

Universidad Nacional de Cuyo
Escuela Superior de Música
Departamento de Musicología

HEMEROTECA
Publicación U.N.C.
SALA DE LECTURA

revista

ESTUDIOS MUSICALES

diciembre 1950

abril 1951

año II

número

5/6

MENDOZA
ARGENTINA

PEDRO J. GRENON, S. J.



NUESTRA PRIMERA
MUSICA INSTRUMENTAL

DATOS HISTORICOS

Segunda Edición

Con un Prólogo de Francisco Curt Lange

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

MENDOZA

1951

PROLOGO

NO exageramos al decir que yace en tinieblas la Historia de la Música en la Argentina durante la dominación hispánica y a continuación de ese período, un considerable trecho correspondiente a los años de Independencia. El que pretenda escribir una Historia dedicada a los comienzos, la evolución y el proceso de independización de la música en esta República, basándose en documentos, es decir, en la seriedad misma, tendrá que encaminarse primero hacia los archivos, hartos saqueados, de muchas instituciones oficiales y privadas. La escasa consideración que ha merecido la musicología en la América latina, quizás por ser ciencia reciente y aun incomprendida por muchos en su verdadera significación, ha impedido que algunos investigadores se lanzaran en procura de documentación, respaldados por recursos económicos destinados a hacer más liviana tan improbable tarea. Toda iniciativa de la musicología contemporánea viene, pues, a la zaga del pesado trabajo realizado mucho antes por una pléyade de historiadores. Es de lamentar que muchos de sus representantes más calificados en la Argentina hayan trabajado años y más años en los archivos, pasando por alto datos referentes a música por falta de interés en semejante materia o por carecer de un estímulo que les hubiera podido ser proporcionado por algunos músicos conscientes. Y es aún más penoso que no hayan existido músicos dotados de suficiente perspicacia y responsabilidad histórica para hurgar en aquel entonces en los archivos con el fin de salvar los documentos musicales que hoy ya no existen, que pueden haber sido quemados por razones de "limpieza" o que han sido víctimas de la humedad y del polvo. Hemos lamentado siempre que la abnegada labor de un Juan Alfonso Carrizo no hubiese sido acompañada en el mismo instante por un musicólogo formado científicamente en etnografía musical, puesto que lo que aquél oyó sin poder reternerlo en la memoria o por medio de la notación y aun con elementos mecánicos incipientes, se ha esfumado para siempre, sus intérpretes han muerto y el proceso

de nivelación ha limado las crestas de lo auténtico, abriendo las esclusas a una difusión musical sin contralor. En la historia musical latinoamericana aparece el musicólogo a los muchos años de haber iniciado su tarea el historiador y el recopilador de la poesía popular, de cuentos, leyendas y mitos. A aquél corresponde revisar idéntico montón de papeles viejos y es él quien tendrá que sufrir ahora la hostilidad o el justificado celo, lleno de trabas, de los guardianes de archivos que en su dolorosa experiencia ven en cada nuevo visitante un vulgar ladrón dispuesto a llevarse lo mejor en momentos de descuido.

La magnificencia musical de la época jesuítica ha sido descrita en parte por el afán de comunicación y documentación de aquellos laboriosos misioneros, pero sin la necesaria precisión y las definiciones técnicas propias de un relator profesional. Sus cartas y memorias eran dirigidas a amigos o superiores que no eran músicos y aparte de esto, ninguno de ellos podía sospechar en esos lejanos años el significado histórico que podría tener más tarde la enseñanza musical entre indios, negros y mulatos, la capacidad de estas razas oprimidas para la interpretación de la música, el tráfico de obras del repertorio universal desde Europa hasta las Misiones y desde allí hacia otros y hoy desconocidos lugares, las toneladas de música escritas y divulgadas en los territorios de Córdoba y las Reducciones de indios y enviadas con toda seguridad a Bolivia y el Perú y quizás también a Chile. Lo cierto es que de la prodigiosa actividad de ese gran período no se ha salvado prácticamente nada, ni un papel siquiera que podría tener alguna significación y menos un catálogo de obras que en realidad pudo haber existido en cada sitio donde se ejercía música de calidad en alabanza a Dios y como deleite de los fieles.

Cuando se produjo la expulsión de los jesuitas no se especificó, en las disposiciones dictadas por las autoridades, cual debería ser el destino de los papeles de música. Evidentemente, estos no encerraban secreto alguno, pero no faltarian funcionarios celosos y vengativos que verían en las partes vocales e instrumentales peligrosos mensajes cifrados, como si se tratara de un moderno sistema de espionaje. Las medidas tomadas contra la propiedad jesuítica fueron drásticas y no respetaban siquiera los efectos personales. Sin embargo, los expedientes relacionados con los documentos de la Compañía de Jesús, centralizados en diversos puntos para su clasificación y análisis, nada mencionan de música, si bien es cierto que la extraordinaria cantidad de papeles reunidos tampoco fué motivo para una discriminación metódica de su contenido. Al poco tiempo, por falta de lugar y de

personas capaces de organizar estos archivos, se produjo tal desorden que algunos funcionarios responsables, designados para su clasificación, rehusaron acometer la tarea de inventariar esa masa informe, expuesta a la acción del tiempo, como lo comprueba, para citar un ejemplo, el informe de la Junta de Temporalidades, del 18 de septiembre de 1772, con referencia al depósito de documentos en la Fortaleza de Buenos Aires. (Marcos Joseph de Riglos al Virrey Juan Joseph Vertiz).

De todo esto se desprende que, cumplida la intención principal, o sea, la expulsión de los jesuitas de tierras americanas, ya muchas gentes indispuetas con esta Orden se dió por satisfecha. La revisión de los papeles para descubrir las irregularidades en la conducta de sus negocios y en el respeto de autoridades eclesiásticas y civiles, ya representaba una labor más complicada, de muchos años, que conspiraba por su misma naturaleza y la magnitud del material reunido contra las posibilidades de éxito, chocando finalmente con la pereza criolla, la ausencia de responsabilidad histórica en la conservación de esos documentos y la frágil organización de la administración pública. Los papeles se dispersaron, yendo a parar a archivos de España, Río de Janeiro, Buenos Aires y Santiago de Chile, sufriendo merma en el camino y aun en sus nuevos sitios por la indiferencia de funcionarios y la voracidad de algunos historiadores carentes de escrúpulo ⁽¹⁾.

Con el fin de examinar las características de la música empleada por los Padres jesuitas y la suerte que esta puede haber corrido después de la expulsión de la Orden, debemos tener presente todas las posibilidades.

Características

1 Es evidente que no fueron los Padres españoles sino principalmente los centro-europeos los que enseñaron y difundieron música entre indios y negros (Incluimos a Italia en la acepción *Europa Central*).

2 Se importaron periódicamente enormes cantidades de música que procedían básicamente del mismo origen y más tarde también

(1) LEONHARDT, P. CARLOS, *Papeles de los antiguos Jesuitas de Buenos Aires y Chile*, Ed. Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, Número XXXIV, Buenos Aires, 1926. (Nota de la Dirección).

de España. El número de instrumentos traídos de Europa ha sido considerable.

3. Aparte de este suministro constante se escribió otro tanto de música en suelo americano, se confeccionaron copias de obras europeas para uso en otros puntos, se construyeron virtualmente todos los instrumentos de cuerda, pulso y pua, maderas, algunos de metal y pequeños órganos.

4. La música creada aquí tuvo una amplia difusión en las Misiones, fué enviada a templos de la Orden situados en otros puntos y acusa las mismas características migratorias que la música importada y escrita en la antigua *Capitania Geral das Minas Gerais*, en el Brasil, es decir, traspasó en este caso las fronteras y llegó al Altiplano y el Pacífico ⁽²⁾.

5. Debe darse por seguro que de las obras, según el hábito profesional de la época, existían solamente partes. Las partituras eran raras o inexistentes.

6. Evidentemente, la música en las iglesias de centros populosos como Buenos Aires, Córdoba, Santa Fé y Tucumán nunca alcanzó la calidad ni la intensidad que distingue a la fervorosa dedicación de los Padres misioneros.

7. Pese a que el canto gregoriano y el canto de órgano parecen haber sido respetados, se observa la introducción de un nutrido y muchas veces abigarrado instrumental, hábito que se prolonga hasta el año de expulsión, mostrando las mismas características de las intensísimas actividades musicales en Minas Gerais y Caracas ⁽³⁾, si bien fué en estas regiones de mayor precisión el empleo del coro mixto a cuatro voces y del instrumental (flautas, oboes, fagotes, trompas y cuerdas).

8. No hay pruebas que se haya dado preponderancia a la mú-

(2) LANGE, FRANCISCO CURT, *La música en Minas Gerais*, Boletín Latinoamericano de Música, Rio de Janeiro, 1946, Tomo VI, págs. 409-94; id., *Archivo de Música Religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais, Brasil (Siglo XVIII)*, Hallazgo, restauración y prólogo; Tres partituras para coro a 4 voces mixtas con acompañamiento instrumental, Ed. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1951. (Nota de la Dirección).

(3) *Archivo de Música Religiosa de Venezuela*, 12 partituras para coro a 4 voces mixtas, con acompañamiento instrumental, publicadas por el Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo, en colaboración con la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Nacional, Caracas, 1942-44. (Nota de la Dirección).

sica polifónica pura, como se hizo en determinadas épocas en Lima y en México ⁽⁴⁾.

9. Queda fuera de toda discusión que los Padres misioneros que enseñaron música no fueron profesionales en la verdadera acepción de la palabra y menos en el sentido moderno. Han sido, esto sí, el producto del barroco, último esplendor antes de estallar en varias ramas la antigua actividad musical, época en que el ejercicio de la música, junto con el aprendizaje de otras manualidades, se condensaba desde la niñez en una envidiable práctica (solfeo, teoría, cantar y tocar varios instrumentos), es decir, lectura a primera vista y un habilísimo dominio del entonces complicado instrumental y de sus transposiciones.

Estos Padres tampoco tuvieron un auditorio integrado por profesionales sino compuesto de aficionados, inclusive en el caso de aquellos eclesiásticos de superior jerarquía (visitadores y dignatarios) que comparaban las audiciones con las que ofrecían los mejores conjuntos de Europa. Una cuidadosa lectura de cartas, relatos y crónicas nos demuestra, junto a la sinceridad y modestia de los Padres músicos, que por buena que haya sido la formación y la afinación de sus conjuntos, éstos tenían que adolecer de defectos, por lo menos en el concepto riguroso de lo profesional. Aquella interpretación era de oficio, viril, sólida, entusiasta, de corazón, comparable quizás a lo que se salvó en Europa del viejo principio de la *Hausmusik* o *Schulmusik* en la que había muchos partícipes y se contaba aún en el auditorio con la casi totalidad de asistentes capaces de reemplazar en cualquier instante a aquellos en sus atriles. Se hacía, pues, música y no virtuosismo, así como hoy resulta más agradable oír a un buen músico antes que a un virtuoso.

Conjeturas sobre su desaparición

1. Es probable que la música haya sido dejada a los indios, con el fin de que perdurara la recreación individual y colectiva (música profana) y la alabanza a Dios (música sacra). La dispersión de las poblaciones indias y la progresiva destrucción de templos y casas por la acción del tiempo involucra también a los papeles de música. El

(4) Véase el trabajo de SPILL, LOTA M., *La Música en la Catedral de México en el siglo XVI*, versión en idioma español de Francisco Curt Lange, Revista de Estudios Musicales, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Año II, No 4, págs. 217-55. (Nota de la Dirección).

hecho de no haberse salvado los instrumentos de metal no debe extrañar. Son raros los instrumentos auténticos (trompetas, trompas y trombones), de la época de Juan Sebastián Bach., que se conservan en los museos organográficos europeos y americanos.

2. Es de suponer que los padres expulsados no llevarían consigo música manuscrita o impresa. Las partes vocales e instrumentales de una sola obra ya representaban un considerable peso. Estaba además prohibido llevar otros efectos que los más necesarios para el largo viaje de regreso. Las restricciones eran severísimas respecto a los jesuitas españoles y un poco más humanas para los que eran oriundos de otros países, como Holanda, Alemania, Austria e Italia. Aun en el caso de haber existido una autorización para incluir algunas músicas en el equipaje personal de cada uno, no hubiera sido de interés regresar a Europa con música traída desde allí a las Misiones, pues era fácil reponerla. El interés residiría eventualmente en obras escritas en el lugar y caras al autor.

3. No hay documentación que compruebe que la música fuera enviada a los sitios de reunión de documentación jesuítica. Sin embargo, es factible que se haya procedido de acuerdo con las disposiciones en extremo severas, que exigían quitar de los Padres cualquier papel, por insignificante que fuese y que tuviera alguna anotación.

4. Puede haber quedado música en las Reducciones y en los Conventos y Colegios como también puede haber sido enviada a Buenos Aires. Ello dependía del celo de las personas encargadas de la remisión. También es probable que otras Ordenes, Franciscanos y Dominicos, se hayan preocupado, por iniciativa propia, por el destino de tanta música expuesta a perderse y famosa a través de las audiciones. Posiblemente se ha enviado algo por la Quebrada de Humahuaca a Bolivia.

5. Si se produjo remisión de música a Buenos Aires, puede considerarse perdido ese lote en la Fortaleza, o creerse en su transporte a España junto con los legajos. En Madrid, después de la revolución, (levantamiento de Cádiz), los papeles fueron vendidos al peso a bodegones y pulperías y se hallaban ya en vía de completa destrucción cuando Don F. Javier Bravo, español residente en Buenos Aires y accidentalmente en Madrid, compró el saldo existente. Devolvió parte de la colección al gobierno de España, siendo más tarde adquirido el resto por el Gobierno de Chile. No se conoce en el inventario la existencia de música ⁽⁵⁾.

(5) LEONHARDZ, P. CARLOS, *op. cit.*, págs. 12-13. (Nota de la Dirección).

6. Si hubo un retorno de papeles de música a España y si de éstos algo se ha salvado, debería insistirse en las Bibliotecas de Madrid, Munich, Salzburgo y Viena, con el fin de localizarlos. Nuestros pasos preliminares fueron infructuosos, pues aun en el caso de hallarse allí música de las Misiones, propiamente o música de la época de dominación hispánica en general, la frecuente copia de partes exigida por el desgaste del papel trajo consigo, inevitablemente, la lenta eliminación de los autores, que figuraban siempre en la portada o la primera página, debiendo haber quedado las obras en el anonimato.

7. Descartadas todas las posibilidades de hallazgo en los puntos cardinales de sus diversos destinos, el pensamiento se dirige a los templos y conventos argentinos. Si algunas órdenes recibieron música de los jesuitas en calidad de depositarios o si la pidieron por considerarla de valor, debe declararse perdido lo medular de esas colecciones por la indolencia del mismo clero. No hay país en la América latina que escape de este anatema. Apenas se produce un estado de decadencia, en otras palabras, la merma de los recursos, comienza a sufrir el servicio de música en catedrales, iglesias y capillas. La escasa remuneración exige otro repertorio; el conjunto ha sido reducido, el director no cuenta con buenos intérpretes y el archivo de los tiempos de esplendor es inaplicable en este estado de emergencia. A los pocos años cambia también el criterio estético de religiosos y músicos, desaparecen del instrumental fagotes, trompas y oboes. En Cachoeira de Campo, cerca de Ouro Preto, un Padre mandó blanquear su templo porque el oro laminado que cubría techo y paredes en artística ornamentación lo oscurecía. En Sabará, un padre vendió al peso 35 de las 36 lámparas de plata que desde la Colonia estaban suspendidas del techo de su iglesia. Para ocupar menos lugar, fueron reducidos a martillo, causando espanto en Alemania cuando se comenzó a abrir los cajones. Los procedimientos con papeles de música han sido más concisos y causaron menos pesares. Se explica así la existencia de una tremenda laguna en la Historia de la Música en el Brasil, la Argentina y otros puntos. Apenas nos resta insistir sobre la urgente necesidad de investigar en archivos privados, eclesiásticos y oficiales, con el fin de salvar a la mayor brevedad lo que a nuestro juicio aún ha de existir.

La musicología histórica debe las referencias sobre documentación musical argentina, correspondiente al período de la dominación hispánica, a unos pocos historiadores de gran conciencia. Si bien nos han confesado que nada conocen de música, demostraron con su abnegada labor su simpatía y valorización de las actividades musicales

en el cuadro de la cultura general de esa época. Ellos han sido el profesor José Torre Revello y los Padres Guillermo Furlong y Pedro Grenón, para citar a los de mayor envergadura. A ello se debe agregar la valiosa labor del Profesor Josué T. Wilkes en el campo del profesionalismo comparativo y analítico, correspondiente principalmente a los albores de nuestra independencia ⁽⁶⁾.

En nuestro afán de contribuir al esclarecimiento de la Historia Musical Argentina, desde sus comienzos hasta el presente, nos hemos sentido impulsados a pedir de colaboradores amigos algunas investigaciones especiales o la continuación de trabajos ya comenzados. De esta suerte pudimos publicar en esta Revista un trabajo de búsqueda, realizado a solicitud nuestra por el Profesor Rodolfo Barbacci, entre 1937 y 1938, en los periódicos bonaerenses de la primera mitad del siglo pasado. Y en idéntica forma hemos tratado de estimular los trabajos del Ingeniero Alfredo Fiorda Kelly y de los señores Juan Andrés Sala y Alberto E. Giménez, quienes, en un laudable esfuerzo de recopilación han puesto a salvo mucha documentación sobre la actividad operística y de conciertos durante el siglo pasado y parte del presente, trabajos estos que esperamos publicar en breve.

A nuestro juicio es este el único camino que conducirá lentamente hacia una Historia de la Música Argentina que tenga por base previa la verificación, en todos los recantos de la patria, de lo existente y de lo que *no existe*. El historiador no puede mecerse en conjeturas. Sólo vale la afirmación contundente, resultado de una larga investigación en los archivos. Piense el lector en una labor no menos importante y quizás de mayor envergadura aún, que estaría representada

(6) TORRE REVELLO, JOSÉ, *Músicos coloniales*, en Revista "Estudios", No 394, Buenos Aires, Diciembre de 1944, págs. 392-414; id., *Crónicas del Buenos Aires Colonial*, Editorial Bajel, Buenos Aires, 1943; FURLONG, GUILLERMO, *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Editorial Huarpes, Buenos Aires; GRENÓN, P., *Nuestra primera música instrumental. Datos históricos*, Ed. Librería Emilio Perrot, Buenos Aires, 1929; TRENTI ROCAMORA, J. LUIS, *La música en el Teatro Porteño anterior a 1810*, en Revista de Estudios Musicales, Universidad Nacional de Cuyo, Año I, No 1, Mendoza, Agosto de 1949, págs. 37-46; MONTEÓN, ANTONIO, *Un profesor indígena de Música en el Buenos Aires del siglo XVIII*, en Revista "Estudios", No 422, Buenos Aires, Septiembre de 1947, págs. 142-46. Los trabajos de José Torre Revello son muy conocidos y no habrá necesidad de incluir otros que los citados por ser fáciles de encontrar en la bibliografía histórica argentina. WILKES, JOSUÉ T., - Las colaboraciones de este musicólogo se encuentran en el Boletín Latino-Americano de Música y en el Boletín de la Academia Argentina de Letras, respectivamente, así como en publicaciones menores. (Nota de la Dirección).

en la *Bibliografía Musical Argentina*, dispersa en diarios, revistas, publicaciones ocasionales, libretos de representaciones líricas y teatrales, folletos y libros, en las referencias sobre música y danzas en los numerosísimos libros de viajeros, en obras originales y traducciones, en pormenores y asuntos capitales. Nuestra propia investigación en archivos argentinos, iniciada en Córdoba y en el antiguo Cuyo, continuada en el Norte y por ampliarse quizás más tarde hasta la Capital Federal, podrá aportar elementos desconocidos que nos conduzcan a conclusiones de alguna importancia e inclusive al inventario de libros manuscritos e impresos, tan necesario en el concepto contemporáneo de la ordenación y conservación.

El trabajo del Padre Grenón tiene un excepcional mérito por haber sido emprendido años atrás, cuando poco o ningún estímulo podía esperarse de investigaciones de esta naturaleza. Publicado en 1929, representa un penoso esfuerzo de años, dedicado a una metódica búsqueda de datos en los Archivos cordobeses. Vistos individualmente, muchas referencias parecen carecer de interés, pero en conjunto nos dan una amplia visión del pasado musical, de la existencia, proliferación y culto de los bailes populares, pese a las restricciones o prohibiciones temporarias, dictadas para la preservación de las buenas costumbres. Se llega a la conclusión, —y de ello no nos cabe la menor duda— que muchos bailes criollos arrancan en su germinación desde muy lejos, más allá de los portales de la independencia, quizás del siglo XVI y comienzos del XVII, cuando negros y mulatos, indios y mestizos y mucha gente bien criolla de menesteres humildes, tocaban la guitarra y bailaban al son de una música, hoy perdida, con evoluciones de danza igualmente desconocidas para nosotros. Estas expresiones fueron indiscutiblemente más del terruño que foráneas. Conclusiones de esta naturaleza son inevitables cuando se leen los incidentes que el Padre Grenón ha registrado en el Archivo de Tribunales, no sólo en los Inventarios de Bienes sino en la parte Criminal. No es este el lugar de entrar en disquisiciones sobre nombres y formas de danza, hoy eminentemente argentinos, vistos fugazmente por viajeros, de quienes se espera siempre un testimonio histórico contundente, por la sencilla razón de que se les considera hombres de instrucción, olvidando que una adecuada descripción y registro de música y danzas exige en primer término inclinación y simpatía, y en segundo lugar conocimientos profesionales básicos. Los viajeros que más tarde registraban los accidentes de su viaje en un libro y que por este simple detalle ya son considerados doctos, veían bailar a las gentes, indios, negros

y criollos, en extrañas evoluciones y al son de músicas desconocidas, es decir, a analfabetos que sólo por vía oral habían aprendido y volvían a transmitir sus experiencias musicales y coreográficas. Ciertamente, si tales testimonios son tomados como documentación única, contundente y valedera, el gesto de quien los acredita no es otro que el de un hombre en trance de ahogarse. La ignorancia estaba en el viajero y la sabiduría en el bailarín y el músico. Recopilación folklórica es en primer término convivencia. Un hombre humilde carece de medios de expresión para documentar lo que él vive, pero puede fulminar con una breve sentencia las pretensiones de un muy ilustrado pueblerino que en horas o días espera lograr detalles para su investigación, cuya larga enumeración, resultado de años y de centurias, sólo podrá formar la síntesis.

No hemos perdido la esperanza que en los largos y pesados interrogatorios de la justicia española aparezcan alusiones más concretas a danzas que arrojen más luz sobre sus oscuros y tan discutidos orígenes. Nos sirve de consuelo el hecho de que sólo el Padre Grenón se tomó la molestia de recurrir a legajos de la justicia para encontrar allí anotaciones sobre hechos musicales, que su campo de interés está situado en Córdoba y que la Argentina posee aún muchos archivos por investigar. ¡Guitarras brasileñas traídas a Córdoba y plateros portugueses radicados en esa pequeña Atenas de los albores culturales del país! Ya en aquel entonces el mundo era ancho y daba lugar a extrañas corrientes de las manifestaciones de la cultura popular.

A nuestro requerimiento, el Padre Grenón amplió su trabajo para una segunda edición, agregando nuevas recopilaciones de los archivos locales y citando trechos de algunas publicaciones que no siempre se circunscriben al antiguo Tucumán, remontando en algunos casos al Incaio. Esta ampliación de límites geográficos encierra de una manera implícita sus peligros, porque no comprende sino datos recogidos al azar en obras que están al alcance del recopilador, pero que no representan la bibliografía en su totalidad ni tampoco la revisión completa de algunas obras por citas de música, danzas e instrumentos musicales, procura de por sí difícil, porque el ojo del aficionado ve menos que el del profesional y en obras reeditadas, como la del Inca Garcilaso de la Vega y del Padre Florián Paucke, pese a su prolija presentación, no todas las referencias sobre música, instrumentos, festejos y danzas se encuentran en los índices ordenados por asuntos, ni la versión en la muy prolija traducción hecha del original del Padre

Paucke se ajusta a una terminología musical adecuada ⁽¹⁾. Por otra parte, la inclusión de todas las citas musicales encierra un peligro en trabajos cronológicamente escalonados como el presente, porque no siempre un viajero o misionero, que ha permanecido años en América, recuerda la fecha en que observó acontecimientos que nos interesan.

En el trabajo de revisión, ampliación parcial y complementación de citas bibliográficas a que hemos sometido esta segunda edición de la obra del Padre Grenón, —elaboración que es generalmente más penosa de lo que el lector puede imaginar cuando se enfrenta al trabajo terminado— nos hemos visto frecuentemente tentados a ampliar las citas musicales de obras fundamentales por nosotros conocidas, o de incluir siquiera los resultados incipientes de nuestra labor de investigación practicada en Cuyo, así como algunas referencias recientemente obtenidas de amigos que hurgaron en los archivos de Buenos Aires. La idea sería excelente, comenzando con Staden, Schmidel, Concolorcorvo, Félix de Azara, Vázquez de Espinosa, Cieza de León y siguiendo luego con los viajeros del siglo XIX que en considerable número cruzaron pampas y montañas con el afán de conocer el vasto territorio argentino. Semejante esfuerzo no sólo hubiese demandado tiempo sino que hubiera desfigurado peligrosamente la labor del Padre Grenón, presentando al lector un injerto capaz de lesionar, por su magnitud, la valiosa intención inicial del autor. Transcurrirán

(1) Es notoria la falta de conocimientos musicales de traductores y transcritores en obras de misioneros, viajeros y cronistas. En una prolija revisión habría que recurrir nuevamente a los originales, por estar plagadas las transcripciones de errores de toda especie. El Padre Carlos Leonhardt, S. J., al hablar del misionero Padre Sepp y su llegada a Buenos Aires, se refiere a que éste tocó dos *trampus*, una traída de Augsburgo y la otra de Génova. En la versión portuguesa, pág. 94, se habla de dos *tiorbas*. El Padre Justo Beguiristain, S. J., que comenta el esfuerzo de haber publicado las cartas del Padre Sepp en portugués, desconoce a su vez este idioma y traduce una frase del Padre Sepp al español (pág. 127), en la que éste relata que sabe el célebre "Laudate Pucri" del P. Ignacio Glottle casi de *coro*, cuando "saber de cor" o "conhecer de cor" quiere decir, "saber de memoria". (Véase Revista "Estudios", No 394, Buenos Aires, Diciembre de 1944, pág. 443). El señor Lario Ayestarán, que se considera musicólogo, publica en su folleto sobre Zúñiz, aparte de otros errores, algunos que hacen poner en duda su prolijidad en la transcripción y la crítica profesional indispensable al ejecutarla. El músico alemán Melchor Glottle, maestro del Padre Sepp, sigue siendo "Glottle" (pág. 20). Las referencias sobre el resultado de la enseñanza musical por el Padre Sepp, se transcriben así: En vez de poner: *Sus notas son notas enteras o medias, de coral* (quiere decir, redondas o blancas), copia "Sus notas todas son notas enteras a medias de coral". Las chirimías son "chirimías" y los tocadores de cornetas sobre de 18 a 28! (pág. 21). (Nota de la Dirección).

años hasta que podamos reunir en un solo trabajo cronológico la actividad musical argentina desde sus albores hasta el presente.

Los intereses musicales en la Argentina han crecido desde 1929 a 1952 en forma considerable. El trabajo del Padre Grenón encontrará sin duda muchos lectores que desconocen la primera edición y entre ellos un gran número de jóvenes que en 1929 no hubieran estado en condiciones de someterla a lectura. El primitivo folleto, al ser incorporado a una revista profesional que desea cuidar en lo máximo su reputación, tuvo que ser sometido a algunas modificaciones. Hemos eliminado el índice analítico por considerarlo superfluo entre lectores que suponemos profesionalmente formados o aficionados lo suficientemente preparados para entender la nomenclatura musical. Si la hubiésemos mantenido, una revisión crítica, desde puntos de vista musicológicos se hubiese tornado una necesidad. Idéntico proceder hemos observado respecto a las ilustraciones, dibujadas por el autor, que procuraban introducir al lector neófito a los detalles de la organografía. Estamos seguros que la presentación, tal como sigue, se ajustará a las exigencias de los que se dedican al estudio de los trabajos que lentamente vienen enriqueciendo la bibliografía musical argentina y americana. Con esto se cumple el propósito de la Dirección de la Revista de Estudios Musicales, porque al revalorizar ante la opinión pública de hoy el excepcional esfuerzo del Padre Grenón, sirve al mismo tiempo de estímulo a todos aquellos que tienen fé en los estudios históricos y consideran una necesidad su continuación, para conocimiento y gloria de un pasado que las generaciones de hoy no podrán comprender en toda su magnitud hasta tanto no se complete el último eslabón de una obra cuya elaboración tendrá que ser colaboración de muchos, en el más estricto sentido del trabajo colectivo, en procura del bien común.

Mendoza, Mayo de 1951

F. C. L.

PROLOGO DE LA PRIMERA EDICION

LA música siempre ha sido una manifestación de cultura personal y social. Por esta razón, al estudiarse la época colonial, uno de los registros primeros que se ha de compulsar es éste del conocimiento y del uso del arte musical. Pero para decir la verdad no se puede inventar una mentira como lo hacen los que generalizan aún sin base histórica ni documental. Al grupo de estos falsos historiadores se han de arrumbar a los que por su cuenta y gratuitamente califican a la época colonial de vida triste y prosaica.

Para desmentir a los tales falsificadores, generalmente sectarios, y para ilustración de este tópico he emprendido la interminable tarea de apuntar, en el curso de mis requisas de Archivo, las noticias que fuera hallando en episodios, inventarios, testamentarias, tiendas, compras y ventas y en algunas historias de aquellos años. Sólo lo del Archivo de Tribunales es hojear de unos cincuenta mil documentos que abarcan desde 1575 hasta 1825, como podrá verse en las citas que autentican los datos que aportaré. Buena parte de los datos que traigo son de esta Provincia de Córdoba; los demás son algunos sueltos de otras regiones contérrimas a la nuestra, sin perjuicio de que cada una pudiera coleccionarlas en una compilación análoga a la presente.

Con motivo de ser la guitarra el instrumento musical más típicamente nuestro, con fecha del año pasado, ha publicado el señor Segundo N. Contreras en Buenos Aires una noticia histórica de *La Guitarra*, pero deja para promesa "hacer un estudio detenido de la guitarra en nuestro país". Efectivamente, se obtiene en líquido de lo que se verá que la guitarra ha sido el instrumento más asequible y usado en nuestra pasada vida de sociabilidad y afecto cultural. Sólo me queda por advertir que no creo haber agotado la materia, porque día por día voy dando con nuevos datos con que enriquecer esta amena y documental monografía; pero prefiero cortar la ilusión de tenerlo todo, puesto que vale más y es más positivo disfrutar poco, ya, en mano, que soñar mucho en espera.

Córdoba, 1929.

PROLOGO A LA SEGUNDA EDICION

MATERIAL básico para el estudio e historia de la música instrumental de nuestras regiones es lo que traté de presentar a mano en mi publicación del año 1929, *Nuestra primera música instrumental. Datos históricos.*

Esta misma finalidad tiene esta segunda edición halagada y avalorada con un duplicado material. La edita el Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo. En esta edición, después de 20 años, me confirmo en la conclusión de que la guitarra es el instrumento musical más nuestro, ya sea por la homogeneidad de la herencia española, ya sea por la más manual hechura local y manejo de la guitarra. También por ser punteados los sonidos, no se exige el ligado de la armonía. Además, los claros del toque punteado de la guitarra se prestan para bordar en él el canto flexible como la modulación connatural, a los efectos y expresión nativos nuestros. Por esta razón me parece acertado el concepto expresado en estos versos recientes de Lía Gómez Langenheim:

GUITARRA CRIOLLA

*Vieja guitarra, criolla
como la patria mía;
¿quién puso en la cordaje
tan hondas melodías?*

*¿Qué mano te ha templado
que así, tan dulce, vibras?
¿Calamarias o pamperos
besaron tus clavijas?*

*¿Quién inspiró tus cielos
y quién tus vidalitas?
La voz de Santos Vega
sin duda en ti se anida...*

*Por eso, cuando el gaucho
sus cuerdas acaricia,
en ti, vieja guitarra
¿canta la patria misma!*

Esto así, siempre que no se asiente que la guitarra sea autóctona, sino española aclimatada a nuestra vida afectiva.

En 1945, el Padre Guillermo Furlong, S. J., benemérito polígrafo argentino, engrandeció mi trabajo con la segunda publicación de la Cultura Colonial Argentina, intitulada, *Músicos Argentinos durante la dominación hispánica*, quince años después de la edición

de mi obra. El mencionado trabajo no es una mera compilación de material como el mío, sino también la historia de la música nuestra y de su origen, enriquecida con nuevo y abundante aporte, de tal suerte que quien quiera consultar la publicación mía tendría una información incompleta si no usa la del Padre Furlong, y es a ella que remito a mis lectores para no sacar yo más noticias que servirían a esta monografía y para no tener que dar noticia de tan valiosa fuente consultiva e ilustrativa.

En 1948, el Profesor Julio Viggiano Esain dió a publicidad un trabajo, *Instrumentología musical popular argentina* (8). También esta obra debe ser consultada por los que quieran completar el asunto de mi publicación. Es un buen estudio de investigación, sumamente ilustrativo. Mucho aprecio y recomiendo a los estudios de nuestra historia musical la respetable bibliografía que pone el autor al final de su libro (páginas 164 a 168), de libros y artículos musicológicos, casi todos posteriores a mi primera edición y que los dos autores citados han tenido a mano para fuente e ilustración de ambos trabajos. Como yo he carecido de esos elementos, me reduzco al presente a la reproducción de mi labor inicial y promovedora, bastante ampliada frente a la primera edición.

Córdoba, 1951

P. GRENÓN, S. J.

(8) Editado por el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore, "Dr. Pablo Cabrera", de la Universidad Nacional de Córdoba, como No 20 de la serie de publicaciones de esa entidad. (Nota de la Dirección).

ABREVIATURAS EMPLEADAS EN ESTE TRABAJO

- A. de C. Archivo Capitular de Canónigos, Catedral de Córdoba.
- A. de G. Archivo de Gobierno, existente hoy en el Archivo Histórico de Córdoba.
- A. de I. Archivo de Indias, Sevilla.
- A. del O. Archivo del Obispado de la Diócesis de Córdoba, hoy Archivo del Arzobispado, en el Palacio Arzobispal de Córdoba.
- A. de T. Archivo de Tribunales de Córdoba, existente hoy en el Archivo Histórico, Córdoba.
- Cr. Criminal. Asuntos en lo
- E. Expedientes, Sección de
- E. Escribanía (1°, 2°, 3° o 4°).
- e. expediente
- f. folio
- L. Libro
- I. legajo
- P. Protocolos, Sección de
- v. vuelta de folio
- A. G. de la N. Archivo General de la Nación, Buenos Aires.
- A. M. Archivo Municipal, Córdoba.
- A. S. J. "Archivum Societatis Jesu", Archivo de la Compañía de Jesús de la República Argentina. (Se hallaba antes en el Colegio del Salvador y hoy en San Miguel, Provincia de Buenos Aires).

DATOS COLECCIONADOS Y
CRONOLOGICAMENTE DISPUESTOS

1585

El Padre Angulo, jesuita, refiere que en Santiago del Estero, en una recepción oficial, "al entrar en la Iglesia, tocaron el órgano y las campanas". (ASTRAIN, P. ANTONIO, *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España, 1585-1616*), T. IV, pág. 608).

1586

De Santa Rosa de Lima se refiere que "escribió algunos versos amorosos a su esposo (el niño Jesús) y cantábalos con música, sin saber música, acompañando la voz con la vihuela. No había tocado jamás la vihuela. Halló una colgada y la tocó como pudiera hacerlo el más diestro músico. Otra vez la halló sin cuerda ninguna y tocó con toda melodía como si las tuviera todas".

1590

Hernando Suárez de Mejía remata "un arpa". (A. de T.; E. I, P., I. 5).

1594

En la Carta Anua del Padre Barzana, del 3 de septiembre, hablando de los indígenas, se anota lo siguiente: "Mucha de la gente de Córdoba es dada a cantar y bailar. Y después de haber trabajado y caminado todo el día, bailan y cantan en coros la mayor parte de la noche". (BARZANA, P. ALONSO, *Relaciones geográficas de Indias*, II, Apéndice LII).

El Pbro. y Cura de Córdoba, Miguel de Milla, facilita al comercio la adquisición de "tres docenas de flautas". (A. de T.; E. I, P., I. 7).

1597

Francisco de Nájera tiene entre los efectos recibidos de Domingo Juárez, para venderlos, "82 trastes de cuerdas de biguela". (A. de T.: E. 1, P., l. 9, f. 1325).

1599

En un documento se apuntan: "Cuatro mazos de cuerdas de viguela, a 4 pesos cada mazo". (A. de T.: E. 1, E., l. 9, e. 8).

1604

Inventariáanse en una tienda "100 cuerdas de biguela, a 2 reales [la] cuerda". (A. de T.: E. 1, P., l. 17, f. 322).

1605

El Pbro. Miguel de Milla manda a Santa Fé 1 docena de flautas. (A. de T.: E. 1, P., l. 18, f. 275).

El Pbro. Alonso de la Cámara hace mención de "Agustín Mejía, negro, que enseñaba a danzar". (A. de T.: E. 1, P., l. 18, f. 117).

1607

A 6 de septiembre dice Dávila en su testamento: "Iten, se den de limosna para ayuda a la paga del órgano del Convento de S. Francisco desta ciudad 10 pesos que tengo mandados". (A. de T.: E. 1, P., l. 20, f. 239).

1608

En las cuentas de gastos hechas para la niña Catalina González se lee: "Asimismo gastó 50 pesos con el maestro Lázaro López, maestro de danzar. A la cual enseñó a danzar todas las danzas de que salió muy bien enseñada, como es uso y costumbre de las hijas de hombres honrados". (A. de T.: E. 1, E., l. 18).

En lo gastado para el niño Nicolás García se enumera "una guitarra de ébano negro". (A. de T.: E. 1, E., l. 18).

En el entierro de Francisco Núñez se pagaron "24 pesos al P. Fernán Mexia Mirabal para él y los cantores que fueron en el acompañamiento y misa cantada". (A. de T.: E. 1, E., l. 18).

Se apuntan 10 pesos, en una cuenta de funerales, para los cantores. (A. de T.: E. 1, E., l. 22, e. 3).

En la rendición de cuentas de lo que se gastó en los dos años de 1607 y 1608 de la tutoría del joven Martín de Salvatierra, en Córdoba, se detalla: "Iten 14 pesos de 26 pesos que costó un discante

que se compró para el dicho menor [Martín]; que por ser [el discante] cosa de virtud [cultura] y quitarle [a Martín] de muchos inconvenientes se le hizo [esta adquisición]" (A. de T.: E. 1, E., l. 28).

1609

Un billete dice: "Digo Francisco Gómez que recibí del Capitán Pantaleón Márquez, vecino de esta ciudad, 20 pesos en reales por la capilla de canto del entierro de Rafael Antonio de Palencia". (A. de T.: E. 1, E., l. 24, e. 1).

Se extiende este recibo: "Pagué a Francisco Gómez el canto de órgano". (A. de T.: E. 1, l. 24).

Doña María de Tejeda posee "una biguela buena". (A. de T., E. 1, P., l. 21).

Doña Bartola Maldonado tiene "un discante". (A. de T., E. 1, P., l. 21).

1610

El Padre Torres, hablando de la primera misa celebrada en Guanacache, Mendoza, dice: "Solemnizóse esta fiesta con una grande procesión con un estandarte y trompetas y atabales". (TORRES, P. DIEGO DE. *1ª Carta Anua, de la Compañía de Jesús al P. General de la Orden en Roma, 1614*; en Documentos para la Historia Argentina, T. 19, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1924).

Las cartas del Paraguay se refieren a la fiesta que se hizo a San Ignacio en Mendoza: "Celebraron esta fiesta cuando yo pasé por allí, por espacio de 8 días, con toros, cañas y sortijas, de día; y con hachazos y encamisadas, pandorgas y música de noche". (ASTRAIN, P. ANTONIO, *op. cit.*, T. IV, pág. 688).

1611

De los indios Pulares de la jurisdicción de Tucumán se dice que recibieron un asalto de los Diaguitas, y "acabada la mortandad se sentaron los Diaguitas a celebrar la victoria comiendo y holgándose y tocando unos pingollos que hacían un horrible sonido". (TORRES, P. DIEGO DE, *op. cit.*).

Francisco Leytón declara de su propiedad "un discante bueno". (A. de T.: E. 1, E., l. 24).

En la cita que se indica se enumera "un discante". (A. de T., E. 1, E., l. 24, e. 9).

De los Comechingones y Sanabirones dice el Padre Barzana "que en las concavidades de las peñas hacían sus moradas. Todas estas

naciones son muy dadas a bailar y cantar, y tan porfiadamente que algunos pueblos velan la noche cantando, bailando y bebiendo. Y así la Compañía para ganarles con su modo a ratos les iba catequizando en la fe, a ratos predicando, a ratos haciéndoles cantar en sus coros y dándoles nuevos cantares a graciosos tonos". (LEVILLIER, R., *Biografías de Conquistadores. Siglo XVI, Tucumán*, en Colección de Publicaciones Históricas de la Biblioteca del Congreso Argentino, Imprenta Juan Pueyo, Madrid, 1928, pág. 402).

En la descripción de una fiesta del Corpus en el Cuzco, el Inca Garcilaso dice: "Llevaban sus atambores, flautas, caracoles y otros instrumentos rústicos musicales. Muchas Provincias llevaban sus mujeres, en pos de los varones, que les ayudaban a tañer y cantar". (INCA GARCILASO DE LA VEGA, *Historia General del Perú. Segunda Parte de los Comentarios Reales de los Incas*, Ed. Emecé Editores S. A., Buenos Aires, 1944, Tomo III, pág. 186).

Al referirse a las fiestas incaicas, el Inca Garcilaso de la Vega relata: "Cuando barbechaban (que entonces era el trabajo de mayor contento), dezian muchos cantares que componían en loor de sus Incas; trocaban el trabajo en fiesta y regozijo, porque era en servicio de su Dios y de sus Reyes.

Dentro en la ciudad del Cozco, a las faldas del cerro donde está la fortaleza, havia un andén grande de muchas hanegas de tierra, y hoy estará vivo si no lo han cubierto de casas: llámase Colcampata. El barrio donde está tomó el nombre propio del andén, el cual era particular y principal joya del Sol, porque fué la primera que en todo el Imperio de los Incas le dedicaron. Este andén labravan y beneficiavan los de la sangre real, y no podían trabajar otros en él sino los Incas y Pallas. Hazíase con grandísima fiesta, principalmente el barbechar: ivan los Incas con todas sus mayores galas y arreos. Los cantares que dezian en loor del Sol y de sus Reyes, todos eran compuestos sobre la significación desta palabra *hailli*, que en la lengua general del Perú quiere dezir triunfo, como que triunfavan de la tierra, barbechándola y desentrañándola para que diese fruto. En estos cantares entremetían dichos graciosos, de enamorados discretos y de soldados valientes, todo a propósito de triunfar de la tierra que labravan y así el retruécano de todas sus coplas era la palabra *hailli*, repetida muchas veces, cuantas eran menester para cumplir el compás que los indios traen en un cierto contrapasso que hazen, barbechando la tierra con entradas y salidas que hazen para tomar buelo y romperla mejor.

Traen por arado un palo de una braça en largo; es llano por delante y rollizo por detrás; tiene cuatro dedos de ancho; házense una punta para que entre en la tierra; media vara de la punta hazen un estribo de dos palos atados fuertemente al palo principal, donde el indio pone el pie de salto, y con la fuerza hinca el arado hasta el estribo. Andan en cuadrillas de siete en siete y de ocho en ocho, más y menos, como es la parentela o camarada, y apalancando todos juntos a una, levantan grandísimos céspedes, increíbles a quien no los ha visto. Y es admiración ver que con tan flacos instrumentos hagan obra tan grande, y la hazen con grandísima facilidad, sin perder el compás del canto. Las mujeres andan contrapuestas a los varones, para ayudar con las manos a levantar los céspedes y bolcar las raíces de las yervas hazia arriba, para que se sequen y mueran y haya menos que escardar. Ayudan también a cantar a sus maridos, particularmente con el retruécano *hailli*.

Pareciendo bien estos cantares de los indios y el tono dellos al maestro de capilla de aquella iglesia catedral, compuso el año de cincuenta y uno, o el de cincuenta y dos, una chançoneta en canto de órgano, para la fiesta del Santísimo Sacramento, contrahecha muy al natural al canto de los Incas. Salieron ocho muchachos mestizos, de mis condiscipulos, vestidos como indios, con sendos arados en las manos, con que representaron en la procesión el cantar y el *hailli* de los indios, ayudándoles toda la capilla al retruécano de las coplas, con gran contento de los españoles y suma alegría de los indios, de ver que con sus cantos y bailes solenizassen los españoles la fiesta del Señor Dios nuestro, al cual ellos llaman Pachacámac, que quiere dezir el que da vida al universo. (INCA GARCILASO DE LA VEGA, *op. cit.*, Parte Primera, Tomo I, págs. 228-29) ⁽⁹⁾.

1612

En los datos que nos dejó el Padre Torres de los indios del Paraná, nos dice que estuvieron en una fiesta eucarística, "añadiendo a esto fuegos, flautas y otros juegos y escaramuzas". (TORRES, P. DIEGO DE, *op. cit.*, pág. 165).

