp. 66-90, y Laura FAHRENKROG, *Prácticas musicales populares urbanas...* cit., pp. 56-60.

⁴⁹ ANH.RA, vol. 2125, pza. 13, fs. 185-185v.

⁵⁰ ANH.RA, vol. 2125, pza. 13, fs. 187-187v.

El primer testigo, además de contestar de forma afirmativa, confirma que tanto por cantora como por cómica en las comedias representadas en la casa del 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 sirviente, refiere que incluso les ha llevado los instrumentos a los esquinazos. En el testimonio de Don Pedro Luis Castro se informa el haberlas llevado a cantar en dos ocasiones a su casa. Por último, un declarante afirma que se acompañaban de otros músicos además del Maestro Crispín.⁵¹

Si la música era el arte más adecuado para el lucimiento de las mujeres en las casas de honor, hacerlo por dinero era todo lo contrario: el oficio de cantora o de cómica entraba en la categoría de los oficios *viles* para la élite,⁵² con el agravante de este caso en particular de ser la novia objetada reputada como una mulata. En España, los actores y representantes gozaban de muy mala fama, y se consideraba que disfrutaban de una vida *infame* y *viciosa*,⁵³ por lo que no es de extrañar que en América colonial ocurriese lo mismo. En este aspecto se entiende que la madre del novio haya querido, mediante 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 demostrar que había actuado en lugares que, aunque tenidos como *decentes* –la casa del Marqués de Pica y de 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.⁵⁴

El novio replica presentando la siguiente pregunta en su interrogatorio:

“Si saben o han oído decir que algunas ocasiones que Doña Dolores, obligada de las importunas súplicas con que se le instaba frecuentemente a fin de que cantara

⁵¹ ANH.RA, vol. 2125, pza. 13, fs. 188v-192, 194, 195.

⁵² Gonzalo VIAL, “Los prejuicios sociales...” cit., pp. 26-27; Verónica UNDURRAGA, *Los rostros del honor...* cit., p. 109.

⁵³ Pilar RAMOS LÓPEZ, “Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro”, Marisa MANCHADO (comp.), *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid, Horas y horas la editorial, 1998, pp. 41-42.

⁵⁴ Pereira Salas señala el uso del término “esquinazo” tanto en el ámbito rural como en el urbano. En este último, “el esquinazo era el vehículo sentimental que correspondía a la serenata española”. Eugenio PEREIRA SALAS, *Los orígenes...* cit., pp. 193-194, 200-201. Creemos que en este caso en particular la expresión “esquinazo” probablemente esté designando un entretenimiento popular cuyo componente principal haya sido la música.

en una que otra casa de honor, se veía precisada a condescender, bien que guardando aquel decoro y debida honestidad a una niña de recato [...]”⁵⁵

El testigo Don Domingo Ortiz de Rosas responde que lo contenido en la pregunta es cierto, y que “a no ser tantos los influjos [para que cantase] del señor regente que falleció y de otras personas distinguidas como lo fue una de ellas el señor Acevedo y el señor Ballestero no lo hubiese verificado por haber sido mucha su resistencia así de la expresada Doña Dolores como de la madre de esta [...]”⁵⁶

El novio intenta demostrar que *Doña Dolores* sólo 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.⁵⁷ 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.

Los antecedentes recién mencionados nos llevan a suponer que el grupo conformado por Dolores, su hermana y el Maestro Crispín coincidiese con aquel que según Pereira Salas asistió a animar una velada en 1810 al Palacio, y que en los registros oficiales se haya pensado fuese un padre con sus dos hijas: “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.”⁵⁸

Pues bien, el novio continúa insistiendo en que

⁵⁵ ANH.RA, vol. 2125, pza. 13, f. 200v.

⁵⁶ ANH.RA, vol. 2125, pza. 13, f. 202.

⁵⁷ Javier BARRIENTOS GRANDÓN, *La Real Audiencia de Santiago de Chile (1605-1817). La Institución y sus hombres*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi / Fundación MAPFRE Tavera [Copia digital], 2000, pp. 611, 624.

⁵⁸ Eugenio PEREIRA SALAS, *Los orígenes...* cit., p. 61. Aunque el autor no da la referencia de esta cita, corresponde a un evento que tuvo lugar el 7 de Agosto de 1810 de acuerdo al acta de cabildo: “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], *Actas del Cabildo de Santiago durante el período llamado de la Patria Vieja: (1810-1814)*, t. XIX, en *Colección de Historiadores de Chile y de Documentos relativos a la historia Nacional*, t. XXXIX, Santiago, Imprenta Cervantes 1910, p. 32.