(9) El lector debe buscar en la obra completa, ya citada, información adicional en *Bailes incaicos*: II, 218-219, III, 138, V, 25; *Instrumentos de música*: I, 119-20; *Música incaica*: I, 118-20. A lo largo de los 5 tomos hay, por supuesto, otras citas menores. (Nota de la Dirección).

1613

Dice el Padre Torres que en el Paraguay, "los instrumentos de música alegraban los aires no menos que las danzas a la moda de la nación". (LOZANO, P. PEDRO, *Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, pág. 766).

1614

De los indios Guaras menciona el Padre Torres que hacían flautas (tibicines) con canilla de los muertos. (TORRES, P. DIEGO DE, *op. cit.*, pág. 165).

El Padre Torres refiere del Paraná una fiesta hecha en torno de una imagen de la Virgen a la que estuvieron "saludándola los niños y las niñas, cantando los demás a son de música, tocando flautas y timbales (timpanos) [tibiaram et timpanorum]". (TORRES, P. DIEGO DE, *op. cit.*, pág. 353).

Entre los efectos de una tienda, tasada, se registraron "4 docenas de cuerdas de biguela, 3 a real". (A. de T.; E. I, P., I, 26, f. 380).

1615

En una tienda se encontraban en venta "unas pacas de cuerdas de biguela". (A. de T.; E. I, E., I, 35, e. 2).

1618

De una de las Reducciones (Pueblos comenzados a civilizar), es el siguiente dato, que trata de los 800 niños que habían en él: "Tienen canto a coros y un terno muy bueno de chirimías, que son las primeras que hay en toda la Gobernación del Paraguay; en la escuela hay 500 muchachos de leer y escribir". (A. S. J.; Copias de Madrid, III).

1619

A Francisco López Correa, en Córdoba, pertenecían "8 gruesas de cuerdas de biguela". (A. de T.; E. I, P., I, 34, f. 458).

1621

Alonso de Cámara expendía "6 docenas de flautillas de palo". (A. de T.; E. I, P., I, 37).

Bartolomé García dejaba "4 docenas de pitos, en 2 pesos". (A. de T.; E. I, P., I, 37).

Dice Gaspar López: "Tengo un discante; se le dé a D. Domingo de Leiva". (A. de T.; E. I, I, 37).

1622

Escribe en esa fecha el P. General de los Jesuitas que "yo he encargado que se compren las cuerdas de laúd" para el H. Berger. (LEONHARDT, P. CARLOS, *La Música y el Teatro en el tiempo de los antiguos Jesuitas de la Provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay*, Revista de Estudios, N° 152, Buenos Aires, Febrero de 1924, pág. 129).

1625

Visitando el Padre Gonzalo Leyva la Casa Jesuitica de Juli, ordenó: "La música se conserve y lleve adelante con cuidado para que sirva para la edificación y para la estimación con que esos naturales deben tener al culto divino. Procúrese que vivan bien, los cantores a todos así reservados como sobrantes, como tiples se les dé cada año un sombrero y unos zapatos. De las ofrendas que no sean de plata se les reparta y de las de todos los Santos se les dé a cada uno, de los ganados una alpaca; y a los tiples entre dos se les puede repartir una; y cuando no las hubieren, se traigan en esta ocasión de la Estancia. Siempre se vaya renovando los instrumentos que medio ya están viejos, pues lo que pertenece a las Iglesias es para eso".

1626

El Padre Durán escribe en carta dirigida al General, que el jesuita H. Luis Berger es "músico y danzante" y "amigo de enseñar a los indios a tocar biguelas de arco, con que ha reducido, por su parte, a muchos infieles". (GRENÓN, P., *Una Vida de Artista, H. Luis Berger, S. J. (1588-1641)*, Ed. del autor, Córdoba, 1927, pág. 10).

El mismo Padre Durán en otra ocasión: "Aprendieron los indios con admirable facilidad a cantar y tañer instrumentos, siendo su primer maestro nuestro Hermano Luis Berger, insigne citarista".

El Padre Mastrilli menciona en las *Annuas* de la Compañía de Jesús, "que un español había dado una bofetada a un indio, convidado a reducirse; por lo que cercaron la casa de dicho español toda aquella noche, sonando sus bocinas y tambores a guisa de guerra".

1628

Don Francisco de Céspedes escribe: "Los indios del Uruguay han venido aquí [a Buenos Aires] más de 20, juntos, grandes músicos de punto de órgano, violines y otros instrumentos para oficiar misas y danzas". (PEÑA, ENRIQUE, *Don Francisco de Céspedes. Noticias sobre su Gobierno en el Río de la Plata (1624-1632)*, en *Anales de la Academia de Filosofía y Letras*, T. V., Buenos Aires, 1916).

1633

En el lugar de esta cita se menciona "una biguela". (*A. de T.*; E. 1, l. 70, e. 7).

1635

María de Sarza era poseedora de "un discante". (*A. de T.*; E. 1, E., l. 86).

1636

Diego Páez poseía "una biguela sin cuerda". (*A. de T.*; E. 1, l. 70, e. 7).

1637

El Padre Ripario, en su carta escrita desde Córdoba, describe que en ella estuvieron indios venidos de Reducciones misioneras a dar concierto. "los cuales sin ayuda de otro cantaron conforme a música la misa entera y otros cantos y motetes con instrumentos de violines, arpas, cornetas, flautas, cítaras, trombones, trompetas; y otros cantaron a voces solas". (RIPARIO, P. ANTONIO, *Relación escrita en Córdoba, 1637*, en *Historia de la Compañía de Jesús en el Paraguay*, por el P. Antonio Astrain, T. I, pág. 301, nota).

El mismo Padre escribe: "Venero con loro venti cantori e musici; li quali soli senza aiuto d'altro cantavano in musica Messe entieri e altri mottetti e canzoni con i suoi instramenti, di violini, arpa, cornette, flauti, tromboni, trombette e altri voci soli". (RIPARIO, P. ANTONIO, *op. cit.*, T. I., pág. 541).

1639

Doña Lucrecia de Villalba, viuda de Gabriel García de Frías, "vendió un clavicordio, porque era tanta su necesidad". (*A. de T.*; E. 1, l. 73).

1641

En una partida perteneciente al Capitán López Correa se inscriben "4 libros de canto de órgano". (*A. de T.*; E. 1, l. 75, e. 1).

1643

Se apunta en un documento el lote de "2 macillos de cuerdas de discante", de que era poseedor Andrés de Sosa. (*A. de T.*; E. 1, l. 80, e. 6).

En los haberes de Andrés de Sosa se alistan "2 macillos de cuerdas de discante: 45 trastes de cuerdas de guitarra: 49 flautillas, de madera, pequeñas". (*A. de T.*; E. 1, E., l. 80).

1644

Roque de Mancilla firma el siguiente billete: "Recibí del Maestro D. Tomás de Figueroa dos pesos como músico y que regí la música en el entierro de Doña Victoria". (*A. de T.*; E. 1, E., l. 87).

1645

En la carta dotal de María Castro se incluye en lista "a un discante, de 12 pesos". (*A. de T.*; E. 1, P., l. 55).

1646

Se menciona "un discante" entre los artículos que, según advertencia, María de Sayas había omitido consignar en el inventario de bienes que recibiera de la finada María Soria. (*A. de T.*; E. 1, E., l. 86, e. 1).

1647

En la relación que hace el Gobernador D. Jacinto Lariz de su visita por las Reducciones del Paraguay, atestigua que "todas aquellas Iglesias y templos [están] muy bien servidos de sacristanes y coristas con mucha música e instrumentos de diversos géneros: chirimías, cornetas, bajones, fagotes, violines y flautas". (*Revista del Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, T. II, pág. 70).

1649

Ángel de Castro, en Córdoba, consigna "un discante". (*A. de T.*; E. 1, E., l. 91).

1650

En el capítulo de acusaciones contra las informalidades del sargento Cubas hay una prueba de que era de sentimiento falso, pues "inmediatamente acabados los Oficios divinos, se fué a una boda y en ella cantó a la guitarra; de donde se colige que el dicho sentimiento fué fingido". (*A. de T.*; E. 1, E., l. 93).

Cuenta el poeta de Córdoba, Luis de Tejeda, que por los años de 1650, los dueños de Saldán, tres leguas al norte de Córdoba,

tenían una Ermita, junto a la casa dedicada a la Virgen. Les llegó a sus manos un oficio o libreto de cantos dispuestos "en dulces metros y coplas castellanas. Desearon mucho hallar un diestro músico que lo pusiese en varios tonos, según los versos cortos y largos de que constaba, para que le cantasen sus hijos en la Capilla. No pudieron en muchos días conseguirlo y consolábanse con decirlo rezado.

Una noche muy tempestuosa de viento, relámpagos y truenos, aguardaban padres e hijos, para ir a la Capilla a cumplir su ordinaria devoción, que calmase algún tanto la tempestad. Y en lo más recio de ella, llamaron, por de fuera con grandes golpes a sus puertas. Previnose el dueño de la casa, por estar en el campo, y abrió las puertas y vió entrar por ellas un hombre que más parecía salvaje; porque aunque el talle y la disposición y edad eran de un mancebo brisco y bizarro, la crecida y desgreñada melena y barba y arreo de su persona mostraban que venía de habitar los montes; su lenguaje feo, rústico y placentero, daba a entender que alguna mala fortuna le tenía en aquel estado; dijo que caminando hacia la ciudad y entendiendo que la cabalgadura en que iba le llevaba a ella, no sabía como había retrocedido y se hallaba en aquel paraje, cuya población le habían mostrado los muchos relámpagos.

Quietóse el viento y entrándose la devota familia a la Capilla, diciéndole al incógnito huésped que esperase allí, apenas se empezó a cantar la Salve, cuando él también entró a oirla y se puso de rodillas hasta el fin de ella. Y luego que se acabaron, sacó de debajo del brazo un discantillo, al talle de los demás, y le templó; y al son de él cantó una letra en alabanza a la Virgen, y muchos otros romances al mismo asunto, con una admirable voz y no poca destreza.

Fuéronse de allí a cenar; agasajáronle, y sobremesa refirió que hacía años que no venía a la ciudad, por haber habitado en unas montañas que están más de 30 leguas de ella, entre unos indios bárbaros, donde, aunque su vida lo era, había permanecido en la devoción a nuestra Señora, a quien, entre otras, tenía devoción de cantar siempre, al son de aquel discantillo, aquellas y otras letras que sabía. En dos días que para ello le detuvieron, puso en diferentes tonos de los muchos que cantaba todo el Oficio; y lo supo cantar toda aquella familia. Con que agradecido del agasajo y socorro que halló en ella, prosiguió su camino a la ciudad". (TEJADA, LUIS DE, *Coronas líricas, compuestas en el Convento de Santo Domingo, entre 1663 y 1680*, Ed. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1917, pág. 60).

1656

En la rendición de cuentas de los bienes de Gabriel Toro Masote, fechada en 20 de Mayo, se inserta esta partida: "Rematóse en el Maestro Gregorio Juárez 14 mazos y medio de cuerdas de guitarra, digo 20 a 13 reales que montan 32 pesos 2 reales". (A. de T.: E. 1, E., l. 110, e. 1, f. 358).

El Gobernador Gil Negrete apunta en su haber: "Diego, esclavo, trompeta, de 30 años, 500\$. Agustina, esclava, mujer del trompeta, de 30 años. Una trompeta de plata, de tres marzos, 50 pesos. Otra de azofar, 38\$". (A. de T.: E. 1, E., l. 107, e. 1).

Se menciona una bocina de plata, vieja. (A. de T.: E. 1, l. 109, e. 1, f. 2).

1657

El señor Enrique Peña, en laudable contribución a la historia colonial, ha publicado un extracto de las fiestas realizadas en la antigua Londres del Tucumán, en ocasión de la recepción del Inca Bohorquez, reproduciendo las coplas que se cantaron en la Iglesia de la Compañía. Según autos del Gobernador, publicados dos años más tarde, los informantes Ahumada y Rodríguez declararon que fueron cantados "con arpa", y Luis de Hoyos testifica que "se cantaron en dicha misa Chanzonetas con harpa, biguela y sitara". (PEÑA, ENRIQUE, *El Inca Bohorquez*, según documento del Archivo de Indias, Sevilla, Buenos Aires, 1921).

De la pertenencia de Juana Bustamente era "una bocina de plata". (A. de T.: E. 1, l. 109, e. 1).

1658

El capitán Andrés de Frias dice, al referirse a la salida y el combate contra el falso Inca Bohorquez: "En 23 de Septiembre de 1658, a horas del alba, las rondas a caballo de este Real tocaron armas disparando un tiro de arcabuz; y al punto respondieron los indios enemigos del Valle de Calchaqui que tenían sitiado este Real con su gritería y flautas y cornetas, como acostumbraban; y con dos tiros de arcabuz...". (PEÑA, ENRIQUE, *op. cit.* pág. 212).

1660

Véase la contestación recibida a una carta dirigida al señor Enrique Peña:

Buenos Aires, Octubre 24/921.

Señor P. Grenón

Córdoba

Estimado Señor:

Recibí su apreciable del 20 del corriente. La noticia de que las coplas que se cantaron en la iglesia de Londres del Tucumán, fueron acompañadas de arpa y guitarra, la tomé de un expediente que existe en el Archivo de Indias y se titula, *Autos originales hechos por el Gobernador de Tucumán Don Gerónimo Luis de Cabrera, en cumplimiento de la R. C. de 29 de Agosto de 1659, sobre que se averiguase si era cierto lo que el Obispo de aquella diócesis escribió contra Don Alvaro Mercado y Villacorta, en el asunto de Don Pedro Bohorquez — 1858-1660.*

En ese expediente hay una larga información; entre los declarantes está el Capitán Don Luis de Ahumada que entre otras cosas dice, "que eran las mismas (se refiere a las coplas) que habían cantado en la iglesia y con arpa". Declara después Pedro Rodríguez Castellano que "se cantaron coplas o chanzonetas con la arpa". Enseguida, Luis de Hoyos dice: "Se cantaron en dicha misa chanzonetas con arpa, viguela y sitara" (ortografía de la copia).

La información está fechada en San Felipe de Salta, a 23 de Junio de 1660. Cualquier otro dato que necesite tendré el mayor gusto de dárselo. Tengo muchos documentos referentes al famoso Inca Bohorquez.

Con este motivo me repito de V. S. atto. y a. z.

Enrique Peña

1661

El maestro Diego Fernández Sotomayor termina un testamento con esta cláusula: "Dentro de la dicha mi casa está mi viguela, mi capirote y mi borla de Maestro". (A. de T.; E. 1, E. 1, 67).

1663

En este año llegó a Buenos Aires el navio *San Pedro* de Cádiz y entre otros objetos destinados al culto figuraban: "Un órgano; un cajón con instrumentos musicales; y un cajón de música religiosa". (A. de I.; L: 111, l. 23, 25).

1669

En el llamamiento que se hizo en el interior para reclutas de socorro destinados a Buenos Aires, se tocaron "caja y clarín". (A. de T.; E. 1, E.).

1676

El General don Gregorio Luna dejó testado que "el Teniente José Sánchez de Loria me es deudor de una guitarra grande, hecha en el Brasil. La cual la empresté al susodicho y no me la ha vuelto más, aunque se la he pedido muchas veces". (A. de T.; E. 2, l. 3, e. 12).

1683

En los gastos realizados el día de la profesión de María Gutiérrez, que entró en las Carmelitas, se anotó: "Más de dos pesos que di a los negros que tocaron la caja y dos clarines y a los músicos de la Compañía". (A. de T.; E. 1, P., l. 78, f. 70).

1686

Se pide ante la justicia indemnización por la deshonra sucedida a Teresa, hija de Pascuale Bazán, pero fué desatendida y negada la satisfacción pedida, porque ella misma y otra niña desaconsejada se expusieron, "pues estaban chacoteando y guitarreando y bailando sin guardar el velo de doncellas y que andan las susodichas de noche, fuera de la compañía de su madre, en las fiestas que se hacen de noche de fuegos, cohetes, bailes que suelen hacer al festejo de la Cruz". (A. de T.; E. 1, E., l. 161, e. 11).

Consta en el Cabildo Eclesiástico, con fecha 29 de Agosto de 1685:

"Pareció presente el Licenciado Francisco de Alba, Presbítero. Y se presentó ante Su Sria. el dicho título y entendido su tenor y forma y que bien y puntualmente acudirá el dicho Licenciado Francisco de Alba todos los días del año a la misa capitular, como es obligado, al servicio de dicho Beneficio. Y porque no contiene en el dicho título, la renta que ha de haber y llevar y se deja al arbitrio de este Cabildo, se le señala por renta 200 pesos en cada año, según y de la manera que han llevado y podido llevar los demás organistas que han servido en esta catedral, atento a los cargos y obligaciones que tienen de acudir, como dicho es, a las misas capitulares continuamente. Y que comience a correr, el dicho, su oficio y se entienda correr su renta de este [día de] San Juan de 1685 en adelante. Y se vuelva el dicho su título del Obispo mi Señor con la razón que se ha tomado en este Cabildo". (A. de C.; l. 1, f. 20).

Hasta entonces [hasta el 26 de Agosto de 1685] por año y medio venía supliendo en el órgano el Clérigo de Menores Ordenes

Salvador López de Melo. (f. 27).

En Santiago, en Agosto de 1686, se apuntaba que "el susodicho [Salvador López de Melo] hacía año y medio que suplía en el órgano por muerte del Padre Andrés Pérez de Arce. Y, por cuanto el dicho Secretario está cuidando así en el órgano como en el facistol, cantando canto de órgano [y] el canto llano. A que en el entretanto que el organista sanaba supliese en el dicho órgano". Y se propone 100 pesos de renta por el músico de la Catedral ⁽¹⁰⁾.

1687

El historiador Xarque escribe: "Ni alcanzo que haya semejante provincia en el mundo que ningún pueblo carezca de tan numerosa Capilla de concordés y bien instruídos músicos, con tal armonía de instrumentos que representa una casa del cielo cada Iglesia". (XARQUE, FRANCISCO, *Insignes Misioneros, Vida del Padre Antonio Ruiz de Montoya*, Pamplona, 1687, T. III, 16, 2).

El mismo autor refiere que "un niño de 8 años hará 50 mudanzas [danzando] sin perder el compás de la viguela o harpa con tanto aire como el español más ligero". (GRENÓN, P., *op. cit.*, pág. 23).

1688

Se anota a favor de Juan Maldonado en un testamento: "Una viguela usada, con el cuerpo de mate, vieja, en 3 pesos". (A. de T.: E. I., l. 164, e. 6, f. 25).

1690

El Regidor y Alcalde, Don Bartolomé de Olmedo, expone a 13 de enero: "Por cuanto por diferentes autos está prevenido, por muchos desórdenes que suceden y fracasos, etc., que [en] las pulperías después de dada la Oración [el toque de Oración a la puesta del sol] no ayga bullas de gente y en especial con guitarras; y anoche . . ." etc.

Llama este funcionario a las pulperías "guarida de vagabundos" y prohíbe a los pulperos que so pena de 20 pesos de multa "no consientan desde la Oración para adelante en ninguna manera ayga en dichas pulperías bulla de gente, corrillos ni conversaciones y más con guitarra, ora sean negros, negras, indios, indias, mulatos, mulatas, mestizos, mestizas y mozos españoles". Termina la orden previniendo

(10) No se ha podido aclarar la evidente confusión de fecha y lugar que acusa la actuación del organista Salvador López de Melo (Nota de la Dirección).

a toda esa clientela que si al ir a comprar los encargos se detuvieren un rato más que el preciso serán castigados con una tunda de 50 azotes. (A. de G.: l. 2, e. 17).

1691

El Padre Fernández trae la descripción de las entrevistas parlamentarias de los indios Chiquitos: "Entrados a parlamento los indios en lo más oscuro de la noche, dieron principio a la función con una sinfonía de flautas y pifanos, y cantando y bailando cada baile, que duraba tres o cuatro credos, con brindis". (FERNÁNDEZ, P. JUAN PATRICIO, *Relación Historial de las Misiones de los Indios que llaman Chiquitos, escrita por el . . . sacada a luz por el P. Gerónimo Herrán*, Madrid, 1726, C. 1, pág. 23, publicada también en Alemania, en 1729, con el título, *Erbauliche und angenehme Geschichten der Chiquitos . . .*).

El Padre Antonio Sepp (von Reinegg), tirolés (1655-1733), entró en la Compañía de Jesús en 1674 y llegó a la Provincia del Paraguay en 1691. Ya en 1692 escribió desde su primer pueblo, Yapeyú, sobre su viaje y sus primeras impresiones en la región rioplatense. Cuenta el Padre Sepp, como a su llegada a Buenos Aires, y hospedado en el Colegio de San Ignacio, el P. Provincial Gregorio Orozco y los demás Padres quisieron oír una prueba del talento musical de los Padres alemanes recién llegados al Río de la Plata. "Pues, les tocábamos una pieza en la Trompa grande, traída de Augsburgo, y otra en la Trompa chica, traída de Génova. Tal cosa nunca habían oído estos buenos Padres. Pero lo que les arrebató el corazón, era la música tocada con el dulce Psalterio. Yo había usado de la traza que nadie me podía ver, sino sólo oír desde lejos; pero no podían contenerse por más tiempo y todos acudieron abriendo los ojos y oídos. Después toqué en compañía con el Padre Böhm diferentes clases de flautas, las que había comprado en Génova; después también el violín y lo mismo en la Trompa Marina [instrumento de una sola cuerda con sonido semejante a la trompeta], la que hice fabricar en Cádiz. Todo era todavía poco, pero los Padres sumamente complacidos".

Al hacer su relato de viaje por el río Uruguay hacia la reducción de Yapeyú, en 1691, el Padre Sepp refiere: "En las embarcaciones tocábamos nuestros instrumentos músicos y cantábamos; y sucedió que lo oían de lejos los bárbaros (charrúas) de aquellas costas, y atraídos por la música acudieron, desnudos como eran, y escuchaban con sumo gusto estas melodías".

El mismo Padre comenta en la misma carta las dificultades y las sorpresas en la enseñanza musical: "Ya nuestros antecesores han enseñado a esta gente, por lo demás muy tonta, pero muy hábil para remedar, no sólo la religión, sino también hacer su pan y comida y vestido; a pintar, fundir campanas, fabricar órganos e instrumentos músicos, relojes; en una palabra: todos los artes y oficios de Europa, principalmente la *Música*, como arte esencial del Divino Servicio: pues, el primer maestro de música entre los misioneros, el que introdujo el canto en Yapeyú, era un flamenco, el cual, no conociendo teóricamente la música, sino sólo de memoria, enseñaba a los indios sin notas escritas; después le siguió en esta reducción un Padre español, el cual en algo había aprendido la música según un método anticuado, y lo que sabía, enseñaba a otros, de modo que sus papeles de música que dejó, por falta de otros mejores, todavía están aquí en uso hasta la fecha; el defecto principal que tenía esta música, consistía en que le faltaban los bajos *hasta en el órgano*, faltando así el fundamento; para suplirlo, hacían de vez en cuando tocar el fagote o bajón.

Por la disposición de la Divina Providencia aprendí en Alemania la música moderna, también el arte de componer piezas musicales, en la escuela del Director de la Orquesta obispa de Augsburgo, del célebre don Melchor Glettle, y estoy ahora empeñado en reformar aquí la música vocal e instrumental, según los métodos alemanes y romanos; para lo cual mis amigos en Europa me ayudarán en gran manera, enviándome sobre Roma y Génova con el Procurador de nuestras Misiones las Misas, Vísperas y otras piezas musicales del mencionado Señor Director, lo cual yo pagaré al contado.

Pues, habiendo gastado con gusto la Provincia del Paraguay para los 44 misioneros nuevos (de 1691) 80.000 Duros, le importará poco gastar unos 20 florines para piezas musicales. Ya se había enojado conmigo el Padre Procurador, por no haber yo logrado la ocasión de hacer estas compras, estando yo todavía en Alemania. No lo hice por el escrúpulo de que había taxa fija de gastos para cada uno de los misioneros alemanes, la que tenía que devolver a la Compañía de Jesús en Alemania el Procurador en Génova; pero esto se entendía sólo del avío y del mantenimiento personal, y no de las necesidades generales de la Provincia del Paraguay, de sus Misiones o de un oficio determinado de ellas. Todos estos gastos excedentes de la taxa, con agradecimiento lo hubieran restituido los Padres paraguayos, lo cual advierte, para apercibir de este punto a los que en adelante vendrán acá al Paraguay.

Para que se vea el aprecio que tiene la música en las Indias, sépase que el P. Procurador que nos trajo acá, ha comprado un *órgano en Flandes para Buenos Aires*, de un valor de mil Duros, sin haberlo visto ni probado, y sin saber siquiera, si jamás llegaría a América. Además me compró en España a precio excesivo instrumentos músicos, aunque inferiores a los de Alemania. A esto se añade, que los demás misioneros (de estas nuestras reducciones) mandan sus músicos de distancias de más de 100 leguas acá para que yo los instruya con más perfección.

Es de saber que antes de mi llegada, ellos no sabían nada de la *partitura del órgano*, del bajo sostenido, del bajo cantado, nada del compás, de mensura y de estatuario, nada de nuestras diferentes clases de tiple, nada de las fracciones menores de las notas, nada de música a dos, tres o cuatro voces. Según he oído, no se sabía nada de esto ni en Sevilla o Cádiz. Sus notas son notas enteras o medias, de coral. En Alemania se vende tal música para fábricas de cartón. Por lo tanto, me veo obligado a enseñar a mis músicos americanos, algunos ya con canas, el "ut, re, mi, fa, sol, la", para instruirlos a fondo; lo cual hago con gusto, por tratarse del Divino Servicio.

Resultado: Este año (1692) he formado a los siguientes futuros maestros de música: 6 trompetas; 3 buenos tiorbistas; 4 organistas; 30 tocadores de chirimías, 18 de cornetas, 10 de fagotes. No avanzan tanto, como yo deseo, los 8 discantistas, aunque progresen a lo menos algo cada día. Todo lo cual causa una increíble satisfacción no sólo a los demás misioneros de aquí, los cuales, para mostrar su gratitud, me regalan varias golosinas de vez en cuando (un barrilito de miel, azúcar y frutas). Más contentos están los mismos indios, los cuales me quieren y honran de tal modo, que no me atrevo escribirlo por sonrojo; yo empero devuelvo toda la honra a mi Dios y Señor".

Citamos algunas referencias más sobre la labor del padre Antonio Sepp:

"El Padre Antonio Sepp introdujo las arpas, trompetas, trompas, caramillos (chirimías), clarines y el órgano, y ésto le será un mérito inmortal". (Carta del Padre Matías Strobel, de 1729).

"No se puede concebir a donde llega la industria de los indios. Tengo entre mis neófitos a uno llamado Paica, que hace todo género de instrumentos músicos, y los toca con admirable destreza. El carácter del genio del indio en general es la música. No hay instrumento, cualquiera que sea, que no aprenden a tocar en breve tiempo, y lo hacen con tal destreza y delicadeza, que en los Maestros más hábiles

se admiraría. Tengo en la nueva colonia (de San Juan Bautista, a la cual fué trasladado el Padre Sepp), un muchacho de doce años, quien sin tropezar ni perderse toca sobre el arpa cualquier aire, el más difícil, y el que pide para otros músicos más estudio y práctica. Esta inclinación de los indios por la música ha sido la causa que los misioneros los mantuviesen en su gusto y natural; y así el Servicio de Dios siempre se hace al son de algunos instrumentos, y la experiencia nos ha enseñado que nada contribuye tanto para inspirarles recogimiento y devoción". (DAVIN, P., *Cartas edificantes y curiosas*. Madrid 1755, tomo 7).

"Parece que ha sido formado adrede por la naturaleza para tratar con la gente de esta nación de indios. Desde su niñez había sido instruido en la música, y por su preciosa voz había sido excogido a formar parte del coro de cantores de la Corte Imperial, en el cual alcanzó una verdadera celebridad en la Corte de Viena. De mucho provecho le eran estos conocimientos para su vocación de misionero de indios Guaraníes, a los que instruyó en las leyes de esta arte, y compuso textos en lengua Guaraní, cantados con peculiar gusto por los indios". (Carta inédita del Padre Pedro Lozano en A. S. J., *Cartas Annuas*, 1730-35. (LEONHARD, P. CARLOS, *op. cit.*, Revista de Estudios N° 152, Buenos Aires, 1924, págs. 131-33) ⁽¹¹⁾).

1695

El Capitán Blas Ferreyra declara propiedad suya "una guitarra de pino, de tres cuartas y gema. Su esposa Mariana López tiene una avaluada en 6 pesos". (A. de T.; E. 1, E., 1. 181, e. 5).

1700

En una de las Ordenaciones del Padre General de los Jesuitas, éste previene: "Los cantores en ninguna Doctrina [Reducción] pasarán de 40 y procúrese minorar ese número especialmente en los pueblos pequeños". (A. S. J.).

1702

Francisco de Tejeda tiene en su oratorio, ubicado en Saldán:

(11) La primera traducción completa de la *Reisebeschreibung* y del *Contínuatio* del Padre Antonio Sepp, realizada al portugués, figura en la Biblioteca Histórica Brasileira, volumen XI, con el título *Viagem ás Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*, Ed. Livraria Martins, São Paulo, 1943. (Introducción y notas por Wolfgang Hoffmann Harnisch y Traducción de A. Reymundo Schneider y alumnos de la Compañía de Jesús en Paracá). En la segunda parte, *Continuatio*, hay muchas descripciones de actividades musicales que merecen ser extraídas en la primera oportunidad. (Nota de la Dirección).

"Un terno de chirimías y un bajón; un arpa, de vara y cuarta de largo; una guitarra, enardada, buena". (A. de T.; E. 1, E., 1. 205, e. 1).

Entre los bienes del poeta don Luis de Tejeda, inventariadas en Saldán, se apuntan y tasan: "Un arpa en 8 pesos. Una guitarra encordada en 12 pesos. Tres sillas de nogal con sus balaustres. Cuatro chirimías con su bajón en 50 pesos". (A. de T.; E. 1, 1. 205, e. 1, f. 48).

José Díaz Casares, encomendero de Santiago, tiene en La Paz: "15 mazos de cuerdas de biguela". (A. de T.; E. 1, 1. 106, e. 5, f. 13).

1705

Antonio Dominguez lega: "dos guitarras y un rabel". (A. de T., E. 1, E., 1. 210, e. 5).

1707

El Provincial Blas de Silva deja en las cartas de Provinciales, a 22 de Diciembre, esta noticiosa advertencia: "Mas lo que con mayor efecto encargo en aqueste punto es que se evite del todo lo que en algunos pueblos se ha hecho: acompañando el regalo de la masa con el estruendo de tiros, toque de cajas y sonos de clarines. Todo aquesto, Padre amantísimo, pide el remedio y que se ataje, porque no cunda, pues aun los señores Gobernadores, si se le añade otros adherentes, seremos muy reparados y con sobrada razón muy murmurados. Para que el oído participe también de su recreo, bastará que, al tiempo de la comida, canten los músicos unas letras o chanzenetas, que toquen sus instrumentos e interpolen varias zonas de chirimías, que es variedad que deleita, y, sin tanto ruido y estruendo recrea". (TECHO, P. NICOLÁS DEL, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, obra escrita en latín en 1673 y traducida al castellano por Manuel Serrano y Sanz, Madrid 1897, T. I., pág. LIX, Notas).

1708

Antonio Amuchástegui, en la Punilla, poseía "una guitarra grande del Brasil, del valor de 16 pesos". (A. de T.; E. 1, 1. 226, e. 2, f. 36, año 1710).

1712

En la carta dotal a favor de Rosa Pacheco, que se desposaba con Juan Eusebio Pineiro, se apunta "una guitarra", tasada en 10 pesos. (A. de T.; E. 1, P., 1. 104).

1717

Pedro Guevara dispone de "una guitarra de sauce" del valor de "1 peso". (A. de T.: E. 1, E., l. 238, e. 7).

En octubre, Lorenzo Pérez, indio de 50 años, de Vichigasta (Ríoja), de la Encomienda de D. Juan Quijano, afirma en una declaración que "su encomendero le había mandado que viniese a la Iglesia a tocar el arpa para el día de Corpus. Lo que no efectuó por estar sin cuerdas. Habiendo topado el Domingo de la infraoctava le riñó ásperamente en presencia de algunos españoles: y le mandó que trajese el arpa y viniera a tocar en la Iglesia. Y habiendo ido el otro día Lunes por la mañana por ella a casa de dicho Teniente le dijo preguntase porque algún español le había avisado: ¿Es verdad que tu amo te ha retado y casi aporreado por no haber ido a tocar el arpa? Y le respondió éste: Sí, es verdad que me ha retado". (A. de T.: Cr.: l. 3, e. 17, f. 187).

El año pasado (1950), publiqué una recopilación y noticia del compositor Domingo Zipoli, Jesuita italiano que vino a América. Trabajó y murió en Córdoba. Dicha publicación es material y asunto propio de este libro y fué compuesto y dado a circulación después de la primera edición de la presente obra. La mención que hice en ella provocó la búsqueda de su noticia. Extractaré su actuación:

El hermano Domingo Zipoli nació en Italia, en el pueblo de Prato, Toscana, el 16 de Octubre de 1688⁽¹²⁾. Pasó a Roma a los

(12) En el folleto de referencia, el Padre Grenón da erróneamente como fecha de nacimiento el 11 de Octubre. La fecha exacta, el 16 de Octubre de 1688, ha sido establecida por el Profesor Víctor de Rusearis. La patria y la fecha de nacimiento de Domenico Zipoli, en "La Silurante Musicale", Año XIV, No 53, Buenos Aires, Mayo de 1946, págs. 6-7. (Nota de la Dirección).

En realidad, sigue existiendo la incógnita sobre las actividades y obras del H. Zipoli, así como sobre la enfermedad que le causó la muerte y la fecha exacta de su fallecimiento. La estancia de Santa Catalina es ahora propiedad privada y sus papeles se hallan dispersos, en manos particulares. Hemos visitado Santa Catalina y nos resultaría en extremo difícil localizar la tumba del Hermano Zipoli, pues podría encontrarse debajo de las losas del piso de la Capilla, como pueden haber sido enterrados sus restos en un sitio colindante que tiene aspectos de haber sido destinado en otros tiempos a cementerio. Un miembro de la familia informó que las baldosas del piso habían sido renovadas, pero que una parte del mismo se hundió, como si allí hubiesen antiguas tumbas. Será cuestión de proceder diligentemente y con paciencia para tratar de sacar a luz algunos detalles. En el Convento de Santa Catalina de Córdoba, de Monjas reclusas, aún hoy se canta, según información de la Madre Superiora, un *Credo* de Zipoli, siguiéndose una antigua tradición oral.

ocho años de edad, es decir, alrededor de 1696. Se desconocen los profesores con quienes se perfeccionó en música. Llegó a ser maestro de órgano de la *Chiesa del Gesu*, Iglesia de los Jesuitas en Roma. Publicó a esta altura de su vida (1716) dos obras, *Principia seu*

El único aporte serio que hasta ahora se ha logrado se debe a la iniciativa del Profesor Víctor de Rubertis, en Buenos Aires, quien estableció por medio de documentación adecuada, la fecha de nacimiento de Zipoli, reafirmando al mismo tiempo el lugar. Ya en 1906, en la Revista Eclesiástica del Arzobispado de Buenos Aires se publicó la referencia a Zipoli dada por Peramás. En 1924, el Padre Carlos Leonhardt citó las noticias dadas por el Padre Pedro Lozano en las Cartas Annuas del *Reichsarchiv de München* y las del Catálogo de la *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, de Sommervogel. En 1929, el Padre Grenón publicó varias alusiones a Zipoli y su estadía en Córdoba en la obra que aquí reeditamos y de 1933 en adelante, el Padre Guillermo Parloug ha dado sus reiterados toques de atención a través de su voluminosa obra. El folleto publicado por el señor Lauro Ayestarán no representa el menor aporte documental y en todo caso otro handería elavado en pro de la existencia de un famoso músico europeo en el Río de la Plata. Se puede determinar desde ya, siguiendo las informaciones existentes, que Zipoli fué el más calificado de todos los Padres llegados a esta región y dedicados al ejercicio de la música. Posiblemente sería el único compositor formado profesionalmente, en toda la acepción de la palabra. Sin embargo, debemos advertir que frases altisonantes y de excesiva elocuencia no se acercan a la realidad. Zipoli vino muy joven a América y el abandono de Roma significó para él la muerte de su carrera profesional. Decir "que salta del ambiente deslumbrador y ya asentado de la Roma del 1700 hacia un medio de la más prouisiara efervescencia" es desconocer el verdadero estado de los asuntos musicales en las Misiones y en ciudades como Córdoba. Zipoli debe haber mirado todo desde puntos de vista profesionales y también debe haber sufrido, por esto mismo, Realizando estudios teológicos y dedicándose simultáneamente a la enseñanza y a las funciones de organista, poco tiempo puede haber quedado a este artista para cultivar la creación y llegar a través de ella hacia una expresión definitiva de su personalidad. Zipoli falleció sin haberla alcanzado, lejos de las corrientes musicales estimulantes de Europa.

Volviendo, pues, al folleto del señor Ayestarán, cuya débil estructura informativa ha sido rellena con la descripción de ambientes culturales y la explicación del significado y de la evolución de algunas formas, cabe señalar que las citas, —sin la discriminación previa, a establecerse a través de una enorme bibliografía—, han sido vertidas con los mismos errores y con el agregado de otros, algunos de los cuales son inadmisibles desde puntos de vista profesionales, como queda demostrado en un solo aspecto en nuestra nota 7. El autor podía haberse tomado siquiera el trabajo de reunir una relación completa de las obras de Zipoli hasta ahora publicadas en reiteradas impresiones, dejando señaladas aquellas cuya autenticidad es dudosa. (AYESTARÁN, LAURO, *Domenico Zipoli, El gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata; Separata de la Revista Histórica, Museo Histórico Nacional, No 37, Tomo XIII, Año XXXV (2ª Época), Montevideo, Agosto de 1941*). (Nota de la Dirección).

Elementa ad bene pulsandum Organum et Cymbalum y Sonate d'intavolatura per organo o cimballo, en dos cuadernos ⁽¹³⁾. Supo en ese año que el Padre Bartolomé Jiménez, Jesuita, Procurador de Misioneros del Paraguay, que se hallaba a la sazón en Sevilla, España, estaba por embarcarse a la América del Sur con 72 misioneros reclutados. Quiso también tomar parte en la empresa de las Misiones del Paraguay y resolvió ingresar a la Orden. En cumplimiento de esta determinación vocacional se trasladó de Roma a Sevilla. Fué admitido y entró al Noviciado de la Compañía de Jesús el 1º de Junio de 1716. Mientras la expedición esperaba la salida del navío fué requerido para que tocara el órgano en la Catedral de Sevilla, gozando de notable aprecio durante los nueve meses de su actuación. Acercándose la fecha de partida pasó de Sevilla a Cadiz. La nave partió el 5 de Abril de 1717 rumbo a Buenos Aires, arribando con felicidad en Julio del mismo año. Figuraron en esa expedición sacerdotes que tuvieron más tarde una actuación muy destacada: Pedro Lozano, Julián Lizardi, Juan Bautista Primoli, Segismundo Aperger, Bernardo Nusdorffer y otros.

El Hermano Zipoli pasó a Córdoba, por tener la Orden en la misma Universidad su casa de estudios. Comenzó allí los cursos y vivía donde se encuentra actualmente la Residencia de los Jesuitas. Ejerció al mismo tiempo el oficio de organista y enseñaba la música

(13) Una tercera serie, comprendiendo 6 Suites, fué incluida por el editor Walsh, de Londres, sin fecha, en un cuaderno, intitulado *A Third Collection of Toccatas, Voluntaries and Fugues for the Organ and Harpsichord*. Estas 6 Suites procedían de una publicación de obras de Zipoli, realizada en 1730 por el organista y editor Michel Corrette, en París. La suposición de que Corrette utilizara en algunas de sus obras el nombre de Zipoli para que éstas fuesen aceptadas con más seguridad por el público, debe ser desechada. Ya en 1727, Mr. Corrette, *Maître de Musique*, había obtenido el privilegio para editar sonatas. Además fué organista en el Colegio de Jesuitas de París, alrededor de 1738, siendo improbable que cometiera un abuso de esta naturaleza con un Hermano de la Orden a la que él servía. 13 Piezas para órgano fueron incluidas en el *L'Art musical en Italie*, vol. III, de Torelli (Ed. Ricordi), otras en el *Treasure de pianiste*, vol. XI de Parrene, en los *Alte Meister* de Pauer y en ediciones más recientes, como la *Raccolta Nazionale delle Museche Italiane* dirigida por Gabriele D'Annunzio, Cuadernos 145 a 150 de la colección, intitulados, *Domenico Zipoli, Composizioni per Organo e Cembalo, trascritte e rivedute a cura di Alceo Toni*. Una prolija enumeración de las obras de Zipoli y sus respectivas ediciones no cabe en esta nota. Para interesarnos en estos asuntos recomendamos aún PANNASIN, G., *Le origini e lo sviluppo dell'arte pianistica in Italia*, Nápoles, 1919. (Nota de la Dirección).

a los del Colegio. En el catálogo de 1724 figura el dato de que disfrutaba de excelente salud. Estuvo ocho años en Córdoba y ya llevaba tres dedicados a estudios de Filosofía y Teología. Falleció inesperadamente, a la edad de 38 años, en la Estancia de Santa Catalina, punto serrano, en el Departamento de Totoral, lugar de veraneo de los jóvenes jesuitas y novicios. Su fecha de fallecimiento debe situarse hacia fines de Diciembre de 1725 (hay dos autores que establecen el 2 de Enero de 1726). No había podido ordenarse de sacerdote por carecer en ese tiempo Córdoba de un Obispo.

El Padre Lozano, que fué compañero de travesía y también de estancia en Córdoba, se refiere a Domingo Zipoli en sus *Cartas Annuas*:

"Entre los escolares, el primero que sucumbió en 1726, era Domingo Zipoli, de Prato en Etruria, después de haber acabado sus estudios de teología, aunque no había sido ordenado de sacerdote por falta de obispo. Era gran músico, como lo prueba un pequeño libro que dió a luz. Había sido maestro de capilla de la Casa Profesa de Roma y precisamente cuando podía esperarse de él cosas mayores, sacrificó todo por la salvación de los indios, y se dirigió al Paraguay. Entró en la Compañía en Sevilla. Se dedicó a aumentar la solemnidad de las fiestas religiosas por la música, con no pequeño gusto, tanto de los españoles como de los neófitos, sin posponer los estudios, en los que hizo no despreciables progresos. Grande era la multitud de gente atraída a nuestra iglesia [de Córdoba] por su deseo de oír en las fiestas esta hermosa música". (*Reichsarchiv*, München, Sección, Jesuitas, N° 267, Annuas 1720-30).

Y Peramás escribió la siguiente noticia necrológica: "En aquellas ciudades no había otra música que la de los criados de los Jesuitas. Habían ido a la Provincia, provenientes de Europa, algunos sacerdotes excelentes en aquel arte, quienes enseñaron a cantar a los indios en los pueblos (reducciones) y a tocar instrumentos sonoros a los negros del Colegio. Pero nadie en esto fué más ilustre, ni más cosas llevó a cabo, que Domingo Zipoli, en otros tiempos músico romano, a cuya armonía perfecta, nada más dulce y más elaborado podía oponerse.

Y es tan cierto que mientras componía diferentes composiciones para el templo (las que desde enormes distancias le fueron solicitadas por correo hasta por el Príncipe [léase Virrey] de Lima, ciudad de América Meridional) y mientras se dedicaba al mismo tiempo a los estudios más profundos de la literatura, falleció con gran sentimiento de todos. Y en verdad, el que haya escuchado una sola

vez algo de Zipoli, apenas habrá otra cosa que le agrade. . . Falleció en Córdoba del Tucumán en el año 1725. (PERAMÁS, JOSEPH E., *De Vita et moribus tredecim virorum paraguayeorum*, Faventia, 1793).

1721

En el diario del Padre Patiño, de los indios Tobas, consta: "1º Diciembre. Se llega a la gran rancharía de los Tobas. El Padre para a tierra accediendo a las instancias de los indios para que visite su pueblo. Las indias que vinieron a verme eran blancas como españolas. Tres indias vienen sucesivamente bailando y cantando en tono lúgubre".

1726

En el Memorial de Órdenes que el Padre Visitador Roca, jesuita, redacta para la casa de Córdoba, en la visita que hace el 26 de diciembre, deja escrito: "El negrito Balta se aplicará desde luego al órgano; para lo cual se le señalará tiempo competente por la mañana y por la tarde". (A. G. de la N.).

1727

En la visita que hizo el Provincial a 12 de Junio, ordena: "3. La fiesta de Corpus se celebrará en adelante con la mayor solemnidad posible, empezando desde las 12 del día antecedente tocando caja, chirimías y clarines al tiempo de los repiques que deben ser pausados. Lo mismo se hará en tiempo de la Procesión con las danzas, que deben ir por toda ella".

Otro documento de la misma fuente dice: "El H. Pablo Anesanti desea enseñar a los niños españoles y Indios a leer y escribir y tocar órgano y para que tenga en su aposento un címbalo que le concedió el Padre Diego de Boroá". (A. G. de la N.).

1728

En carta al Padre Rospigliori se dice que cantan la Aleluya con violín y flauta en las Dominicas del año.

En el inventario levantado en la Estancia de Saldán consta la existencia de "tres arpas; la una bien tratada con su llave y las otras dos maltratadas; todas con clavijas de fierro". (A. de T.; E. 1, E., l. 260, e. 1).

El Padre Lorenzo Rillo ordenaba en Itapua, el 20 de marzo, en el capítulo 5 del Memorial de Visita: "Aplíquese al órgano un indio llamado José, que aprendió en Córdoba, de suerte que esta sea

cotidiana y principal ocupación; y enseñe algún otro muchacho; y si echase menos los papeles del H. Zipoli se podrá enviar a alguno que los traslade en el Yapeyú en donde en Córdoba se le prestará con liberalidad". (A. G. de la N.).