“Tampoco perjudica la buena reputación de Doña Dolores el haber cantado en algunas casas de honor pues si lo hacía era obligada de las instancias con que le suplicaban lo ejecutara [...] Pero quién ha dicho que porque una niña cante aquí o allí se ha de tener y reputar por una mujer de estragadas y perversas costumbres ¿Acaso es este un defecto que disminuye la fama o buen proceder de una mujer? Si así fuera serían innumerables las infamadas, siendo como es notoria que muchas a quienes el cielo les dispensó esta gracia acostumbran cantar en distintas partes. A ser necesario aducir comprobante de esta verdad se sacarían innumerables. No es este pues defecto sino gracia que concede la naturaleza. De lo que se infiere que este hecho ni le es infamatorio ni perjudicial a Doña Dolores [...]”⁵⁹

En un último intento por distanciar la figura de su novia de la del maestro Crispín, expone lo siguiente:

“No es de poco momento la equivocación con que se asienta que Doña Dolores como parienta de las mujeres del criado liberto Crispín, andaba con el y le mantenía a su lado, por que semejante expresión es digna de desprecio en atención a que si una que otra vez tocaba Crispín cuando cantaba Doña Dolores no era por ser su afín ni por andar con ella, sino porque como maestro de música le acompañaba a tocar seguro lo acostumbra con las señoritas de la Primera Jerarquía [...]”⁶⁰

Por medio de este testimonio podemos suponer que fuese una práctica habitual que músicos y maestros de música provenientes de los sectores populares 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.⁶¹ Apartar la figura de Dolores de la del maestro Crispín, relegándolo al

⁵⁹ ANH.RA, vol. 2125, pza. 13, f. 216

⁶⁰ ANH.RA, vol. 2125, pza. 13, f. 217.

⁶¹ Así 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 música. 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 sólo 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

estatus de un *serviente musical*, plantea una importante 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.

El disenso fue declarado irracional en dos ocasiones. La madre continuó presentando pruebas de cuestionable legitimidad para impedir la unión, pero el expediente se termina abruptamente, y no conocemos su desenlace.

Este disenso resulta una fuente de riqueza extraordinaria, ya que nos permite analizar diversos aspectos. Por una parte, resulta evidente el menosprecio de la élite hacia las diversiones populares, sindicadas aquí como *esquinazos*. Por otra, la incorporación por parte de las mismas clases dominantes de prácticas musicales de carácter popular a sus espacios de entretención, a través de la inclusión o contratación de los sujetos protagonistas de dichas prácticas. La mulatilla cantora y el maestro Crispín aparecen acá como agentes mediadores que transitaron entre los sectores populares y las clases acomodadas gracias a su oficio de músicos.⁶² Esto nos habla también de que la supuesta rigidez de la distancia social que la élite intentó establecer con las clases populares de acuerdo a los discursos de la segunda mitad del siglo XVIII fue relativa, y que en la práctica la mezcla e intercambio entre ambos mundos fue inevitable.

Respecto de las comedias públicas representadas a fines del siglo XVIII o principios del siglo XIX en casa del Marqués de la Pica, Don José Santiago Bravo de Saravia, pensamos se tratase más bien de representaciones teatrales montadas en casa del marqués, y que difícilmente pueden haber tenido el carácter de *público* que hoy le atribuimos al término. Creemos posible que en estas funciones hayan representado tonadillas, ya sea entre los actos de una comedia o como espectáculo principal, lo que explicaría la presencia de una cantora entre los actores. La tonadilla escénica surgió en España como género autónomo en la segunda mitad del siglo XVIII, pasando de ser un intermedio musical presentado en las comedias a un espectáculo independiente debido a la gran cantidad de números de música y baile que lo conformaban. El argumento era considerado un elemento secundario, y el acompañamiento, que en un principio era 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. Aurelio DÍAZ MEZA, “El Indio Don Juan (1744)”, *Leyendas y Episodios Chilenos. En Plena Colonia IX*, Cuarta Edición, Santiago, Editorial Antártica, 1960?, pp. 200-203.

⁶² Berta ARES QUEIJA y Serge GRUZINSKI (coords.), *Entre dos mundos. Fronteras Culturales y Agentes Mediadores*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1997, pp. 9-11.

guitarra, terminó teniendo características orquestales. La cantidad de personajes era variable, y la estructura por lo general estaba formada por una introducción, coplas y epílogo. Este género menor llegó rápidamente a América, y se difundió con gran facilidad.⁶³ En Santiago, como relata Pereira Salas, la tonadilla fue conocida y ejecutada desde la segunda mitad del siglo XVIII: “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.”⁶⁴ Ya en 1777 se representaron “comedias, sainetes y entremeses con tonadillas como intermedios” en una serie de funciones públicas, pero la censura eclesiástica las prohibió por varios años.⁶⁵ El primer empresario y músico que volvió a montar este tipo de obras fue Antonio Aranaz, quien en 1793 obtuvo autorización para “representar algunos sainetes, tonadillas y bailes decentes.”⁶⁶