José de las Casas manifiesta poseer "una guitarra vieja". (A. de T.; E. 1, E., l. 260, e. 5).

1732

Mariano Galiano Daroca, natural de Ecija, figura como poseedor de "7 guitarras: 4 nuevas y 3 viejas". (A. de T.; E. 1, E., l. 271, e. 6).

1736

En Salta, el Padre Arteaga, S. J., avisa al Padre Armendia haber recibido "una viguela". (A. G. de la N., Comp. l. 3).

1739

En el Bando del Buen Gobierno, publicado por el Gobernador Galarza, está la siguiente cláusula: "Item ninguna persona pueda hacer tocar ni toquen caja ni tambor en función ninguna ni fuera de ella; pena a los españoles de 4 pesos . . . y a los negros, indios y mulatos de 50 pesos". (A. de G.; l. 276).

1741

En el Memorial dejado en la Reducción de los Lules y fechado a 27 de enero, el Visitador de los Jesuitas ordena: "Procúrese que los dos músicos que hay en la Reducción enseñen a otros muchachos a cantar y tocar las chirimías". (A. G. de la N.).

1745

En Río Segundo, Don José D. de Zeballos es dueño de "una guitarra vieja; se tasó en tres pesos". (A. de T.; E. 1, P., l. 128, f. 59).

1746

El Padre Haymhauser, cuando fué a Alemania para proveerse de Hermanos industriales y artistas, obtuvo pase en Madrid para internar en Chile: "5 cajones de Augsburgo, en Alemania, con instrumentos músicos". (LEONHARDT, P. CARLOS, Recopilaciones inéditas).

Traslado unas páginas del viajero Ulloa, de sus *Viajes*, porque nos ha anotado también sobre la música popular unas observaciones muy atinadas que son descriptivas, calificativas y explicativas, a la par que psicológicas de la América del Sur. Hablando del Paraguay,

Ulloa dice que "las iglesias tienen su capilla de música, compuesta de crecido número de instrumentos de todas especies y de cantores".

Al referirse al Perú, dice que las limeñas "son muy apasionadas a la música; tanto que entre la gente común no se oye más que canciones artificiosas y agraciadas, ayudándoles para completar esta pasión el tener buenas voces, de que hay algunas con tanta excelencia que causan admiración. Así mismo son muy afectas a los bailes; y, en su invención luce la ligereza con asombro; y a este respecto toda su inclinación es a cosas alegres y de diversión o recreo".

En sus descripciones de Quito concluye que "la falta de ocupaciones en las mujeres, la flojedad y la ninguna educación las conduce a la establecida costumbre, general en todas las Indias, de los bailes o fandangos. Estos son en Quito mucho más licenciosos". Añade que "semejantes funciones, no entre gente de lustre, se celebran con abundancia de aguardiente de cañas y chicha, preparada con algún dulce".

Al hablar de Cartagena, da el siguiente dato: "Entre los varios estilos que allí se experimentan en los naturales, es muy entablado el de los bailes o fandango a la moda del país; con los cuales hacen sus festejos y celebran los días señalados. Estos son más comunes siempre que hay en aquella bahía armadas de galeotes, guardacostas u otros navíos que vayan a España. Y en estas ocasiones van acompañados de gran desorden; porque concurren a ellos las tripulaciones de los navíos y son los que la llevan consigo. Cuando estas diversiones se hacen en casas de distinción, son honestas y sosegadas, y bailando en los principios algunas danzas que imitan a las de España, continúan después con las del país, que son de bastante artificio y ligereza, a que acompañan con correspondientes canciones, y suelen durar regularmente más, y otras hasta el amanecer.

Los fandangos, vulgares del populacho, consisten principalmente en mucho desorden de bebida de aguardiente y vino, a que se siguen indecentes y escandalosos movimientos, de los cuales se componen las piezas que danzan; y, como en el intermedio que duran estas funciones no dejan de beber, al fin paran en riñas, de donde rara vez deja de seguirse desgracia. Cuando se hallan en aquella ciudad forasteros, son éstos los que los disponen [los fandangos] y costean; y, como son a puerta franca y no se les escasean a ninguno de los que entran los licores, no dejan de ser crecidas". (ULLOA, JORGE JUAN & ANTONIO, *Relación histórica del Viaje a la América Meridional* Madrid, 1748).

1747

Juan Farías dejaba en sus bienes necesarios "una guitarra usada, pero bien tratada; con sus embutidas de concha de perlas". En otra lista dice que es "una guitarra portuguesa embutida en concha de perla". En otro documento se menciona el lugar donde moraba Farías: Capiscuchima. (*A. de T.*; E. 1, E., 1. 339, e. 10).

En la visita episcopal a las Carmelitas de Córdoba se consigna en uno de los capítulos del Auto: "Hemos hallado costumbre de que en las fiestas de primera clase: de Nra. Sra. del Carmen y de Nra. Sta. Madre, se han cantado 6 misas por músicos negros y mulatos, con harpas y otros instrumentos, aunque haya tenido esto su principio desde la fundación (1627); porque, puesta por el Fundador la condición de que las Religiosas tuvieren órgano y aprendieren el canto de órgano, se les negó por el Ilustrísimo Sr. Dn. Fray Tomás de Torres, mandándoles que sobre ello ocurriese a la Silla Apostólica; aunque permitiendo que en las referidas festividades se pudieren cantar las misas por músicos que fuesen clérigos o religiosos; pero como esto no se observase . . .".

"Aunque el año pasado permitimos que se celebrase con toda pompa y celebridad, música y sermón, fuegos y repiques, en adelante no se hagan; y que se ejecuten sólo con una Misa cantada por el Capellán, sin fuegos, chirimías, ni clarines. Aunque en las festividades de Nra. Sra. permitimos, y en la de Nra. Sta. Madre y Señor Juan José por Patrona General de la Orden y particular de este Convento, que pueda haber adentro en la Iglesia, para antes y después de la Misa y en ella en tiempo que el coro hiciere pausa, algunos instrumentos de harpas o rabeles". (*A. del O.*; l. 57, T. 1, f. 24).

1748

A mediados de año, José Rodríguez redactaba la lista de los artículos de su tienda que fiaba a Manuel Castro para la venta. Un lote de ellos era "66 docenas de cuerdas de guitarra: a 5 pesos y medio importan 9 pesos 1 real". (*A. de T.*; E., 1. 308, e. 1).

1749

El Padre Florián Paucke, alemán, cuenta sus impresiones musicales al llegar a Buenos Aires: "Durante ocho días enteros estuvieron a la hora de la mesa en la antesala del comedor músicos de la iglesia con violines, violones y arpas que durante todo el tiempo de la mesa hicieron música. Después de haber sido servido el último plato debieron entrar los músicos al comedor en cuyo centro se efectuaban dan-

zas, alocuciones y bienvenidas a los nuevos *misioneros*. Tanto los *músicos* como los bailarines eran moros negros y esclavos del *Collegij*; hacían tanto buena *música* como también elegantes danzas. Diariamente vimos durante la mesa bailes nuevos y tuvimos un agradable entretenimiento". (PAUCKE, PADRE FLORIÁN, *Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios Mocobies, 1749-1767)*, Traducción castellana por Edmundo Wernicke, primera edición completa de la obra, Ed. Universidad Nacional de Tucumán & Institución Cultural Argentino-Germana, Tucumán-Buenos Aires, 4 vols., 1942-44, págs. 104-105 ⁽¹⁴⁾).

Refiere que al llegar los nuevos padres a Córdoba, que "los más notables vinieron a nuestro encuentro y nos acompañaron hasta la iglesia del *Collegij* donde el *Tedeum laudamus* fué cantado *musicalmente* en presencia de toda la gente que nos había recibido en la calle. Después de esto tuvimos otra vez ocho días para descansar durante los cuales fuimos *tratados* espléndidamente como en Buenos Aires y recocijados con *música* durante el almuerzo". (I, 138).

Describe ahora el Padre Paucke su experiencia como músico en Córdoba: "Volvamos al camino de mi relato. Nosotros habíamos terminado nuestros ocho días como huéspedes recién venidos cuando todos tuvimos que entrar a la escuela. Yo no había terminado aún todo el cuarto año de *teología*, me preparaba a rendir el último *examen* escolar y después de éste, cumplir mi tercer año de prueba o *terciario*; durante / este tiempo de mis *estudios* me fué ofrecido que yo *reformara* allá la *música* de la iglesia y ejercitara mejor en ella a los moros negros de los cuales había muchísimos *in Collegio* para la servidumbre. Yo tuve veinte de ellos como aprendices sobre diversos *instrumentos* los que ya servían en la iglesia, pero sin el conocimiento de notas algunas; lo que ellos cantaban y tocaban lo habían aprendido sólo de oído y por el ejercicio continuo; pocos de los cantores sabían leer; yo no supe todo esto desde un principio hasta que por propia experiencia noté que ellos cantaban y tocaban todo de memoria

(14) Hemos preferido extraer todas las notas de interés que sobre asuntos musicales han aparecido en esta obra. Estas, por cierto, no se hallaban señaladas en forma completa en el Índice por asuntos. Incluimos las actividades musicales del Padre Paucke a bordo del navío y en España, a su regreso a Europa, para mostrar apenas su fervorosa dedicación a la música y al mismo tiempo el predominio de Padres músicos alemanes. Mantuvimos las palabras en cursiva, empleadas por el traductor, así como las barras de separación que señalan el fin de una página del manuscrito. (Nota de la Dirección).

aunque tenían en las manos y ante sus ojos sus *escritos musicales*.

Aún quedaban cuatro meses hasta la fiesta del santo padre *Ignatij* en cuyo día el obispo debía de *pontificar* en nuestra iglesia. Yo fui requerido por el *Jefe del Collegij* de componer una nueva *misa musical* con las correspondientes *visperas* y ejercitar en ellas a los negros. El tiempo me pareció demasiado corto como para componer todo eso de nuevo; más corto aún para ejercitar en ellos a los negros para que pudieran presentarse honrosamente pero por los pedidos de todos fui animado a ello.

Cuando ya había compuesto algo quise hacer la prueba y ver si sería posible de meterles algo en los sesos en tan corto tiempo pero pronto perdí todo ánimo; cuando yo averigüé en el primer llegado de qué modo había de ser tocada y denominada esta o aquella nota, no supo contestarme nada, tampoco podía tocar ni el primer *tacto* [compás]. Tuve miedo entonces y quise desistir pero asimismo el ruego de los jesuitas me indujo a usar de toda diligencia en enseñarles siquiera algo nuevo / aunque ellos no fueran capaces de aprender todo. Compuse pues las *visperas* y la *misa*; ambas eran bastante armoniosas y largas; ensayé durante una semana y encontré en los morenos una gran habilidad de modo que creí no perder mi trabajo en ellos. Yo tenía entre ellos un moreno chico que tocaba el arpa, no sabía leer ni escribir y menos conocía las cifras *musicales* pero al poco tiempo tocaba el *bajo* solo por el oído y con la otra mano el acompañamiento de tan linda manera que no erraba ni una nota ni *pausa*; lo mismo ocurría con todos los demás; sólo el *organista* entendía algo de las notas. Su habilidad les ayudó tanto que un mes antes de la fiesta habían aprendido todo y pudieron aparecer en el coro público. Yo los ejercitaba diariamente a la hora en que la *comunidad* se hallaba en la primera mesa o sea a mediodía desde las dos a las tres y al anochecer desde las seis a las ocho.

Realicé en la iglesia algunos ensayos *generales* donde aparecieron los más del *Colegio* y escucharon todo con el mayor placer. Esto me congratuló mucho con los Españoles y ellos me demostraron todo afecto y amabilidad. La obra se realizó en el día de *San Ignatij*; el obispo celebró el mismo las *visperas* y al día siguiente la *misa* mayor, tras la cual cruzó la iglesia exclamando en alta voz hacia el coro: *vivan los ángeles que hoy he oído*. (Es leben die Engel welche ich heute gehöret habe), y les dió la bendición por repetidas veces. Había al mismo tiempo una gran concurrencia de la ciudad para oír la nueva *música europea*". (I, 145-46).

Se refiere luego al viaje a Santa Fé y al peligro de los asaltos por indios: "El segundo golpe ocurrió con un P. Francisco Herrera quien con anterioridad a mí, había sido enviado a las misiones por este mismo camino pues él con otras siete personas legas fué asaltado por una pandilla de asesinos de los salvajes indios / y muerto de cinco lanzazos. Yo encontré aún un fajo de musicales y dos pedazos de un oboe que él había llevado consigo a la misión y en los musicales yacía todavía un mechoncito de los cabellos del mártir asesinado". (I, 154).

"Yo tenía conmigo diversos instrumentos de que son muy amantes los indios como ser violín, flauta traversa, una corneta de monte y una gran espineta [clavicordio]. Si yo hubiera sido un perro de agua, estos indios no hubieran podido hacer conmigo mayores pruebas de las que hicieron. De pronto tuve que tocar el violín, de pronto tuve que tomar la flauta; lo mismo sucedía con tocar la espineta y tocar la corneta de monte la que yo podía dominar en modo menor pero asimismo les gustaron mucho la flauta y la corneta de monte. Si bien yo en la corneta de monte tenía una embocadura roncante porque mi embocadura natural jamás se había ejercitado sobre este instrumento asimismo con esta inhabilidad fuí considerado por los indios como un artista y un virtuoso.

Yo hice en la música todo lo que ellos pidieron de mí y después de cada ensayo largaban una risotada de alegría. Les complacía que yo estuviera condescendiente con todo lo que me pidieron y por mi parte sentí un placer que tuvieran un deleite y gusto en mi engañifa. En este pasatiempo agradable para mí y para ellos tuve yo una mayor aun por la monería que hice con mi flauta traversa. Yo tomé la embocadura para soplar sobre el labio superior y tocaba desde abajo; entonces abrieron tamaños ojos con igual admiración pues creían que yo tocaba la flauta por mi nariz y no mediante la boca. Todos estuvieron ansiosos de hacer lo mismo; uno después de otro pidieron el instrumento, lo tuvieron debajo de la nariz y también quisieron tocar mediante el respirar por la nariz hacia adentro y no pudieron lograr sonido alguno. Yo y cualquiera que lo hubiera visto ¿no hubiera podido caer de risa al suelo? Todos creyeron que yo tocaba esta flauta no con la boca sino por la nariz". (I, 160).

"Tuve bastante ejercicio en aprender [el idioma] indio junto a los niños a los cuales instruía en leer, escribir y en la música. En todo tuve éxito y en tres años cuando los tuve en el aprendizaje musical conseguí de veinte muchachos que ellos fueren útiles en la misa y visperas con los precisos instrumentos para una música eclesiástica completa

para el asombro de los indios y aun mayor de los Españoles. Otro misionero que desde una distinta reducción tuvo que pasar por la mía y era perito en la música no podía admirarse bastante que a tantos niños indios se les había hecho peritos y hábiles en la música; él lo tuvo por una obra milagrosa y los oía con placer". (II, 51).

El Padre Paucke hace un relato sobre la obtención de instrumentos musicales: "Ya desde mucho se había hecho la provisión en instrumentos los que obtuve en corto tiempo de los antiguos misioneros de los Guaraníes a saber: seis violines, un pequeño violón, cuatro flautas, seis chirimías que se tocan como oboes y tienen la voz igual a las que usan los Polacos para el baile de osos. Junto con éstos recibí una espineta y dos arpas. Sólo con una corneta de monte tuve mala suerte. Estos instrumentos habían llegado en barcas misioneras por el río Paraná a Santa Fe; en cuanto yo tuve noticia, viajé a la ciudad y despaché a mi reducción todos estos instrumentos. Di la corneta de monte a un muchacho que debía llevarla consigo a caballo y colgarla desde el cuello a la espalda; lo que menos temí fué que sucediere un percance a la corneta de monte. En el camino miré hacia atrás si me seguía mi escolta, divisé a mi muchacho pero no corneta de monte alguna. / Yo me asusté en la creencia que éste la había olvidado o aun perdido; le pregunté luego dónde estaba. El muchacho me mostró entonces un atado de arcos rotos y me dijo: —aquí está.

Lo que yo sentí entonces, puede imaginarse fácilmente cualquiera pero yo tuve que aguantarlo en silencio. Al muchacho le resultó incómodo de llevar a caballo la corneta de monte entera, por eso la quebró en pedazos y lió todo para proseguir más aliviado en la creencia que ella prestaría sus servicios aún despedazada.

Cuando yo había traído estos instrumentos a la reducción, hubo gran alegría entre todos y se empeñaron a aprender con gran celo y constancia. Yo conseguí que ya en seis meses ellos cantaran a voces e instrumentos en la iglesia una fácil letanía corta. Los indios, especialmente los padres de mis músicos, estaban muy contentos; los asistentes a la santa misa fueron más numerosos y los aún no bautizados concurrían diariamente para escuchar la música. En una palabra mis músicos fueron las añagazas a cuya voz los indios acudían frecuentemente a la iglesia". (II, 64-5).

Bautismo del cacique Nevedagnac: "Parecía haber la mayor fiesta en la ciudad. Nuestro Dominicus Nevedagnac fué bautizado por el P. Rector del Colegio y también obsequiado con comida en el Colegio bajo una música completa [orquesta]". (II, 109).

En los relatos sobre las ceremonias durante las borracheras de los Mocobies, el Padre Paucke dice: "Ellos tienen también su música durante esto pero ningún baile. Los instrumentos musicales son silbatos, cuernos de buey y tambores. Los tambores son una olla llenada de agua a la mitad, cubierta arriba por un cuero de oveja. Cuando se toca se le oye desde lejos pero no tiene el sonido igual al de un tambor común y se parece más a un tambor turco pero no tan resonante. Cuando mis indios estaban no muy lejos de mi choza y tenían ser traicionados por el tambor, no usaban tal música durante sus borracheras; sin embargo yo oía de vez en vez los indios emborrachados cantar y gritar por la aldea durante toda la noche. Si yo de día tenía un presentimiento de esto no podían esperar entonces de mí otra cosa sino una o dos visitas desagradables junto con una buena reprimenda". (II, 209).

El entendimiento y la capacidad de los indios quedan exaltados de esta manera por el autor: "Pero instrúyase al indio, enséñesele cualquier cosa que se hace en nuestros países, él imitará todo. Quiero callar aun de otras antiguas misiones y hablar sólo de mis novicios que he conducido en parte desde los bosques a la reducción, en parte he encontrado como arribados y he aceptado como gentes no civilizadas. Ninguno sabía uncir en el arado un buey; ¿quién de ellos había visto un instrumento musical?, ¿quién de entre ellos había puesto la mano en una herramienta en ocasión alguna? En el año 1750 cuando yo / llegué a estos indios, no se sabía de ninguna música de iglesia. Los indios no sabían ni ejercían otro oficio que construir chozas, matar ganado y comerlo. Cuando yo vi los indios tan silenciosos, de escasas palabras y eso en silencio con ninguna amabilidad en la cara, con muchos usos desatinados, yo creí según el aspecto ser imposible hacer de estos palos un Mercurio, pero cuando yo hube tomado mejor conocimiento de ellos y los hube experimentado más detenidamente, vi entonces cuán alegre ánimo dominaba en ellos. En tres años yo ya tuve música en mi iglesia. Al cuarto año yo ya fui llamado con mis veinte muchachos a la ciudad de Santa Fe al Colegio donde yo tuve que cantar con mis indios las primeras vísperas y al otro día también la misa cantada en la fiesta de S. Ignacio. La concurrencia ocurrió de parte de toda la ciudad y para que ella pudiera ver mejor mis músicos indios la ciudad pidió que no se colocaran estos músicos en el coro de la iglesia sino abajo en medio de la iglesia, no lejos del altar mayor a ojos de todos para ser vistos por todos. Esto ocurrió también y la misa cantada se ejecutó con dos violones,

dos arpas, ocho violines, un violoncelo, una trompa marina y los demás cantores. Eran en todos veinte muchachos indios, los mayores de dieciséis años. Muchos Españoles nobles no pudieron contener sus lágrimas durante esta ejecución considerando que ellos veían ahora estos indios (que pocos años antes habían inundado con sangre de cristianos toda la campaña y el país y servido a nadie más que al diablo) alabar al verdadero Dios en las iglesias". (II, 259-60).

Dedica el Padre Paucke un capítulo extenso a su viaje a Buenos Aires: "La fama de mis músicos llegó a la ciudad de Buenos Aires en la cual se hallaba nuestro P. Provincial. Por muchos caballeros, tanto eclesiásticos como seglares, se solicitó que / mis músicos mocobies fueran llamados también a Buenos Aires. Al año siguiente recibí una carta de mi Provincial por la cual él llamaba a mí con mis músicos a la ciudad de Buenos Aires, pero que yo apareciera allí por lo menos tres meses antes de la fiesta de S. Ignacio. Yo extrañé esta carta en modo de no saber qué debía pensar. El camino desde mi pueblo hasta esa ciudad era de más de cien leguas, había duda que los padres de estos músicos permitirían que sus hijos se trasladaran por un camino tan largo y a esta ciudad forastera porque ellos podían creer que se quería raptarles sus hijos y entregarlos a los Españoles. Especialmente encontré dificultad con los hijos de Chitaalín de los cuales tres debían viajar conmigo; Sebastián, Vicente y Antonio, el más joven de entre ellos; todos los demás músicos eran hijos de los indios más principales. Pero los padres tenían en mí una confianza mayor de la que yo imaginé y permitieron muy alegres que sus hijos se pusieran conmigo en camino. Mi partida fué en los últimos días del mes de abril y al décimo tercer día de mi viaje llegué a la ciudad de Buenos Aires. [Ateniéndonos al texto sería en mayo de 1755]. Como nosotros tomamos nuestro alojamiento in Collegio, fué destinado un cuarto amplio y grande para mis muchachos, pero yo debía habitar mi quartier [alojamiento] especial. Esto no fué nada agradable a mis muchachos pues no querían habitar sin mí, todos vinieron a mí y no se dejaron alejar de mi cuarto. ¿Qué iba a hacer yo?, pues la mitad de ellos no tenía cabida alguna a mi lado. Por esto yo debí desocupar mi cuarto y pasarme con ellos a la sala grande donde quedamos todos reunidos día y noche. [Mi cuarto] asemejaba pronto a un cuarto de guardia, lleno de hedor y suciedad, todos se admiraron que yo podía permanecer así entre ellos.

Si acaso yo iba del Colegio a la ciudad, todos mis músicos estaban en zaga mía y me seguían por las calles. / A los habitantes les era

una cosa extraña de ver en sus calles los veinte muchachos *indios* que cubiertos sólo con una manta única iban completamente desnudos en lo demás. Si yo entraba en una casa, ellos quedaban parados en la puerta de calle hasta que yo volvía a salir y así me acompañaban otra vez al *Colegio*. Yo les di permiso que pasearan sin mí por la ciudad y contemplaran bien todo pero ellos se negaron y dijeron: —Nosotros no debemos partir de tu lado pues esto nos han ordenado nuestros padres porque ellos temen que tú quedarás con los Españoles y nos abandonarás.

Yo comencé a repasar con mis *músicos* en parte en el coro, en parte en mi cuarto las primeras *Visperas* y misa cantada. Después que fué conocido en la ciudad que los *indios* recién venidos eran todos *músicos* y hacían en la iglesia su ensayo, tuvimos pronto huéspedes de la más principal nobleza de la ciudad que con admiración escuchaban esta *música india*. Se reunían hasta treinta a cuarenta de ellos, demostraban gran amabilidad a mis niños y les regalaban dinero.

Finalmente a la *vispera* del santo padre *Ignacio*, el pueblo se reunió en tanta cantidad para la *Vispera* que nosotros no sólo tuvimos que cerrar el coro sino que dos granaderos armados debían estar al lado de la puerta para que no entrara el pueblo. Los coros laterales que alcanzaban por toda la iglesia estaban repletos por ambos lados con nobles y villanos abajo en la iglesia en gran apretujamiento lo que ocurrió más por el motivo de ver la *música* nueva y los *músicos* que atender su devoción, pues aunque en las iglesias de *Las Indias* se hace *música* no se halla dotada tan perfectamente con *instrumentos* sino sólo por el órgano y los cantores. Cuando hay una *música* con *instrumentos*, tienen ellos acaso un arpa y algunos *violines*, tocan *minuetes* marchas y / *piecitas* semejantes entre una misa chica por lo cual les ha parecido muy extraño pero les ha gustado muchísimo que *visperas* y misa fueren cantadas conforme al orden y esto por *indios* que pocos años antes eran aun paganos y no habían oído *música* en toda su vida. El obispo de *Buenos Aires* celebró él mismo las *Visperas* y al día siguiente la misa cantada por las cuales mis *indios* recibieron una buena cantidad de dinero.

Transcurridos algunos días el obispo envió al *Colegio* y me hizo pedir de permitir a mis *indios* hacer *música* durante su mesa. Yo los envié con sus *instrumentos* y sus *musicales* [cuadernos de *música*] de las que yo tenía en existencia una buena cantidad y que mis *músicos* podían tocar muy hábil y graciosamente. El obispo envió su carruaje y me hizo invitar también a su mesa. Si bien al principio mis mu-

chachos se negaron a ir sin mí, se alegraron mucho después de que yo también estaría presente. La *música* de mis muchachos fué para la admiración y diversión de todos los huéspedes y estos hubieran creído jamás que entre semejantes *bárbaros* se encontraría tal habilidad para un arte armonioso tan difícil si ojos y oído no los hubieran convencido. Ellos los trataron tan afable y graciosamente como si provinieran de los padres más distinguidos. Yo noté que los sirvientes de mesa les llevaban mucha comida y con ella también vino; ellos notaban bien que yo tenía mis ojos dirigidos de continuo sobre ellos; ellos comían bien, pero se negaban a tomar vino, pero los sirvientes estaban empeñados en hacerles llegar vino. Yo quise salvar mis *músicos* del peligro y pedí al obispo de no hacerles dar vino porque ellos estaban acostumbrados al agua y no al vino. A la vez yo temía que uno u otro de ellos enfermara como también ha ocurrido que mi mejor violinista *Joaquín Giochimogui* enfermara a los pocos días y la puntada al costado pronto / le habría aniquilado no por causa de tomar vino sino por otra causa que yo no pude saber. Pero fué la conversación unánime que un *indio guaraní*, maestro de ocho instrumentos y maestro de orquesta en la aldea del santo *Tomás* le había pegado por hechizo esta enfermedad porque él había oído entre los Españoles tanta ponderación de mi *Joaquín* que sobre el *violín* nadie le fuera igual en *Buenos Aires*. Pero él también estaba en esta ciudad y por lo general recibía la ponderación de un maestro en la *música*; él *instruía* también muchos niños de los Españoles. Sea como fuere yo estuve contento que mi *Joaquín* volvió a sanar...

Tan contentos como estuvieron [los muchachos] en *Buenos Aires*, tan contentos también iniciaron la partida y viajaron conmigo a casa. No era un asunto simulado que yo permaneciera en esta ciudad, pues los Españoles nobles y los vecinos principales habían instado fuertemente al *P. Provincial*. Él no debería dejarme partir con los *indios*, ellos prometieron reunir por compra algunas casas y con ellas formar un *seminario* el cual yo dirigiría para que sus hijos fueren instruidos en los *instrumentos de música*. El *P. Provincial* les había prometido —también en cuanto yo quisiera aceptar este cargo y por ello no se originara mayor intranquilidad entre mis *indios*— que él satisfaría su pedido. Pero nada resultó en estos *conceptos* porque yo no quise permanecer y mis *indios* no quisieron abandonarme". (II, 261-65).

Construcción de un pequeño órgano: "Yo llegué a tanto que osé construir mediante la ayuda de mis carpinteros un pequeño órgano

para mi iglesia —o como se dice— un *positivo* con cinco registros. Si yo hubiera querido venderlo en una iglesia de la ciudad de *Santa Fe*, hubiera obtenido por él ochocientos pesos fuertes (como me fueron ofrecidos varias veces).

También comencé pronto a instruir a uno de mis músicos. / En cuando los *indios* oyeron tocar el órgano, se reunió corriendo el pueblo y quiso entrar a la fuerza en la iglesia lo que quería imponer mediante el golpear en las puertas; yo no tuve tranquilidad hasta que no dejé entrar a todos; entonces hubo admiración tras admiración. Yo tenía en él cuatro pequeños registros que representaban una gritería de aves, ésta era especialmente grata a mis *indios* y por ello merecí que ellos me denominaran un hechicero". (II, 279).

Visita del comandante de Santa Fé a la reducción, con motivo de la fiesta de San Javier: "Los indios nos dieron a todos el apetito para el almuerzo y nosotros también fuimos con el *comandante* a la mesa. Durante el tiempo de comer se hizo una *música de mesa* / por mis *indios* virtuosos y también algunas danzas por muchachitos *indios* que yo había enseñado con una vestimenta de bailarines bien cómica. —Bien —dijo el *comandante*— yo desearía que nuestro clementísimo Rey tuviera hoy en su mesa un igual entretenimiento. Él olvidaría fácilmente sus preocupaciones por el imperio. Durante el baile los bailarines cantaron también en su propio idioma una canción de honor del Rey y de su *comandante* que yo les había enseñado en forma rimada e interpreté al *comandante*. A los señores españoles les causó la mayor admiración la moderadísima conducta y amabilidad para con todos que ellos jamás habían sentido en los *indios*". (III, 19-20).

Muerte de muchos músicos a causa de la epidemia de viruela: "Pero ¡oh desgracia! cuando pensé en mis músicos y artesanos yo tuve el mayor pesar. Con ellos perdí mi trabajo, consuelo y esperanza de reemplazar todos éstos con otros en corto tiempo. Se me quedaron con vida: un arpista, *Manuel Nimillianganqui*; tres violinistas, *Miguel Cotomainqui*, *Santiago Aipic* y *Juan Cadigtac*; un tocador de flauta *traversa*: *Juan Comogninqui* y uno que tocaba la *trompa marina*: *Francisco Cadiagancaiqui*. [Sobrevivieron] de los cantores: un *discantista* (tiple), dos *altistas* [sopranos], dos *tenores* y un *bajo*, todos ellos cantores de voces que Dios tendría misericordia. Entre los muertos se encontraban los dos mejores tocadores de viola: *Joaquín Gdtchimboqui* y *Vicente Accanagqui* junto con otros cuatro que no eran perfectos. Dos tocadores de arpas: *José Namalcoidinqui* y *Pantaleón Cozadai*. Un violinista: *José Dañoquen*. El primero sobre la flauta

traversa: *Faustino Nimillianganqui*; el organista: *Antonio Cofiogocqui*. Dos *discantistas* (tiples) *Antonio Cadiadi* y *Salvador Dativicqui*. Un *altista* (soprano), *tenor* y *bajo*... El *cacique Aletín* perdió su hija recientemente casada, esposa del difunto tocador de arpa *José Namalcoidinqui* y soportó también con la mayor fortaleza de alma este fallecimiento. Pero lo que yo no hubiere creído [era] que nuestro *Cithaalin* (que en esta peste había perdido tres hijos y una hija casada) también hubiera sido tan fuerte de alma; yo temía más bien que él en el pesar se ausentaría con mucha gente para fuera de la *reducción* por algunos meses y ahogaría con *chicha* en los bosques su tristeza. ¡Pero no! él permaneció constante en el pueblo y demostró magnanimidad. Los tres hijos eran todos músicos, el *Vicente Accanagqui* [era] violinista. *Joaquín Citai* lo mismo y *Antonio Cadiodi* que tuvo una muerte muy edificante era *discantista* [tiple].

El violinista *Francisco* no fué menos edificante... Aun más extraña fué la muerte del mejor violinista en mi *reducción*: éste fué aquel que yo tuve conmigo en *Buenos Aires* cuando con mis músicos *mocobies* ayudé allí a celebrar solemnemente la fiesta del santo padre *Ignatij* y que fué allí acometido por una enfermedad peligrosa como ya he contado antes circunstancialmente. Este por lo general era un muchacho muy alegre y cuando yo no estaba presente, enseñaba con gestos divertidos a los otros, sus condiscipulos *musicales*, el modo de llevar el arco sobre el *violín*, a hacer un buen toque como también trinos, glosas, variaciones y *mordantes*. Mirad camaradas —decía él— como debéis hacerlo. Así lo hace nuestro *Paterle* (así me llamaban los *indios* en mis años de aun joven *Padriolec*, el *Paterle* porque yo tenía un aspecto aun delgado y finito; al *P. Burges* lo llamaban también *Padriolec* pero agregaban: *Cogocofes*; eso es: el *Paterle* viejo porque el ya tenía cabellos grises y era muy delgado de cuerpo y cara). A la vez hacía algunas monerías y ademanes ridículos con los cuales movía a risa a sus *co-violinistas* pero creaba también mucha utilidad pues para acrecer la hilaridad le imitaban y así aprendían a la vez poco a poco hacer una buena *modificación* sobre el *violín*. Yo supe por otros lo que ocurría cuando yo no estaba presente en la escuela *musical*; por curiosidad quise ver de buen agrado esta *comedia*; por eso ordené ser advertido cuando ocurría tal juego de imitación y obtuve verlo con todas sus locuras por la hendidura de la puerta y oír sus palabritas. —Ahora —les dijo como si los enseñara en lugar mío— ahora mantened el *violín* / en derecha hacia afuera, igualmente la cabeza, levantad el brazo izquierdo y la mano con el *violín* bien

en derechura ni demasiado hacia arriba ni hacia abajo; jamás hay que apretar el codo contra el cuerpo; el plano de la mano no debe jamás apretar el cuello del *violín* a causa de la *aplicatura* para que vosotros seáis ligero al efecto [y] podáis sin dificultad mover hacia arriba y abajo sin peligro de que el *violín* os escape, sino colocare para vosotros en la parte inferior del cuello una aguja de tejer para que os pinchéis en caso que el plano de la mano quisiera hallarse colocado contra él.

Así él los *instruía* en cuanto concernía a la mano derecha en llevar el arco y semejantes otras cosas más en manera no diferente de cómo yo solía hacer cuando les indicaba las *reglas*. Pero él hacía todo con tal seriedad que todos tenían que reír por eso y yo tuve en esto mi mayor diversión. Puedo decir que con estas bufonadas él les daba buenas *lecciones* y noté que él tenía un buen concepto y comprensión *fundamental* de *tratar* el *violín*. Nada era más ameno para mí que cuando él les mostraba *formar* los trinos sobre el *violín*. —¡Ahora —decía él— los trinos suspendidos!— y los hacía sobre el *violín* con un dedo colocado tiesamente sobre la *cuarta* o la *quinta* cuya posición él cambiaba hacia adelante o atrás. —¡Ahora un trino simple, ahora un trino doble con cambio sobre la *tercera*!— Todo esto les enseñaba con una cara plena de broma como más de una vez he visto en él sin que él lo notara.

Este buen mozo tuvo también que igualarse a otros moribundos y fué arrebatado por las viruelas". (III, 32-36).

Al producirse la expulsión quitan al Padre Paucke su propiedad: "Yo tenía tres lindos fusiles de los cuales uno solo había costado veinte y cinco pesos fuertes; yo tenía también muchos *instrumentos musicales* desde Europa como ser *violín*, *Flauta travesa*, *Mandora* [*Pandura*], *viola d'amour* y otros más los que los presentes se repartieron entre ellos". (III, 83).

Antes de embarcarse de regreso a Europa: "Cuando en Buenos Aires en 1769 debí partir con ciento setenta *jesuitas* dió cada uno de su escaso dinero lo que pudo en sus posibles, para una *flauta travesa* a fin de que tuviéramos en el mar un pasatiempo con música. Yo pagué en nuestro país apenas tres R., allá tuvimos que pagar quince pesos; éstos son treinta R.". (I, 143).

En el viaje de regreso: "Con nosotros viajaba también el *gouverneur* francés Don Francisco de Nervile que conforme con el convenio contraído y establecido entre la Corte francesa y española había entregado las islas *Maloínas* o "Vogtland" [Falkland] y había vivido

allá tres años. . . Este *gouverneur* francés era un caballero en sus mejores años, un músico muy hábil sobre el *violín* de que tenía dos de excelente *calidad* y bondad. Su pasatiempo era hacer diariamente conmigo la *música* por dos hasta tres horas. El tocaba muy agradablemente *violín*. Yo iba durante el día por una o dos horas a la cámara del señor alférez a instruirle en la *flauta travesa* y [volvía] de nuevo a mi sitio". (III, 122-23).

Llegada y permanencia en Cádiz: "Nosotros los alemanes estuvimos todos resueltos a ir a los *franciscanos*, especialmente los que tratábamos *instrumentos musicales* y también ya sabíamos que ya había allí en el convento algunos alemanes de la *Provincia de México*. . . Todos los *musicales* nos mantuvimos unidos y ninguno quiso estar sin el otro, obtuvimos también pasar juntos al convento. Ahí estuvimos reunidos unos treinta *Jesuitas* alemanes; ocho verdaderos *músicos* y seis *chapuceros*. . .

Con permiso del P. Guardián tuvimos también nuestros *collegia musicales* y música de concierto de *violines*, *violones*, *bajas*, *clarines*, *bocinas*, *flautas travesas*, *fagotes*, cuales *instrumentos* sacaron *profit* [aprovecharon en oír] los que estaban entre nosotros. A ellos se agregaba la *banda* de los *dragones* cuando y en cuantas veces ella podía apartarse. Las ventanas o los postigos estaban siempre abiertos y nuestra *música* resonaba abajo en la ciudad del Puerto S. María. Entonces llegaron arriba muchos *caballeros*, tomaban asiento en las afueras de nuestra vivienda y escucharon con placer nuestra *música*. Los PP. *Franciscanos* celebraban la *octava* de la *inmaculada concepción* de *María*; entonces no se oía en el coro otra *música* que la nuestra: hubo la mayor concurrencia de la ciudad en esta devoción. La fama de nuestra *música* había ahora tornado deseosos también a los sacerdotes conventuales de S. *Augustini* y *Dominici* de tenernos también en sus festividades. Los primeros fueron los *Augustinos* que con instancia han pedido que el *marqués* permitiere que nosotros fuéramos también junto a ellos durante tres días de la *octava* de los santos tres reyes, durante los cuales ellos celebraron con la mayor *solemnidad* los tres primeros días. Nosotros deberíamos pernoctar también allí, pero el P. Guardián no quiso dejar pasar nuestros colchones para afuera del convento de los franciscanos en temor que nosotros no regresáramos. Allá fuimos *tratados* en la forma más espléndida. . . Poco después los *Jesuitas* españoles reunieron dinero entre ellos [y] celebraron una *misa* cantada; ya no sé qué devoción se habían propuesto realizar. / Allí quedamos cinco días y de nuevo fuimos obsequiados muchi-

simo. . . No tardó mucho, fuimos invitados otra vez con permiso del *marqués Terzi* al mismo *hospitium* para una misa cantada; entonces ya no debimos tocar *música* en el coro sino que debimos actuar abajo en la iglesia, porque los *caballeros* habían solicitado del *marqués* que nosotros tocáramos *música* en la iglesia para que todos no sólo nos escucharan sino también nos vieran. Fuimos llamados nuevamente a los *PP. Augustinos* donde permanecemos por dos días y fuimos solicitados de acercarnos en el coro a las *cancelas*. Apenas habíamos comenzado, estaban ya todos los ojos sobre nosotros. Terminamos la primera *sinfonía* y nos entramos para dentro del coro porque vimos que los ojos de los Españoles estaban dirigidos más hacia nosotros que al expuesto Santísimo Sacramento. Finalmente debimos [ir] otra vez al *hospitium* para asistir con nuestra *música* a una misa cantada pero ya no quisimos tocar nuestra *música* abajo en la iglesia sino sobre el coro. Ya nos hastiaba esa vanidad que al principio aún no reconocimos. . . Nosotros llegamos al *hospitium* con nuestros *instrumentos* que fueron buscados por los sirvientes. . . Había llegado la fiesta del santo *Franciscus*; ahí los *franciscanos* habían iluminado a hora nocturna toda la torre / y de nuevo fuimos solicitados de tocar una *música solemne* en la torre por la cual concurrió otra vez mucha gente. Durante todo el tiempo de nuestra permanencia en el puerto estuvimos ocupados en tales y parecidos ejercicios *musicales*: de pronto éramos *coristas*, de pronto *torreros* y pasamos buena estada con esto", (III, 135-38).

1752

A continuación se relata un incidente de baile tomado de un testigo: "Habiendo ido a la *Ranchería* del Convento del Sr. S. Francisco de esta ciudad a un baile que allí se ofrecía, estando fuera de la casa vió que de los que estaban allí salían dos *desafiados* a la calle. Estos fueron un mulato, llamado *Rocha*, del Convento de la *Merced*, y otro, que no se acuerda su nombre, que comunmente le llaman *Carnero*, por mal nombre. Estando para embestirse el dicho *Rocha* con una piedra en la mano y el otro con un cuchillo, vino D. Francisco *Cahenza*, y dijo, apartando al dicho *Carnero*, al otro *Rocha*: Anda, *vente noramala*; que os daré de *trompadas*. Y con esto volviéndose para adentro de dicha *Ranchería*, quedándose en la calle el dicho *Cahenza*, salió *Pedro José Romero* y le dijo: ¿Quién es Usted mi amo? Y le respondió el dicho *Cahenza*, diciendo: Yo soy. Y el dicho *Romero* le replicó diciendo: Yo también soy; que, siendo baile de mu-

latos, ¿a qué iba con *chuladas* y *guapezas*? Y arrancando una bola retobada, con su sogá, embistió, dándole de bolazos al dicho *Cahenza*. Este le decía: Quitate, mulato; no seas desvergonzado. Y, con la espada se defendía, poniéndosele por delante para detenerlo. Y llevándolo trecho al dicho *Cahenza*, que se retiraba del dicho mulato *Romero*, le dió éste con la dicha bola en la frente y lo volteó al suelo. Y, puesto encima de él, sacando un cuchillo para darle de puñaladas, llegó a ese tiempo *Don Mariano Garay* y le dijo: Quitate, mulato desvergonzado. ¿No me veis aquí?, amenazándole con una pistola. Entonces se retiró el dicho *Romero*, diciéndole al dicho *Garay*: Perdóneme, mi hermano, que no le había reparado. Y el dicho *Cahenza*, habiéndose levantado del suelo, encendido en cólera, vino y le tiró una estocada con la espada; y el dicho *Don Mariano* vino y le quitó la espada. Y él se vino para adentro de la ciudad. Y al dicho *Romero* lo metieron para dicha *Ranchería*". (A. de T.; Crim., e. 16, f. 20).

De propiedad de *Juan José Martínez* se menciona "una guitarra nueva grande portuguesa". (A. de T.; E., l. 314, e. 8).

1753

"Un esclavo *Pascual*, criollo, con sus cualidades, barbero, arpero y domador que es de *Merlo* y ha sido fugitivo. . .". (A. de T.; E. 3, Prot. l. 1, f. 73).

En una declaración "preguntáronle porque llevaba sable, le respondió que era para inquietarles a unos bailarines que asistieron a la función de *San Benito*". (A. de T.; Crim.; e. 15, f. 13).

1754

En el *Inventario* de *Amarante* se consigna "una guitarra pequeña". (A. de T.; Crim.; l. 9, e. 17, f. 16).

1756

Al apresarse a *Anastasio Amara*, platero portugués, en *Córdoba*, se hizo *inventario* de sus haberes: entre los cuales figura "una guitarra pequeña". (A. de T.; Crim.).

En un *indagatorio* se menciona a un organista: "El esclavo de la *Merced*, *Tomás Nolasco* de 24 años, en un juicio de asalto que hicieran a otros esclavos de la *Merced*, a *Ambrosio Rodríguez* declara que él, "habiendo salido de tocar el órgano una noche del sábado [en la *Salve* de los *Sábados* de la *Virgen*, al anochecer] como acos-

tumbra y pasado a su casa, vió...". (A. de T.: Crim.).

Del Hermano Juan se publicó que enseñaba música. (*Lex Sacerdotes*, pág. 929).

Se registra en las crónicas religiosas que "concurrieron a bailar en fandango que a título del nombre de dicho [Pedro] Mercado se había hecho esa noche por ser la [noche] de San Pedro y la que se acostumbra a celebrar en muchas casas. Estando bailando el dicho Hipólito, le dijo al referido Cayetano en chanza porque eran amigos: *que bailase bien y que se moviese mejor*. Por esto hizo duelo dicho Hipólito y le clamaba que saliese para afuera a dicho Cayetano. Este se resistía. Y al cabo habiendo salido se fueron con dicho compañero Gaspar". El final fué que mataron a Cayetano. El núcleo organizador del fandango, que declinó en trágica fiesta, eran "tres andaluces: Juan el gitano o Juancito el torreador, Luis Vega y Tomás el herrero armero". (A. de T.: Crim.; E. I, E., l. 324).

1758

El Padre Miranda inserta en la biografía del Padre Muriel la siguiente descripción: "Gran parte de la ciudad de Buenos Aires y algunos ex jesuitas que vivimos no pudimos ver sin lágrimas de consuelo el año de 1758 y ahora no puedo acordarme de ella sin ternura [esto lo escribía en Italia, en 1759]; y fué que en la vigilia y en la fiesta San Ignacio [30 y 31 de julio] se vieron en el coro de nuestra Iglesia tocar con destreza varios instrumentos músicos cinco jóvenes; y cantar las vísperas y misa otros tres; hijos todos de aquellos mismo Moco [indios Mocobíes] que 5 ó 6 años antes se lavaban las manos en la sangre de los españoles. Bajó con ellos a Buenos Aires el Padre Florián Baucke, alemán de nacimiento, tan insigne misionero como excelente maestro de música, la cual le sirvió maravillosamente para hacerse amar de los infieles y amansar los ánimos feroces de aquellos tigres mocobíes. Enseñó la música instrumental y vocal a la cual son los indios naturalmente inclinados". (MIRANDA, P. FRANCISCO JAVIER, *Vida del Venerable Sacerdote Don Domingo Muriel*, jesuita, escrita por un discípulo suyo [en Italia, entre 1767 y 1800]. Ed. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba 1916, pág. 119).

El General Don Juan A. Pérez Assyain, escribe en Santiago del Estero en su testamento: "Declaro haber mandado hacer en Buenos Aires dos órganos: el uno para el adorno de la Iglesia Matriz, que goza de privilegios de Catedral; y el otro [órgano] por el Convento de N. P. y patriarca Santo Domingo. Los cuales, a la hora de ésta,

[si] no se hubieren entregado, mis albaceas lo comunicarán con las partes interesadas, procurando se ejecute lo que en correspondencia o en beneficio de mi alma podrán corresponder; sobre [lo] que le envié instrucción al P. Prior Palacios. Los cuales dichos órganos han corrido, por mis ruegos, por medio de varias personas; y una de ellas, el Maestro de Campo Don Juan Vicente Vetolaza". (*Revista del Archivo de Santiago*, N° 20, Santiago del Estero, pág. 20).

Se menciona "un violín sin cuerda ni arco". (A. de T.: Crim., l. 11, e. 25, f. 5).

En su obra, el Padre Cardiel da la noticia de que los indios de las Misiones "usan todo género de instrumentos, órganos, bajones, cornetas, chirimías, espinetas, liras, arpas, violines y violones; y en algunas danzas: guitarras, cítaras, bandolas y bandurrias... En pocas Catedrales he oído músicos mejores. Ni los que tocan arpas, violines, etc. añaden o mudan alguna diferencia o trinado, hermosata o cosa equivalente que dé gracia a su tocata más que lo que tienen en el papel". (CARDIEL, P. JOSÉ, *Declaración de la Verdad*, escrita en el Paraguay, en 1758, publicada en Buenos Aires, 1900).

1759

Véase un episodio trágico. En un juicio se deponen los siguientes detalles: En el casamiento de Manuel Machado y de un Fernando su compañero, en "la noche que se casaron y en la casa donde hicieron el fandango tuvo el dicho Gaspar [Rojas] difunto y el referido Hermenegildo, que también acompañaba [en la música], una riña con el Manuel, Genovés, padrino del dicho Manuel, del casamiento. El cual Manuel [el genovés y] padrino, los dos salieron heridos en aquella noche". Días después, el Guarda Bartolo Molas declara, "que viniendo de la esquina del Noviciado [de los jesuitas, que estaba en la esquina noroeste de las calles Rivera Indarte y Colón] y andando celando los haberes reales, [a la ciudad como tal guarda] oyó tocar una guitarra y cantar; y se fué donde estaban cantando, que eran en la esquina de Don Manuel Corbeto". Eran las dos de la mañana, estando tocando la guitarra y el genovés cantaba en genovés; Gaspar Fructuoso tocaba el violín con un tal Hermenegildo. Llegaron dos guardas. Prendieron a Hermenegildo, poniéndose entonces Gaspar en medio, diciéndoles que lo dejen a ese pobre hombre. Se vuelve Manuel, que era ministro de ronda, llamado "El Blanquillo", contra Gaspar, diciéndole que era a él que buscaba y que "está preso". "Estoy preso, caballeros", le contesta. Se le levanta la manta para ver si llevaba

pistola. Entonces, Gaspar se retira un poco y se desembaraza para resistir. Le grita Manuel: "¡Auxilio al Rey!". Gaspar le dice: "¿Qué Rey?". Le contesta el Guarda Manuel: "¡Date [preso] y si no toma!" y le dispara un trabuazo. Cae el músico Gaspar con su guitarra al suelo, diciendo: "Dios se lo pague, que me has muerto", huyendo Manuel y Fernández.

Gaspar, desde el sueño, clamó a un tal Ortega, presente en la reunión musical: "¡Compadre, por Dios, al Padre Domingo Bustos, que me confiese, que ya me muero!". Ortega despertó a un vecino para que le dijera cómo encontrar al Padre Bustos. Se le dijo que era un Mercedario. "Y, antes que llegara el Padre, ya se cortó. Don Bruno y Eugenio le ayudaron a bien morir". Un vecino oyó desde la cama que le hacían repetir: "Jesús, Jesús". Hermenegildo fué llevado a la cárcel y sirvió para enhebrar el hilo del sumario. Ahí quedó Gaspar, hasta que, por la mañana, al ir a la escuela, un hijo del Teniente Allende, acompañado de un criado, se encontró con el muerto en la vereda. Ambos volvieron a casa para informar al Teniente. Se llamó al médico a reconocerlo y procedieron a hacer las averiguaciones y declaraciones que son las ya referidas.

El matador Manuel y su compañero habían huido, refugiándose en sagrado en la Iglesia de San Francisco. Cuando procedió la justicia, el Teniente General Don Tomás de Allende reclamó al Obispo que hiciera entrega de los refugiados. El Obispo ofició al Prefecto de la Iglesia preguntando por el caso. Se negó por ley la extradición de los dos. Se replicó que eran culpables premeditadamente, por haber asesinado por venganza, que habían muerto a Gaspar sin dejarle tiempo para prepararse a morir y que no era el caso de ampararlos. Entretanto se supo que habían huido a Río Segundo, por lo que libraron orden de salir una cuadrilla de soldados a buscarlos. Al mismo tiempo se repetían bandos al aire a que los dos se presentaran a la cárcel, so pena de doblar el castigo. Cuando fueron a buscarlos ya habían huido a Santa Fé. La justicia publicó de nuevo el edicto, avisando y consignando en el expediente las diligencias obradas. El victimario había huido, a pesar de ser guarda, por la conciencia de haber abusado y extremado en su oficio y haber procedido por venganza al haber herido a su padrino de casamiento antes. (*A. de T.*; *Crim.*, l. 1, e. 14).

En la noche de luna clara y serena del domingo 15 de abril, el cordobés Félix Acosta pidió hospedaje en la casa de Juana Toledo, en la ciudad de Santa Fé. Fué admitido y se apeó del caballo; entró y mientras bebía y conversaba con la dueña de la casa y la hermana

de ésta, oyeron cantar a Manuel Maciel [santafesino] unos versos al son de la guitarra, que según entendieron se enderezaban a agraviar al dicho Acosta, por ser picantes [injuriosos, según otro]. Por quien [Acosta] siendo oídos dijo estas palabras: mi compadre Maciel me anda buscando [otro dice: me anda provocando; otro: me anda toreando] y me anda haciendo estas burlas. A cuyo tiempo, acercándose más el referido Maciel, pasó con la misma guitarra siempre cantando los mismos versos, hasta que, impaciente ya, Acosta salió a encontrarse con Maciel". Mal acabó la cosa: al día siguiente, Maciel dejaba su guitarra para su heredero. (*A. de T.*; *Crim.*, l. 18, e. 13).

1760

Consta el cambio de "una guitarra a cuenta de unos reales" adeudados. (*A. de T.*; *Crim.*, l. 14, e. 2).

El criollo potosino Hermenegildo Hegiba vende en Córdoba a Bruno Fernández una guitarra. (*A. de T.*; *Crim.*, l. 11, e. 25).

El 7 de junio escribe en una declaración Don Bartolo Mola Guarda: "Viniendo de la esquina del Noviciado y andando celando los Haberes Reales, como tal Guarda, oyó tocar una guitarra y cantar. Se fué adonde estaban cantando, que era en la esquina de Don Manuel Corbeto. Habiendo, allí, mantenido, con los que estaba, como cosa de un cuarto de hora que eran Don Bruno Fernández, Gaspar Esmeregildo Fructuoso de la Ranchería de Santa Teresa, el Maestro Zapatero Eugenio, como a las dos horas de la mañana más o menos, llegaron Manuel Machado y Fernando su compañero diciendo: —¿Quién va allá a la Ronda?—. A esta voz se levantaron y echando mano del dicho Esmeregildo le dijeron: —¡A Ud. buscamos!—. En la noche que se casaron los dichos Manuel Machado y su compañero Fernando, en la casa donde fué el fandango, oyó decir el declarante que el dicho Gaspar tuvo riñas con el padrino del enunciado Manuel Machado y que los dos salieron heridos". Se tilda este hecho de junta de músicos a horas incompetentes "y que no fué pretexto amigable de dar sus músicas", ya que obraron con pasión y venganza por la "gresca antecedente". (*A. de T.*; *Crim.*, l. 14, e. 2, f. 6).

En un Sumario se depone lo siguiente: "Estuvo el declarante en la pulpería de dicho Santiso en compañía de Javier Casas y Nicolás Quirós con dicho Santiso; y a esa hora se fué el declarante y los dos que lleva nominados en busca de una guitarra a esa casa de Pancho Casas, vecino de esta ciudad. De allí se fueron por otra parte hasta que hallaron una guitarra. Y como a las doce poco más de

esa misma noche se volvieron con la guitarra que hallaron, los tres nominados y otros más a la Esquina de dicho Santiso; y habiéndola ballado cerrada pasaron; y luego volvieron. Y deseando pitar un cigarro uno de los compañeros que no se acuerda quien fué, le golpeó la puerta a dicho Santiso; y no les abrió por haberles dicho que no tenía luz. Y de allí se retiraron a pasear con los mismos compañeros hasta que tocaron a Misa en la Catedral, donde se vinieron todos a oírlo". (*A. de T.*; *Crim.*, l. 24, e. 15, f. 119).

Se dice en la descripción del banquete que con motivo de las fiestas realizadas en Buenos Aires, se ofreció en casa de Matorras: "El mismo Teniente de Rey, sin embargo de sus habituales accidentes y crecida edad asistió a la mesa los tres días y brindó por V. M., de que avisaban al pueblo las trompas y clarines y artillería del Castillo. Asistió con igual urbanidad al sarao que en la última noche dió a todas las damas y mujeres de los Oficiales... interrumpió el baile una espléndida cena bien servida; y se disolvió el concurso a las dos de la mañana". En la enmascarada alegórica hubo "otro concierto de música de cuerda; a cuyo compás bailaron una contradanza ocho máscaras". (CORREA LUNA, CARLOS, *Don Baltasar de Arandia*, Buenos Aires, 1915, pág. 41).

1761

Pedro Barros Aguilar, catamarqueño, tenía "una vihuela y un rabel" (*A. de T.*; E. 3, l. 1, e. 3).

En el libro de cuentas, que llevó en la Capellania de Saldán, Córdoba, su Administrador y Capellán Pbro. Gabriel Bracamonte, anota a 15 de mayo en los gastos del año: "Iten compré una viguela aseada con sobrepuesto de concha para la Capilla para que acompañase a la arpa, 7 pesos. Iten mandé hacer 12 clavijas de hierro para la arpa, porque las que tenía estaban inservibles a real cada una: 1 peso. Iten compré 6 bordones a real cada uno; y dos reales de cuerda para dicha arpa de dicha capilla que es 1 peso". (*A. de C.*).

1762

Tratábase de un robo realizado en octubre de ese año. Para probar que el ladrón de aquella noche no era, como se sospechaba, un tal Marcos Posadas ni Domingo Díaz, se adujo esta prueba: Salió Marcos Posadas con guitarra con D. Domingo Díaz y otros algunas noches, cantando y bailando, en diversión, dando música. "Estuvo mi parte [Domingo Díaz] desde las 10 horas de la noche paseando

con guitarra, o acompañado con Félix Acosta, etc., dando música y cantando en casa de Margarita Galíndez; y después en lo de una señora llamada Damiana, mujer de un llamado Montenegro; y últimamente fué con estos consortes a la casa de Ana Lencinas, en donde estuvieron en dicha diversión hasta el día. Por lo que se conoce que en dichas tres casas de diversión y regocijo gastó mi parte la noche".

Vicente Acosta depone que, "yendo paseando una noche oyó la bulla de música en casa de Damiana Zejas a cosa de las once; y se arrimó a la puerta; en donde se estuvo oyendo hasta que amaneció. Los que estaban dentro eran: Domingo Díaz, Nicolás Quirós, un viscaíno flautero, Clemente Chapa, Félix Acosta y Lorenzo Ramallo. Y después que fué de día se fué a casa de la que hoy es su suegra y su hermano le despachó a traer aguardiente para hacer punche; y entonces oyó lo del robo". Y Damiana Zejas dice en su declaración: "estuvo Domingo Díaz en casa de la declarante cantando y bailando hasta cerca del día, con Nicolás Pérez y otros". Otra glosa escribe: "Anduvimos dando música desde la una de la noche Domingo Díaz [y] Nicolás Quirós un viscaíno flautero. Díaz despachó a buscar aguardiente para hacer punche". Otro deponente da este detalle: "El que declara ha salido a pasear dando música de noche con Domingo Díaz". (*A. de T.*; *Crim.*, l. 16, e. 3, f. 144).

1763

Don Pedro Fonseca tenía "una guitarra grande bien tratada de 6 pesos". (*A. de T.*; E. 2, l. 32, e. 9, f. 19).

Doña Marquesa de los Reyes pone en el inventario de sus bienes "un negro clarinero, llamado Pedro, de 36 años". (*A. de T.*; E. 3, l. 2, f. 352).

Poseía en su hijuela Alejandro Echenique "cuatro trompas marinas, a 40 pesos, el par; y cuatro clarines, a 12 pesos, el par. Item un negro clarinero, llamado Pedro, de edad de 36 años, tasado en 130 pesos". (*A. de T.*; E. 3, l. 3, f. 369).

Ramón de Sosa, mayordomo de la Cofradía de Jesús Nazareno, radicado en Santo Domingo, da cuenta haber costado 50 pesos la función anual, refiriéndose a "cuanto conducía al desempeño, música y bajonero, entrega de las cosas... y en los demás los trapos viejos de túnica que sirven para los negros que sacan la campanilla, caja y clarín".

De un sujeto se dice que se halla "de músico y bajonero" en los números de la Cofradía de Jesús Nazareno. (*A. de G.*; l. 4, e. 45).

En el inventario de la Iglesia del Hospital San Roque se anota "un órgano de 400 pesos". (*A. de T.*; E. 4, l. 1, e. 9, f. 9).

El Padre Cardiel anota que en la Misa tocan flauta y tamboril. (CARDIEL, P. JOSÉ, *op. cit.*, pág. 28).

En 15 de septiembre se consigna que para la función de San Gerónimo, Patrón de la ciudad, (que cae en 30 de ese mes), se deliberó en Cabildo lo siguiente: "Y en este estado se tuvo presente el ser asimismo costumbre que de parte de este Cabildo se nombren dos individuos para el convite polite (?) además de la obligación para la asueta de Vísperas y día y repique en todas las Iglesias y la música que para este efecto se ha de pedir al Colegio de la Compañía de Jesús...". (*A. M.*; l. 31, f. 346).

Se nombra en expediente "un arpa" entre el mobiliario. (*A. de T.*; E. 3, l. 3, e. 16).

En 26 de mayo, en Pública Plaza, ante las autoridades civiles, militares y pueblo, se pregonó el Breve del Pontífice, la Real Cédula y el Auto del Gobernador sobre la proclamación de la Purísima por patrona, "y acabado, correspondió la fusilería con tiros y porción de camaretas, con los atambores y clarines, con repique general". (En este pasaje de concierto estruendoso se ve la parte que tuvo la música. Esto mismo se había verificado en Salta pocos días antes al son de "clarines y cajas de guerra"). (*A. de M.*, l. 31).

En el inventario de la Catedral se registra "un órgano viejo mediano". (*A. de C.*).

1764

En el inventario de la Iglesia de Renca se inscribe "una harpa y guitarra, todo bueno, de la Iglesia". (*A. de G.*, l. 32, e. 28).

1765

El Rev. Padre J. Andreu, Provincial de los Jesuitas, ordena desde Córdoba al Padre García que "uno de los harperos u organistas toque en tiempo de la misa 3^{ra} de la Virgen de los Milagros de Santa Fé. (FURLONG, P. GUILLERMO, *Nuestra Señora de los Milagros*, Ed. Congregación de Nuestra Señora de los Milagros, impreso por S. de Amorrotu, Buenos Aires, 1936, pág. 147).

1766

En el Chaco argentino, entre los Lules de Miraflores, "el P. Juan Fecha, misionero jesuita, por los años 1766 aumentó el esplendor del

culto con su pericia musical. Abrió clase de música en la que enseñó a indios selectos o más competentes a cantar en arpa, flauta y algún otro instrumento, pero a cantar con notas. Con la diligencia de tal maestro y el interés de sus neófitos, pronto formó un coro que cada día tocaba y cantaba en la misa; lo que atraía a los del pueblo y gustaba mucho a los mismos indios". (Traducción de las Cartas Annuas, A. S. J.).

En la Capilla de San Antonio se especifican en un inventario "un arpa grande; una guitarra a dos senturas". (*A. de T.*; E. 3, E. l. 3).

Rosa Echagüe, al entrar monja, deja para su hermano Francisco "una flautilla de oro". (*A. de T.*; E. 1, P., l. 149).

1767

En dos voluminosos inventarios de las temporalidades que Carlos III incautó a los Jesuitas al arruinar su reino decretando su expulsión, figuran instrumentos musicales en mayor cantidad y calidad que en ninguna otra pertenencia.

En Altigracia había 2 violines y 2 guitarras. En 1772, un arpa servía a la Iglesia.

En San Ignacio de Calamuchita se registraron un arpa y una guitarra.

En La Candelaria, un arpa, una guitarra y un violín.

En Jesús María es inventariado el esclavo Ignacio, de 36 años, músico y sastre, y Fernando, violín. Se mencionan "dos harpas".

En la relación del Padre Jaime Oliver se lee: "Todos los pueblos tienen su música completa como de 30 músicos. Los tiples son muy buenos, pues se escogen las mejores voces de todo el pueblo, aplicándoles desde su más tierna edad a la escuela de la música, cuyos maestros trabajan con gran tesón y cuidado y verdaderamente merecen el título de maestros, pues con perfección la saben y tal vez componen muy bien; aunque esto no necesitan, pues tienen composiciones de las mejores de Italia y Alemania, traídas de los Procuradores y Misioneros que fueron destas partes, y las obras del H. Zipoli.

Están, pues, muy proveídos de muchos y muy buenos papeles para todas sus fiestas. Lo que usan con perfección; lo que deben al trabajo y aplicación de los Padres italianos y alemanes, maestros de música que les enseñaron con tanto esmero, como si no tuvieran otra cosa que hacer. Los instrumentos son buenos: hay órganos, claves, arpas, trompas marinas y trompas de caza, clarines, muchos y buenos,

violines y violones, bajones, obuses y chirimías. En todos los pueblos es completa la música, si bien en unos es mayor y mejor que en otros. En todas las fiestas había la tarde antevísperas solemnes con toda la música dividida en dos coros". (OLIVER, P. JAIME, *Breve Noticia de la Numerosa y Florida Xptiandad Guarani*, Manuscrito, Fol. 16, Archivo General, Compañía de Jesús, Roma).

En los bienes jesuitas en el Convictorio del Monserrat se registran "dos órganos portátiles". (A. de T.; E. 2, l. 40, e. 8, f. 82).

En demostración de la anterior indicación extraeré del Inventario de Misiones de Bravo algunas de las abundantes menciones de elementos musicales hallados en las casas de los Jesuitas al ser deserrados.

En Apóstoles: 3 arpas, 4 bajones, 2 violines, 6 violines nuevos y 8 viejos, 8 chirimías nuevas y 8 viejas, 4 clarines, 2 huboas, 1 fagote, 2 liras, 2 flautas, 1 espineta, 2 cornetas, 5 compases, misas diversas en solfa, hasta 21, vísperas seis, sonatas, entre nuevas y viejas, cincuenta y tres, un libro grande Gradual y un libro de solfa impreso en Roma.

En Trinidad: en la [Sala de] música hay varias arpas, rabeles, chirimías, clarines y otros instrumentos musicales que están en manos de los indios.

En Candelaria: 3 órganos (2 grandes y uno portátil para las Procesiones).

En Itapua: en medio de la Iglesia, dos órganos: uno grande y otro pequeño.

En Corpus: un taller de rabeles.

En Jesús: cítaras.

En Santiago: dos gaitas y vestido de todo lo necesario para la ópera.

En Santa María la Mayor: Mandolas, compases, violines, tudelas.

En Santos Mártires: una arperia con 7 arpas.

En San Javier: 6 flautas, 10 vihuelas, 2 cornus, 4 arpas grandes, rabeles, rabelones, espinetas, violas, bajones grandes, bajones menores, chirimías grandes, chirimías pequeñas, fagotillos, cornetas, órganos, clarines y una cajonería alrededor del aposento para papeles [de música].

En San Lorenzo: un órgano en fábrica, de 114 flautas.

En Chiquito: 4 violines, 4 trompas, 2 clavicordios y 1 salterio, 8 campanillas, en punto de solfa 30 campanillas.

En Nuestra Señora de la Concepción: 1 trompa marina, violín, violón, arpa y clarín.

En Mojos: 6 clarines (uno de plata), 17 violines, 4 flautas traveseras, 2 órganos, 2 monocordios, 16 chirimías y violones, 1 viola, 1 flauta dulce y 2 obues.

En los Indios Chiquitos: en San Miguel había dos taladros de chirimías; en San Javier: un órgano grande, 2 chicos con flautas de estaño, 2 arpas, 8 violines, 3 violones, 2 trompas de cuerda, 2 clarines de metal, 2 salterios, 2 clavicordios; en San Rafael: flautas de estaño y algunas de palo, otro pequeño flautín, 8 campanas en la torre, de mayor a menor; en Santa Ana: 1 órgano con sus cañones de estaño, 3 violines, 8 violones, 3 arpas, 1 bajón, 10 campanillas, 6 campanas, de mayor a menor, 2 clavicordios; en San Carlos: un órgano con su caja bien compuesta y tres angelitos y una estatuita del santo rey David; un aposento de música; en Magdalena de Mojos, el Padre Rector refiere que tenía la música con sus correspondientes arpas, violines, órganos, chirimías, con 2 clarines de latón y variedad de papeles de solfa". (LEONHARDT, P. CARLOS, *Recopilaciones inéditas*)⁽¹⁵⁾.

1768

El Padre Peramás, al mencionar la función de las Vísperas de San Ignacio nos da la siguiente noticia: "A la fiesta de N. Padre, asistían al altar el Prefecto de la Iglesia... cuatro sacerdotes con ricas capas y cetros de plata en las manos, bastante grande. Allegábase que el Obispo, por lo regular, pontificaba, y sinó asistía con los Canónigos y Cabildo Secular, por lo que estaba muy respetable el altar. La música correspondía, porque era muy buena y abundante de instrumentos. Las Vísperas que duraban casi toda la tarde, eran muy gustosas para las Religiones todas, que asistían, principalmente cuando vivía el compositor que era un Hermano nuestro, Teólogo, llamado Zipoli, maestro que fué en el Colegio Romano, de donde pasó a nuestra Provincia del Paraguay y dejó bastante espécimen de sí en el órgano de la Catedral".

Poco después de la anterior, el mismo historiador, al referirse

(15) No ha sido posible cotejar esta cita con la publicación del señor P. Javier Bruvo, quedando apenas corregidos algunos errores tipográficos de la primera edición en este trabajo. Existe además una considerable divergencia entre esta relación y la que nos ofrece el P. Furlong, op. cit., pág. 96-98. (Nota de la Dirección).

a la función de Semana Santa para el Viernes y Agonía dice: "En el coro [de la Iglesia de la Compañía] algunos músicos con el órgano grande de unas voces que parece lo habían hecho a propósito. Empiezan los músicos con el órgano con dos o tres coplas de la Pasión. Los músicos dejando el órgano tocan unos bajones, tan diferentes de grandes que yo no los he visto mayores, cantan el Inclinato capite, etc.

En 8 de las fiestas del año durante la misa había alocuciones alusivas al día; y siempre que había panegírico había música en el refectorio desde que iban entrando en el refectorio (hasta comenzar dicha oración), y después del sermón hasta el fin de la misa. También, cuando llegaba nuevo personal religioso de ultramar, iban a la Iglesia donde se cantaba el Te Deum; y comenzaban 8 días de asueto con otras tantas funciones literarias en el refectorio en honra de nuestros misioneros y de nuestra Provincia [del Paraguay], habiendo música en el refectorio todos los 8 días".

Del mismo autor es el dato siguiente: "Alternaban danzas y música de tal modo que dos cantaban y dos tocaban la lira, dos la cítara, dos el violín y dos las trompetas". (PERAMÁS, P. JOSÉ MANUEL, *Historia de la expulsión de los Jesuitas de América*, en Revista eclesiástica del Arzobispado, Buenos Aires, 1906, pág. 45).

En el monto de los muebles de la Estancia de Santa Catalina, secuestrada a los Jesuitas por el Rey, se enumeran "1 clave, 7 violines, 2 violones, 1 trompa marina y 1 arpa".

En un inventario de Santiago, del 13 de Octubre, el esclavo tasado en más precio, o sea, en 330 pesos, se denomina y detalla: "Francisco Sotano, mulato, indiano, maestro albañil, como de 30 años, músico y arpista".

En su libro de aventuras, Learte dice que en su camino al Alto Perú [Bolivia], "al pasar frente [del pago] de Los Cuatro Ranchos [el peón me] dijo: —Allí hay boda. Le pregunté —¿Dónde lo sabía? Me respondió que por la prevención de asados lo conocía. Yo oí esto y que no podría seguir al peón, me despedí de él y me fui para ellos. Y encontré ser cierto, y que esperaban a los novios que habían ido a Yavi a casarse. Me apeé, mas ninguno se comedia a darme nada ni acomodar mi cabalgadura; antes reparé que me miraban con ceño; por lo que discurri hacerme juglar, por quitarles la aprehensión. Encontré una flauta y un tamboril; los toqué; convidé a bailar. Pasé a la cocina; hablé con cariño a una vieja y ya observé que hacían mejor semblante. Pedí a mi indio me acomodase mi macho. Lo hizo prontamente.

En esto avisaron que venía la comitiva. Les salí al encuentro poco trecho con el tamboril. Y así, con estas y otras cosas me concilié los ánimos de aquellos indios y me regalaron bien; que de no hacerlo, quizás me echan a palos. Allí pasé todo el día y la noche". (GRENÓN, P., *Aventuras de Learte*. (Documentos históricos), Ed. Oficial, Impr. Talleres de la Penitenciaría, Córdoba, 1927, pág. 50).

1770

En el Bando del Gobernador Don Juan José Vértiz, del 20 de Septiembre, se declara en el capítulo 9:

"Itt. Que se prohíben los bayles indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros: si bien podrán públicamente bailar aquellas danzas de que usan en la fiesta que celebran en esta ciudad. Asimismo, etc."

"Todo bajo de la pena de 200 azotes y de un mes de barranca a los que contraviniesen". (*Documentos para la Historia del Virreinato*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, T. I., pág. 3).

Lorenzo Montenegro, vecino de Río Seco, Córdoba, dejaba entre su herencia "una guitarra usada". (*A. de T.*; E. I, E., I. 367, e. 34).

En el ya mencionado Santuario de Renca, San Luis, colindante con el Occidente Sud de Córdoba, figuran para el culto "un violín y una guitarra en buen uso". (*A. de G.*; L. 32, I. 28).

1771

Se consignan en una tasación de esclavos:

"A José Ríos, cantor, de 28 años, zapatero y violinista, en 280 pesos.

A Pedro Nolasco, de 22 años, oficial de carpintero y músico de violín, en 300 pesos.

A Ignacio, de 36 años, músico y oficial de sastre, en 380 pesos". Estos pertenecían a la Universidad, cuando estaban los Jesuitas.

En una rendición de cuenta dice María Olmedo: "Para el Corpus di 6 reales a las Chirimias y libra y media de pólvora". (*A. de T.*; E. I, E., I. 372, e. 1).

1772

Una de las muchas piezas jesuíticas es la que aquí se cita: "Recibi, como Mayordomo de la Catedral, una trompa marina perteneciente a la Hacienda de Santa Catalina. La cual me ha entregado Don

Miguel Caldevila por orden del Sr. Presidente de la Junta Municipal [de las Temporalidades de los Jesuitas].

Y para que conste lo firmé. En Córdoba a 2 de Julio de 1772 años.

José Prudencio Gigena Santisteban". (*A. de T.*; E., 1. 77, e. 1, f. 32).

En las piezas del Colegio (Universidad de Córdoba) quedaban aún en 1772 los siguientes instrumentos:

"3 bajones, 10 chirimías, flautas; 1 trompa marina de metal amarillo; 1 violín grande; otro más pequeño; 2 especies de bajones grandes". (*A. de T.*; Hojas sueltas).

En la "Razón de los esclavos que han fallecido, pertenecientes a la Ranchería de este Real Colegio y a la Real Hacienda nombrada Candelaria, durante el último tiempo que ha corrido al cargo de D. Juan de Alberro, desde 8 de Octubre de 1771 hasta 3 de Julio de 1772", se menciona a:

"Luis, arpero, cabeza de familia, de edad de 40 años", y entre los vendidos figura "Pedro, organista, de 40 años, vendido a Gaspar Salcedo".

Una carta de atinencia musical es la siguiente:

Sr. Presidente y demás individuos de esta muy ilustre Junta Municipal.

Con la ocasión de ver rodando nuestros libros en que por nuestro Instituto debemos poner el mayor esmero para su docencia y asen invite mejor a los religiosos al estudio y aplicación para el seguro de la dirección de las almas llamamos al Maestro Agustín, esclavo, carpintero del Rey Nuestro Señor.

Y tratando con él nos hiciera unos estantes en donde colocar dichos libros, vino en que los haría, dándole los materiales y pago correspondiente a su trabajo. Dímosle 8 tablas de 5 varas y más 16 pesos en plata.

Un año ha que se cumplirá por el Noviembre próximo venidero del presente año; y no dándonos cumplimiento a lo tratado, amudimos a la integridad de V. Sa. y de toda esta muy ilustre Junta para que se viera de proveer el que se nos pague en otros estantes que suplan esta nuestra necesidad; agregando a esta cuenta una trompa marina quebrada que para en depósito y poder de Don Francisco Díaz y algún otro instrumento que a nuestra Iglesia hace falta y tal vez está inserviente.

Es favor que agradecerá este Convento, quien pide y suplica a Dios N. S. ge. a V. Sa. y demás señores Vocales ms. na.

Predicadores y Octubre 13 de 1772.

Servidor y Capellán de V. M. Or.

Pray Feliciano de Cabrera, Prior de Sto. Domingo.

1773

En las cuentas del Colegio de Monserrat figura: "Luis, harpero, cabeza de familia, de edad de 40 años, que murió el 22 de Julio de 1773". (*A. de T.*; Hojas sueltas).

A la hijuela de Josefa Videla, viuda de Basilio Almada, se adjudican "un harpa de 10 pesos y dos guitarras grandes de 9 pesos". (*A. de T.*; E. 3, P., 1. 10, f. 300).

A Andrés Alvarez de Calo se le asigna la propiedad, entre otras cosas, de: "1 docena de flautillas de 5 reales y 11 gruesas de cuerdas de guitarra, a 5 reales". (*A. de T.*; E. 1, E., 1. 380, e. 7).

1774

Véase el siguiente dato sobre un órgano: "El Alcalde de la Reducción, de San Francisco de Rio Cuarto, declara a 29 de Noviembre que le consta que mantenía este pueblo un órgano que tocaba en la Iglesia; pero que después que se huyó el Organista que lo tocaba, que hará cosa de 4 años, no sabe qué destino le haya dado el dicho P. Ferreyra".

Del mismo sitio habla Marcos Cabrera y dice: "Ya se hallaba de antemano en la ciudad un clave que había mandado a Córdoba, de esta Reducción, para que tocasen o aprendiesen a tocar dos indios, que había mandado enseñar dicho Ferreyra". (*A. de T.*; E. 2, E., 1. 48, e. 1).

1775

Danzas de Corpus. - En representación del 25 de Septiembre, el Cabildo seglar de esta ciudad, en su informe al Rey dice, que "habiendo dispuesto más danzas de diferentes gremios para el Corpus, mandó al Teniente del rey, Salas, un día antes, se omitiesen; y en su consecuencia se declaró que en punto de danzas se debe observar lo prevenido en la real cédula de 6 de Febrero de 1774, y que cuando hubiera tenido dicho Gobernador interino [Salas] justo motivo para prohibirlas como lo hizo, debió haberlo hecho con anticipación del tiempo en que lo ejecutó y exponer al Cabildo los motivos para excusarle el desaire que experimentó.

San Ildefonso, 11 de Septiembre de 1776". (*Revista de Buenos Aires*; T. 5, pág. 610).

1776

De posesión de Gerónimo Cortés se apunta "un arpa vieja" y

"una guitarra vieja" entre los bienes de su Oratorio. (*A. de T.*; E. 1, E., l. 385, e. 1).

Juan Mansilla, hacendado de Río Cuarto, anota de su propiedad "una guitarrita pequeña", tasada en 12 reales. (*A. de T.*; E. 1, E., l. 385, e. 2).

En la acusación contra un cuatrero de Nono (Córdoba), Antonio Areco, se aduce el robo de "una guitarra y el recado". (*A. de T.*; E. 3, E., l. 27, e. 3).

1777

El joven Miguel Visuara, de Soria, al hacer la profesión de San Francisco, de Córdoba, dice en su renuncia: "Declaro que la negra Margarita y su marido Tomás Javier y todos sus hijos que son María Catalina con sus dos hijos José Venancio y Ana María Paula, Josefa Feliciano, José Teodoro, queden todos libres; y el José Teodoro con sola la pensión de tocar el órgano en el Convento en todas las fiestas". (*A. de T.*; E. 1, l. 160).

Pedro Cabrera afirma tener una guitarra. (*A. de T.*; E. 1, E., l. 389, e. 3).

En los muebles de la Capilla de San Bernardo (de la Frontera de Río Cuarto), el Cura ha inventariado "dos guitarras viejas". (*A. del O.*, l. 4, después del medio).

De este año es un documento que menciona a un esclavo "que toca el órgano". (*A. de T.*; E. 1, P., l. 160, f. 1574).

1778

En el Inventario de la Compañía de Jesús que se refiere al Colegio de Montserrat se mencionan: "En el Coro: un órgano; un clave; dos arpas; tres violines, el uno trabado; tres violines españoles; dos violines hechos en el Colegio. Se dice que todo está hecho en el Rectorado del P. Barrientos y que constan los correspondientes músicos esclavos mandados enseñar". (Archivo del Colegio Montserrat [Colegio Nacional] Inventarios, 1778-1839).

1779

En un documento de María González se especifica la propiedad de "un clave nuevo superior, de tres órdenes". (*A. de T.*; E. 1, l. 162, f. 255).

En el dote de Clara Díaz se hace figurar "un clave nuevo superior, de tres órdenes, hecho en Sevilla", tasándose en 300 pesos. (*A. de T.*; E. 1, P., l. 162, f. 286).

1780

Francisco Batalla recuenta por sus haberes "una guitarra vieja, pero bien tratada; clavijas y llave de hierro". (*A. de T.*; E. 1, E., l. 393).

En una información sumarial se halla este dato: "Juan Esteban Arias, de 30 años de edad, estaba tocando la guitarra en casa de un hermano suyo". (*A. de T.*; Crim., l. 35, e. 00, f. 4).

1781

El médico Marcos Infante expuso que un esclavo, el mulato Casimiro, "suele tocar clave, violín y es oficial de sastrer, pero tiene la enfermedad de vomitar sangre, por ser lastimado del pecho; no puede alzar cosa pesada". (*A. de T.*; E. 3, E., l. 35, e. 9).

1782

En la Catedral de Córdoba figuraban en el inventario "2 órganos medianos... Otro [mulato] llamado Mateo, organista, como de 40 años" y "la mujer de dicho Mateo". (*A. de C.*).

Hermenegildo Ferrer denuncia una serie de ofensas recibidas por D. Gregorio Zamudio. En el trámite judicial se encuentran algunas noticias de un baile y su estilo:

"Habiendo concurrido [Ferrer] a una casa de unas señoras principales y asistido a una merienda... Habiendo después de la merienda fraguado una diversión de baile; y sirviendo en él de bastonero [del baile] el expresado Zamudio; después de haberme faltado a todas aquellas atenciones y urbanidades [le había tirado bolitas de pan durante la merienda y llamado *mulato*] que se gastan con cualesquiera persona de mediana esfera, al fin me hizo salir a bailar un minué; y por burlarse de mí y pifiarme a su satisfacción, al concluir el primer minué, ya me presentó otra señora para un segundo; y al fin de éste, otra; y tras de ésta, otra más; de suerte que abusando de mi paciencia y tolerancia y de la buena crianza que tengo, que era la que me obligaba a continuar bailando por no desairar aquellas personas que me presentaba, me hizo bailar cuatro minués; contra lo que se acostumbra y estila entre las gentes de mediano honor". (*A. de T.*; Crim., l. 36, e. 2).

Traslado el párrafo de otro documento sobre la misma cruel broma social hecha a Ferrer: "Aun cuando hubiera concurrido al sarao sin ser convidado, no debía Zamudio, siendo tan bien criado y de una tan ponderada hidalguía, haber hostilizado a un hombre de

bien con unos procedimientos que sólo califican su genio y su ligereza. Él, por porfía y queriendo comprobar el concepto de la baja extracción de Ferrer, le hizo salir el último al minuete, con varias señoras, intentando que esta burla se repitiese con todas las concurrentes. Su urbanidad se extendió a querer que los músicos variasen la música, tocándole fandanguillo cuando bailaba el minuete, ofreciéndoles a ellos mismos tan irregular provocación que no consintieron". (A. de T.; E. 1, E., 1. 400, e. 13).

1783

En un expediente se habla de un esclavo del Convento de la Merced, nombrado "el organista". (A. de T.; E. 3, E., 1. 37, e. 5).

En la testamentaria de Francisca Solana Gilledo va la cuenta de "el bajón en el día del entierro, 8 reales". (A. de T.; E. 3, E., 1. 44, 1º, f. 71).

1784

Roque Jacinto Juárez, en el Paraje de San Pedro, al declarar en contra de Juan Martín Mesa, expone que en Tulumba, en la noche del 28 de Agosto, "estuvo en casa de Francisca López en compañía de Juan Martín Mesa, Mariano Coronel, Claudio Coronel, Gerardo Mesa, Esteban Monje y otros más que no se acuerda, entretenidos y divertidos, desde las Oraciones, hasta que vino el día, con guitarra, en solo bailar y divertir a las mujeres de la minga".

En otro testimonio se tiene esta redacción: "Fue un día Sábado, cuando estuvieron varios sujetos juntos en el paraje del Barrial en casa de Francisca López, divertidos todos en un baile que se hizo en una Minga, desde las oraciones hasta que vino el día; y que en dicha función de la Minga estuvieron...". (A. de T.; Crim., 1. 39, e. 23).

El 20 de Mayo, día jueves de la fiesta de la Ascensión, por la noche hubo un robo de monedas y tejos de oro en la tienda del Capitán Manuel de Tapia. Como hubo ocasión y sospecha en contra de un manteista por haber salido aquella noche por la calle y pasando por la casa, se hicieron averiguaciones. Estas quedaron iniciadas y sin fallo en un expediente que nos da de paso datos de interés para la música colonial:

Francisco Faa o Faa era natural de Italia, de 50 años de edad, viado y "músico de profesión, de que se mantiene". Su hijo era el manteista Feliciano Gerónimo Faa, también "músico de profesión, que es de lo que se mantiene". Había nacido en Buenos Aires y tenía

26 años, habiéndose casado en Montevideo. Se inquirió dónde había estado aquella noche del robo. El padre, Francisco Faa, dijo que "pasó la noche en casa de José Guzmán, mulato, esclavo, organista del Convento de Santo Domingo, acompañado de la mujer de éste y una comadre, María Leona. De donde pasó a la casa de Francisco Zeballos, cuya hija es una de sus discípulas, donde también se hallaban las hijas de Don Cristóbal Aguilar; y se mantuvo en ella hasta cosa de las 10; y entonces se retiró a su cuarto".

Feliciano se había disfrazado en traje de manteista por las razones que se dan más adelante. La señora Gregoria Maldonado refiere que "a las 7 halló a su puerta a Feliciano Faa y a Antonio Guerrero; los convidó para que entraran; sólo entró Guerrero, excusándose el otro por el traje de manteista en que iba. Al dicho Guerrero le dieron la guitarra; la que estuvo tocando como cosa de media hora. Luego llegó a las puertas D. José Eugenio Elías, acompañado de otro. Y preguntando por D. Feliciano [Faa], salió Guerrero y se fueron todos tres en solicitud de Feliciano Faa. A cosa de las 8 volvieron este último con Guerrero: se estuvieron hasta las 8 y $\frac{1}{4}$. Volvieron a salir con la que declara [Dª Gregoria], dos hermanas suyas y otra niña más y D. Sebastián Rodríguez. Fueron a ver el fandango, todos juntos, a casa de Doña Bernardina Espinosa, donde estuvieron hasta las 10 y $\frac{1}{2}$. Se retiraron a la casa de esta declarante [Dª Gregoria]: donde se mantuvieron mientras pitaron un cigarrillo. Habiendo dado las 11 les dijo [Dª Gregoria] que se retirasen porque eran ya las 11 y se querían recoger. Con lo que se fueron los tres [Feliciano, Guerrero y Rodríguez] juntos".

Antonio Guerrero prosigue la relación diciendo: "Al tiempo de recogerse pasaron por la esquina del Teniente Coronel D. Javier de la Torre; y, acercándose a una de las puertas de la esquina, dicho Faa les habló a los que dentro estaban según los ecos que se oían; el refrán que ellos mismos [Guerrero y Rodríguez] oían: *estoy bolado que parece imposible*; a que no contestaron y prosiguieron su retirada".

Rodríguez, por su parte, declara lo que sigue: "Los tres, a cosa de las 10 y $\frac{1}{4}$, al recogerse pasaron por la esquina del Teniente, oyendo voces adentro; y dicho Faa golpeó la puerta de la esquina y de la trastienda, diciendo como por refrán: *Estoy bolado*. No distinguieron qué respondieron".

Esta es la línea general de las andanzas de aquella noche, pero interesa ahora apuntar algunos detalles que en las declaraciones vienen a nuestro caso. Guerrero, el de la media hora de guitarra, expone

que "entró en la casa de D^a Gregoria Maldonado, a la que por lo pronto no quiso entrar dicho Faa por el traje de manteísta en que iba, por la gente que había adentro, y principalmente por D^a Pabla Benavente, de quien dijo, tenía más recelo. En cuyo intermedio que sería antes de las 8 llegaron el Licenciado D. Eugenio Elías y D. Mariano Tapia; con quienes el declarante se fué a la casa de D^a Bernardina Espinosa a ver un fandango que había: en cuya puerta de calle encontraron a dicho Faa; y todos entraron hasta la puerta de la sala [en el patio]. Se mantuvieron un buen rato. Y el que declara [Guerrero], regresó con D. Feliciano a lo de D^a Gregoria; donde se hallaban D. Sebastián Rodríguez; con quien y la enunciada D^a Gregoria se volvieron al dicho sarao, donde se conservaron de mosqueteros cosa de media hora y después llevaron a su casa a la dicha D^a Gregoria, en lo que estuvieron en conversación hasta cosa de la 1 y $\frac{1}{2}$ o $\frac{3}{4}$; y se retiraron los tres juntos a sus casas. Tuvieron que festejar el traje en que iba D. Feliciano".

Se pide "se le vuelva a preguntar [a Feliciano] sobre la mudanza de traje que como sospecha tan vehemente, respecto de no haber satisfecho D. Feliciano Faa, por qué causa o motivo fué al sarao con el traje de clérigo, pues no es suficiente para una cosa tan grave el leve recelo de no ser conocido entre la multitud de personas que a la puerta del sarao se encubrían bajo de un sombrero. Dijo no fué disfrazado en el traje que tiene declarado; fué por lo dicho, como porque supo que había dicho D^a Bernardina Espinosa que tenía un sarao esa noche hasta el día con la mejor música de la Ciudad; y que por esto solicitó el declarante a su padre, a Mateo, organista de la Catedral, a José, de Santo Domingo, y a Juan José, que toca el bajo, para que no concurrieran; y por eso fué disfrazado por no ser conocido. A que le movió [a Feliciano a proceder así] la jactancia de D^a Bernardina, a que los referidos habían de ser los músicos concurrentes a la mencionada fiesta".

Rodríguez dice que "Don Feliciano anduvo (sería la primera vez) con traje de manteísta; sobre que dijo [Rodríguez a Feliciano]: "Propio estás para que los señores jueces te agarren y te lleven al Padre Rector de la Universidad, de quien tienen encargo que arresten los manteístas que de noche se encontrasen en la calle". A Doña Gregoria Maldonado se le precisó concretara el tiempo que estuvo Feliciano en su casa. A ello se obtuvo la siguiente contestación y datos: "El jueves vió a Faa en su casa por la mañana temprano y a la tarde antes de la Oración. Y haciéndole cargo porqué no había apa-

recido todo el día a tomar lección a sus discípulas, le respondió había sido día de mucha ocupación y que a mediodía había sido convidado del Capitán Bernardino Galarza, que fué su día". Al padre y al hijo les hicieron esta común pregunta en el propio interrogatorio, con intención pesquisitoria: "¿Por qué, siendo de profesión músicos, no concurrieron a tocar en dos saraos públicos, que hubo la misma noche en esta ciudad?". El padre, Francisco Faa, dijo "que por no haber sido llamados". Feliciano contestó en juicio que "por no haber sido convidado". Respecto a esto último manifestó Doña Gregoria que ultra de lo referido, en aquel día con Feliciano, "no hablaron otra cosa a excepción de que si [él] iba [o iría] al fandango de Doña Bernardina. Respondió que no, porque no habían convidado ni a él ni a su padre. A la reserva le dijo que aunque fué convidado para el fandango de Doña Bernardina, no quería concurrir, como se lo había prevenido a su padre".