Las representaciones de este tipo de espectáculos en casas de la élite fueron al parecer habituales. Así lo demuestra el montaje de la Loa de exordio a la comedia *Al más justo Rey de Grecia*, patrocinada por Don José Antonio Sánchez de Loria, regidor perpetuo de Santiago, y presentada en su casa en 1796 con motivo del ascenso a Virrey de Ambrosio O’Higgins.⁶⁷

Sabemos asimismo que los ascendientes de Don José Santiago Bravo de Saravia, Marqués de la Pica, también contrataron músicos que provenían de contextos religiosos para la interpretación de piezas musicales como pavanas y minuetos en su casa.⁶⁸ Estas referencias indican la apertura de un mercado para músicos independientes que podían desempeñarse en estos contextos, ya sea como profesores o como intérpretes.⁶⁹ En este sentido, resulta interesante reflexionar sobre los ámbitos de los cuales podían provenir estos músicos. Si bien en ocasiones conocemos su procedencia, es posible que en la mayor parte de las celebraciones en las casas de la élite esta información no haya

⁶³ Victoria ELI, “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos”, Consuelo CARREDANO y Victoria ELI (eds.), *La Música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, Madrid, F.C.E., 2010, p. 90.

⁶⁴ Eugenio PEREIRA SALAS, *Historia del Teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacubierta* (1849), Santiago, Editorial Universitaria, 1974, p. 53.

⁶⁵ Eugenio PEREIRA SALAS, *Los orígenes...* cit., p. 45.

⁶⁶ Victoria ELI, “Nación e identidad...” cit., p. 92.

⁶⁷ Eugenio PEREIRA SALAS, *Los orígenes...* cit., p. 45.

⁶⁸ Alejandro VERA, “Trascending...” cit., pp. 181-182.

⁶⁹ Ver al respecto el interesante trabajo de Illari sobre la existencia de una orquesta compuesta en su mayoría por músicos negros en el Buenos Aires *criollo*. Bernardo ILLARI, “The slave’s progress. Music as profession in *criollo* Buenos Aires”, Geoffrey BAKER y Tess KNIGHTON (eds.), *Music and urban society in colonial Latin America*, Cambridge, Madrid, Cambridge University Press, 2010, pp. 186-207.

quedado documentada. Asimismo, creemos que debe haber habido más casos en los que fuesen sujetos populares, y ente ellos, mujeres como la mulatilla cantora, los encargados de la música en las casas *de honor*, además de los que hemos reseñado. Esto daría cuenta de un importante nivel de circulación de los repertorios interpretados en unos y otros lugares, produciéndose así un intercambio de influencias musicales en ambas direcciones.

Para finalizar, queremos destacar la posibilidad de aproximarnos al conocimiento del repertorio de las prácticas musicales de las mujeres de los grupos populares gracias a la incorporación de nuevas fuentes. Si bien la información que contienen al respecto es poco específica, sin duda entrega nuevas luces sobre esta materia, de la cual queda aún mucho por investigar.

Conclusiones

Las protagonistas de las prácticas musicales que hemos presentado figuran en los procesos ya sea como parte del público o como intérpretes, en el contexto de entretenimientos que sucedieron principalmente de noche, y en lugares que aunque intentaron ser controlados, tuvieron bastante autonomía. Hubo también ocasiones en que dichas intérpretes, que provenían de sectores populares, lograron acceder al mundo de la élite precisamente gracias a su dominio del arte musical. Tenemos certeza de que estos intercambios jugaron un papel fundamental en el enriquecimiento y la diversidad de las distintas músicas que se ejecutaron y oyeron tanto detrás de las paredes de las casas *de honor* como detrás de los humildes tablones que hicieron las veces de pared en los ranchos de los arrabales.

Las mujeres, que brillaban en las tertulias de la élite con sus interpretaciones musicales, no son mencionadas en muchas ocasiones en los entretenimientos que figuran en los procesos. Esto nos lleva a pensar sobre el papel que habrán cumplido las mujeres en los espacios de sociabilidad popular, ya que su rol de regentas tanto en las casas como en las pulperías tal vez no fue del todo compatible con tener que hacerse cargo, además, de la interpretación musical. Esta situación cambia a partir del siglo XIX, en el que la figura de la cantora, como mencionamos anteriormente, aparece con fuerza en el contexto de las chinganas, y su desempeño se empieza a concebir como un

oficio. De acuerdo a los testimonios que conocemos, este fue un hecho poco común para las postrimerías del período colonial.

En este trabajo esperamos haber presentado posibilidades sobre las cuales repensar la actividad musical urbana en el período colonial, ofreciendo un cambio del enfoque tradicional mediante el uso de nuevas fuentes. Con esto, queremos realizar un aporte que contribuya tanto para potenciar el desarrollo de nuevas líneas de estudio, como para incluir en el discurso de la musicología urbana las prácticas musicales de las mujeres de los grupos populares en Hispanoamérica colonial.