Entretanto, durante estas diligencias permanecieron arrestados hasta 5 días. En este punto escribieron ambos esta carta:

Sr. Alcalde de Sv voto,

Francisco Faa, Sargento de la clase del Batallón Montevideo y su hijo Feliciano Gerónimo, presos, en esta Real Cárcel, por V. M., a pedimento de D. Mariano Tapia, ante Vm. parecen y dicen, como hay lugar en derecho —que ha llegado a sus noticias que dicho Tapia está por salir de esta para la Capital de Buenos Aires— de que pedimos en justicia se sirva mandarle modificar no salga de esta ni por sus pies ni ajenos, interín no se declare la calumnia, de la cual se nos tomó declaración.

Proveyó Salgado: "D. Mariano no saldrá de esta ciudad sin dejar apoderado instruido que se obligue a los resultados de la causa".

En este mismo día, que era el 26 de Mayo, dieron libertad Francisco, el padre. Los dos saraos mencionados [que serían fiestas de familia o de amigos y vecinos] eran el de la casa de D. Bernardino Galarza y el de la casa de D^a Bernardina Espinosa, por ser el 20 de Mayo, San Bernardino de Sena, sus onomásticos. (*A. de T.*; Crim., l. 37, e. 31).

1786

Lorenzo Contairría aparece teniendo entre sus haberes "una guitarra". (*A. de T.*; E. 2, l. 65, 1^a, e. 10).

En la Iglesia de Renca se inventarió "una guitarra y un violín; ambos de 8 reales". (*A. de G.*; l. 32, e. 28).

El Rector de la Universidad escribe al Alcalde Cobo:

May señor mío:

Al oficio de Vmd. de 25 de Noviembre de este año, en que se sirve mandarme haga comparecer en este Juzgado al Arpero Roque Mariano por ser necesario para esclarecimiento de un hecho que pende en su Juzgado. Debo decir que el enuchado Arpero Roque Mariano es muerto hacen ya más de seis años.

Ven Vmd. si en otra cosa pueda servir, y mándeme cuanto sea de su agrado. Dios guarde a Vmd. muchos años como deseo.

Colegio de Monserrat de Córdoba y Noviembre 25 de 1786.

B. L. M. de Vmd. su afmo. servidor y Capellán.

Fr. Pedro Guillán.

Sr. Alcalde de 2º voto Don Juan Cobo. (A. de T.; Crim., l. 40, e. 13).

Manuel Ferreyra tenía al morir, en los Cocos del Valle de la Punilla, "una guitarra mediana". (A. de T.; E. I, l. 405, e. 9).

1787

Transcribimos el siguiente billete:

Diciembre 6 de 1787.

Al Sr. Doña de la Santa Iglesia Catedral.

Para proveer esta superioridad a la instancia adjunta del Pbro. Don Juan Goyburu, Maestro de Canturía del Seminario Conciliar, sobre la licencia que solicita para venir del pueblo de Yapeyú el indio, músico de profesión, Ignacio Azuricu con destino a él, y también para concurrir a las funciones de esa santa Iglesia en la forma y por los medios que se expresan, lido conducente y necesario que V. S. me informe lo que se le ofreciere.

Dios que a V. Sa. me as.

El Marqués de Lineto (A. G. de la N., Gób. Col., No 1).

En un interrogatorio del mes de abril se ponen estas dos preguntas: "Si saben que la dicha su madre Pilar les consiente a sus hijas franca licencia para que salgan de día y de noche a músicas, fandangos, mercancías y diversiones en esta ciudad? Iten declaren si cuando ha sucedido esto ha ella concurrido al reparo y zelo que tiene obligación para evitar los gravísimos excesos que comunmente acarrean estos divertimientos?". (A. de T.; Crim., l. 41, e. 9, f. 2).

1788

De José Ignacio Lasarte, de 24 años, soltero, natural de Río Tercero, se escribe: "Preguntado si estuvo en la casa de Dn. José Villafañe a ver una minga; en donde injurió de palabras a la dicha Doña Juliana, diciéndole que cuando la hallase sola la había de imposibilitar a azotes, por haber intentado el que declara agarrar una de dos niñas que estaban con la dicha, diciéndole ésta que se contu-

viere y no fuese atrevido? Dijo que es cierto que estuvo en la casa de Dn. José Villafañe, y que bailó en una minga con una mujer cuyo nombre ignora; por lo que se sintió la dicha Juliana por estar bailando con una hija suya. Que es lo único que pasó". (A. de T.; Crim., l. 41, e. 37).

En un robo hecho a Francisco Heredia, de Río Seco, se consigna "una guitarra". (A. de T.; Crim., l. 44, e. 27).

En la Capilla del Pilar del Río Segundo se incluye en el inventario "un arpa pequeña, que dió Lorenzo Rodríguez, por dos misas". (A. del O.; l. 30, t. 1).

Se presentó al Obispado esta queja y noticia: "Rosendo Díaz, del Comercio de esta, como más haya lugar en derecho, ante V. S. parezco y digo que el día 7 del corriente en la noche, entre la una o dos de la mañana un fulano Parras, manteísta, entonado de Don Francisco Solares, acompañado de otros, con quién andaba de música, quienes no sé quienes sean, todos ellos de pandilla a esta hora incompetente dieron en las puertas de mi tienda terribles pedradas y peñascazos; dejando dichas puertas maltratadas como están de manifiesto; haciendo entre todos ellos mofa y burla de mi persona con grandes risadas que daban".

Se le hizo comparecer al protagonista, que era Don Apolinario Parras. "Dijo ser cierto haber ido el que declara a la hora que se expresa a la tienda de Rosendo Díaz, acompañado 1º, de un tal Tomás, tucumano, que estudia en Santo Domingo; 2º, del maestro Reto, estudiante de la Universidad; 3º, de un tal Guerra, pulpero, que vive junto a Santa Teresa; 4º, de un tal Prado, estudiante de la Universidad; 5º, de José Blas Cordero, Sacristán; 6º, de un Santiaguño que su apellido [es] Yacuriaga, manteísta. Sin acordarse hubiese asistido otro. Que, por lo que hace a los golpes a la puerta y gritos con que insultaron a dicho Rosendo, dijo no haber tenido parte en ellos, por haber estado con la guitarra en la mano cuando acaeció, y que si lo ejecutaron los compañeros". (A. del O.; l. 34, t. 1).

1789

El precio de los esclavos, del juicio sucesorio [Inventario] del Pbro. Dr. Dn. Martín Gregorio López de Velazco era:

"El negro José, carpintero y violinista, lo tasamos atendiendo a su edad, con 130 pesos; a Bernardino, violinista y barbero, en 300; a Severino, violinista, de edad de 20 años, 240". (Revista del Archivo de Santiago, Nº 18, pág. 41).

En la cuenta que en Córdoba presenta Pedro Arias de los gastos

hechos en las fiestas de tres días de duración con motivos de la proclamación de Carlos IV, a 7 de noviembre se consigna:

"3 p. 4 r. que se repartieron a los dos bajones, 3 chirimías, un clarín y una flauta que tocaron el día 3 a las 12, a la Oración y a las 8; y el día 4 en la Misa de Acción de Gracias a razón de 4 reales a cada uno.

Por 12 pesos que se entregaron al organista Mateo para los 9 músicos; que consta por la cuenta que presentó y fueron: 5 violines, 2 trompas y 2 violones que tocaron el día 3 desde la Oración hasta las 10 de la noche; y en el día 4 en la Misa de Acción de Gracias y Te Deum". (A. de C., l. 66).

1790

En el Diario del Coronel Cornejo, de Salta, se escribe de los indios Mataguayos: "Toda la noche hicieron resonar los lamentos y lloros de las indias con una especie de canto fúnebre".

Figura en posesión de Bernardo Lazo "un arpa". (A. de T.; E. 2, l. 74, e. 14).

Se mencionan en Santiago del Estero, en el inventario de los bienes que fueron de los Jesuitas hasta 1767, y que aún existían en 1790, "dos chirimías". (Revista del Archivo de Santiago, T. 10, N° 21, pág. 13).

1791

En el Capítulo Eclesiástico del 1° de febrero consta: "Tuvieron presente que el órgano de esta Santa Iglesia estaba descompuesto a causa del temblor pasado". (A. de C.; t. 3, f. 45).

En el N° 7 de los Bandos de Sobremonste se ordena: "Prohibido absolutamente que las danzas u otras cuadrillas disfrazadas, en las festividades del Santísimo Corpus Christi y demás, se usen de máscaras o careta y de traje indecente o impropio del sexo; por ser contra el buen orden y reverencia de S. M. este uso, no menos que opuesto a la decencia y compostura que es debida en tales Procesiones". (A. de G.; L. 13, l. 1).

En el embargo hecho a Gaspar Jordán aparece "una guitarra vieja". (A. de T.; Crim., l. 54, e. 1, f. 15).

En la cuenta de gastos que demandó la inauguración de la nueva Capilla hecha para los presos de la cárcel, a 8 de octubre, en Córdoba, se enumera: "12 reales a los de las chirimías; 10 reales al Maestro Mateo por 5 músicos; 4 reales al tambor". (A. de G., L. 12, l. 2).

A Gaspar Jordán, barcelonés, se le embargaron sus bienes por

homicida en la persona de M. Flor. Entre ellos se enumera "una guitarra vieja". (A. de T.; Crim., l. 54, e. 11).

1792

En el balance que se le ha tomado a María Tobares de los efectos que le entregó Dn. Lucas Ramírez, se mencionan: "Dos docenas bordones de guitarra, a real, 3 pesos. Ocho bordones de violín, a real y medio, 7 pesos". (A. de T.; E. 1, l. 416, e. 9, f. 2).

Estando tocando la guitarra "fué muerto alevosamente el Curaca de los indios de Qulino [?] Joaquín Sayas, por José Francisco, alias Vida". (A. de T.; Crim., l. 55, e. 9).

En la lista de bienes, Casimira Ponce de León reclama para sí "Tres rayadores de hierro para rayar papeles de música que tasó a dos reales cada uno". (A. de T.; E. 2, l. 80).

Al realizarse el inventario en el "Acopio de limosna para el Sr. Sn. Pedro: "Item, 104 pesos 4 reales al entero de los 300 pesos por el Organista; se completarán en mulas y demás animales, con que fué cubierto el Organista". (A. de G.; l. 32, e. 28).

El negro Norberto, de 25 años, de oficio violinista, del Colegio de Monserrat, citado a declarar por una mala acción, se explica así en los antecedentes: "El Domingo a la noche antes de dicha demanda estando el declarante tocando el violín en un bailesito de una casita cerca de la Cañada vino dicho García con su mujer y otros varios acompañantes como armados en batalla a sacarlo; y, resistiéndolo el declarante, entró la mujer de dicho García y le quitó el violín de las manos, diciéndole ella y los demás que si no salía le habían de hacer pedazos el violín en la cabeza. El dueño que lo había convidado le dijo: Váyase, amigo, que no quiero ver historias por Vd.". Sigue la declaración sobre los *chifles de aguardiente* que habían ya vaciado y los que quedaban. (A. de T.; Crim., l. 56, e. 29).

1793

Pedro Ahumada recuenta por sus bienes "dos guitarras grandes y un harpa". (A. de T.; E. 3, e., l. 43).

Dice el Padre Cardiel que en el teatro misionero "alternaban danzas y música de tal modo que dos cantaban y dos tocaban la lira, dos la citara, dos el violín, dos las trompetas, teniendo, mientras tanto, los pies en movimiento". (LEONHARDT, P. CARLOS, *op. cit.*, pág. 26).

"Se gastó un peso al Bajonero que sirvió en el entierro". (A. de T.; E. 4, l. 6, e. 1, f. 4).

Antonia Barrientos, casada en Catamarca con Santiago Tapia, en una acusación de inmoralidad contra el indio curandero José Joaquín Coronel, depone que "habiéndose llevado a su marido a la fiesta [de la Virgen] del Rosario, porque era arpero y guitarrero, la dejó sola con sus hijitos". (A. de T.; Crim., l. 58, e. 6).

1794

En el inventario de la Catedral se anotan "dos órganos, uno grande y otro chico. El chico lo dió el Obispo al maestro que hizo el grande". (A. de C.).

Doña Polonia Ascasubi, "a la queja infundada e irracional que ha hecho mi esclavo José, dijo: Dicho criado como tengo dicho tiene cuatro oficios, y lo acredita la tienda pública que de mi licencia y la de V. S. tiene en esta ciudad, lo que documenta su pericia en la facultad de barbero sangrador y sastre. A esto se agrega el de músico que la notoriedad me releva de toda prueba. Esto supuesto y de ser el criado joven de 26 años, sano y de un servicio liberal, fiel, humilde y sin vicio alguno ¿quién estimaría por excesivo dicho precio? Porque a la verdad un músico como éste no se cria con 150 pesos, prescindiendo del lucro cesante de su servicio que hay durante su escuela de cuatro años. Con que quede advertido dicho Señor que su justo precio son 500 pesos y no 300 como dijo a mi hijo lo compraría que en este precio se estima un angola sin racionalidad ni servicio alguno.

Y si este precio no acomoda a dicho comprador, estoy pronta a oblar el dinero con que estimase o avaluase a su esclava Brigida, para el efecto de casarla con mi dicho esclavo, no porque reporte utilidad ninguna al servicio de Dios y al público de tal matrimonio, sino solamente por sostener el servicio de dicho esclavo en mi casa; porque de un casamiento con una negra viuda, que puede ser abuela de mi criado, que la conocí ahora veinte y tantos años ya casada, ¿qué utilidad debemos esperar? Lo que únicamente concibo es que concluidos los días del Sr. Obispo que por lo natural serán pocos por su avanzada y caduca edad, obrando con prudencia mi criado, cuando encuentre esta gloria, abandone dicha negra.

El Obispo del Paraguay quizá compra un esclavo [José Ascasubi] para casarlo con una esclava suya, Brigida de 50 años, por 300 pesos". El Obispo se queja de lo que le trató Polonia. Polonia dice que trató al esclavo con excesivo afecto, "con que le he tratado distinguiéndolo de los demás, hasta el caso de darle lo que gana contentándome con 4

o 5 reales a la semana, cuando buenamente quiere darlos con lo que no hace más que pagarme el cuarto en que vive". Por tanto falso la haya amenazado azotes.

Dice el Obispo: "Me considera un hombre decrepito y en miserable constitución, pues todo esto significa la caducidad que a mi edad atribuye, según lo explica el Diccionario de la Lengua Española, compuesto por la Real Academia de este idioma, como puede verse en la letra C."

Repone ella: "Sr. Gobernador; con la verdad que debo a mi ánimo, jamás fué ni es ni será injuriar a dicho Sr. Ilustrísimo; mi cristiandad, mi educación y el afecto que le he probado con mis obras me ponen a cubierto; es mala inteligencia. Las personas se escandalizan viendo salir a tablas su Sr. Obispo y una señora pobre y honrada por desarreglado antojo de una negra vieja. Otros me han dicho que la palabra caduca que tanta impresión ha hecho en dicho Ilustrísimo Sr. es exagerada, no tiene la significación que le da su Abogado, estando al Diccionario Español en la letra C; pues allí mismo me dicen que pone otro significado de dicha voz; en los cuales pude yo vertirla sin agravio de dicho Ilmo. Sr.

Luego el agravio, que se figura, él se lo toma, y yo no se lo hago. Si yo hubiera dicho que dicho Ilmo. Sr. estaba caducando dicen que podía salir bien la glosa del Abogado; pero como yo lo uso como sinónimo de la voz *avanzada* y una y otra apelan sobre la edad y no sobre el entendimiento, no viene bien la debilidad de entendimiento, la flaqueza de juicio y discurso y el desarreglo de acciones y operaciones de que se queja y de que estoy yo muy lejos de persuadirme, sin embargo de saber, como es notorio a todos que dicho Ilmo. Sr. es de los más antiguos del lugar y que ojalá yo lo imite.

Otros me han dicho que *caduco* es un nombre latino que desciende de un verbo *cado, cadis*, que significa caer, y que, por consiguiente, *caduco* significa, según los Gramáticos, con su Calepino de Salas, *cosa que se puede caer* y que está al fallecer o expirar, y que este significado genuino, en que yo pude tomarlo, no es injurioso a Su Ilmo. Otros me han dicho que la edad septuagenaria es el término de la vida humana, según un texto de la Sagrada Escritura y que por esto la Sagrada Rota [Congregación autoritaria de la Iglesia], por dos ocasiones diferentes tiene declarado que el hombre mayor de 70 años se reputa por *caduco*, aunque no tenga aquellos vicios del entendimiento que dice el Abogado citando el Diccionario Español en la letra C.

Trátame dicho Ilmo. Sr. en su escrito de mordaz o falta de caridad y religión. No lo soy; pero sí diré que Su Ilustrísima se engaña y me calumnia cuando asienta que yo aconsejo a mi esclavo el libelo de repudio. ¿Dónde esto? ¿Dónde, cuándo o cómo he podido influir en el receso de la mita de un Señor que siempre veneré y venero? Mis palabras son expresión; pero su inteligencia es siniestra. Nadie puede encontrar espíritu de agravio".

En otra pieza escribe que "si no fuese al Obispo, no lo vendería [al esclavo] ni por los 500 pesos".

Como se puede apreciar las excusas alegadas, por más elegantemente redactadas que estén, no la libraron de la mala impresión que dejan aquellas palabras. En virtud de lo cual el Abogado Don Juan José Paz estima que el agravio se multe en 10.000 pesos. Fué avisado por Sobremonte y asesorado por D. Nicolás Pérez del Viso. (*A. de T.*; Sótano; Hojas sueltas sin clasificar).

1795

Se dice en un documento que Antonio Trillo es poseedor de "dos guitarras". (*A. de T.*; E. 2, l. 84, e. 21).

Juan Luis de Uturbey es dueño de "una guitarra de pino, bien tratada". (*A. de T.*; E. 3, l. 50, e. 2).

En una acusación se dice: "La madre de dicha niña bajó a quejarse al Gobernador y, mientras eso, los casó el Teniente Cura Don Pedro Vieira el día de San Antonio al alba. Luego los casó, dejando a la feligresía sin misa, porque la dijo de noche y bailaron toda aquella madrugada y también bailó el Ayudante de Cura, que dicen lo hace muy bien. Desde allí llevaron [a] los novios a lo de la madrina Teresa Prado, y los festejaron de nuevo".

Lo referido tuvo lugar en Río Segundo y en la Capilla del Rosario. Es una acusación hecha por haberlos casado sin licencia de la madre. El novio resultó ser un salteador. (*A. de T.*; Crim., l. 67, e. 31).

En la testamentaria de Juan Ramallo figura "una guitarra". (*A. de T.*; E. 1, E., l. 424, e. 4).

Antonio de la Quintana tenía en su dote "un sombrerito de bailar de mucha obra". *A. de T.*; E. 4, l. 42, e. 2).

ESTE TRABAJO CONTINUA EN
EL N.º 7 DE ESTA REVISTA.

FRANCISCO CURT LANGE

VIDA Y MUERTE

de

LOUIS MOREAU GOTTSCHALK

en

Río de Janeiro. (1869)

II PARTE

*El ambiente musical en la mitad del
segundo Imperio*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

MENDOZA

1951

LA MUERTE DE L. M. GOTTSCHALK SU REPERCUSION EN RIO DE JANEIRO

COMO ya dijéramos, fué médico de cabecera el Dr. Severiano Rodriguez Martins, medio hermano del Dr. José Mauricio Nunes Garcia filho y encarnación de la generosidad misma, como éste. Durante el proceso de la enfermedad de Gottschalk, el Dr. Rodriguez Martins abandonó a su familia, su clientela y sus demás obligaciones para asistir al enfermo en el proceso del mal que fué, según el certificado de defunción, una pleuro-neumonía abcedada, intercurrente, que duró 21 días, falleciendo su cliente y amigo a los 40 años de edad ⁽¹⁷³⁾. No se conocen mayores detalles de las alternativas de la enfermedad, desde la noche del 26 de Noviembre hasta el 8 de Diciembre, fecha de su traslado a Tijuca, y de este día hasta el 18 de ese mismo mes, fecha de su fallecimiento. Las hermanas, informadas sin duda por alguna persona muy allegada a Gottschalk, manifestaron lo siguiente:

El 2 de Diciembre se llamó a pedido de Gottschalk a un segundo médico, pero los remedios empleados dieron resultado negativo.

Luego de su arribo a Tijuca pareció mejorar. El 14 reventó un absceso interno, lo cual le dió un poco de alivio, pero se debilitó tanto que falleció el 18 de Diciembre ⁽¹⁷⁴⁾.

Es muy probable que el temperamento optimista de Gottschalk y la discreción de los que le rodeaban no dejarían trasuntar la posibilidad de un desenlace trágico, no siendo ya en los últimos momentos. Lo cierto es que el paciente iba perdiendo gradualmente en fuerzas y cerró sus ojos, pese a los cuidados prodigados, a las 4 de la madrugada del día 18 de Diciembre de 1869. La causa de su muerte es fácil de explicar. A una constitución física en sí débil, a una vida irregular y en cierto sentido dilapidada se sumaron, primero, la fiebre amarilla que le acometió en Julio y que hubiera exigido un descanso absoluto

(173) Certificado de defunción y autorización para la sepultura provisoria en la Capilla del Cemeterio de São João Baptista. Livro X, Nº 651 de assentamentos de obitos, páginas 178 y 178 verso, Arquivos da Santa Casa da Misericórdia, Rio de Janeiro. Véase el documento reproducido en estas páginas.

(174) GOTTSCHALK, L. M. *op. cit.*, pág. 75.



de varios meses, y segundo, la tarea agotadora de la preparación de los conciertos monstruos que debilitó hasta tal grado el organismo de Gottschalk que cualquier enfermedad podía conducirle en pocos días a la tumba.

La documentación que ofrecemos en las páginas siguientes es el mejor relato de lo que aconteció en Rio de Janeiro a partir del 18 de Diciembre, y a medida que la infausta y también inesperada noticia de la muerte de Gottschalk se iba esparciendo por esa tierra carioca que le brindara tantas muestras de afecto, y que hubieran sido recuerdos indelebles de una estadía si él hubiese seguido con vida. Los acontecimientos se produjeron ahora con celeridad y el material extraído de archivos y publicaciones periódicas se condensa en un lapso bien breve. La *Semana Ilustrada*, que aparecía los domingos, —y en este caso el 19 de Diciembre,— exigía una composición lenta por su aspecto litográfico y su resumen semanal. Por esto todavía daba a Gottschalk con vida:

GOTTSCHALK

Continua perigosamente enfermo o celebre pianista americano, que ha dias passando fora rumovido para o alto da Tijuca, onde o sabio doutor Severiano o acompanha dia e noite. Se as luzes da mais elevada sciencia, os esforços da amizade, e as preces de uma população inteira bastam a combater a terrivel enfermidade, o nosso querido artista será salvo.

Permitta-o Deus! (175).

Pero la agilidad de los diarios permitió que éstos dieran ese mismo día la inesperada noticia que ya conocieron muchos desde la mañana del día domingo 18, desconocida, en cambio, para el público en general. El *Jornal do Commercio* publicó una nota breve y muy sentida (176), y el *Diario do Rio de Janeiro* otra más extensa:

NOTICARIO

Fallecimiento — Infausto acontecimento temos que registrar em nossas columnas, noticiando a prematura morte do distincto pianista americano L. M. Gottschalk. Seu cadaver transportado para a sala da Sociedade Philharmonica, 5 rua da Constituição n. 41, foi embalsamado pelo Sr. Dr. Costa Ferraz, ajudado pelo Sr. Dr. Emilio Gonzaga, e pelos Srs. estudantes José Basilio Neves Gonzaga e Joaquim José Marques.

O Sr. Bernadelli Filho, com assistencia do professor da academia, o Sr. Chaves Pinheiro, foi quem tirou a mascara para o busto.

(175) *A Semana Ilustrada*, No 471, 19 de Dezembro de 1869, pág. 3766.

(176) *Jornal do Commercio*, No 351, 19 de Dezembro de 1869, en Gazetilha.

O enterro deve ter lugar hoje, ás 4½ horas da tarde, no cemiterio de S. João Baptista.

Rememorar o elevado merito de Gottschalk ser-nos-hia dever, se os enthu-siasticos applausos com que nosso publico o acolheu, não ecoassem ainda na lembrança daquelles que prezando a arte, admiram seu mais dilecto interprete.

A morte deixa apoz si luminosa esteira, a saudade, que o tempo vac pouco a pouco esvaecendo da memoria, mas quando fere impiedosa aquelle que fazia a admiração dos contemporaneos, aquelle a quem Deus creára genio, sempre perduram raios desse esplendor, circumdando perpetuamente tão immorredouros feitos.

Peregrino da arte, Gottschalk achou no Rio de Janeiro seu ultimo estadio, e quando nos preparavamos a mudar seu raro talento na ovação, o destino inexoravel obrigou-nos a consagra-la em justa e merecida apothose (177).

Se desprende de esta noticia que el cuerpo de Gottschalk fué trasladado inmediatamente a la sede de la *Sociedade Philharmonica Fluminense*, de la que era socio honorario, para ser velado allí. Triste cortejo debe haber sido ese descenso del Alto da Boa Vista hasta el centro de la ciudad donde sigue aún en pie el edificio que ocupara esa entidad musical en 1869. Previendo la posibilidad de que las hermanas de Gottschalk reclamaran su cuerpo más tarde, se procedió a embalsamarlo. El Dr. Costa Ferraz, a cuyo cargo estuvo esta operación, fué otro médico de renombre del Rio de Janeiro de aquel entonces y posiblemente poseía conocimientos especiales para la conservación de cadáveres (178). El escultor Bernadelli, uno de los varios Bernadelli que han honrado con sus grandes obras las artes plásticas de la América latina, sacó la máscara en yeso para un busto que el entonces profesor y más tarde director de la *Academia das Bellas Artes*, parece haber realizado, quizás para la citada Sociedad. Disuelta más tarde, este busto y la documentación sobre las actividades de una agrupación que mucho hizo por el brillo de la vida musical de Rio de Janeiro, han desaparecido y pese a nuestra intensa búsqueda fué imposible localizarlos.

En esa misma noche del día 18 se reunieron los miembros de la *Sociedade Philharmonica* y sus componentes activos, que integraban la orquesta, ejecutaron el trozo que tanta fama habia dado en los últimos meses a Gottschalk: *Morta!*

(177) *Diario do Rio de Janeiro*, No 349, 19 de Dezembro de 1869.

(178) Fernando Francisco da Costa Ferraz, nasceu no Rio de Janeiro o 8 de Novembro de 1838. Doutor em medicina pela faculdade da mesma cidade, membro titular da Academia Nacional de Medicina, foi um grande médico que especializou-se em provisão social. (Dados extraídos del Archivo del Instituto Histórico e Geográfico, Rio de Janeiro).

A las cinco de la tarde del día 19, el féretro fué conducido a mano, desde la Rua da Constituição hasta Lapa, un trecho muy extenso para quienes conocen bien Río de Janeiro. De allí partió el enorme cortejo, formado por amigos y simpatizantes, en dirección al cementerio São João Baptista, que se halla aun hoy abierto y en el que descansan varios compositores brasileños fallecidos posteriormente. Allí, en las faldas de las montañas de Copacabana cuyos declives se dirigen hacia la capital, fué depositado el cajón en la capilla del cementerio, a la espera de disposiciones que tomarían las hermanas de Gottschalk, radicadas en Londres, como se desprende perfectamente del documento elevado por Victor Préalte, otro de los amigos abnegados del pianista ⁽¹⁷⁹⁾. Aunque el día del entierro era un domingo, se sabe que el comercio que se hallaba abierto en aquel día cerró sus puertas en señal de duelo. Fué un homenaje de admiración y respeto que brindó a Gottschalk la población carioca. Por haber sido espontáneo, habla elocuentemente de los sentimientos de la población de aquellos años.

El lector podrá ver en la documentación que sigue y que insertamos ex-profeso para desvirtuar los tantos rumores que sobre una muerte por asesinato o ataque a mansalva han circulado en el exterior, cuán fútiles fueron esas aseveraciones, entre las cuales se decía que Gottschalk había recibido una puñalada traicionera por asuntos amorosos, o, como se sostuvo en otro caso, que se le había aplicado, por las mismas razones, un terrible golpe en los pulmones, empleando una bolsa de arena que no dejaría rastros visibles. No faltó quien hablara de envenenamiento, por los mismos motivos aducidos arriba. El propio Arthur Napoleão, de quien no podemos sostener que haya sido siempre muy imparcial, decía:

Foi uma dôr profunda que repercutiu por todo Rio de Janeiro. Pôde-se dizer que amigos e admiradores, desconhecidos e indiferentes, todos sentiram esse golpe brutal e inesperado que arrebatou á vida uma creatura tão altamente dotada e geralmente querida.

Um tumor! um estúpido tumor! Nada mais, nada ménos. No estrangeiro phantasiou-se a sua morte como durante a sua vida se phantasiavam muitos dos seus actos os mais simples.

O que não é phantasia é que elle era um encantadôr companheiro e um extraordinario pianista!...

...O feretro sahio da antiga Philharmonica da rua da Constituição e foi acompanhado a pé, eu á freste, até ao largo da Lapa... (180).

(179) *Santa Casa da Misericórdia*, Arquivo, 10o Livro de assentamentos de óbitos do Cemiterio de São João Baptista, pág. 177, anexo, día 21 de Julho de 1869.

La *Semana Illustrada* que tan vivamente habia acompañado la actividad de Gottschalk en Río de Janeiro, anunció el 26 de Diciembre:

GOTTSCHALK

O proximo numero da *Semana* vai trazer como Supplemento o retrato e a biographia e ao mesmo tempo a necrologia do nosso malogrado amigo, o que não nos foi possível apreheptar nesta semana.

Previnimo-lo aos nossos honrados assignantes que com todo o direito tinham de esperar este tributo de amizade ao amigo intimo e grande artista.

A Redacção (181).

En efecto, mientras Henrique Fleiuss trabajaba en el dibujo dedicado a Gottschalk, —un magnífico retrato,— Ernesto Cybrão preparó su extenso artículo a dos columnas y en 8 páginas, presentando así este importante semanario ilustrado un espléndido suplemento ⁽¹⁸²⁾. La mitad del trabajo de Cybrão se refiere a la biografía de Gottschalk, salpicada de anécdotas, no todas verosímiles y que en grado superlativo dió a conocer más tarde Fors. Reproducimos aquí un trecho dedicado a la llegada y actividad de Gottschalk en Río y luego el que describe su muerte y sepultura:

A vinda de Gottschalk fora nos annunciada pelos jornaes de Montevideo. A mim o annunciara elle proprio em Buenos-Ayres com dezoito mezes de antecedencia. Ao pousar o pé na terra de Santa Cruz, o inspirado sentio em si o eco das harmonias desta natureza sem rival.

— Aqui tudo canta, me disse elle um dia.

Oh, triste! era o canto da sereia. Porque tão longo tempo o escutastes?

Gottschalk tocou pela primeira vez no Rio de Janeiro, perante escolhida sociedade de artistas e litteratos, em casa de um confrade, talentoso homem de letras, grande actor, bom musico. Nomeamos Partado Coelho. A segunda vez em casa de Henrique Fleiuss, a terceira em casa do Dr. Severiano, que sete mezes depois tinha de receber o derradeiro suspiro do amigo querido. Gottschalk, no Brasil, como em todos os paizes, que honrou com a sua presenca, abriu com a chave de ouro de seu talento e distincção, todas as portas e todos os corações.

Quando appareceu em publico, na sala de concertos do theatro Lyrico, produziu enthusiasmo frenetico. Teudo o recinto, apesar de vasto, podido só conter

(180) NAPOLEÃO, ARTHUR *Autobiographia*, cit.

(181) *A Semana Illustrada*, No 472, 26 de Dezembro de 1869, pág. 3775.

(182) *A Semana Illustrada*, No 473, 2 de Janeiro de 1870; Supplemento especial.

uma pequena parte dos que queriam applaudir o celebre pianista, seguiu-se no primeiro concerto uma serie de outros, no grande theatro, que sempre regorgitava de espectadores.

Está viva nos corações dos habitantes do Rio de Janeiro, e só morrerá com elles, a lembrança do portentoso genio, as suas glorias, os seus triumphos. O povo dava-lhe quantas provas de admiração podia, e conhecia que não lhe dava assaz.

Interrompida a primeira serie, momentaneamente, por uma febre typhoide, de que o salvou a sábia dedicação do Dr. Severiano, Gottschalk continuou a electrizar o publico, que o aclamava.

No entanto o seu medico instava com elle para que repousasse algum tempo, aconselhando-o a que fizesse uma viagem ao interior, Gottschalk aceitou o conselho mas não o seguiu á risca. Foi visitar algumas cidades da provincia, mas não para repousar; nem podia furtar-se ao publico applauso; *noblesse oblige*. Com a ausencia do artista coincidiu a chegada da grande Ristori. O pianista foi fricado a descançar porque o theatro Lyrico estava alagado á companhia dramatica italiana; e os outros eram pequenos e traziam inconvenientes, que poderam reconhecer-se practicamente, quando Gottschalk deu dous concertos no Gymnasio, que da melhor vontade e com distincto cavalheirismo lhe foi offerecido pelo Sr. Furtado Coelho.

Emfim, apenas a companhia italiana desoccupou o Lyrico, o nosso artista encetou a segunda serie de seus concertos, que não foi menos brilhante de que a primeira; tendo deixado de si grande memoria os concertos monstros com triuta e um pianista e duas grandes orquestras, que executaram admiravelmente a marcha do *Tannhäuser* e o câro dos soldados do *Fausto*.

Mas Gottschalk tinha a parte assombrar-nos, dando, se era preciso, que não era, a maior prova do genio potente, e do grato coração. Por isso organisou o grande festival de 650 musicos, que na noite de 24 de Novembro de 1869 executaram a soberba marcha triumphal *Brasileira*, expressamente composta e dedicada ao Imperador pelo insigne maestro.

Eleicta-se-me o coração ao recordar que este foi o seu penultimo triumpho! a ante-vespera do dia em que a mão da morte havia de começar a sua obra de destruição...

No dia 18 de Dezembro de 1869, ás 4 horas da manhã, do alto da serra da Tijuca, dominando a capital do imperio de Santa Cruz, dominando toda a extensão do Gusanabara, quasi em plena floresta, o espirito de Luiz Moreau Gottschalk disse adeus ao mundo!

As suas ultimas palavras foram tambem a ultima prova da excellencia de seu nobre coração. Na hora extrema, não se apossou delle nem a idia da posteridade, nem a saudade do mundo, nem a recordação de suas glorias, nem a devida da Misericordia Divina. Nenhum pensamento de vaidade, nem de impiedade. A gratidão foi o seu ultimo pensamento. Estavam-lhe abertas as portas do céu; Deus inspirou-lhe as derradeiras phrases. Para o Dr. Severiano foram, para o amigo sincero e bom, que não o abandonou um momento, um só, no leito da dôr. Eil-as; curve-se o mundo egoista diante deste raro exemplo:

"J'ai beaucoup voyagé, et j'ai été souvent dangereusement malade; jamais je n'ai trouvé un ami aussi dévoué que vous. Un père, un frère n'en feraient

pas autant; car vos efforts sont vraiment surhumains".

Traçou tres cruces sobre a frente do doctor, beijou-lhe a mão... e expirou sem agonia.

...

A noite conduziram o cadaver para uma das salas da Philharmonica, onde foi embalsamado. E ali, perante Gottschalk morto, foi pela primeira vez executada para orquestra a triste *Morta*.

Caso semelhante accoeteira com a *Marcha Funebre de Chopin*! E ali, onde recebera os nossos ultimos applausos, recebia as nossas primeiras lagrimas.

O prestito partio ás 5 horas da tarde do dia 19; o feretro foi conduzido á mão por largo espaço e acompanhado por centenas de amigos, com tochas acesas. Muitas milhares de pessoas do povo enchiam as ruas; as janellas estavam guardadas de senhoras. Todos choravam. Dir-se-hia que a alegria geral morrera com aquelle homem.

Ao dobrar a esquina da rua do Conde para a do Lavradio, um velho appanhou a fita de fumo que se desprendera de um socio da Philharmonica. Eu passava n'esse instante.

— Isto é seu? me perguntou elle.

— Não, senhor.

— Então guarda-o, como recordação deste acontecimento.

Ao entrarmos no cemiterio de S. João Baptista, onde Gottschalk repousa, no mausoleo da familia Roxo, uma meina de 11 a 12 annos, pallida e triste, exclamou: "Meu Deus! antes fuisse eu do que elle!".

Desde o velho á criança, todos amavam Gottschalk, todos o choravam.

D'elle se dirá como de Quinetilio disse Horacio:

Multis ille bonis flebilis occidit.

E. Cybrão

La primera parte de este Suplemento, dedicada por el señor Cybrão [es aquí por vez primera que figura con i latina], a la biografía de Gottschalk y salpicada de anécdotas, parece haber despertado duda en un lector:

PILULAS E CONFITOS

Li com enthusiasmo, a que por vezes se misturaram lagrimas de enternecimento, o bello trabalho do Sr. Cybrão acerca do grande pianista que a morte tão cedo arrebatou aos applausos da terra.

É um monumentozinho gracioso, homenagem da sabida affeição do elegante poeta ao musico illustre; e que fica desde já reclamando a fabrica mais grandiosa do livro prometido, que será sem duvida o digno tributo da sua admiração ao talento prodigioso do notabilissimo artista.

Faço os meus cumprimentos ao Sr. Cybrão, que permittirá lhe expresse um desejo, Vem a ser, que se não reproduza no livro o seguinte periodo escripto na folha avulsa: "Ministrando-me... muitas informações de suas viagens e triumphos através da America, os quaes eu escrevin, ao passo que elle fallava.

Nunca tão ligeira e fácil me pareceu a penha do copista, como quando este grande homem dictava para eu escrever".

Deste enunciado pôde inferir-se, com factura da modestia de Gottschalk, que elle mesmo compunha a sua spologia; e neste caso bem sabe o talentoso biographo como a sabedoria popular qualifica o elogio em bocca propria...

Dr. Pancrácio (183)

Esta defensão de la modestia de Gottschalk fué una advertencia que en grado más impositivo debería haberse hecho a Fors, como veremos más adelante.

Otra nota necrológica aporta algunos detalles más de los últimos días de la vida de Gottschalk.

L. M. GOTTSCHALK

Ha oito dias, após terrivel enfermidade, exhalou o ultimo suspiro o mais inspirado pianista de seculo dezenove.

Gottschalk nasceu para a musica, para ella viveu e por ella morreu, exaustão, sem ter mais forças para obedecer á vestiginosa actividade de sua imaginação.

Seu espirito, demasiado grande para viver encerrado em um corpo, despedaçou a cadeia humana que o prendia á terra e foi de novo consubstanciar-se com o fogo divino, de que era uma das mais brillantes scintillas.

Foi o excesso de trabalho que o matou, e para que se despedisse do mundo firmo em seu invejado posto, como a Vestal que expira aos pés da ara sagrada, veio o anjo da morte tocá-lo com suas azas negras em pleno theatro, perante milhares de seus mais extremos admiradores.

Foi a febre do trabalho, que o devorava dia e noite, que o fez balzar tão cedo ao tumulo...

...Em 1866 encetou elle uma excursão pelas regiões que banha o Pacifico. Passando pelo vastissimo territorio dos Estados-Unidos, encaminhou-se para a America Inglesa, de onde partio para a California, percorrendo depois em seguida, sempre victoriando, todas as capitães da costa occidental americana até o Estreito de Magalhães, que atravessou para visitar as Republicas do Prata e o Imperio do Brasil, onde quiz a Providencia que tivesse termo sua incessante e gloriosa peregrinação na terra.

Disse, e repito, Gottschalk morreu de cansaço. Para provar a labutação infrene em que vivia, transcreverei aqui os ultimos periodos de uma carta, que me dirigiu na ante vespera de seu primeiro grande festival. Por elles aquilatará tambem o leitor a vivacidade de seu espirito. Eil-os:

"Les morceaux à exécuter sont: La Marche de sacre du Prophète, l'Ouverture de la chasse du jeune Henri, ma symphonie — Nuit des Tropiques, (que Vaporeau cite dans son Dictionnaire des Contemporains), et enfin la grande Marche Triomphale, dédiée par moi à S. M. l'Empereur.

"Les répétitions continuent journellement. Je passe d'une caserne à l'autre. Je suis une pile de Volta symphonique; une machine à vapeur fait homme. Si

(183) *A Vida Fluminense*, No 106, 8 de Janeiro de 1870, pág. 15.

je ne deviens pas fou, ce ne sera ni de la faute de mes soldats, ni de la mienne. "Ma chambre est un Capharnaüm, mon cœur un volcan, ma tête un chaos! "Ceci vous expliquera, en l'excusant, le désordre et le sans façon de ce griffonage, que je fais à la hâte, en attendant ma troisième répétition d'aujourd'hui!"

Dous dias depois do concerto monstro, encontrei-o na rua do Ouvidor. Estava pallido, e tinha as mãos afoguetadas pela febre. Disse-me que começava a reunir novos elementos para outro festival. Ponderei-lhe que devia repousar durante alguns dias, antes de entregar-se a novas fadigas.

— O descanso é o trabalho mais penoso que conheço (respondem-me elle sorrindo).

Uma semana depois estava o Theatro Lyrico pleno de espectadores, e Gottschalk preparava-se para entrar em scena, quando foi acometido por uma violenta colica, que o lançou por terra sem sentidos. Transportado para casa em uma rede, foi Gottschalk tratado com paternal carinho pelo seu particular amigo o Dr. Severiano Rodrigues Martins, que não o abandonou um só instante, e em cujos braços se finou.

Gottschalk não era só um pianista extraordinario; era tambem um litterato distincto, um cavalheiro de trato finissimo e um homem de espirito como tenho visto poucos.

A. de C. (184)

Y en la misma hoja, un compañero de redacción decía esto:

Foi profunda a sensação, que a prematura morte de Gottschalk produziu em todas as classes da nossa sociedade. Artistas, dramaticos, musicos, pintores, litteratos, jornalistas, poetas, amadores, negociantes, operarios — tudo sentio a falta de um homem, que soubera, pelo seu extraordinario talento e aneno tracto, grangear a affeição de quantos se lhe approximavam!

Tudo foi dito quanto podia dizer-se acerca do fatal acontecimento. A imprensa diaria publicou alguns artigos repassados de verdade e sentimento; e se, dentre elles, eu escolho para menção honrosa o mimoso trecho editado no *Jornal da Tarde* pelo Dr. França Junior, é que, mais que nos outros, reconheço eu nesse moço talentoso a precisa autoridade para escrever sobre artes e artistas, como poucos poderão fazel-o entre nós.

Dous nomes porém foram esquecidos pela imprensa; os dos Srs. Moutinho e Ayres. Deveria ella recordar-se que se o funeral apresentava aquelle aspecto imponente tão admirado por quantos assistiram a elle, em isso devido em grande parte ao incansavel zelo e boa vontade do presidente da Philarmónica Fluminense; e que se o mestre da sociedade, para conseguir a realisação, de uma idéa felicissima, não sacrificasse a noite instrumentando aquella sentida lamentação, que tão ao vivo exprime o ultimo suspiro do moribundo, não teriam os amadores tido occasião de dizer ao illustre finado um adeus saudoso, que a cada passo fazia rebentar dos olhos as lagrimas sinceras da dor e da saudade!...

A. de A. (185)

(184) *A Vida Fluminense*, No 105, 25 de Dezembro de 1869, pág. 1095.

(185) *A Vida Fluminense*, No 105, 25 de Dezembro de 1869, pág. 1095.

Fuê el maestro Ayres, el director musical de la *Sociedade Philharmonica Fluminense*, como vemos, el que instrumentó aquella sentimental pieza de Gottschalk. Pocos días más tarde emprendió otra tarea que provocó, como hemos de ver pronto, los más diversos comentarios y que hoy, en nuestros medios musicales capitalinos, de grandes exigencias, no tendría posibilidad de prosperar.

Yendo rigurosamente por orden cronológico, debemos ahora insertar las noticias del funeral y subsiguientemente, algunos documentos relacionados con la labor del Dr. Costa Ferraz y de otros amigos:

NOTICIARIO

Funeral — Foi hontem depositado na capellinha do cemiterio de S. João Baptista, o cadaver do grande pianista L. M. Gottschalk, embalsamado pelo Sr. Dr. Costa Ferraz.

Mais de quinhentas pessoas a pé, descobertas, e de tochas acesas, acompanharam o caixão, em que in o corpo desse illustre americano, até o largo da Lapa, onde foi então mettido no carro funebre, que o devia conduzir ao cemiterio. Os seus amigos e entusiastas acompanharam-o em perto de cem carros.

Ao fechar-se o caixão, na capellinha, em que ficou por esta, noite, pronunciaram discursos os Srs. Dr. Achilles Varejão e Cardoso de Menezes, estudante da faculdade de direito de S. Paulo e filho do Sr. Dr. João Cardoso de Menezes e Souza.

Por falta de espaço não damos mais minuciosas informações a respeito de tal cerimonia (186).

Al día siguiente, las informaciones fueron ampliadas e incluido el trabajo del Dr. França Junior que tanto elogiara A. de A.:

NOTICIARIO

Gottschalk — O Sr. Dr. França Junior teve a bondade de remetter-nos as sentidas e eloquentes palavras que abaixo publicamos, dedicadas ao infausto passamento do illustre pianista Gottschalk:

"Gottschalk, o inspirado poeta da *Noite dos Tropicos* ja não existe entre os vivos! Começa hoje a sorrir para elle a existencia da gloria no Reino dos laureados do Senhor. A mão livida da morte, que quebrou-lhe a lyra, não terá entre tanto o poder de apagar da face da terra os poemas, legados ao mundo, e que os seculos jamais destruirão! Gottschalk deixa em cada musica que escreveu o bronco perduravel de seu nome.

Doloroso era o espectáculo, que se via hontem no salão da sociedade Philharmonica, onde cidadãos de todas as classes se agrupavam para pagar ao finado o ultimo tributo de admiração. Foi um tributo solenne! Por entre os pannos negros do atade alvejava a frente do eleito. A barbara morte gelara aquelle

(186) *Diario do Rio de Janeiro*, N.º 350, 20 de Dezembro de 1869.

voleão! Suas mãos secas e mirradas pendiam como dois lyrios que o sol crestou. Aquelle cranio já não despedia as scintillas do genio; aquelles dedos, que animavam outr'ora o teclado, jaziam inertes diante de centenas de olhos, humidos de lagrimas.

Foi naquelle salão, onde Gottschalk disse o ultimo adeus á musa que o inspirara. Estava escripto que no theatro de sua ultima gloria havia de erguer-se o seu esquite. Ainda me lembro dessa noite em que ouvi-o pela vez derradeira. A fadiga do ultimo concerto macerara-lhe o semblante; as vigillas do trabalho tinham abatido aquelles olhos languidos e rasgados, que tão insinuante o tornavam. Sentou-se ao piano, e um vago presentimento levou-o a executar a predilecta de suas composições, *A Morte*. O teclado gemia e o silencio era em torno.

De repente seus dedos estacaram. Dir-se-hia que um suor frio inundara-lhe a frente e que um pensamento negro o repellia daquella musica. Minutos depois executava o celebre *Tremolo*, que tantos applausos lhe grangeou. Postrado em um leito de dôres, procurou Gottschalk repellir a morte, querendo ainda empunhar a batuta em um segundo concerto. Era tarde! Seus soffrimentos augmentaram-se, e o cantor da *Noite dos Tropicos* foi exhalar na Tijuca, o ultimo suspiro. A agonia, que devassava com a vista os espaços, tentou ensaiar o ultimo vô e cahiu fulminado no pincaro da montanha!

Os socios da *Philharmonica Fluminense*, como dignos apóstolos da arte musical, receberam em seu seio o corpo do sublime mestre, e para que a terra não consumisse de todo aquelles restos preciosos, foi Gottschalk embalsamado pelo digno socio, o Sr. Dr. Costa Ferraz. O desinteresse é a face brilhante por que se ostenta o talento daquelle illustre médico, em taes circumstancias. Aos cadaveres de João Caetano e de Inhaúma foram por elle gratuitamente prestados os recursos da sciencia. O sentimento de admiração por um homem notavel levou-o a pagar solenne tributo aos restos de Gottschalk. O merito desta acção não se commenta. Embora amigo do Sr. Dr. Costa Ferraz, creio ser o interprete fiel dos sentimentos de todos aquelles que o conhecem de perto.

E ainda sob a dolorosa impressão do enterro do grande pianista que escrevo estas linhas. A *Philharmonica Fluminense* despediu-se de Gottschalk, executando a sua composição favorita — *A Morte*! Dir-se-hia que a orchestra acompanhava chorando essa melodia repassada de sentimento. Solemne, como a sua vida, foi o seu enterro. Gottschalk foi conducido á mão até o largo da Lapa, seguido de um numerooso cortejo de cidadãos de todas as classes e pranteado pelo povo que em alas e viu passar, no meio da mais profunda emoção. Uma banda de musica precedia ao prestito. Do largo da Lapa até ao cemiterio foi o corpo conduzido a carro, sendo tambem numerooso o cortejo que o seguiu desde essa praça ao seu ultimo jazigo.

O Brazil, em cujas veias gyra o sangue americana, não podia conservar-se indifferente ante espectáculo tão desolador. Gottschalk, embora ligado ao mundo inteiro pela extensão do seu genio, viu a luz nesse continente magestoso, que Chateaubriand immortalizou em paginas de ouro. As brisas da Louisiana bafajaram-lhe o berço, e o poeta acordou no meio da natureza virgem dos tropicos. Gottschalk não era somente o poeta do piano, como disse o escriptor. A agudeza

de seu espirito revelava-se na conversação mais banal, e por mais de uma vez vimos sua penna correr rapida sobre linhas unidas do sentimento e de philosophia.

Vasta era a sua illustração. Se a musica cobre-se hoje de luto, idéntico motivo tem a litteratura para prantear a morte de um filho querido. O choro official não escureceu a sua memoria. Longo dos entes, a quem estava ligado pelas affeições do coração, o seu ultimo triumpho foi traduzido em lagrimas espontaneas e sentidas.

Descança em paz, Gottschalk. E que a terra te seja tão leve, quão pesada é a dôr que nos opprime".

Em seguida publicamos o discurso que o Sr. Dr. Achilles Varejão proferiu junto ao corpo do finado.

"Gottschalk! este nome por si só quer dizer uma epopéa! Ninguém subiu mais alto, ninguém se engolphou no infinito da arte com mais arrojo e com mais sublimidade!

Mas elle era americano! Tinha ouvido, no berço, o fragor da cascata de Niagara; tinha modido, até as nuvens, as montanhas brancas de New Hampshire; tinha sentido nas veias o borbulhar do sangue dos libertados de Washington. Syllabou a grandexa artistica no a-b-e-dario escripto por um povo livre; tornou-se immenso, briando na immensidade do Mississippi, que lhe régua a patria. O condor do Sorata, que paira na amplidão, que serve de sobre-céu ás Americanas, sentiu a vista offuscada com o esplendor de suas glorias; e o Aconcagua, que voutica fogo, enegrecendo o anil do espaço, amesquinhou-se diante da erupção desse genio volcânico, de qual transbordavam, em torrentes, harmonias americanas.

Não pergunteis a este corpo que dorme porque razão se impiltronou de immortalidade: nós o sabemos ha muito; mas seria espas, mesmo na catalepsia da morte, de apontar-nos com uma das mãos para a omnipotencia de Deus, e com a outra para a grandexa das Americas. E, no emtanto, no vendor dos annos, quando tinha diante de si tantas paginas em branco para escrever nellas os segredos desses hieroglyphos de melodia, que só elle decifrava, disse-nos o adeus dos predestinados da fatalidade, e foi esconder-se na escuridão da morte!

Ah! Gottschalk, como eras cioso desses thesouros artisticos, que te foram confiados pela divindade, em um arrocho de prodigalidade! Para que mergulhal-os tão cedo, nesse oceano eterno do esquecimento, e privar-nos dessa abundancia, com que se alimentam aquelles que commungam no calix das inspirações da verdadeira arte! Infeliz lufada, que te abateu a frente! Só eras merecedor das brisas brandas e fagueiras, que enxotam para longe os miasmas mortiferos da inveja ou da malodiencia. As azas do anjo do extermínio nunca deviam ter-se deslocado sobre essa cabeça que, por si só, representava o tabernaculo da immortalidade.

Mas tu eras Americano! Estava escripto. Devias succumbir, ouvindo ao reavalor no tamulo, e quebrar da cascata de Paulo Affonso, e o desenrolar fremente e espumoso do Amazonas e do Tocantina. Elles se encarregaram de cantar, em seu ritmo de gigantes, as endeixas dos brasileiros, que te pranteiam!

Os canticos devem ser grandes como são grandes as glorias, que eternizam! Quem viu o sol nacer na America do Norte, só pôde vel-o desambar na America do Sul. Encbeste com o teu nome os dous hemispherios! Marenste, portanto,

com o teu perseguido de artista, um rasto luminoso, desde o pólo artico até o pólo antartico. Diga elle ás gerações futuras o que foi Gottschalk nas terras de Colombo.

E quando moxreste? Justamente, no dia, em que o Brasil se curvava, pela quarta vez, diante da campaa, do seu primeiro maestro! Fatal coincidência! Ou foste ao empyrio abraçar Francisco Manoel ou desceu elle á terra para levar-te á immortalidade! Os dous americanos uniram-se e confundiram-se justo nos degrãos do trono do Omnipotente!

Seja-te a mesma terra leve como o foi para esse brasileiro!

Adeus, Gottschalk! some-te nas brumas da eternidade; mas não te evapores dos corações inteligentes que te sabiam comprehender!" (187).

Discursos de esta natureza en que se revelan las inclinaciones a la lectura, la literatura y poesia, ya son muy raros en los tiempos que vivimos. Trasunta en todos ellos un sincero afán de americanismo, una conciencia americana limpida y sin intereses preconcebidos, como también una gran simpatía por los Estados Unidos de Norte América, cuyos principios democráticos aún no habían sido empañados por el imperialismo agresivo que en el terreno de la economía y de la estrategia no sólo hizo estragos en México, las Antillas, Centro-América y Colombia, sino que produjo también celos y reacciones violentas en el Brasil. ¿Quién no recuerda el famoso libro, *A Ilusão Americana*, del paulista Prado? No dejó de causarnos una sonrisa al ver que los amplios conocimientos geográficos del Dr. Achilles Varejão fallaron al atribuir al Aconcagua, en cuyas cercanías estamos pasando en limpio este libro, condiciones de volcán.

El *Diario do Rio de Janeiro*, que en meses anteriores había sido más parco en informaciones sobre Gottschalk, como podrá verse en los Anexos, nos proporciona a partir de la muerte del pianista una información preciosa que no hemos encontrado en el *Jornal do Commercio*. Al día siguiente del discurso del Dr. Varejão insertó el del estudiante paulista A. Cardoso Menezes:

NOTICARIO

Gottschalk — A existencia assim como a morte do emloente artista é assumpto de que nunca nos olvidaremos de tratar, perdurando sempre em nós immarchescivel a sua memoria.

Ha pouco relatavamos os seus triumphos, hontem o seu prematuro passa-

(187) *Diario do Rio de Janeiro*, No 351, 21 de Dezembro de 1869. El Dr. Achilles Varejão aliado a la muerte de Francisco Manoel da Silva (1795-1865), autor del Himno Nacional, fundador del Conservatorio Nacional de Música y profesional sumamente querido, que falleció el 18 de Diciembre de 1865.

mento, hoje cabem-nos registrar as phases da fatal enfermidade, que arrebatou de nós esse tão lamentado genio.

O Sr. Dr. Severiano Rodrigues Martins, tão philantropo quanto distincto medico, em cuja casa Gottschalk se fez ouvir pela primeira vez, foi-lhe sempre em suas horas de soffrimento o amigo constante e o facultativo intelligente. Quando a lethal febre amarella o acometiu, os seus cuidados e esforços, depois de Deus, o restituiram á vida e á nossa admiração.

Todos então o julgaram salvo, mas a morte conhecendo quasi a grandeza que feria, redobrou no ataque, e ell-o de novo arrastado desse gremio de collegas que o applaudiam, estendido no leito da dôr, victima de chronica e mortal molestia.

Se o desvelo da amizade e os recursos da sciencia podessem contra o destino ou a natureza, Gottschalk ainda seria desde mundo, porque ao Sr. Dr. Severiano, nesse angustioso periodo, encontrou elle estes dois lenitivos de enfermo; o medico e o amigo.

Acompanhou-o na Tijuca, para onde, a procura de allivio, se o transportara. No seu leito de dôr, quando moribundo, exaustas as ultimas forças, via elle antolhar-se-lhe a morte, pedo-lhe um padre. Lembrou-lhe o Sr. Dr. Severiano o conego Paiva: mas, era tarde, assim lhe observeo Gottschalk. Nesta occasião solenne, rogo-lhe que pedisse a sua boa mãe por elle interessasse em suas orações, e expirou.

Em additamento á noticia que hontem demoe sobre o enterramento de Gottschalk, publicamos hoje o seguinte discurso, pelo Sr. A. Cardoso de Menezes, proferido na occasião de dar-se á sepultura o corpo desse distincto pianista:

"Dae-lhe Senhor meu Deus descanso eterno. E a seus olhos fulgure a luz perpetua.

A mythologia collocava no céu como estrellas ou no Pantheon como semi-deuses aquelles que illuminavam o mundo com o deslumbrante clarão do genio. Os espiritos superiores, as capacidades transcendentis, que eram sobre a fase da terra como a longinqua irradiação, ou o pallido reflexo da Intelligencia Infinita, recebiam as honras da apothose e a consagração da immortalidade divina. Deus incarnava-se nesses entes privilegiados e nelles netava com toda a força de sua potencia creadora. São elles a fornalha acesa ou a sarça ardente em que se envolve a figura do Omnipotente para não deslumbrar com o brilho de sua face augusta a fraca retina da creatura, que não pôde sequer fitar de frente o sol, que é a sombra luminosa de Deus.

Hoje temos crença mais consoladora. A religião do Calvario nos diz que os arautos de Deus no mundo deixem o involuero de argila para envergarem no céu duas asas radiomas, e convertidas em anjos, junto do esbelleo em que o Supremo Ser dos aures pouxa as plantas gloriosas, descantarem eternas aléluias em louvor de seu santo nome.

Gottschalk é um anjo. Engolfado no oceano sem margens da gloria imperecedoura e immarcescivel, aquelle grande espirito, vasado no molde sublime em que o Eterno affeição os seraphins, ouve agora as harmonias das esferas, e na expressão de Lamartine, guia nos sons de instrumentos celestes, os céos suspensos, as notas arrebatadoras de seus hymnos.

Throno ou Dominação, elle é neste momento talvez o regente da celeste orchestra em que se narra a gloria de Jehovah em hymnos cujas notas não se evaem, como as da terra, porque vão ecoar em pereane mormurio nas margens

da eternidade. A balança em que se pesa o genio não é a mesma em que é pesado o vulgo. O genio é por si mesmo uma virtude, e aquelle á quem coube em partilha essa chamma divina não pôde ser medido pela craveira comum. Deus, que escolheu o genio para refletir na terra a sua gloria e magnificencia, deve olhar-o com especial predilecção.

Sim!... O fulgor que os espiritos lançam de si sobre toda a humanidade basta para sumir as pequenas manculas, que a materia lhes imprime. Depurados no crysol da morte, revertem elles radiantes á fonte da luz, como o raio esplendido, que o sol distende no romper da aurora, volta ao caliz da tarde para o mesmo fóco de onde partira. As miserias terrenas ficam na sepultura, onde o cadaver que foi morada temporaria de tão bellas almas, se descompõe e transforma, enquanto o espirito, interprete divino dos grandes planos da Providencia, acolhe-se ao pallio da graça e do perdão divino.

Diz-nos isto a fê do coração, di-nol-o a crença na justiça e na Misericordia Divina, di-nol-o o pressago instinctivo da immortalidade, o justo sentido de nossa alma que só recorda, ante a terrivel realidade da morte daquelles que nos assombraram pela grandeza da intelligencia e pela sublime generosidade do coração...

Mas para que choramos ante estes despojos, se lhe sabemos a alma no seio de Deus? Arranca-nos dos olhos estas lagrimas em sentimento de egoismo, mas egoismo nobre e santo, o egoismo da saudade e da gratidão. Elle deixou-nos nós e sua treva. Não havemos de chorar pelo astro que descambado no horizonte, privou-nos para sempre da luz e do valor de seus raios vivificantes? Quem nos ha de revellar agora os segredos da harmonia divina como que elle nos arrebatava nos momentos de inspiração? Quem mostrar-nos os thesouros de bondade e sentimentos elevados que estondia aquelle coração de ouro, abysmo de amor, de amizade e de todas as feições? Quem supprirá o vazio insondavel daquella celebridade, que a natureza se poderá reproduzir depois do reponso de alguns seculos?

A morte de Gottschalk foi uma perda universal. O genio é cosmopolita, não tem patria. O mundo inteiro, que o contemplava como um dos luzeiros da humanidade, que appareceu na marcha incessante da civilização, inacreverá o passamento desse homem extraordinario no grande necrologio humanitario. Todos lhe sagrarão tributo de lagrimas; todos lhe prestarão honras funebres e solicitarão á sua memoria a merecencia endeixa da sociedade.

E a nós, que o conhecemos de perto, que lhe apertamos a mão de amigo, que confundimos com elle os palpitos do coração, e vimos ir-se apagando e lançando os derradeiros reflexos a luz daquella alma immensa, que communicava á nossa tão benefica e salutar influencia, e que nos resta? Curvamo-nos á beira desta sepultura que ainda se não fechou, e entôrmo-lhe o derradeiro hymno do coração, um hymno de lagrimas que se convertam em preces e subam até o throno do Juiz Supremo...

Adieu, sombra adorada! Dessa mansão de paz e de gozo, onde teu lucido olhar alcança tudo, contempla os nossos rostos contrahidos pela dôr e nossos olhos roçados pelo pranto da angustia, e roga ao Supremo Arbitro dos mundos que nos mande aos corações ulcerados o raio da santa resignação.

Farewell, Farewell!...

Se nesta reiva, que meu pranto orvalha,
veabo agora chorar-te de mais perto,
não é que pense o coração partido
que ao sopro meu se aqueça a cinza fria,
e que possa melhor ouvir-me as vozes.
Não! É da terra d'ôr o cego instinto
que após o coração, moço grado nesso,
nos leva os pés, e na illusão fugueira,
a que a saudade prende-se na terra,
inda nos força a procurar o passo
onde o rastro existiu...

(Lamartine - Jocelyn) (188).

Al parecer, hubo más discursos durante la ceremonia de la sepultura provisoria del cuerpo de Gottschalk. En el *Jornal do Commercio* se publicó una aclaración, firmada por *Um espectador*, en el sentido de que tomó parte "uma Comissão da Imperial Associação Typographica Fluminense, cujo Relator pronunciou algumas palavras diante do cadaver", en vista de que varios diarios de la capital no mencionaron este hecho (189).

Otra nota de interés es la que publicó el secretario de Gottschalk, Fermin Moras:

VOTO DE AGRADECIMENTO

Julgo cumprir um último e respeitoso dever para com o homem illustre que tive a honra de acompanhar durante dez annos, vindo á imprensa tributar um solenne voto de agradecimento ao Sr. Dr. Severiano Rodriguez Martins.

O que vale tão eminente medico á cabeceira de um doente, sabe-o todo o Rio de Janeiro. O que porém, nem todos sabem é a sublime dedicação de que é capaz a alma generosa, o grande coração do Dr. Severiano, quando no enfermo confiado nos seus cuidados ha, além de um homem, um amigo.

Durante os dias da longa e dolorosissima molestia do Sr. L. M. Gottschalk, apesar da angustia que me opprimia, tive muitas vezes de admirar os desvelos, o carinho, a intelligente e incansavel sollicitude com que o Sr. Dr. Severiano, abandonando casa, familia, interesses, tudo enfim, procurava, noite e dia, minorar os soffrimentos do enfermo.

Viajei por muitos paizes, vi grandes infortunios, grandes desgraças; nunca vi nada que possa comparar á caridosa, intelligente e fraternal amizade que mereceu o Sr. Gottschalk ao Sr. Dr. Severiano.

Para serviços taes não ha recompensas possiveis. Apesar de humilde e obscuro, o meu testemunho deve ser acreditado. Só o respeito do publico é que galardoa devidamente o medico, que sabe assim honrar a sciencia e a humanidade.

(188) *Diario do Rio de Janeiro*, N° 352, 22 de Dezembro de 1869.

(189) *Jornal do Commercio*, No 354, 22 de Dezembro de 1869.

Manifestando publicamente os meus sentimentos julgo ainda obedecer a nma ordem do grande artista, a quem dediquei os melhores annos da minha vida. Se do testemunho lhe fôsse dado erguer a voz seria para approvar com a eloquencia que lhe era propria as minhas palavras.

Algumas horas antes de expirar, o Sr. Gottschalk beijava a mão do Sr. Dr. Severiano e dizia que nem pai nem irmão fazião por um filho e por um irmão os esforços sobre-humanos que elle fazia para salva-lo; ao pronunciar taes palavras tinha os olhos cheios de lagrimas.

Desculpe o Sr. Dr. Severiano estas poucas linhas. Dictou-m'as o coração. A memoria do Sr. Gottschalk, que venero na vida e ainda mais venero na morte, ligarei para sempre a do medico sabio e caridoso, que o acompanhou na sua ultima e fatal enfermidade, e que já antes o havia arrancado á morte no mez de Agosto deste anno.

Firmin Moras, ex-secretario do Sr. Gottschalk.

Rio de Janeiro, 27 de Dezembro de 1869 (190).

Insertamos ahora el acta que se libró con motivo de haber embalsamado el Dr. Costa Ferraz el cadaver de Gottschalk. Nuevamente queda aquí constancia del proceso de una enfermedad y no de un atentado:

NOTICIARIO

Embalsamamento — Auto de embalsamamento do cadaver de L. M. Gottschalk, o que foi depositado no ser encerrado o cadaver nos caixões apropriados:

Eu abaixo assignado, doutor em medicina pela faculdade do Rio de Janeiro, declaro que, ás 9 horas da noite de 18 do corrente mez, em companhia dos Drs. Carlos Frederico dos Santos Xavier e João Emilio Neves Gonzaga, e dos estudantes da escola de medicina José Bazileu Neves Gonzaga Junior, Joaquim José Marques, Diogo Alvarez Fortuna e Thomaz Medina de Oliveira Junior, embalsamei, pelo processo de injeção carotidianna, servindo-me de liquidos por mim preparados, o cadaver de L. M. Gottschalk, que fôra transportado do alto da Tijuca para a casa á rua da Constituição n. 41, onde funciona a Philarmônica Fluminense.

O cadaver, apesar de não apresentar os signaes visiveis da putrefacção adiantada, ja não tinha mais rigidez cadaverica; apresentava manchas hypostaticas na face, pericoço e parte posterior do tronco, gazes e liquidos putridos no ventre e no thorax, que foram retirados pelas punções practicadas nestas cavidades; notando-se ainda grande derrame purulento na cavidade pleuritica direita.

Á meia noite e dez minutos foi o cadaver, depois de convenientemente vestido, collocado no caixão da empresa funeraria, para no dia 19 ser transportado para o cemiterio de S. João Baptista, e ser depositado na capela do dito cemiterio, até que fossem promptificados os caixões apropriados em que devia ser definitivamente encerrado.

Este auto vae por mim assignado e por todas as pessoas presentes. Rio de Janeiro 19 de Dezembro de 1869. Dr. Carlos Frederico dos Santos Xavier, Dr.

(190) *Jornal do Commercio*, No 360, 29 de Dezembro de 1869.

João Emilio Neves Gonzaga, Bacharel Joaquim José Marques, Bacharel José Barileu Neves Gonzaga, Junior, Luiz Paulino Soares de Souza, Bacharel José Vieira Fazenda, Bacharel Carlos Victor Balasso, Antonio Francisco de Sequeira, José da Silva Lemos, Claudio Lívio dos Reis, Manoel de Almeida de Macedo Sodré, João Carvalho de Souza e Mello, João Ayres Vieira, Sellu Castello, José Gomes de Paria, Ernesto Carvalho de Souza e Mello, Bacharel Alfredo Augusto dos Reis, José Ferreira de Albuquerque, João Gonçalves de Queiroz Ferreira, Henrique Gomes Braga, A. F. Cariloso de Menezes e Souza, José Luis da Fonseca Ramos, Germano Eduardo Lopes, Arthur Napoleão dos Santos, Jullio Veiga, Diogo Fernandes Alvares Fortuna, Ernesto Acacio de Almeida Camara.

Com effeito no dia 20 pelas 5 horas da tarde depois de um examen minucioso e em presenca do administrador do cemiterio e seu ajudante, do Dr. João Emilio Neves Gonzaga, Dr. Macedo Sodré, o cirurgião dentista Agostinho Pereira da Cunha Junior, estudantes de medicina, presidente da Sociedade Philharmonica Fluminense, o senhor Domingos Moitinho e diversos socios da mesma sociedade e do Sr. Prêale foi o cadaver reconhecido achar-se em perfeito estado de conservação, retirado do caixão da empraza funeraria e encerrado nos caixões em que deve ser conservado; sendo porém tarde para ser transportado para o jazigo, foi de novo depositado na capella do cemiterio e ali permanece em virtude de uma ordem do Exm. Sr. conselheiro Zacarias, provedor da Santa Casa de Misericordia.

No dia 21, depois de novo exame foi lucrado pelo senhor administrador do cemiterio o competente auto official, que farei publico logo que obtenha por certidão.

Rio de Janeiro, 22 de Dezembro de 1869. Dr. Costa Ferraz (191), (191a).

Nos resta ahora insertar los comentarios de los dos importantes periódicos de Río de Janeiro que se publicaban en los idiomas inglés y francés, respectivamente. *The Anglo-Brazilian Times* trajo en página tres de su edición del 23 de Diciembre una breve noticia del fallecimiento, pero hubo tiempo para incluir un sentido comentario en la página dos.

SUMMARY OF NEWS

Louis M. Gottschalk, the great musician, died upon the 18th of December, after an illness of nearly four weeks. His body has been embalmed.

DEATH OF L. M. GOTTSCHALK

The great American pianist and composer, Louis Moreau Gottschalk de Bruslé, is now numbered among the dead, cut off in the flower of his life and the fruition of his genius. He has left thousands outside of Brazil who will

(191) *Diario do Rio de Janeiro*, N° 353, 23 de Dezembro de 1869.

(191a) Es curioso que no haya recordado Vieira Fazenda, en sus *Antiquilhas e Memorias do Rio de Janeiro*, su firma en este documento, así como tan solemnes acontecimientos en la vida de un joven bachiller de 22 años, como lo deben haber sido las actividades y la muerte de Gottschalk.

grieve over his loss; in Brazil he has many friends who lament for him, many grateful recipients of his bounties to mourn for their benefactor.

The fatal sickness which struck him down overwhelmed him twenty three days before, during the second monster concert given by him here. Strange coincidence, he was in the midst of his favourite and celebrated composition *La morte* when he fell senseless at his instrument, to be carried to that bed of sickness whence he never more arose. He lingered for over three weeks but, despite the utmost efforts of the physicians who thronged to his assistance, he finally succumbed at Tijuca, at early morn of the 18th of December.

His body was transported to Rio the same day, to the house of the Philharmonic Society, of which he was a member, and which took charge of all the funeral arrangements. The same night it was embalmed by Dr. Costa Ferraz, and about five next evening the burial cortege set out for the cemetery of St. John the Baptist, the coffin carried by members of the Philharmonic Society, to the Lapa square, where it was deposited in the hearse. An extraordinary member of persons of all ranks and nationalities, including two Americans, attended the funeral, testifying to the general respect born to him as a musician and a generous benefactor of the city charitable institutions. The Portuguese Benevolent Society and others sent deputations, but it was noted that not a single representative of the Asylum of Invalids was present to show the due respect to one who had so largely contributed to its funds.

Mr. Gottschalk leaves mother and sisters behind him. He was a Catholic in religion, and he was American by birth, having been born in Louisiana in 1829, but of French and German origin. His father died many years ago in poverty and great difficulties, and it speaks volumes for the character of the youthful musician that the first earnings which his musical talents soon enabled him to acquire, were devoted to the payment of his father's debts, which, although of very considerable amount, he redeemed in time integrally.

In Brazil, Gottschalk was a special favourite, alike for his social qualifications and his musical powers, and H. M. the Emperor sent continually during his sickness to obtain tidings of his condition. May the earth rest lightly on his ashes! (192).

Sin incurrir en exageraciones, podemos calificar a este artículo necrológico, publicado a manera de Editorial y en términos serenos, como una de las más sinceras, justas y valiosas contribuciones para enaltecer al artista y al hombre. La deliberada alusión, por cierto bien cáustica, a la presencia de solamente dos estadounidenses en el cortejo que acompañó los restos de Gottschalk a São João Baptista, debe interpretarse en el sentido de que, por poco numerosa que haya sido la colonia de Tío Sam, un número mayor de connacionales del artista debería haberse hecho presente. Una segunda crítica se dirige a la falta de representantes del *Asylo dos Invalidos da Patria*, una de las instituciones que se vieron considerablemente beneficiadas por la genero-

(192) *The Anglo-Brazilian Times*, No 24, December 23 of 1869.

sidad de Gottschalk.

Ba-Ta-Clan publicó a su vez un sentido relato de las exequias:

L. M. GOTTSCHALK

Les funérailles de Louis Moreau Gottschalk, mort samedi dernier, à quatre heures du matin, à la Tijera, ont eu lieu dimanche à quatre heures et demie du soir.

Son corps, transporté le samedi matin dans le local de la Société philharmonique dont il était membre, a été embaumé aux frais de la Société par le docteur Costa Ferraz qui a gratuitement offert ses bons offices, et est resté ensuite exposé dans la salle principale. Le dimanche, à quatre heures et demie, avant la levée du corps, l'orchestre de la Société a exécuté la composition de Gottschalk, intitulée *la Mort*, que le célèbre artiste avait essayé de jouer, à la Société même, la veille du jour où la maladie le terrassa au moment où il allait diriger son dernier festival au théâtre lyrique, et que les souffrances qu'il ressentait déjà l'avaient forcé d'interrompre.

Cette lugubre composition, savamment orchestrée et exécutée en présence du corps inanimé de son auteur, a vivement ému les assistants qui, pour la plupart, n'ont pu retenir leurs larmes.

Le cercueil a été ensuite porté à bras jusqu'à la place de la Lapa. En tête du cortège marchait le corps de musique du régiment de cavalerie, jouant à intervalles égaux quelques mesures d'une marche funèbre. Derrière le cercueil suivaient les membres de la Société philharmonique, et plusieurs centaines de personnes, parmi lesquelles la presque totalité des artistes musiciens de Rio de Janeiro, un cierge à la main.

À la place de la Lapa, le cercueil a été placé sur le char funèbre, et le convoi, suivi de près de deux cents voitures, s'est dirigé vers le cimetière de S. João Baptista, que remplissait une foule compacte.

La population entière de Rio paraissait s'être portée dans les rues que devait suivre le convoi, qui, depuis la rue de la Constitution jusqu'à l'extrémité de la praia de Botafogo, s'avancait entre une double haie humaine. Toutes les têtes se découvraient devant les restes mortels du grand artiste, et les larmes coulaient sur les visages contristés.

Arrivé au cimetière, le corps a été placé dans la chapelle, et là un dernier adieu a été dit à Gottschalk par MM. Achilles de Vazjão et Antonio Cardoso de Menezes.

Plusieurs Sociétés, entr'autres la Société Typographique Fluminense et la Société Portugaise de Bienfaisance, au bénéfice de laquelle il avait dernièrement donné un concert, se sont fait représenter par des députations à la lugubre cérémonie.

On a remarqué avec un certain étonnement que personne, ni du monde officiel, ni de l'administration de l'Asile des Invalides de la patrie, n'y ont assisté.

Il serait superflu de faire l'éloge du talent de Gottschalk. Dans le nouveau comme dans l'ancien monde sa réputation artistique est depuis longtemps faite, mais ce qu'on ne saurait trop répéter, c'est que sa bonté était aussi grande que son talent, et que, de tout homme qui avait l'occasion de le voir de près, ne fût-ce qu'un instant, il savait se faire un ami.

Quelques heures avant d'expirer, Gottschalk sentait la mort approcher; à

minuit il annonçait à ses amis qu'il avait à peine quatre heures à vivre, et, à quatre heures moins dix minutes, il rendait le dernier soupir.

À minuit il voulut faire quelques dispositions testamentaires, mais il n'eût pas la force de signer ce que son secrétaire écrivait sous sa dictée.

Il possédait une fortune assez considérable, consistant en propriétés aux Etats Unis et en capitaux placés dans ce pays. Ses héritières sont ses deux sœurs; elles habitent Londres.

Il laissa plusieurs œuvres inédites, entr'autres trois opéras, dont un, *Isaura de Salerno*, était sa composition favorite et à laquelle il travaillait sans cesse.

Du Brésil il devait aller aux Etats Unis donner une série de concerts, puis de là en Europe pour y faire entendre ses compositions inédites. Il avait ensuite l'intention d'aller en Palestine visiter les lieux saints pour accomplir une promesse qu'il avait fait à sa mère mourante (189).

Como sucede siempre en comentarios escritos de prisa, obediendo a hechos trascendentales que exigen una rápida acumulación de datos, en todas estas notas encontramos algunos errores. *The Anglo-Brazilian Times* decía que Gottschalk dejaba a su madre y dos hermanas. La madre ya había muerto y fué a ella a quien él prometió hacer un viaje de peregrinación a Palestina, como acertadamente informa *Ba-ta-clan*. En cambio, este semanario le atribuyó una considerable fortuna que Gottschalk no poseía en momentos de su muerte. Tuvo varias veces grandes fortunas en sus manos, pero así como las recaudaba, las volvía a perder por su generosidad y vida de gran señor. Se sabe que remitía periódicamente dinero a sus hermanas en Londres, a las cuales sostenía del producto de sus conciertos. Tampoco nos parece muy seria la información de que dictó a Fermin Moras disposiciones testamentarias, como lo confirmarán más adelante nuestras documentaciones. El semanario remarca también la ausencia de representantes del *Asylo dos Invalidos da Patria* y del "mundo oficial". Esto último es extraño, porque se sabe que Pedro II se interesó constantemente por la enfermedad de Gottschalk y que le tenía entrañable afecto. La ausencia de representantes del Emperador será siempre un misterio, difícil de ventilar y no se explicaría tampoco por la tendencia de muchos amigos de Gottschalk, manifiestamente republicana. En la monarquía constitucional del Brasil reinaba una libertad de prensa admirable, así como la opinión libre de la palabra. A ella no tenía que acostumbrarse Pedro II ni tampoco tolerarla, pues fué él quien siempre la exigió como el mejor elemento para lograr el bien de la patria.

Hasta qué punto trascendió la muerte de Gottschalk demuestra

el comentario de un periódico manifiestamente comercial. Lo insertamos aquí con el fin de demostrar "mais uma vez", como dicen nuestros amigos brasileños, cuán inconsistente fué la afirmación hecha a nosotros en Río de Janeiro por un historiador en música, al decirnos que su investigación practicada alrededor de la vida y muerte de Gottschalk dió apenas con un insignificante aviso fúnebre:

Gottschalk, o nome celebre no seculo actual, como artista, que se distingue igualmente na cultura das letras já não existe senão para a tradição da historia.

A celebridade musical, o pianista, phenomeno de concepção e harmonias elevadoras do espirito, falleceu a 18 do corrente na terra da America, tendo nascido americano, e conservado-se, embora de nascimento aristocratico quanto á familia, verdadeiro americano de coraço e idéas. Gottschalk ha de honrar na tradição da historia, como honrou na vida activa do homem d'arte e açõo a sua terra natal, os Estados Unidos. A sua morte, como era de esperar, causou profundo pesar em toda a população do Rio de Janeiro, mesmo entre os indifferentes talvez.

Tendo-se feito estimar por quantos o trataram na capital do Imperio, nacionaes e estrangeiros, o seu funeral foi uma justa homenagem ao merito artistico e ás mais qualidades pessoais (194).

Victor Préalles, uno de los amigos más activos y también más abnegados de Gottschalk, propietario de una casa de música, en una carta enviada en Nochebuena de 1869 a un amigo, hace alusión al luctuoso suceso que conmovió durante días la capital del Imperio. Las hermanas de Gottschalk la transcriben:

Al correr de todos los años en que he vivido en Río de Janeiro, la muerte de ningún hombre, —haya sido extranjero o brasileño,— produjo tantísima posar como la de Gottschalk, el artista que jamás puede ser olvidado. El mismo, mientras vivía, no obstante darle nosotros constantes pruebas, nunca soñó que se le quería y honraba tanto aquí, y aún hoy, al sexto día después de su muerte, el fúnebre toma de esta ciudad de 400.000 habitantes es el de esta pérdida deplorable.

Dejó muchas obras inéditas, incluyendo tres óperas; una de ellas, "Isaura de Salerno", fué su composición favorita, y en ella trabajó constantemente para perfeccionarla (195).

Ya hicimos referencia, en el capítulo dedicado a São Paulo, hasta qué grado de sentimientos se elevó la prensa de aquella futura capital industrial del Brasil, a la sazón centro del mundo estudiantil. Fáltanos ahora solamente insertar aquí el capítulo que Ricardo Fors dedica en su libro a la muerte de Gottschalk. Publicado en 1880 en La Habana, tuvo una circulación amplia debido a las relaciones que Fors había

(194) *Americas do Sul*, N.º 44, Dezembro 24 de 1869.

(195) GOTTSCHALK, L. M. *op. cit.*, pág. 76.

cultivado en el Río de la Plata, España y el Caribe. Periodista fogoso y agresivo, era muy conocido y no es raro encontrar aún hoy su libro sobre Gottschalk y otras de sus publicaciones en bibliotecas familiares que son cuidadas con el espíritu de la tradición y del respeto. Según Fors, Gottschalk habría muerto a causa de una mujer fatal que le contagiara una enfermedad incurable. No especifica si fué de índole venérea o pulmonar. Esta mujer habría sido una cantante del género lírico francés, de nombre *Clélia*. No dudamos un instante que Gottschalk haya tenido relaciones con esta actriz, hallándose en Montevideo y Buenos Aires, y no debería descartarse tampoco la posibilidad de que las hubiera continuado con ella en Río de Janeiro, habiendo sido tan común en el siglo pasado que cantantes y bailarinas pasaran del teatro de una capital al teatro de otra, ya sea por la ruta del Atlántico, ya por la del Pacífico. Pero Fors, con el fin de hacer altamente dramática la muerte de Gottschalk y poder intervenir personalmente en el último acto de su agitada vida, inventó una fascinante historia en la que Clélia y él, ambos inexistentes en la documentación portuaria de pasajeros desembarcados en Río en las fechas que él señala, juegan un papel preponderante, como si se tratara de una aventura del misterioso Oriente.

Es sabido que Gottschalk tenía mucha inclinación a las aventuras amorosas, pero respecto a Río de Janeiro, la seriedad de Furtado Coelho y Escragolle Doria nos ha transmitido un documento en el que consta que de los amores que pudo haber tenido en la capital carioca, el más constante correspondió a una actriz ya retirada de las tablas, de nombre *Reine*, que nada tenía de común con la Clélia que Fors nos pinta con una paleta que sólo llevaba los violentos colores de su imaginación. Es lamentable que en un libro como el que dedicó a la memoria de Gottschalk, además de insertar una serie de anécdotas de poca o ninguna veracidad, haya incluido una leyenda en la que él se constituye en actor y amigo inseparable, que abandona sus obligaciones para asistir al compañero en su último trance y que duda al mismo tiempo que ese amigo suyo, cuyas virtudes tanto alaba, haya podido ser asistido en el Brasil por nuevas amistades granjeadas allí en una estancia de siete meses. Vamos a reproducir ahora los respectivos capítulos y demostrar con notas al pie de la página la documentación que rechaza sus afirmaciones:

CHAMPAGNE, PATRIA Y AMOR

El día 12 de Noviembre de 1868 llegó al Río de la Plata la noticia del triunfo de la revolución de Setiembre en España. El regocijo que con tal motivo

estalló entre la colonia española de Montevideo fué extraordinario, y la circunstancia de que yo ocupara entonces el puesto de Presidente del "Comité Democrático Ibérico" de aquella población, dióme oportunidad de tomar la iniciativa en las fiestas y manifestaciones públicas que los españoles llevamos á cabo con tal motivo, las cuales, por su magnificencia, grandiosidad y entusiasmo, como también por la forma con que fueron recibidas por el Gobierno de aquel país, dejaron memoria imperecedera en el mismo.

No contento con la que puede llamarse celebración pública y oficial de un suceso que entonces creí tan beneficioso para España, quise celebrarlo en el seno de la confianza y con todas las expansiones privadas de la amistad. A este efecto, dispuse una comida íntima en el espléndido *Hotel Oriental*, en cuyo acto me acompañasen las personas de mi mayor cariño. Convidé el primero á Gottschalk. Luego al inspiradísimo virtuoso belga, el flautista J. A. Reichert; al hábil profesor portugués de saxofón, Rafael Chroner; al caballeroso D. Pablo Antonini Díez, más tarde representante de la República del Uruguay en la corte de Italia; al abogado montevidiano D. Manuel Sierra y Carranza, que dos años más tarde debía llevar su deslealtad y su cobardía hasta conseguir que en las salvajes llamas del Chaco cayera á los golpes de mi espada el complaciente instrumento que se prestó para sus perfidias; al activo D. Manuel Silva del Villar, en aquel entonces Director del *Banco Oriental*; al austríaco veneciano Sr. Luis Petich-Antonini, vice-cónsul de Italia en Montevideo y hábil *dilettante* en el instrumento de Paganini y *Vieuxtemps*.

Rodeado de tales comensales, y benechido de satisfacción el pecho, obsequié á mis convidados con el más íntimo y exquisito banquete que la gastronomía y el entusiasmo pueden disponer. Apuráronse las botellas del espumoso Champagne desde el principio, en competencia, con los cristallinos vinos de Hungría y del Rhin y los perfumados zumos de Pauillac y de Borgoña.

Los platos reunían para nosotros todas las sazones del paladar y de la inteligencia. La conversación era general y chispeante, rivalizando los *chateaux* españoles con los *chateaux* parisinos y belgas, con las *pailles* americanas, con las espirituales sentencias inglesas y lusitanas y con las transparentes anécdotas italianas. Relatar todos los incidentes de aquella comida, sería empresa poco ménos que imposible. Todos éramos jóvenes en aquellos días; nos había resonado el triunfo de la libertad en España; enardecíase el salroso Champagne helado, que con preferencia á todos los demás vinos apartáramos abundantemente con todos los manjares, desde la sopa de ostras hasta el sorbete de *orange*, y entre nosotros derramaba Gottschalk á torrentes su espiritual verbosidad sobre las cosas más triviales y jocosas y hasta sobre las más serias y profundas.

Un banquete en celebración del levantamiento de Cádiz, no podía dejar de tener, como base capital, el progreso y la libertad de España. La política fué, pues, el tema capital de todos nuestros chistes y de nuestros brindis, haciendo votos todos los comensales por la felicidad de España, monárquica ó republicana. Gottschalk, Antonini Díez, Sierra, y Silva, la apetecían con el gorro frigio; Reichert, Chroner y Petich-Antonini, la deseaban con diadema Real. ¡Nadie pensó entonces que habían de venir el gorro frigio y la diadema, pero nó la libertad!

Después de saborear el aromático café, la reunión quedó disuelta, sin que

permaneciéramos juntos más que Gottschalk, yo y otro de los convidados, que por vivir aún, al publicarse este libro, no debo nombrar. Los tres salimos á la calle de Solís, y por la del Cerrito llegamos ante una casa de elegante fachada, á donde había pedido Gottschalk ser presentado á una actriz francesa, llegada por aquellos días á Montevideo.

Mi compañero y yo llenamos los deseos del pianista, y pocos minutos después, Gottschalk había jugado el dado de su vida. La mujer á quien le presentamos llamábase Clélia, la misma cuyo amor debía agostar la existencia del virtuoso. La misma que en las páginas 173 y siguientes de este libro he tratado de describir lo mejor posible y que, muerto Gottschalk, debía ir conmigo á contemplar sus funerales desde las enhiestas rocas del Corcobado.

Clélia tenía una voz admirable. Su género no era escaso, y la gracia con que cantaba las más chispeantes obras del teatro lírico francés no tenía rival en otra cantante. El pianista cayó preso en los atractivos de aquella sirena, cuya pasión y venenosos halagos posturaron á su amante en una enfermedad mortal, cuando algunos meses después vivieron ambos en la República Argentina. Podó Gottschalk restablecerse, pero no salvarse. Llevaba el veneno en su propia sangre; careció de la energía necesaria para escapar á las seducciones de Clélia, y esta fascinación fué su muerte.

Reparado el pianista de su dolencia en Buenos Aires, dió algunos pasos más en la vida, y fué á caer para no volver á levantarse, en Rio Janeiro. Triste día aquel en que mi amigo, con motivo del banquete á que le invité en Montevideo, cruzó la senda de su vida con la existencia de la mujer que había de serle tan fatal (190).

Este capítulo era necesario como introducción al estilo de Fors y como primer accidente del que surgieron luego los demás. Continuemos ahora:

En Buenos Aires inauguró el virtuoso sus conciertos en el espléndido salón del *Coliseo*, alternándolos después con los que dió en el espacioso Teatro *Colón*. La proximidad de aquella capital á Montevideo, fué causa de que de una orilla del Plata pasara á otra, dando en una misma semana magníficos conciertos en el citado teatro y en el elegante de *Solís*, en Montevideo. Visitó en aquella época Rosario de Santa Fé, Córdoba, el Salto Oriental, Gualeguay, Paysandú y otras poblaciones de ménos importancia, hasta que tanta actividad y agitación quebrantaron notablemente la salud del artista en el verano de 1868 á 1869. Pudo á repararse en un delicioso lugar denominado *El Tigre*, en las cercanías de Buenos Aires. Allí permaneció algun tiempo entregado á su inspiración y á sus recuerdos: allí concluyó y dió forma determinada á su magnífica *Muerte!* cuyo origen relataré más adelante.

Casi restablecido de su enfermedad, hizo su último viaje á Montevideo, dió en esta ciudad su postrer concierto, y despidiéndose de mí por última vez partió para el imperio del Brasil, llegando á Rio de Janeiro el 10 de Mayo de

(190) FORS, LUIS RICARDO *op. cit.*, págs. 253-57.

aquel año (197).

Iba á bordo del buque en que viajó Gottschalk una joven francesa (198) de los Bajos Pirineos, que llevaba en sí la muerte del grande artista. Pocos conocen este detalle. El virtuoso fué á morir al Brasil, llevando el veneno que había de poner fin á su existencia. Aquella mujer llamábase Clélia. Tenía ojos inmensos, negros, brillantes hasta el punto de parecer por ellos nacida en el estéril suelo de Granada; tenía el cutis blanco, tan blanco como el de una hija de la raza eslava; su boca era diminuta y rosada como las que Rafael ha pintado en sus madonas; su cabellera era abundante, larguísima, sedosa y rubia, tan dorada como la de las aldeanas de las orillas [del] Zuiderzée. No era alta, pero sus formas eran esbeltas, torneadas, mérbidas, en todos sus detalles; su pié era breve como el de una camagleyana y sus manos parecían las de una criatura. Clélia era un conjunto de dotes privilegiadas. Su cuerpo fascinaba, sus modales eran exquisitas, tenía viveza de imaginación, era instruida, hablaba perfectamente, á más de su lengua natal, el español y el italiano y, por último, su corazón era apasionado, su naturaleza ardiente y arrebatada y todo en ella constituía un volcán peligroso para cuantos se acercaban á sus atractivos.

De boca de dos médicos afamados en Buenos Aires que Gottschalk moriría víctima de los albugos [sic] de aquella mujer, si no tenía el valor de renunciar á ellos. Después de esta declaración, el artista cayó enfermo, y apenas restablecido en *El Tigre*, y apenas dispuesto á alejarse de su sirena mortífera, partió al Brasil... en el mismo buque que conducía á Clélia. Pocos meses más tarde cumpléronse los vaticinios de los doctores de Buenos Aires!

El 22 de Junio el virtuoso me escribió una carta muy breve, pero muy elocuente, la cual, entre dos párrafos cuyo contenido me veo privado de poder publicar, decía lo siguiente:

"Amigo!

...quisiera escribirte tanto, pero nada me deja hacerlo, ni la corte que me obsequia, ni los recuerdos que cada vez me asedian, ni ella.

Llevo la enfermedad conmigo, y no obstante, no quiero dejar de estar enfermo.

De Arte, nada. De ilusiones, nada. De tristeza, un océano. De placeres, todo un infinito..."

Tardó en volver á recibir noticias suyas, por cartas á otros amigos y por los diarios brasileros que llegaron al Río de la Plata, tuve conocimiento de sus trabajos y ovaciones. El Emperador D. Pedro I [sic] recibió oficialmente al grande artista, dió *soirées* en su obsequio, asistió á casi todos sus conciertos y *festivales* y le hizo obsequios de valía. La sociedad de Río de Janeiro, que es

(197) Es errónea esta información. Gottschalk llegó a Río de Janeiro en el vapor inglés *Kepler*, el 3 de Mayo de 1869, según consta en la Sección *Movimiento de Porto*, *Diario de Río de Janeiro*, N.º 122, 4 de Maio de 1869. Véase la reproducción fotográfica en este trabajo.

(198) Como lo muestra la lista de pocos pasajeros que llevaba el *Kepler*, no viajó con destino a Río de Janeiro ninguna mujer, y menos una Clélia. Véase *Diario de Río de Janeiro*, N.º 122, 4 de Maio de 1869, Sección *Movimiento de Porto*. Eran 6 pasajeros hombres, 17, sin especificación de sexo, viajaban en tránsito a Europa.

una de las mas civilizadas del mundo, musicalmente hablando, llegó a ser delirante admiradora de Gottschalk. Los conciertos sucedíanse con rapidez, y entre ellos dirigió algunos *Festivales* que llevaron el entusiasmo de los brasileros al colmo del delirio. La permanencia del virtuoso en Río de Janeiro fué un triunfo continuo, una ovación incesante, una aureola de gloria que no le dejó un momento hasta la madrugada del 18 de Diciembre de aquel funesto año de 1869, en que exhaló el postrer aliento de su vida (199).

En el capítulo siguiente, *La Muerte*, Fors transcribe trechos del libro de Octavia Hensel, ya citado por nosotros y publicado en 1870, reproduciendo en esas transcripciones, en 1880, errores que no serían admisibles si él hubiera estado realmente en Río de Janeiro, como afirma. Leamos ahora lo más picante de su relato:

Las cartas de éste [Gottschalk], y las noticias de otros amigos, que llegaban á mí en Buenos Aires, donde á la sazón vivía, hacíanme comprender que el virtuoso se acababa; todo convergía á probarme que aquella privilegiada existencia tocaba á su fin.

A principios de Diciembre, recibí la siguiente carta, de letra desconocida, con un garabato al pié, parecido al que usaba Gottschalk para firmar:

"Río 27 de Noviembre de 1869.

No me he equivocado y se realizan todos mis presentimientos. Quisiera verte y decirte mucho de mis cosas.

Tal vez no puedas venir. Seré una verdadera contrariedad porque me hallo en el *prestisimo* del mio *finale*. - G."

Aquella misma tarde, un oficial de la marina brasilerá, embarcado en el acorazado *Alagoas*, amigo mío y del pianista, vino á decirme que su familia acababa de escribirle que Gottschalk se hallaba enfermo de muerte (200).

No podía trasladar al papel la impresión que recibí. Mi posición entonces no permitía alejarme ni un día de Buenos Aires; era para mí un compromiso de honor no abandonar un solo momento la cruzada que sostenía contra los jesuitas mi periódico *El Progreso*; pero no vacilé ni un instante. Pasé por encima de todas las consideraciones, y aquella misma tarde partí para Río de Janeiro á bordo del transporte de guerra *Presidente*, que venía del Paraguay con rumbo al Brasil (201). Llegué á la capital del Imperio á las diez de la mañana

(199) Fors, LUIS RICARDO op. cit., págs. 172-73.

(200) No descartamos la posibilidad de que Fors haya recibido este billete, inclusive a través de un oficial de la marina brasilerá. Esto sí, el *Alagoas* estaba prestando servicios en el teatro de operaciones.

(201) Fors dice haber llegado en el mismo día de la muerte de Gottschalk, o sea, el 18 de Diciembre de 1869, en el vapor *Presidente*. En las listas de llegada de vapores y veleros de la época no figura vapor alguno de este nombre, ni tampoco en las listas de salida. El 18 llegó a Río únicamente el barco *Lizette*, procedente de Cardiff y con carga de carbón. En las fechas de llegada, del 7 al 23 de Diciembre no aparece ningún vapor con el nombre *Presidente*. El 17 llegó el *Galileo*, procedente del Río de la Plata.

del 18 de Diciembre; abandonó el buque y el puerto y apenas asomé por la Rua Direita, supo la fatal noticia. Gottschalk había muerto durante la madrugada anterior (298).

Jamás había estado en el Brasil; no conocía un ser viviente en Rio Janeiro y por lo mismo, me fué difícil orientarme en medio de la confusión y la pena que me dominaban. Quería ir á la morada de mi amigo, pensé volar á la casa de aquella Clélia tan fatal á su existencia; todo quería hacerlo á la vez y nada hacia. Por fin reflexioné. El negro que llevaba mi maleta me contemplaba con extrañeza; le vi parado á mi lado y le pregunté dónde estaba el Hotel más cercano. Me condujo á uno que se encontraba á pocos pasos, llamado *Hotel de France*, en una espaciosa plaza cuyo nombre no recuerdo, pero que creo era el *Largo do Paço*, (Plaza del Palacio) por encontrarse en ella el de los emperadores de la dinastía de Braganza.

En el hotel descansé un instante, tomé noticias de algunas gentes sobre el suceso del día y formé mi plan de conducta. Ante todo, se trataba de ver por última vez á Gottschalk. Dijéronme que al enfermarse lo habían llevado á Tijuca, y sin perder mas tiempo, tomé el camino de aquel pintoresco plateau; llegué á la casa mortuoria y en ella vi las queridas facciones del artista (299). ¡Pobre Gottschalk! ¡Cuánta inteligencia, cuánto genio, cuánta grandeza de corazón, fuertes para siempre, reducidos á unos restos mudos é insensibles! ¡Tan privilegiado espíritu, tornado en miserable pedazo de materia inerte!

No tuve valor para seguir al lado del cadáver. Junto á él bullían y se daban importancia personas á quienes no conocía, y en cuyas maneras descubría el afán de hacerse los grandes amigos del virtuoso, ellos, que tal vez no le dieron dos veces la mano durante su vida. Admiséme de tan gran número de amistades postumas y el dolor que me aquejaba me aconsejó retirarme sin que se me ocurriera el darme á conocer por el amigo íntimo á quien Gottschalk llamara en los últimos días de su vida. Fermín, el *gran Fermín*, secretario, ayuda de cámara, comodín y *factotum* del gran pianista, estaba allí revuelto en aquel torbellino de amigos improvisados. Apenas me vió, vine á hablarme y de sus labios oí multitud de datos que confirmaron lo que yo ya sabía de las causas de la muerte de Gottschalk. Todos ellos vinieron á justificar las predicciones de los médicos de Buenos Aires. Pregunté á Fermín las señas de la morada de Clélia; me dijo que vivía en la Plaza *d'Atalação*, y despues de acercarme al cadáver y de contemplarle dolorosamente por última vez, durante algunos minutos, salí de la casa, dejé Tijuca, bajé a Rio de Janeiro y dirigí mis pasos á la casa de Clélia.

(298) Aparentemente, Fors se refiere, al decir, "había muerto durante la madrugada anterior", al día 17, incurriendo en este caso en una contradicción, porque en pág. 175 dice que Gottschalk murió en la madrugada del 18.

(299) Fors dice haber llegado á las 10 de la mañana a Rio de Janeiro. La búsqueda del Hotel y un breve descanso representan dos horas más. Si a mediodía él hubiera procedido a subir al Alto da Boa Vista para descender desde allí al Hotel Bennett, hubiese llegado quizás a las 2 de la tarde, yendo muy rápidamente. A estas horas, el cadáver de Gottschalk ya se encontraba en la ciudad. En el mejor de los casos, Fors se hubiese encontrado con el cortejo por el camino.

Allí encontré la sombra de aquella portentosa belleza. Clélia no era la misma mujer. En todo su estado hallábanse impresas las huellas de un profundo dolor. Apenas me vió, lanzóme una expresión [sic] eléctrica, una frase salida al parecer de una garganta metálica y estridente:

— *Il s'est tué!* me dijo.

No quise contestar aquellas palabras, que parecían un descargo de conciencia. Yo sabía bien que ella, solamente ella, había muerto al virtuoso, pero no era entonces la hora de las recriminaciones; sentéme en una butaca y permanecí mudo, contemplando aquella criatura teñida desesperadamente en un casaca. Nada interrumpía, ni mis meditaciones, ni sus sollozos.

Era más de la una de la madrugada cuando se incorporó; y fijando en mí sus inmensas pupilas, brillando en el dilatado círculo negruzco que invadía sus pómulos, me pidió que le hiciera el último favor, antes de que abandonara la América. Le contesté que estaba pronto, y entonces, levantándose y abriendo un armario de polo-santo, empezó á sacar algunas ropas, diciéndome:

— Aquí está mi amazona, pronto! Luis! pronto! un caballo, manda traer un caballo, quiero ver por última vez á nuestro Moreau; pero desde lejos, desde las nubes. El *Corcovado* [sic] está lejos y no es necesario perder tiempo. La última vez que he salido con Moreau me llevó al *Corcovado*. Desde allí quiero ver por vez postrera su hermoso cuerpo; acompáñame; es el último favor que podrías hacerme; acompáñame!

Había en las palabras de aquella fatal mujer algo tan imperioso y de un pesar tan interesante y tan sincero y tan irresistible, que me levanté dispuesto á secundar sus planes. La dije que se vistiera, y salí en busca de dos caballos. Fómese el lector idea de mis apuros en busca de dos caballos á la una de la madrugada, en una ciudad inmensa, desconocida por completo, puesto que me hallaba en ella por primera vez. Desisto de describir las dificultades con que luché y la fatiga que debí vencer. Por fin obtuve los caballos.

Al llegar con ellos á la Plaza *d'Atalação*, ya Clélia esperaba impaciente en el dintel de su casa. Parecía la estatua del dolor, tallada en contornos de la más exquisita [sic] elegancia: aún aquel cuerpo fatal para un gran génio conservaba todo el atractivo de unas curvas fascinadoras, reveladas por el corte ajustado, severo y sencillo de un traje de amazona. Montó de un salto á caballo y juntos emprendimos silenciosos la expedición [sic]. Al salir de la ciudad, y apenas en las primeras pendientes de la meseta de Tijuca, vi que algunas lágrimas brillaban como perlas en las mejillas de Clélia (300). Nada dije, y seguimos la ascension sin cruzar una sola palabra: ambos estábamos bajo la influencia de un gran dolor y ante una de las magnificencias más imponentes de la naturaleza.

Andábamos por un camino que serpenteaba caprichosamente sobre un fondo negro, formado por la espesura de los árboles de la colosal montaña. En aquella oscuridad brillaban, sembrados en una extensión dilatadísima, los lucos de algunos faroles fijos de trecho en trecho á los bordes del camino, y, entre ellos las ven-

(300) Para subir al Corcovado y no Corcobado, como dice Fors, no se toma el camino de Tijuca, salvo que se quisiera prolongar en tres o cuatro veces la extensión del camino.

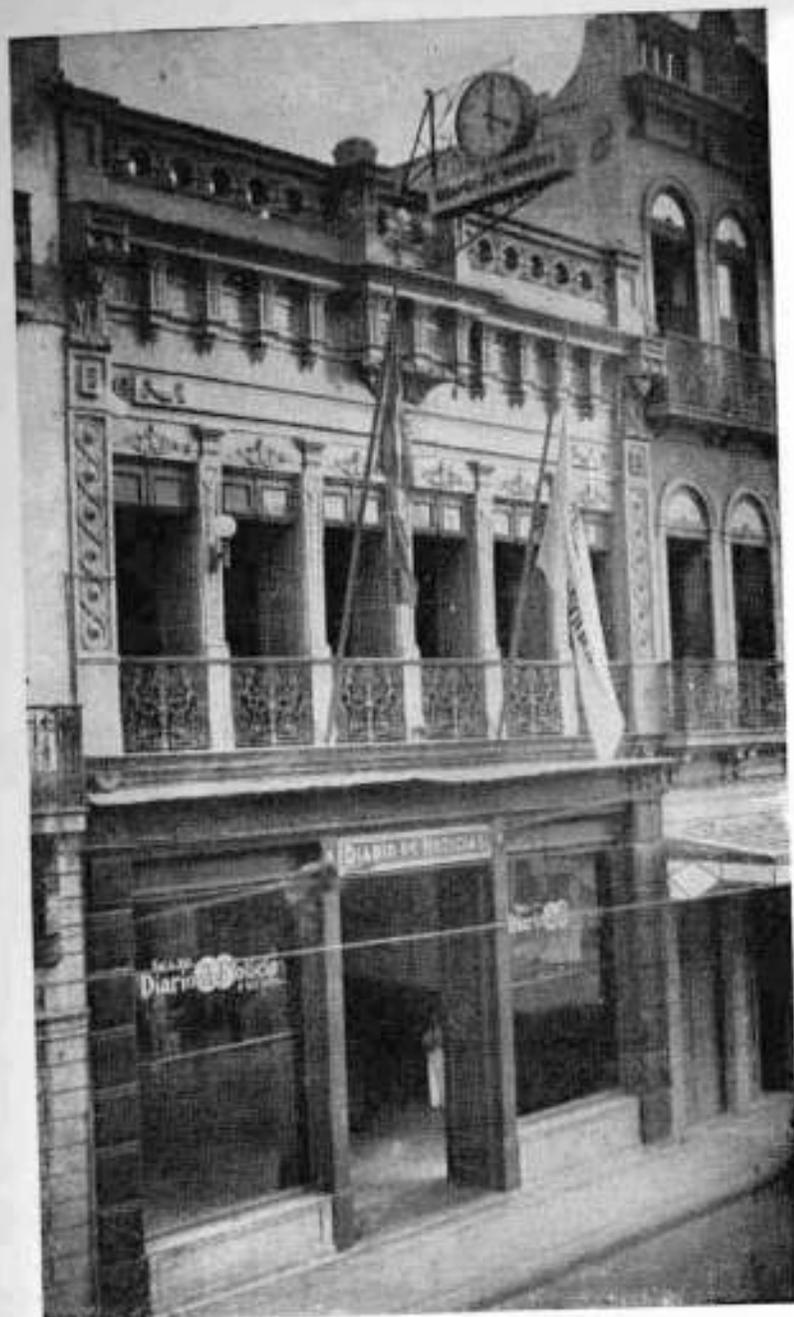
tama de las innumerables y pintorescas quintas mal escondidas en los recodos y vericuetos del titánico promontorio. Acamejaban aquellas veces las emanaciones fosforescentes de un cementerio sin límites y, á veces, los ojos imponentes de miles de fieras apostadas entre aquel laberinto de árboles, picos, sendas y masas informes, conjunto pavoroso, que en aquellas horas, con aquella compañía y en tan dolorosas circunstancias, profababan el cerebro de fatídicas ideas y el corazón de punzantes palpitaciones.

Sobre nuestras cabezas erguíase soberbia, irregular, casi insultante, la cima del Corcovado, besando con su negra corona de peñascos el disco de la esplendente luna, torciendo el cuerpo de su gigantesco promontorio sobre la dormida ciudad americana, cual si fuera un Korigan inmenso, velando el sueño de la más humilde aldea de Bretaña. Pasamos Tijuca, pasamos docenas de mesetas más (205), sine tan estensas [sic], tan pintorescas y mas caprichosas: parecía que con la ascension la atmósfera que respirábamos era mas etérea; nuestros pulmones respiraban con mayor amplitud; la mente parecía sutilizarse; creía la imaginación que se acercaba á otra luz más pura y más vibrante á la vista. El camino fué estrechándose; Clélia tuvo que cederme el paso; su caballo seguía mi caballo y, poco á poco, las rocas del camino rozaban mas frecuentemente nuestros cuerpos, el borde de precipicios espantosos desmoronábase bajo las herraduras de los caballos, las ramas de enormes arbustos, arraigados en los flancos del Titán, azotaban uacatras rostros y espantaban las cabalgaduras con punzantes arañazos. Era el espectáculo imponente y llevaba al espíritu á replegar sobre sí sus alas, sobrecogido por aquella grandiosidad incommensurable.

De pronto, un color negro cubrió cuanto se ofrecía á nuestra vista. Los reflejos de la luna desaparecieron, los caballos relincharon y, sin el tiempo necesario para proveerlo ni pensarlo, nos vimos envueltos por una bruma que empapaba en humedad todas nuestras ropas. El fenómeno era maravilloso. No llovía, y todo á nuestro alrededor estaba mojado; nuestros caballos cubiertos de agua y todo nuestro cuerpo como en un baño. Nos hallabamos dentro de una nube. En tal situación, parecióme que la montaña abría su seno, haciendo explosión todas sus entrañas y cavernas: fué un estrépito horrible que se oía y se tocaba; que no puedo describir y que no puedo comparar con ninguno de las detonaciones que he sentido en toda mi existencia. Dos ó tres veces nos vimos envueltos en una luz desgarradora, blanca, punzante como una espada; luz que más que herir las desencajadas pupilas, parecía lacerar las carnes. En tanto, las estridencias ensordecedoras de la electricidad parecían rodar por entre precipicios inmensos; hubiera jurado que arrancando de los pies de mi caballo, caía todo aquel estrépido como avalancha destructora sobre todas las ciudades del globo, las reducía á arena, despeñábase sobre todos los mares del mundo, combatía con sus olas, y sacudía, en una vibración sin límites, todos los ámbitos del universo.

No trazcurrieron muchos minutos sin que nos halláramos fuera de aquella atmósfera de agua, de fuego y de oscuridad; no sé si la nube nos dejó ó si

(205) Revela una falta de conocimiento de la topografía carioca hablar constantemente de "mesetas" cuando estas ni siquiera existen en el Alto da Boa Vista.



Edificio de la rua da Constituição No 41, en el cual se hallaba en 1869 la sede de la *Sociedade Philarmônica Fluminense*. El cadáver de Gattschalk fué velado en los salones de la planta superior. De aquí partió el cortejo fúnebre rumbo al Cementerio de São João Baptista. La planta baja se encuentra modificada.



Máscara de Guttachela, sacada por Bernadelli en el 1845 de muerte. (Museo
Histórica Nacional, Rio de Janeiro)



O Funeral de Gottschalk



O último estado de Gottschalk

Este é o estado em que se achava o Sr. Gottschalk no dia em que chegou ao enterro no Salão da Philarmônica Fluminense, em 25 de Dezembro de 1869.

El último dibujo que se hizo de Gottschalk, luego del embalsamamiento practicado por el Dr. Costa Ferraz en el Salón de la *Philarmônica Fluminense* de Río de Janeiro.

Cortejo fúnebre que recorrió a pie el largo trecho comprendido entre la *rua da Constituição* y el *Passeio Público* (Largo da Lapa), trayecto en el que fueron conducidos a pulso los restos mortales del idolatrado virtuoso. Dibujo de Angelo Agostini. (*A Vida Fluminense*, Anno II, No 104, Río de Janeiro, 25 de Dezembro de 1869).

A VIDA FLUMINENSE

Rio, 20 de Dezembro de 1910.

I. H. Gottschalk

Ha oito dias, após ter-se enfermado, exaltado o sistema nervoso e mais in piração pianista do século dezoito.

Gottschalk usava para a música, para ella viver e por ella morrer, exausta, sem ter mais forças para absterer a vertiginosa actividade de sua imaginação.

Seu espirito, demasiado grande para viver encerrado em um corpo, desceia a cada humana que o prendia e terra e foi de novo combatuendo-se com o fogo divino, de que era, uma das mais brilhantes centellas.

Foi o excesso de trabalho que o matou, e para que se despedia e da mente firme em seu elevado posto, como a Vênus que estira aos pés da sua agradável, veio o anjo da morte bati-lo com suas asas negras em pleno theatro, perante milhares de seus mais estroados admiradores.

Foi a febre de trabalho, que o devorava dia e noite, que o fez deixar tão cedo ao mundo.

Aos 16 annos escreveu Gottschalk a *Bombarda* e o *Evangelio*, sendo desde logo coligado pelos mais competentes criticos entre os primeiros pianistas compositores; e como era conhecido na Europa, onde colheu firmes entusiastas e autoritativos conselhos de Thalberg, Liszt e Chopin.

Foi sobre todos os seus alunos quem mais o influenciou no principio de sua carreira artistica, e cujas composições elle tentou imitar, até que formou uma escola toda sua.

Até 1850 a vida de Gottschalk foi uma serie intermitente de viagens ao velho continente e nas margens pacificas da America do Norte.

Em 1850 escreveu elle uma excursão pelas regiões que banha o Pacifico. Passado pelo costumeiro territorio dos Estados-Unidos, encaminhou-se para a America Inglesa, de onde partiu para a California, penetrando depois em seguida, sempre victorioso, sobre as capitães da região occidental americana até o Estreito de Magalhães, que atravessou para visitar a Republica do Costa e o Imperio do Brazil, onde quiz a Providencia que tivesse termo sua incessante e gloriosa peregrinação na terra.

Dizer, e repetir, Gottschalk morreu de cansaço.

Para passar a luctação infernal em que viveu, transcreverei aqui os ultimos periodos de uma carta, que me dirigiu na noite vespers de seu primeiro grande triunfo. Por elles aquietará talvez o leitor a vivacidade de seu espirito.

Milão:

« Les nouveaux à écouter sont: La Marche de suite du Précepte, l'ouverture de la classe de Jeanne Heurt, ma exclamation—Nuit des Tropiques, que Va-pervez cite dans son Dic. l'histoire des Contemporains, et enfin la grande Marche Triomphale, dédiée par moi à S. M. l'Empereur.

« Les répétitions: exceptionnellement. Je n'aimé d'une oeuvre à l'autre. Je suis une pile de Vainc et remplacé par une machine à vapeur faite humaine. Si je ne deviens pas fou, ce ne sera ni de la faute de mes soldats, ni de la mienne.

« Ma chambre est au Capitannato, sans cour ni balcon, ma tête en classe!

« C'est vous expliquer, en l'extenuant, le desordre et le sans façon de ce griffonnage, que je fais à la hâte, en attendant un troisième répitum d'aujourd'hui!

Deux jours après de concerto mesmo, encontrando na rua do Ouvidor. Estava pallido, e tinha as mãos algemadas pelo febre. Disse-me que chegara a reunir novos elementos para outro festival. Pediu-me que devia repousar durante alguns dias, antes de entregar-se a novas fadigas.

—O descanso e o trabalho não penoso que talvez / responder-me elle sorrindo!

Uma semana depois e estava o Theatro Lyrico cheio de espectadores, e Gottschalk preparava-se para entrar em scena, quando foi acrometido por uma violenta cãibra, que o lançou por terra sem sentido.

Transportado para casa em uma cadeira, foi Gottschalk tratado com paternal carinho pelo seu particular amigo, o Dr. Severiano Rodrigues Martins, que não o abandonou um só instante, e em cujo hospital se ficou.

Gottschalk não era só um pianista extraordinário; era tambem um litterato distinguido, um cavalheiro de toda fôrma e um homem de espirito como talvez visto poucos.

A. de C.

ASPECTO DE VARIAS COIS

Gottschalk.—O artigo de Sr. Francisco de Sá.—Desta noite (verdade) — Uma vida de trabalho.—O livro "Christus"—Frodo que ali se lê.—A terceira parte de Compendio Lyrico.—O lamento de Alvaro.—Varia outras paradas.

Foi profunda a sensação, que a prematura morte de Gottschalk produziu em todas as classes da nossa sociedade.

Artistas dramaticos, músicos, pintores, litteratos, juristicos, poetas, cosidores, negociantes, operarios—tudo sentiu a falta de um talento, que sobrava pelo seu extraordinario talento e senso pratico, praquês a effluvia de quanto se lhe aproximava.

Tudo foi dito quanto podia dizer-se acerca de fatal acontecimento. A imprensa diaria publicou algumas artigos repletos de verdade e sentimento; e os, dentro visto, se achava para mercado livreos o mesmo treito utilissimo no *Journal de Paris* pelo Sr. François Joubert, é que, mais que nos outros, nos dá um modo de luctação a pessoa autorizada para escrever sobre artes e artesias, como poucos poderiam fazê-lo entre nós.

Desta noticia pouco foram aquietados pelo impression: no 3.º Sr. Mosteiro e Ayres.

Deveria ella recordar-se que se o Journal apresentava aquillo aspecto impressionante tão admirado por quantos assistiram a elle, em seu derredor em grande parte ao impressionar dele e ha vintenas de presenças de Philadelphie, Monna Financiers; e que se o mesmo de sociedade, para conseguir a realização de sua vida de trabalho, não acreditasse a viver naturalmente aquillo sentido luctuoso, que era ao vivo expirar e ultimo respiro de um talento, não teriam os aquelles sido occupado de dizer ao illustre fideus que adios ao mundo, que a cada passo fazia rebentar dos olhos as lagrimas silenciosas da dor e da saudade!

Articulos necrológicos sobre Gottschalk, firmados por A. de C. y A. de A., respectivamente. El segundo artículo continúa en página 1096. (A Vida Fluminense, Anno 11, No 105, Rio de Janeiro, 25 de Dezembro de 1860).



Olympto Brasileiro
ESCLAPPIO

El Dr. Severiano Rodriguez Martins, ilustre médico y amigo íntimo de Gottschalk, quien cuidó a éste abnegadamente hasta los últimos instantes. (Dibujo alegórico de Henrique Fleitas. El Dr. Rodriguez Martins, quien firmaba con z, a la española, era medio hermano del Dr. José Maurício Nunes Garcia, hijo del gran compositor. Todos eran de origen negro, dotados de excepcional inteligencia y dones artísticos). (A *Semana Illustrada*, Anno III, No 124, Rio de Janeiro, 26 de Abril de 1863).



El Dr. Fernando Francisco da Costa Ferraz, médico no menos famoso que el Dr. Severiano Rodriguez Martins, quien realizó la autopsia y el embalsamamiento del cuerpo de Gottschalk. Dibujo alegórico de Angelo Agostini. (*Revista Ilustrada*, Año 1, N.º 43, Rio de Janeiro, 11 de Novembro de 1876).

1171

N. 552

126

1551-

Quadro N.º Rs. 100\$00

O Sr. Administrador do Cemeterio de S. João Baptista
mandou dar sepultura no Quadro n.º 552, e com esta lhe foi apre-
sentado o documento legal, em virtude do qual
Vozes Luiz e Morand Gottschalk

Nacionalidade: Alemã
Estado: Solteiro
Idade: 27 annos

O qual tem de ser enterrado no túmulo n.º 2 em frente a.º 2
do 5.º sepulchro
Inscriptura de 11 de Setembro de 1868.

O Chefe de Turno,

Proceder de se no 1.º Capella de S. João Baptista
de S. João Baptista, em virtude do qual
n.º do 1.º Capella de S. João Baptista, em virtude do qual

Cemeterio de S. João Baptista em 11 de Setembro
de 1868.

O Administrador,

[Handwritten Signature]

Autorização para la sepultura provisoria del cuerpo de Gottschalk, en la Capilla del Cementerio de São João Baptista. Puede leerse: "Por ordem do Ex^{mo} Sen^{or} Concellor Provedor ficou depositado na Capella deste Cemeterio, a requerimento de Victor Prude". (Sexta Casa de Misericórdia. Arquivos, Livro X, N.º 651 do assentamentos de obitos, pág. 175).

46531-

Attesto que o Sr. Luiz Morand Gottschalk americano, solteiro, de 40 annos de idade, estando a tratar-se na Tijuca, Hotel Benet, falleceu de uma pneumonia abcedada intercurrente; sua enfermidade durou 21 dias e seu cadaver pode ser sepultado. Rio de Janeiro 18 de Dezembro de 1869.

Severiano Roza Martins

Declaro que o corpo está na Rua da Constituição No 41. Victor Préalpe.

Declaro que o corpo está na Rua da Constituição No 41. Victor Préalpe.

Certificado de defunción del médico de cabecera de Gottschalk, Dr. Severiano Rodriguez Martins. Dice el documento: "Attesto que o Sr' Luiz Morand Gottschalk, americano, solteiro, de 40 annos de idade, estando a tratar-se na Tijuca, Hotel Benet, falleceu de uma pneumonia abcedada intercurrente; sua enfermidade durou 21 dias e seu cadaver pode ser sepultado. Rio de Janeiro. 18 de Dezembro de 1869. (Firma): Dr. Severiano Roza Martins". Debajo del certificado se lee: "Declaro que o corpo está na Rua da Constituição No 41. Victor Préalpe". (Santa Casa da Misericórdia, Arquivos, Livro X, N.º 651 de assentamentos de obitos, pág. 178, verso).

nuestros caballos, espoleados por el terror, nos sacaron de la nube. Fue lo cierto que la tempestad quedó á nuestras espaldas, y media hora despues la admiramos á nuestros piés desde uno de los ángulos salientes del camino.

Al espirar [sic] la noche estábamos en una especie de parador, tuberna y casa de guarda, y allí nos apesamos para dar algun descanso á los caballos. Yo tomé algo para confortar mi cuerpo, que se sentia débil. No había comido desde el almuerzo del día anterior, á bordo del *Presidente*. Clélia no quiso probar bocado.

La meseta en que nos encontrábamos era larga, estrecha y una de las mas pintorescas de la montaña. Desde ella á la cumbre del *Corcobado* hay que subir á pié por un camino empinado y peligroso cuyo trayecto calculo en poco más de media legua. Quedaron los caballos á cargo del guarda y, con Clélia del brazo, acometí la última parte de la ascension.

Colorábase el horizonte con las primeras luces de la alborada. Iban tomando color de esperanza y descomarándose de su confusion las oscuras masas de árboles que nos rodeaban: curogeciase por momentos la tierra que pisábamos, y los cubiertos peñascos que rasgaban la verde vestidura del *Corcobado* iban blanqueando su faz y dibujando sus caprichosas vetas. Terminada la ascension, penetramos en la meseta de la elevada cumbre, formada por el coso truncado de una soberbia roca, en toda una superficie de cincuenta metros cuadrados próximamente. ¡Espléndido espectáculo!

Es fama entre los navegantes, que nada hay tan grandioso á la vista humana como Rio de Janeiro, Sidney y el Bósforo. No he visto de los tres sino el primero; pero dudo que el Bósforo y Sidney ofrezcan sobre el fondo imponente de sus colosales bellezas un gigante de granito, desde cuyos hombros pueda admirarse la naturaleza más lujuriente; aspirar el aroma embriagador de tumbosos bosques de ceibas, palmas y bananeros; en donde ver ondular las aguas del anchuroso puerto sembradas de islas y de escuadras; contemplar el bullicio de la metrópoli brasilera rodeada de populosos arrabales y de pintorescos caseríos cual enjambre de cortezanas; admirar el *Pen de Arécor* y sus moles graníticas cual él, sembradas en el Océano á manera de celosos atalayas del puerto, apostados por la naturaleza entre el choque de las olas en las propias fauces de la grandiosa bahía; dominar las cordilleras de toda una provincia y ver arquearse á sus piés la serpentina raya con que el Atlántico espupa la baba de su impotencia contra la valla altísima del continente; y al léjos, allá á lo léjos, en los más apartados horizontes, perder la vista sobre la cerúlea curva que corta la espléndida cortina de nubes y arbores. Cortina mágica á través de la cual llegan las memorias de la patria europea y en cuya fondo retrata el cariño los rostros de cuantos seres acariciaron nuestra infancia, guiaron nuestra adolescencia y entendieron de amor nuestros corazones.

Espectáculo grandioso y fascinador!

Quien no ha visto alumbrarse los ámbitos del mundo desde la cresta del *Corcobado*, no conoce la mayor de las grandezas de la tierra. A nuestros piés el abismo, atrayéndonos con un imán irresistible; nuestros oídos heridos por el magido eterno del acústico coloso; ante los ojos las gasas tornasoladas y colosales del vacío; en derredor, todos los efluvios y emanaciones de una vegetación que todo lo infiltra de lujuria y mollicie; el mundo todo de las altas

esferas, entulizando y embelleciendo en un conjunto abrumador de lo inmensamente grande, los sorprendentes conciertos de lo inmensamente pequeño.

Clélia y yo permanecimos fascinados durante un tiempo que no puedo determinar. Desde que el sol resgó las últimas gasas de la alborada, nuestro silencio era interrumpido tan sólo por alguna que otra exclamación de sorpresa ó de entusiasmo. No articulamos ni una palabra; transcurrieron horas de profunda meditación, hasta que de pronto, Clélia señaló con el dedo un horniguelo de gentes apenas perceptibles, que desde las últimas calles de Rio fué extendiéndose por la anchurosa y dilatada calzada que desde el *Lago [sic] da Lapa* se prolonga por los bordes de la bahía, hasta la cristalina curva de *Notafogo*. De vez en cuando, llegaban á nuestros oídos los ecos de una marcha fúnebre que tocaba una orquesta puesta á la cabera de un cortejo numeroso. Era aquello la comitiva mortuoria del malogrado Gottschalk. La orquesta, el carro fúnebre, la muchedumbre y un séquito inmenso de coches, fueron recorriendo todo el camino por delante de *Larangeiras*, por entre las quintas de *Catete* hasta la iglesia, que elevaba su techo casi á nuestros pies, no lejos de las inmensas avenidas de palmeras del *Jardim Botânico* (208). Clélia dió rienda suelta á sus lágrimas, hasta que el cortejo fué desapareciendo de nuestra vista. Entónces cambiamos una mirada que era todo un diálogo de acusaciones y disculpas.

Volvíamos á tender nuestras miradas por todas las grandezas de aquella naturaleza que nos rodeaba, y siempre silenciosa, nos retiramos de la cúspide del *Corcovado* y principiámos su descenso. Una vez en la casa del guarda, volvíamos á montar en nuestros caballos, y, siguiendo la senda de la ciudad, llegamos á ésta al declinar de aquella tarde (207).

Una vez en su casa, Clélia me hizo saber su resolución de abandonar á América, asegurándose que aprovecharía la marcha del vapor *Gironde*, anunciada para el día siguiente, yéndose en él á Europa. Despedíme de ella y al día siguiente me embarqué en el *Picardie*, que salía para Montevideo. De Montevideo me condujo el vapor *Filla del Salto* á Buenos Aires, á donde llegué en la madrugada del día de Navidad (208).

(206) Una persona que conoce bien el panorama que ofrece el *Corcovado* sabe que un número considerable de morros hace imposible divisar un cortejo, como pretende Fors, partiendo de Lapa via *Catete*. Se nota que Fors sujeta aquí su descripción a lo leído en los diarios.

(207) Fors, Luis Ricardo op. cit., págs. 185-95. He aquí otra contradicción. El cortejo fúnebre partió de la Rua da Constituição a las 5 de la tarde, a pie hasta Lapa. Siendo el trayecto hasta el cementerio de São João Baptista ó *Lagôa* muy extenso, el cortejo no pudo haber llegado a la vista de un observador, ubicado en el *Corcovado*, antes de las 6.30 de la tarde. La ligereza de Fors hizo que él descendiera antes de su puesto de observador, llegando, después de un penoso descenso de horas, al centro de la capital cuando el cortejo fúnebre arribó al otro extremo de la ciudad.

(208) La fecha de partida de Clélia para Europa, señalada por Fors como efectuada al día siguiente de la soya, o sea, para el 21 de Diciembre, no corresponde de manera alguna a la verdad. El *Gironde* salió el 16 de Diciembre para

Hasta aquí el fantástico relato de Fors cuya invención hemos demostrado. Posiblemente hizo un paseo a Río de Janeiro más tarde, conociendo un poco la capital, o, lo que es más acertado, la conocería cuando se trasladó a La Habana. Aprovechó sus efímeros datos y construyó entonces una leyenda adecuada para colocarla en medio de una descripción del paisaje tropical carioca, para lo cual tenía pluma fácil. No obstante lo inconsistente de las afirmaciones de Fors, nosotros hemos buscado el nombre de Clélia entre el de las actrices del *Alcazar*, lugar único en el que podría aparecer una cantante joven como la descrita por el periodista español y a la que parece haber estado él tan estrechamente vinculado, a juzgar por su relato, como el propio Gottschalk en los años 1866-67 de Montevideo. En efecto, entre las cantantes que enviaron una carta abierta a *Ba-ta-clan* figura una sola vez una *Clélie*, como puede verse en nuestra nota N° 7, en pág. 61 de la Revista N° 4, mientras que una *Zélia*, "endiabrada francesa" es citada con frecuencia (209). Parece que esta atrayente dama tenía muchos admiradores por su genio rápido. Fué ella que provocó al parecer una pelea con otra actriz, en pleno escenario (210).

Para aclarar los amores de Gottschalk en Río de Janeiro recurrimos a Escragnolle Doria:

Moço, celebre, sympathico, insinuante, Gottschalk amava as mulheres e deixava-se facilmente levar por ellas. E, segundo Antonio Vieira, difficil é o convívio com as filhas de Eva. "Com mulheres não sabe o homem como haver-se; si não as ama, tem-n'o por mesco; si as ama, por leviano; si as deixa, por covarde; si as segue, por perdido; si as serve, não o estimam; si as não serve, o aborrecem; si as quer, não o querem; si as não quer, o perseguem; si as frequenta, é mais que louco; si as não frequenta, é menos que homem". Gottschalk adoptava em materia de paixão a theoria da variedade. A duquesa de Medina Celi negou entrevista a Carlos V por não ter duas almas, caso em que perderia uma por amor do rei. Houve no Rio de Janeiro quem botasse fóra a usieia por Gottschalk, inconstante a valer. Os corações andavam ora em vago anseio de esperança, ora no escuro da dôr. Dentre as conquistas facéis de Gottschalk uma houve publica e curiosa: a da Reine, figura obrigada da Bohemia da época nas estrepolias do Alcazar, nas ceias de horas mortas, belleza estranha, um pouco desbotada, bullenta e com inclinações bacchicas, muito procurada nos bailes mascarados como pur galhofeiro, estrella da pandega, enfim. Gottschalk

Bordeaux, es decir, dos días antes de la muerte de Gottschalk, como lo comprueba el movimiento de barcos en *The Anglo-Brazilian Times*, No 24, December 23 of 1869, pág. 3. Tampoco coincide la fecha que ha dado Fors para el vapor *Picardie*.

(209) *A Fida Fluminense* No 102, 11 de Dezembro de 1869, pág. 1081.

(210) *A Semana Illustrada*, No 460, 3 de Outubro de 1869, pág. 3675: "...se vieram ás mãos em pleno Theatro, no meio de uma peça..."

gostou da Reine o deu talvez alguns momentos felizes a essa peccadora inaciada e inaciavel, senhora da amarga experiecia dos homens avidos de amores corredios...

...Um mez de cuidadosos ensaios consumiu o festival, mas que monstro de 650 muscos, ensaios durante os quizes Reine não sabia de perto do piano de Gottschalk... (211).

Con esta información, que nos parece considerablemente más seria que la de Fors, podemos cerrar el capítulo "Gottschalk y las mujeres", el cual, para no lesionar la memoria de los hombres, no hubiera tenido lugar en este trabajo si Fors no hubiera hecho de las suyas algo que necesitó ser desvirtuado.

Es realmente conmovedor observar hasta qué grado tomó como asunto de su incumbencia y responsabilidad moral la *Sociedade Philharmonica Fluminense* el velorio, la inhumación de los restos mortales y la memoria de su socio de honor Gottschalk. Ya el 24 de Diciembre anunció en el diario la suspensión del concierto mensual y el comienzo de los ensayos para el funeral dedicado a Gottschalk el 18 de Enero de 1870, a los 30 días de la fecha de su "passamento" (212), pero ya el día 26 de Diciembre realizó una Misa por el alma de su idolo, a los ocho días de su fallecimiento:

Misa por alma de Gottschalk — Celebra-se hoje ás 8½ horas da manhã na igreja de S. Francisco de Paula uma missa por alma do grande artista Gottschalk a expensas da sociedade Philharmonica Fluminense.

Esta sociedade, que por tantas formas tem dado as maiores demonstrações do grande estima em que tem o eminente pianista Gottschalk, faz executar durante a missa duas composições cheias de poesia e tocante harmonia. Denominam-se *Morte e Yemolo*. Foram estas as ultimas composições que o grande artista executou antes de fallecer. Seus amigos e admiradores terão occasião de orar a Deus por entre as harmonias de uma musica tão tocante quanto dolorosa é a coincidência que se dá. E Deus que creou aquelle immenso genio, receberá as orações de tantos corações pungidos pela saudade, que hoje vão orar por Gottschalk (213).

En las postrimerías de ese año de 1869 en que Gottschalk tomó parte descollante para hacerlo más significativo que otros, diarios y semanarios concluyeron su tarea informativa insertando hasta el último día noticias sobre el idolo que partió. Narciso, Arthur Napoleão & C. publicaron consecutivamente un aviso en que anunciaron la colec-

(211) ESCRAGNOLLE DORIA, L. G. *op. cit.*, págs. 68, 71.

(212) *Jornal do Commercio*, No 356, 24 de Dezembro de 1869.

(213) *Diario do Rio de Janeiro*, No 356, 26 de Dezembro de 1869.

ción de 32 composiciones de Gottschalk por ellos editadas (214). Casi inmediatamente después del fallecimiento, una serie de admiradores del pianista dió a conocer sus poesías dedicadas a la memoria de aquél (215). Y tampoco faltó la nota discordante, posiblemente de un amargado a quien no se habia devuelto aún el importe de su entrada al segundo festival del día 26 de Noviembre (216):

CONSAGRADO A GOTTSCHALK

Para melhor salvar as apariencias resta-lhes agora apenas só uma cousa: não vos esqueçais da missa do trigessimo dia.

Thomas Augusto Luso Brasileiro não historicado.

Largo da Lapa, 18 de Dezembro n. 1869.

DESPUES DE LA MUERTE

COMO sucede casi siempre con la desaparición de un hombre destacado, el capítulo *post mortem* encierra también para la memoria del extraordinario artista estadounidense páginas de olvido y de ingratiud. Ciertamente, Gottschalk no fué un héroe nacional para el público del Brasil, que asistió extasiado a sus conciertos, sino un virtuoso que se hallaba de paso. Pero en parte alguna del mundo pudo haber encontrado una acogida más sincera, más entusiasta y consecuente. No fueron pocos los que llegaron a considerarlo brasileño, no sólo por el hecho de ser un americano de nacimiento y un compositor que escribió sus variaciones sobre el himno nacional. El haberse hecho tan familiar en el Brasil se debió a su capacidad de penetración del medio, su asimilación prodigiosa del idioma y su generosa ayuda a las instituciones necesitadas. El liberalismo de la época, la creciente

(214) *Jornal do Commercio*, No 354, 22 de Dezembro de 1869 y subsiguientes hasta el No 360 del 27 de Dezembro de 1869.

(215) *Jornal do Commercio*, No 352, 20 de Dezembro de 1869: Soneto de A. J. S. Maia, *A Morte do distincto pianista norte-americano L. M. Gottschalk no dia 17 [sic] de Dezembro de 1869*; Poesía [en italiano], de G. Bergamaschi, *Morte di Luigi M. Gottschalk*; No 353, 21 de Dezembro de 1869: Poesía de Ayres de Almeida, *A Gottschalk*; No 357, 25 de Dezembro de 1869: Poesía de C. Gottschalk, y No 360, 29 de Dezembro de 1869: Poesía de Leopoldina Maia Rubião, *Nenia a L. M. Gottschalk*.

(216) *Jornal do Commercio*, No 362, 31 de Dezembro de 1869.

admiración que se sentía por el adelanto de los Estados Unidos de Norte América, contribuyeron a realzar aún más la figura del virtuoso, cuyas ideas sobre la democracia y los derechos del hombre quedaron expuestas en innumerables ocasiones, ayudadas por un temperamento fogoso y una cultura política sumamente sólida a la que se unía la experiencia del viajero que desde su tierna infancia había tenido que leer las realidades que enseña el libro de la vida. La demostración de un dolor colectivo, realizada espontáneamente por un pueblo sensible y afectuoso, en el entierro de sus despojos mortales, las misas cantadas en su memoria y la presencia de los amigos en la hora del embarque hacia su tierra natal, hablan con tal elocuencia de la popularidad de Gottschalk y de los sentimientos granjeados en su favor en siete meses de actividad constante, que nos eximen de nuevos comentarios.

Sin embargo, el tiempo contribuye a que una imagen querida se diluya y las exigencias de la vida proyectan a los hombres nuevamente hacia sus obligaciones e intereses. Faltando el imán, la presencia viva, el círculo de amigos de Gottschalk tuvo que dispersarse y sólo en la memoria de cada uno, o en las reuniones familiares y en los conciertos volvía a aparecer por mucho tiempo el nombre y también la música de una personalidad que cautivó con su centelleante figura de gentil-hombre, de artista dotado y de pianista genial los centros cultos de Europa y América. Aún hoy se encuentran en Rio de Janeiro y Petrópolis personas ancianas, algunas viejecitas nonagenarias que recuerdan a Gottschalk de sus tiempos de temprana niñez y junto a él toda una época en que el salón de la capital del Brasil representaba algo así como una tardía manifestación de la era romántica europea, con costumbres y modales copiados de Francia, pero de tal manera *sui generis* que no encontramos paralelo alguno con otros países de la América latina. Ya estaba funcionando el *melting-pot* hacia tiempo y en el crisol de este grande Brasil fundíanse razas e ideas de núcleos humanos abigarrados, sujetos a los mandatos de la tierra y del clima, rodeados de un paisaje de ensueño y de reales peligros al mismo tiempo, contrastes violentos propios del trópico. Toda esa sociedad en formación que lucía vistosa etiqueta junto al negrero esclavo descalzo y que poseía, por este mismo antagonismo, una extraña permeabilidad, aun era dirigida por un espíritu portugués realizador e hidalgo, legado precioso que constituye también la base social y espiritual de los países americanos de origen español.

Ya en el umbral del nuevo año y fiel a nuestro principio de

colocar al lector dentro del ambiente en el cual le cupo actuar a Gottschalk, vamos a pasar revista sucinta a los acontecimientos generales y los musicales, y a comentar todo aquello que merece ser citado en relación a su persona.

Ha sido difícil esclarecer las causas que produjeron la dispersión de los bienes de Gottschalk. No obstante la escasez de documentación oficial —que aún puede aparecer— pudimos documentar algunos hechos. Otros yacen ocultos, quizás para siempre. No hay que olvidar, en todo esto, que Gottschalk cayó fulminado, que nadie pudo prever su muerte y que él mismo, dada su gravedad, estaba imposibilitado de tomar disposiciones en previsión de ulteriores acontecimientos. Se había embarcado además en una aventura financiera arriesgada cuya solución favorable era precisamente la realización del segundo concierto monstruo.

A la generosa dedicación de la prensa, que insertó páginas enteras llorando sinceramente la desaparición del ídolo y que no dejó oportunidad de exaltar siempre de nuevo sus preciados dones, siguió más y más el silencio, hecho común impuesto por la marcha del tiempo y el desfile de otros acontecimientos, ya fuesen políticos, ya culturales. Cuando Gottschalk se halló en Río, la guerra del Paraguay había entrado en su fase definitiva. Con su terminación, tan ansiosamente esperada, se abrió un nuevo capítulo en la vida política del país, quizás en el mismo día de la entrada triunfal de los *Voluntarios da Patria*, en la memorable tarde del 23 de Febrero de 1870. La prensa dedicó lugar de preferencia a los acontecimientos festivos, a poesías, discursos, representaciones teatrales y bailes ofrecidos en honor a los vencedores y no dejó de castigar —especialmente el sector liberal, anticlerical y republicano— las inevitables fallas de una organización cortesana, la vinculación de ésta a los abusos de los representantes de la religión, la resistencia al levantamiento de la esclavitud y los desaciertos en la administración pública.

Por otro lado, las convulsiones políticas en el Uruguay eran seguidas con mucho interés; la evolución de la política argentina, por su parte, no dejó de representar precioso material de información y por último, el estallido de la guerra franco-prusiana, cuyos preliminares ya fueron comentados, abrieron extensas columnas al noticiario bélico y a los comentarios de una opinión que se volcó decididamente hacia el lado de Francia.

Sarmiento, a su regreso de los Estados Unidos, paseó por breves días su robusta y respetada figura por las calles de Río y tuvo su

encuentro con Pedro II. Hasta Madame Lynch llegó a encaminarse hacia São Cristovão. De todo esto y de los hechos menores, la prensa diaria y los semanarios ilustrados se hicieron eco y toda persona que desea conocer el espíritu de esa época debe recorrer esas páginas donde alternan los comentarios de teatro y música con los políticos, y los dibujos ensalzando a las musas, con la alegoría y la crítica cáustica de fondo político y social.

Volviendo a Gottschalk, queremos apuntar en primer término una serie de homenajes musicales ofrecidos en forma de obras publicadas en los talleres cariocas. Phillipone & Tornaghi anunciaron la publicación de una *Marcha fúnebre*, obra póstuma de Gottschalk⁽²¹⁷⁾. Diversos de los colegas que le acompañaron en sus conciertos, ya sea en actos públicos o en su vida privada, recordaron su memoria en obras del género que era propio de la época. Gerardo Horta lo hizo, estando su amigo aún con vida, con su composición *Sob os Cyprestes*, que ya hemos registrado⁽²¹⁸⁾. Gennaro Arnaud, hermano de Achilles, le dedicó como homenaje póstumo su *Lacrymosa* y Annibale Elena, el competente violinista italiano, su *Rimembranza*⁽²¹⁹⁾. En los primeros meses del año se presentó en Río de Janeiro Brazilio Itiberê, procedente de São Paulo. Traía en sus maletas una *Marcha fúnebre* escrita a la memoria de Gottschalk⁽²²⁰⁾. Como no fué posible hallar por el momento esta publicación, sospechamos que la obra anunciada como editada por Phillipone & Tornaghi sea la que escribió Itiberê.

El año artístico-musical, menos trascendental que el de 1869, comenzó sus actividades el 1º de Enero, en plena época canicular, con la inauguración del *Theatro São Luiz*, demorado en su apertura, anunciada varias veces y destinado muy posiblemente a algunos de los conciertos de Gottschalk si éste hubiese vivido. Fué el héroe de la jornada el nunca suficientemente ponderado Furtado Coelho. El *Theatro São Pedro*, en el Largo do Rocio, fué refaccionado, de manera que en esa época, si tenemos en cuenta el *Phenix Dramatica* de la Rua d'Ajuda, más el *Theatro do Gymnasio*, trabajaban simultá-

(217) *A Vida Fluminense*, No 108, 22 de Janeiro de 1870, pág. 30.

(218) *Diario do Rio de Janeiro*, No 308, 8 de Novembro de 1869.

(219) *A Vida Fluminense*, No 113, 26 de Fevereiro de 1870, pág. 66. La *Rimembranza* de Annibale Elena debe ser el mismo *Improviso* que fué anunciado como hallándose en prensa y dedicado a Gottschalk, según el *Jornal do Commercio*, No 16, 16 de Janeiro de 1870.

(220) *A Vida Fluminense*, No 115, 12 de Março de 1870, pág. 80. Debe ser tal vez la misma obra anunciada en el *Jornal do Commercio*, Nos 18 y 19, 18 y 19 de Janeiro de 1870.

neamente cuatro teatros en portugués, el *Alcazar* en francés y el *Theatro Lyrico Fluminense*, donde actuaba una compañía lírica, en italiano. El primer músico que trabajó en el *São Luiz* fué el tirolés Johann Brecht, citarista acompañado de fama europea. Asistieron a su concierto del 25 de Enero el Emperador y su familia. El 18 de Enero se celebraron exequias solemnes a la memoria de Gottschalk en São Francisco de Paula, iglesia que se encuentra aún hoy en el histórico Largo de São Francisco. No nos podemos resistir a insertar aquí un comentario del acontecimiento que atribuimos a la pluma de Ernesto Cybrão y a través del cual se constata hasta qué punto se supo pecar, en el recinto de Dios, al presentar un corolario de obras de Gottschalk, muy distantes todas ellas de un carácter religioso:

EXEQUIAS

Nunca ninguém, artista ou príncipe, foi tão chorado como Gottschalk. Os amigos, que assim o estimavam, oram dignos d'elle. Este grande homem deixou apor si um grande nome, illuminado por alta gloria, e auidade eterna. E este deee e nobre sentimento, escoimado da minima vaidade, inspirou á benemerita *Philarmónica Fluminense* de que o illustre finado era sócio honorario, a ideia de honrar-lhe a memoria, fazendo celebrar um egreja de S. Francisco de Paula, no trigessimo dia do seu passamento, exequias solemnes.

O templo estava litteralmente cheio de pessoas de ambos os sexos e de todas as condições sociais; o povo, enfim; e o povo, nos trages como nas physionomias, estava de lucto.

Nós, cuja vida vai em mais de meio; que temos visto muitos paizes e muitos povos; que temos presenciado grandes solemnidades publicas e solemnes comemorações: — nunca, nunca assistimos a scena mais pungente e magestosa.

A casa do Senhor revestia aquella singeleza christão, que o epitheto define. Em meio do templo erguia-se um catafalco, em cuja parte anterior haviam collocado, coberto com um véo negro, o busto do pranteado artista, admiravel trabalho do Sr. Chaves Pinheiro⁽²²⁰⁾. Eis tudo. E tudo era, que lá, onde se elevava a imagem de Gottschalk e palpitavam os corações de seus amigos, se funda a saudade, venha luzida a gloria.

Os socios da Philarmónica, auxiliados por alguns excellentes artistas, e muitos curiosos, executaram brillantemente a *Introdução da Missa*, o *Requiem* de Mozart, e o *Libera-me*. Devem-se a primeira e ultima d'estas composições ao talento do Sr. Ayres, director da orchestra da Philarmónica, o qual as compoz sobre themas de algumas das mais celebres musicas de Gottschalk: para a

(220) Francisco Manuel Chaves Pinheiro (5 de Setembro de 1822-19 de Outubro de 1884), autor del busto de Gottschalk, fué un escultor de fama en Río. Véase MORALES DE LOS RÍOS *ELISEO O ensino artístico. Subsídio para a sua história*, en III Congresso de Historia Nacional, Ed. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Río de Janeiro, 1942, Vol. VIII, pág. 406. El busto de Gottschalk, por el momento desaparecido, figura también en el *Catálogo da Exposição Geral das Belas Artes* de 1870.

Introdução a Morta e o Tremulo; para o Libera-me a Mancillena, Reflexos do passado, a Savane, Marmurios solios, Meia noite em Sevilha, Pensamento poetico, Batalha, e Morta. A escolha do Tremulo é justificado pelo facto de ser essa uma das peças que o insigne pianista tocou na ultima noite de seus triumphos, nos salões da Philharmonica. As difficuldades que antepunha á indole alegre do Tremulo foram vencidas pelo illustre maestro, por forma que dá muy alta idéa de seus talentos e saber. Consta-nos que um habil professor, auctorizada opinião, o Sr. Demetrio Rivera, dirigio ao Sr. Ayres uma carta em que o felicita e applaude. Parte destes applausos e os do publico intelligente recahem de direito sobre o Sr. Domingos Molinho, presidente da Philharmonica, e sobre seus consocios.

A solemnidade começou pouco depois das dez horas e terminou depois do meio-dia. Muitos semblantes se orvalharam de saudosas lagrymas, e certo não havia ali um só indifferente. Regitamos ainda com o pecta: *Multis ille bonis febilis occidit*; morre chorado por muitas almas nobres (221).

Aunque sabemos que abusamos con detalles excessivos, creemos conveniente insertar el comentario de este funeral aparecido en *A Vida Fluminense*:

CHRONICA MUSICAL

Na familia dos artistas privilegiados, a quem Deus concedeu um riuio d'essa chamuna erendona que alumina os grandes genios, depara-se por vezes com um vulto grandioso, perante o qual o mundo se curva e que lega nas suas obras um nome immorredouro á posteridade.

Na música é Mozart o chefe d'essa familia. Mozart parece-me uma gloria collocada acima de todas as outras — n'um ar mais puro — n'uma claridade mais serena — uma dessas glorias, superiores ao tempo e á critica, que pertencem exclusivamente ao culto, á admiração eterna como toda a idéa que nos vem do céu. Se Beethoven, Weber, Cimarosa e Rossini são os reis da arte — Mozart é o anjo.

Effectivamente a inspiração divina manifesta-se em todas as suas obras, e se por vezes elle toca a realidade é para transformal-a rapidamente na mais radiante poesia. Escutai o seu Requiem, o n'elle, achareis a prova do que fica dito. É por tal arte grandiosa a concepção — é por tal sorte admiravel o espirito religioso que a cada passo se revella nas combinações harmonicas d'aquella musica, que, no ouvil-a abandonaria a descrença o coração do athéo, e as lagrimas assombram aos olhos do cynico por mais rebelde que lhe fosse a alma ás commoções suaves e benéficas.

Escolbendo para o funeral de Gottschalk o Requiem de Mozart, fez a Philharmonica Fluminense o que devia fazer. Tributos á memoria de um genio fazem-se reproduzindo-lhe perante o mausoléu as concepções maravilhosas de outro genio. Não direi que a execução fosse irreprehensivel; mas com cinco ensaios incompletos não era possível fazer-se mais. Quanto á escolha, e mesmo ao

(221) *A Semana Illustrada*, N° 476, 23 de Janeiro de 1870, pág. 3806.

desempenho, cabe ao Sr. Ayres um quinhão de gloria, que ninguém poderá disputar-lhe.

Quinhão maior lhe cabe ainda pelo esmero e proficiencia do Libera-me que serviu de fecho á cerimonia fúnebre. Seja que transportados para a orchestra as melodias de Gottschalk ganhem no effeito e magestade; seja que os instrumentos escolhidos para a reprodução dos cantos pertençam ao limitado numero d'aquelles cujo som mais cala n'alma; seja que o espirito de Gottschalk pairasse na mente de Ayres inspirando-lhe as combinações felleissimas que se acham disseminadas por toda a partitura, aquelle trabalho é de mestre e de artista no mesmo tempo. Tudo se cala então!... e apoz longa pausa ouvem-se os compassos finais... ou antes um gemido, uma agonia, um ai dolorosissimo!...

No Libera-me, todo baseado nas peças mais inspiradas de Gottschalk, ha um duetto e um tercetto primorosos pelo sentimento da phrase, e belleza de instrumentação — e o "Requiescat" que impressiona vivamente qualquer publico que o ouça. Na terça-feira passada foi tal a impressão sentida pelo auditorio reunido na igreja de S. Francisco de Paula que todos os olhos se humedeceram, e algumas senhoras desmaiaram.

O trabalho de Sr. Ayres deve correr mundo. Se elle o offerrecer á familia do chorado pianista é de crer que a Europa tenha occasião de avaliar esse sentido poema musical onde, á par da maestria, caminha a inspiração e a arte. Se a symphonia de Mercadante sobre themas do "Stabat" de Rossini mereceu os louvores do mundo inteiro, acho que igual sorte espera alem-mar o trabalho de Sr. Ayres, embora a sua demasiada modestia revoltando-se, talvez, contra o que acabo de dizer, o leve a guardar na gaveta um trabalho, digno de ser exhibido em qualquer capital do mundo europeu.

A. de A. (222).

Sin embargo, no toda la opinión pública estaba de acuerdo con los elogios que anteceden. Durante algunos días se produjo en los diarios cariocas una polémica suscitada por un ataque a Ayres (223) y otros que salieron en defensa de él. La *Liedertafel*, que intervino en la interpretación del "Requiem" de Mozart se hizo oír a través de las manifestaciones de "Alguns allemães" (224). A los pocos días se serenó el ambiente, después de varios sueltos aparecidos en la correspondiente sección *A Pedido*, para la cual demostraban tener los diarios cariocas un celo especial con el fin de conformar a todos (225).

Respecto al busto de Gottschalk realizado por Chaves Pinheiro y que figura en el *Catálogo da Exposição Geral das Bellas Artes*

(222) *A Vida Fluminense*, No 108, 22 de Janeiro de 1870, pág. 27.

(223) *Jornal do Commercio*, No 19, 19 de Janeiro de 1870.

(224) *Jornal do Commercio*, No 20, 20 de Janeiro de 1870.

(225) *Jornal do Commercio*, N° 20 a 23, 20 a 23 de Janeiro de 1870. *Firman Autoridade; Manes de Mozart, O lo violeiro desarmado, Um amador, O Tombo-Lombos.*

(1870), no hemos podido hallar sus rastros, como ya dijimos, ni tampoco nos fué posible descubrir el paradero de los libros de la *Sociedade Philharmonica Fluminense*.

Seguíanse publicando algunos homenajes a la memoria de Gottschalk. Arvellos, editor de un periódico musical, divulgó nada menos que una modinha intitulada espectacularmente, *A Agonia de Gottschalk* (226). Un fotógrafo de la época, de apellido Villa, ofreció en homenaje al artista su composición *A Morte*, reproducida en pequeño formato junto con su retrato, "como uma carteira, que com facilidade pôde qualquer dilletanti trazer consigo" (227). Y el poeta Ayres de Almeida Freitas, incluyó en una colección de sus poesías una, dedicada a Gottschalk, que reprodujo *A Semana Illustrada*. Como buenos latinistas que eran y siguen siendo los brasileños, Almeida Freitas recurrió a las sentencias de Horacio y Virgilio para dar mayor peso al significado de su obra:

*Quis desiderio sit pudor aut modus
Tem cari capitia!* (Horacio).
*Semper honos, nomenque tuum,
laudesque manebunt.* (Virgilio).

De la extensa poesía extraemos apenas algunas estrofas alusivas al significado americanista que los admiradores de Gottschalk dieron a su obra:

A GOTTSCHALK

I

Em leito de granito, suspenso
Nos hombros colossaes da serra
De repentino raio mal ferido
Cahio morto o gigante d'harmonia.

Soberbo leito já por Deus talhado
Do genio moribundo á magestade!
São-lhe as nuvens degnos, o alevantado
Sobe o meio caminho á eternidade.

(226) *Jornal do Commercio*, No 15, 15 de Janeiro de 1870.

(227) *A Vida Fluminense*, N° 110, 5 de Fevereiro de 1870, pág. 42.

E alli tombou no pedestal gigante
A aguia real d'America do Norte,
Quandoinda no povo n'alma delirante
Suava o hymno funebre da morte!

Dorme, poeta, nesse teu sublime
Leito de aguia, q'asconde a neve algente...
Dirá eterno a dôr, que nos opprime,
Eoio aom da viração gemente.

Oh! não te vás d'aqui! Das grandes almas
Te chama a patria sita alem dos astros?
Val, poeta... Mas do Brazil as palmas
E o hymno nacional te irão nos rastros.

Da carioca as aguas
Murmuram suspirando,
E na cascada pavidas
As ondas recordando
D'aquelles orgãos gelidos
Aos pés lá vão fremer,

Do Niagara improvido
Ao longe a voz rebôa;
Do Paulo Affonso electrico
Responde a voz, que atrôa...
E o Hymno das Americas
So cleva immenso a Deus... (228).

La *Sociedade Philharmonica Fluminense* prosiguió con entusiasmo las actividades estipuladas en sus estatutos. El 1° de Febrero ofreció "um suntuoso sarão onde abundaram as toilettes hermosas e a boa musica". *Sic transit gloria mundi*, cabría agregar. El Presidente de la institución, Domingos Moitinho, joyero afamado, condujo con tal acierto el timón de la nave musical que con motivo del primer cambio de autoridades fué reelegido en su cargo por aclamación, el 26 de Mayo de 1871. El *Club Mozart*, por su parte, dió una audición pocos días más tarde de la fecha que señaló la reiniciación de actividades de la *Philharmonica Fluminense*. El 10 de Diciembre de 1870 inauguró este Club su nueva sede, según nos lo ilustra un dibujo de la época que insertamos. Esta labor de divulgación culminó después en las activi-

(228) *A Semana Illustrada*, No 479, 13 de Fevereiro de 1870.

dades del *Club Fluminense*, vetusto edificio que aún se encuentra en pie, en la Rua do Passeio, al lado de la *Escola Nacional de Música*. Escenario de grandes audiciones musicales, detalladamente comentadas por la pluma de von Koseritz ⁽²²⁹⁾, alcanzaron su máximo brillo unos quince años más tarde, en tiempos en que Kinsman Benjamin estimulaba con su entusiasmo y energía las actividades del *Club Beethoven* ⁽²³⁰⁾.

Una compañía italiana, llegada durante la postrer enfermedad de Gottschalk y que había iniciado su labor con el *Trovador*, el 13 de Diciembre de 1869, en el *Theatro Lyrico Fluminense*, proseguía con sus espectáculos, regentados por un empresario de nombre A. Verga. Su elenco, de relieves aceptables, hacía recordar a los aficionados a la escena lírica italiana los tiempos de oro que al parecer ya no volverían ⁽²³¹⁾. Arnaud se vió envuelto en un proceso al que se dió trascendencia pública, más que nada porque el *Alcazar* siempre fué una piedra de escándalo y un lugar de perdición para el sentir de los puritanos. La causa se debió a la notoria disminución del elenco y al aumento del precio de las localidades, hechos estos de cuyo comentario se ocupó preferentemente *Ba-ta-clan*, por tratarse de intereses franceses.

En esos mismos días falleció inesperadamente el violinista Grawenstein, profesional muy apreciado en Río de Janeiro ⁽²³²⁾ y Arthur Napoleão estaba saliendo de los graves peligros de una atroz enfermedad. Era una de las tantas epidemias de fiebre amarilla que azo-

(229) KOSERITZ, CARL VON *Imagens do Brasil, Tradução, prefácio e notas por Afonso Arinos de Melo Franco*, Vol. XIII da Biblioteca Histórica Brasileira, Ed. Livraria Martins, São Paulo 1943, II. - Véanse págs. 211-14.

(230) Roberto J. Kinsman Benjamin (1853-1934), tuvo un papel de relieve en la vida musical de Río de Janeiro, especialmente en lo concerniente a las actividades del *Club Beethoven*, del que fué Presidente y a cuyos socios dedicó un libro, *Esboços Musicos*, Guia para o Theatro Lyrico, Ed. G. Leuzinger & Filhos, Río de Janeiro, 1884.

(231) *Diário do Rio de Janeiro*, No 345, 15 de Dezembro de 1869.

(232) Andrea Grawenstein nació en Amsterdam en 1816. Llegó a Río en 1856 como violín concertista, contratado por la empresa del teatro lírico italiano, cuyos empresarios eran Mirata y La Grange, arribando con él en idénticas condiciones otros artistas de renombre: Reichert, Cavalli, Chesir, Cavallini, Bitcheria y Nymanant. Aunque actuó también como director de orquesta, llevando a efecto conciertos "a la Musard" (concursos monstrosos con cien ejecutantes, su talento de violinista fué mucho más apreciado, pues se le consideró uno de los concertistas más eminentes de su época. Ocupó el cargo de primer violín de la Capilla Im-

taba periódicamente a una capital que acusaba notables deficiencias de higiene pública ⁽²³³⁾ y que hacen recordar las Memorias de José Zapiola en sus "*Recuerdos de Treinta Años*", cuando alude a la falta de higiene en Santiago de Chile.

El 18 de Abril, Germano Lopes ofreció en el Club Fluminense un concierto vocal e instrumental. Tomaron parte distinguidos aficionados en un total de 13 obras vocales e instrumentales. El 14 de Mayo se presentó la pianista Judith Ribas, portuguesa. Su debut fué sensacional. A. de A. escribía:

Mme. Judith Ribas é um prodígio. Depois de Gottschalk ainda não vi por cá quem, como ella, execute com tanto sentimento e maestria os inspirados cantos, e os originalísimos motivos devidos á fecunda imaginação do sempre chorado pianista americano ⁽²³⁴⁾.

En efecto, no sólo rindió Judith Ribas homenaje a la memoria de Gottschalk sino que fué considerada la primera personalidad pianística que pudo, después de los recuerdos del virtuoso, imponer su arte en un público que aún guardaba frescas en su memoria las emociones vividas durante seis meses de prodigalidad de un artista activísimo y generoso. Hallándose más tarde actuando en São Paulo, esta dama contrajo enlace con el Dr. Antonio Cardoso de Menezes, panegirista de Gottschalk y autor de varias operetas ⁽²³⁵⁾.

Con motivo de la llegada del Conde d'Eu, de regreso de la campaña del Paraguay, se cantó en la *Igreja da Cruz* un Te Deum de Bricani, autor italiano radicado en Río, siendo secundados algunos profesionales por instrumentistas y un coro mixto de 60 voces, for-

peral en Río, falleciendo el 18 de Enero de 1870, al mes exacto de la muerte de Gottschalk. Dejó dos hijos, Andreu y Luis. Ambos eran violinistas destacados y fueron los puntales de la actividad que en música de cámara comenzó a desarrollarse después de 1870. Andrea Grawenstein (hijo) fué por muchos años director de orquesta del *Theatro Alcazar* y de la Compañía lírica Gran, en su extensa tournée por Buenos Aires, Montevideo y los Estados Unidos. Inició en 1873 los "Promenade-Concerts" en Río de Janeiro, siguiendo la iniciativa de Julien en París y Londres.

(233) *A Vida Fluminense*, No 110, 5 de Fevereiro de 1870, pág. 42.

(234) *A Vida Fluminense*, No 121, 23 de Abril de 1870, pág. 129; *id.* No 122, 30 de Abril de 1870, pág. 148, e *id.* No 123, 21 de Mayo de 1870, pág. 162.

(235) Ignoramos si Judith Ribas descendía de la famosa familia de los Ribas de origen español, radicados en Portugal y de la que dos miembros pasaron al Brasil. Todos ellos, músicos muy capaces, llegaron a destacarse en los principales centros europeos. Véase LANGUE, FRANCISCO CURT *Estudios Brasileños I*, Revista de Estudios Musicales, Año I, No 3, Mendoza, Diciembre de 1950, págs. 133-34.

mado todo ello por aficionados, miembros de la *Philarmónica Fluminense* (236).

Fiorito, Mestre da Capella Imperial, lanzó la segunda edición de su *Himno da Victoria, dedicado à Nação Brasileira* y Arthur Napoleão dió a conocer su *Himno ao Conde d'Eu*, sobre versos de Franklin Doria (236).

En ese tiempo se estableció en Rio el pianista Guigon, ex-alumno del Conservatorio de París, luego de haber realizado una gira de conciertos por el interior del Brasil. André Grawenstein (hijo) realizó un concierto de beneficio en el *Alcazar*, del que era director de orquesta, siendo ayudado por Ricardo Ferreira de Carvalho y Mme. Delmary. Fue el último espectáculo de la temporada, con el cual cerróse por un tiempo ese curioso templo del arte lírico liviano, francés. Arnaud dirigió el 30 de Mayo, en el *Theatro Lyrico Fluminense*, una solemnidad artística con la *Nuit au Chateau* de Henrique Alves de Mesquita — una traducción al francés de su *Noivado em Paquetá* — y el 4º acto del *Trovador*. Casi simultáneamente, el señor Poppe dió un festival con orquesta en el *Theatro São Pedro*. El 28 de ese mes se realizó en los salones de la *Philarmónica Fluminense* un gran concierto, al que asistió enorme concurrencia y en el que tomó parte Arthur Napoleão. A. de A. aprovechó la oportunidad para decir, en aguda crítica, que un pianista de tal talento no merecía haberse vuelto comerciante (237).

Aparte del regreso de Carlos Gomes, de Italia, el acontecimiento descollante del año constituyó el arribo de tres grandes artistas: Carlota Patti, Theodoro Ritter y Pablo Sarasate, reunidos en la empresa *Concertos Patti*. Los aficionados fueron a alcanzarlos en una de las barcas fluminenses, engalanada y con la infalible *Banda Allemã* haciendo resonar los aires serenos de la Bahía de Guanabara. Hubo recitados y vivas, repitiéndose el gesto de esos entusiastas según lo vimos en el arribo de la Ristori, esa simpática explosión de entusiasmo que más tarde hizo que los estudiantes de São Paulo sacaran los caballos de la carroza de Sarah Bernard, llevándola ellos mismos a pulso hasta su hotel. Lo importante de la venida de tan descollante trío fueron los programas, dados a conocer primero en el *Theatro São Pedro* y

(236) *A Vida Fluminense*, No 123, 7 de Mayo de 1870, pág. 148.

(236) *A Vida Fluminense*, No 100, 29 de Janeiro y No 125, 21 de Maio de 1870, ambos publicados por Narciso, Arthur Napoleão e C.

(237) *A Vida Fluminense*, No 127, 4 de Junho de 1870, pág. 178.

a partir del séptimo hasta el duodécimo y último concierto, en el *Theatro Lyrico Fluminense*. Bien decía un comentarista:

...Estava reservado a Carlota Patti, Theodoro Ritter e Paulo Sarasate o complemento da idéa brillantemente iniciada por Gottschalk, e o assentamento sobre bases solidas do genero classico, cujo cortejo de admiradores, outrora limitado a essa parte arletoa do publico, foi finalmente invadido pelos numerosos contingentes de todas as classes de nossa sociedade (238).

Theodoro Ritter dió a conocer en Rio de Janeiro la sexta sinfonia de Beethoven. El comentario es altamente significativo si tenemos en cuenta la transición que ya venía operándose desde la escena lírica hacia la música instrumental de cámara y las audiciones orquestales:

DIVAGAÇÕES ACERCA DA MUSICA — ...Foram nisso mais severos os antigos, cuja musica, á que hoje se dá o nome de classica, representa um poema de mestre, onde a metrificação foi correctamente attendida, e os pontos e virgulas occupam os lugares marcados pela grammatia.

E para prova de que digo basta ouvir-se duas ou tres vezes a *Pastoral* de Beethoven tão artisticamente interpretada por Theodoro Ritter — tão magistralmente executada por essa orchestra numerosa, que faz parte dos Concertos-Patti.

Não ha alli illusão scenica, personagens que fallem, nem os mil necessarios de uma opera. Nada disso. O leitor ve apenas uns sessenta musicos sentados em face das respectivas estantes, e um regente a cujos signaes obedece a pleiada musical. Nada mais sobre o palco.

Pois bem, apesar dessa nudez de scena, — da falta desses mil necessarios tão necessarios á completa comprehensão da musica moderna, ao assistir á exhibição da *Pastoral* de Beethoven, o leitor ve diante de si varios grupos de aldeões que folgum alegremente, ouve o canto dos passaros prognosticando a alvorada de um dia ameno, sente no longe o murmurio de um regato que se despenha por entre as arvores da floresta, admira os horrores de uma tempestade onde o raio, o vento e a chuva disputam a primazia, e por fim assiste a esse espectáculo de bonança, que vem apoz todas as procellas, terminando por achar-se de novo entre os bons aldeões que, livres de terror que o trovão lhes incutira, folgum e brincam como d'antes sem pensarem mais nos passados perigos.

Tal é o poder descriptivo da musica de Beethoven! (239).

Naturalmente, este oyente no podía — aun conociendo la advertencia del autor: *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* — sus-

(238) *A Vida Fluminense*, No 134, 23 de Julho de 1870, pág. 231. Bucha & Othon Frederico publicaron inmediatamente una *Polka elegante "Carlota Patti"*, con un retrato de la diva en el frontispicio, como anuncia el mismo semanario en su número 135, del 30 de Julio de 1870.

(239) *A Vida Fluminense*, No 135, 30 de Julho de 1870, pág. 243.

traerse a la sugerencia previa de los títulos de los respectivos movimientos. Lo esencial en sus observaciones es el juego de tesis y antítesis: música instrumental versus ópera, juego sonoro organizado según los cánones clásicos contra el aparato teatral y sus accesorios indispensables.

El 15 de Julio se realizó un concierto en el *Club Mozart*, dirigido por André Grawenstein (hijo), jefe de orquesta de aquella entidad musical, el cual tomó también parte en los conciertos del trío Patti-Ritter-Sarasate, especialmente en aquellos en que Ritter actuaba al piano (en Beethoven, Hummel, etc.). Después del beneficio de la Patti, en el que cantó la Balada del "Guarany", el célebre conjunto siguió rumbo al sur para cosechar más triunfos hasta Lima, donde se produjo una escisión. El lector puede encontrar literatura condensada sobre su actuación en Rio en las evocaciones histórico-artísticas de Escragnolle Doria⁽²⁴⁰⁾. En todo ese tiempo actuó también Pietro Ferranti, bajo cantante que era figura familiar del público fluminense desde 1854. El 17 de Agosto dió un concierto de despedida en el *Theatro Lyrico Fluminense*, contando con la asistencia de la familia imperial y la cooperación de Ricardo Ferreira de Carvalho, quien interpretó dos obras de Gottschalk. También aquél siguió para Montevideo y Buenos Aires.

El maestro Fiorito organizó dos espectáculos líricos en el *Theatro Lyrico Fluminense*, siendo una de las obras cantadas *Norma*. El "rabequista" ciego, Josef Heine, acompañado por su señora Ada Heine, inició el 3 de Setiembre una serie de conciertos en el *Theatro São Luiz*, siendo especialmente auspiciados los recitales de esa pareja por el Emperador. Ambos artistas traían excelentes programas y crónicas de Inglaterra y su arte fué muy apreciado por el público asistente.

Simultáneamente con todos estos espectáculos se anunció la llegada de Carlos Gomes. "Qué virá elle fazer ao Brasil? Ser talvez, director da escola de Medicina", decía irónicamente A. de C., concluyendo: "E porque não? Não está um medico dirigindo a Academia das Bellas-Artes?"⁽²⁴¹⁾. Parecía que este comentarista quisiera vaticinar el triste fin de Carlos Gomes, años más tarde, cuando por

(240) ESCRAGNOLLE DORIA, L. G. *Carlota Patti-Ritter-Sarasate*, págs. 85-89 de "Cousas do Passado", Sôpônta, Parte II, Tomo LXXXII de la Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1909. También se puede consultar a los dos semanarios que se ocuparon detalladamente de estos artistas, *A Semana Ilustrada* y *Ba-ta-olan*.

(241) *A Vida Fluminense*, No 133, 16 de Julho de 1870, pág. 223.

un deber de gratitud hacia Pedro II no quiso doblegarse ante las imposiciones de los republicanos, quienes, en el primer hervor de la tan ansiada "libertad" perseguían a los monárquicos despiadadamente con los medios que hoy se califican de demagógicos. Sin embargo, en 1870, los éxitos de este joven y talentoso compositor fueron ampliamente divulgados por la prensa, hallando él a su regreso a la patria un ambiente propicio para una representación de su "Guarany". Recibido con todos los honores, se dedicó inmediatamente a los ensayos. También arribó en esos días, procedente del Rio de la Plata, una compañía lírica que venía precedida de muchos elogios. Formaban parte del elenco como primadonna absoluta Giulia Gasc, el tenor Lelmi, la mezzo-soprano norteamericana States, el barítono Orlandini y el bajo Ordinas. Se estrenó *Los Hugonotes*, siguiendo *Fausto* con excepcional entusiasmo del público.

El 31 de Agosto se llevó a efecto una reunión musical en el *Club Mozart*, en la que participaron José y Ada Heine, Pedro Ferranti, André Grawenstein, el barítono Orlandini y los hermanos Arthur y Annibal Napoleão. Hubo también guitarras, flauta y saxofón y un público que de tan compacto que estaba no dejaba transitar. Todo esto suena extraño a nuestros oídos: beneficios en los que tomaban desinteresadamente parte los competidores en un mismo instrumento o una misma voz; una batuta de plata ofrecida a Grawenstein; medallas conmemorativas entregadas a artistas que estaban de paso, por los componentes de una orquesta formada principalmente por aficionados e integrada por algunos profesionales que posiblemente contaban con menos ingresos que el músico de hoy; lluvias de flores para la Patti; homenajes públicos con participación de todas las clases sociales para la Ristori; poetas célebres improvisando desde su butaca, a manera de homenaje, sendas poesías dirigidas a sus ídolos; coronas de plata y de oro colocadas en la testa de los artistas de fama, como en el caso de Gottschalk; colectas entre aficionados y profesionales para adquirir obsequios costosos destinados a cantantes, actores y actrices, instrumentistas y directores de conjuntos, por el solo hecho, diríamos hoy, de haber dejado en el ambiente una emoción que vibrara luego a través de los recuerdos! Largas esperas en barcas y botes para recibir a esos embajadores del arte antes de su desembarco, con banda de música, guirnaldas y flores. Y más que nada, mucha actividad musical en los hogares y mucha disposición espiritual, previa a un estreno. Si nosotros, hijos del siglo XX, dejamos de lado nuestras orgullosas afirmaciones sobre la divulgación de la buena música, ayu-

dada por la técnica, o sobre las audiciones sinfónicas y su heterogénea asistencia, qué lejos estamos de esos tiempos, bien recientes, en que se hacía activamente música, por doquier, en Río, Recife, Bahía, Ouro Preto, Florianópolis, y Porto Alegre, en capitales, ciudades, pueblos, aldeas y *arreas*. ¡Música sacra y música profana!

Pero sigamos con nuestra información. La *Philharmonica Fluminense* organizó, por su parte, un acto de trascendencia. El 17 de Setiembre se dieron a conocer trechos de la ópera *O Guarany*, asistiendo al acto, por primera vez en la historia de la joven entidad, la familia imperial. El 23 llegó en compañía de Papá Arnaud, procedente de Bordeaux, el nuevo elenco para el *Alcazar*. El 3 de Octubre se presentó el conjunto, estrenando *Le fífre enchanté*, de Offenbach, obteniendo un éxito significativo y consiguientemente, la afluencia de habitués y nuevos *freguezes* al templo donde se mostraba la capacidad de los artistas arribados y en particular, los asaz visibles encantos del sector femenino, joven, pícaro, atrayente y arrebatador, ya sea cantando, ya bailando.

La firma comercial Narciso, Arthur Napoleão & Cia., anunció la publicación del estudio de concierto de Gottschalk, *Madeleine*, dedicado a Achilles Arnaud⁽²⁴²⁾. La compañía lírica subió a escena *La Africana* y *Un Ballo in Maschera* y Arnaud cedió a la Comisión francesa, encargada de obtener donativos para la guerra, el *Alcazar* para la representación del *Barbero de Sevilla*, cantado en francés ante dos mil espectadores, con grandes éxitos para la primera chanteuse légère Mme. Caussade y el bajo Gennibrel. También hubo un *Festival Pro France* organizado con el fin de aliviar con los fondos obtenidos el dolor de las víctimas de la guerra. Intervinieron en él, entre otros, Grawenstein, Domingos Miguel y Mesquita⁽²⁴³⁾. Aparecieron en el cartel lírico *Roberto el Diablo* y *La Africana*; A. de A. habla en sus comentarios habituales de la presencia del pianista chileno Rodenas⁽²⁴⁴⁾, cuyas actividades en São Paulo ya hemos comentado, y aparece en la bibliografía musical del país, aún incipiente, el primer ensayo sobre Carlos Gomes, enjundioso y entusiasta, salido de la

(242) *A Vida Fluminense*, No 140, 3 de Setembro de 1870, pág. 282.

(243) *Ba-ta-cian*, No 168, 3 Setembro 1870. Véase la reproducción de los bustos de todos los partícipes en página entera.

(244) *A Vida Fluminense*, No 150, 12 de Novembro de 1870; *id.* No 152, 26 de Novembro de 1870; e *id.* No 153, 3 de Dezembro de 1870, en págs. 362, 375 y 383, respectivamente. Los juicios sobre este joven pianista eran muy favorables.

pluma del Dr. Luis Guimarães Junior⁽²⁴⁵⁾. "O Brasil pagando capital e juros da dívida que contrahira com o maestro Carlos Gomes" como decía A. de A., rindió homenaje bien cálido al autor del *Guarany*, con motivo de la presentación de grandes fragmentos de esta ópera en el *Theatro Lyrico Fluminense*. Asistió la familia imperial y fueron tales los agasajos que Agostini lo dibujó, defendiéndose de una verdadera lluvia de flores, coronas y pergaminos⁽²⁴⁶⁾. ¡Quién podría soñar a esta altura de la carrera artística del joven campineiro el triste fin que le esperaba en el lejano Belem do Pará!

El celo incansable del presidente del *Club Mozart* llevó a un cambio de local, disponiendo ahora esta entidad, después del *Cassino*, "do salão mais vasto e arejado da corte". Había espacio para "as atraentes seducções da contradança pausada, da polka travessa e da valsa doudejante", porque tanto esta como otras instituciones no descuidaban sus obligaciones respecto a la expansión social de sus socios y sus familias. La inauguración del 10 de Diciembre fué un acontecimiento memorable que registramos gráficamente en estas líneas⁽²⁴⁷⁾.

Al cumplirse un año desde la muerte de Gottschalk y cinco desde que desapareciera Francisco Manoel, ningún diario publicó, que nosotros sepamos, una nota conmemorativa y sólo se registró un acontecimiento artístico, por cierto de menor jerarquía: el pequeño Ernesto A. de Castro e Couto, prodigio pianístico de seis años de edad, presentóse en público en esa fecha⁽²⁴⁸⁾.

(245) GUIMARÃES JUNIOR, LUIS A. *Carlos Gomes, Perfil biographico*. Ed. del autor, (Typ. "Perseverança"), Río de Janeiro, 1870, pág. 71.

(246) *A Vida Fluminense*, No 155, 17 de Dezembro de 1870, pág. 404. Véase la reproducción en el presente trabajo.

(247) *A Vida Fluminense*, No 156, 24 de Dezembro de 1870, pág. 412.

(248) *Ernesto Couto, Tributo ao Menino Pianista*, sin indicación de autor ni de editor, (Impr. Typographia "Perseverança"), Río de Janeiro, 1872, con un retrato de Ernesto Couto. Puede hallarse su retrato también en *A Vida Fluminense*, No 166, 4 de Março de 1871, pág. 488.

Los pianistas prodigios estaban en aquel entonces, como hoy, a la orden del día. No fué sólo el pequeño uruguayo Federico Planel que se hizo oír en Río, o el no menos sorprendente Luiz Emilio de Vasconcellos que actuó, aparte de la capital, en São Paulo, Santos, Porto Alegre y Diamantina; el 21 de Noviembre de 1869, en los momentos más álgidos de la actividad artística de Gottschalk, Egerta Antonius, "rebequista de 8½ annos de idade", anunció su concierto en el *Theatro Eliseu*, en Nicteroy, y en Junio de 1871 se presentó Romca Dinnesi, "de 5 annos de idade", que cantó al parecer perfectamente diversos trechos de ópera italiana con orquesta.

Ya nos encontramos en la fase de indiferencia que hemos destacado al principio de este capítulo, pero falta agregar un hecho curioso: los espectáculos monstruos de Gottschalk dejaron imitadores. En Diciembre de 1871, el maestro Agostini organizó y dirigió un *festival* de proporciones mayores aún que las de 1869. Con la participación de todos los músicos de Río de Janeiro, llegó a reunir 896 ejecutantes ⁽²⁴⁹⁾. Para explicarnos este crecimiento de la población musical debemos recurrir a los términos *vegetativo* e *inmigratorio*. Lo cierto es que dos años más tarde, un músico de menor jerarquía logró ultrapasar a los famosos 650, anunciados algunas veces a manera de título de los comentarios, en 246 partícipes!

Como hemos visto, el mundo siguió su curso y dentro de él, también las actividades musicales. Por cierto, Gottschalk no había muerto en la memoria de los cariocas. Lo comprueba un interesante comentario que apareció en 1873:

Ouvi, ouvi, e ainda hoje passarão horas e horas a ouvi-lo, se o não tivesse chamado Deus para dar concertos lá em cima. Depois ainda me animei a ouvir, quasi sempre obrigado, pianistas de mais ou menos força; mas d'aquillo nunca mais me chegaram aos ouvidos. Força é confessar, porém, que Gottschalk prestou aos nossos pianistas ou antes aos nossos ouvidos, um serviço idéntico ao que prestaram os homeopathos aos médicos da outra escola: depois da moda dos vidrinhos, os médicos antigos já não recitavam de cada vez mais de duas ou tres garrafas; depois de Gottschalk os pianistas, pelo menos alguns, já não fazem consistir a sua gloria em produzir muito barulho: lembrados da suavidade, d'aquella poesia que era d'elle, buscam seguir-lhe a pista, embora lhea falte para isso o furo... (250).

Ofrecida la reseña de lo que aconteció después de la inesperada desaparición de Gottschalk, volvamos a los hechos que ocurrieron entre Enero y Agosto de 1870 y que se relacionan directamente con él, o sea, para mayor precisión, con sus enseres y con el destino definitivo de sus restos.

* *
*

(249) *A Vida Fluminense*, No 209, 30 de Dezembro de 1871, pág. 835.

(250) *O Mosquito*, No 190, Maio 3 de 1873, pág. 6.

REMATE DE BIENES Y TRASLADO DEL CUERPO DE GOTTSCHALK A NEW YORK

EMBALSAMADO el cuerpo de Gottschalk por el Dr. Costa Ferraz y depositado en el Cementerio de São João Baptista, —según Escragnoles Doria en el mausoleo de la familia Roxo, hecho que no pudimos comprobar— se iniciaron los trámites para su repatriación a los Estados Unidos de Norte América. No sabemos si en determinado momento expresó el propio artista esta última voluntad o si esta iniciativa estuvo en el pensamiento de sus amigos, previendo semejante disposición por parte de las hermanas que residían en Londres.

Victor Préalles, colaborador íntimo y fiel, menos nombrado que otros, —además de propietario de una casa de música, editor de obras musicales y que se hallaba establecido en la rua do Theatro N° 17— tomó a su cargo la penosa tarea de comunicar a las hermanas la infausta noticia. Esto lo sabemos por Clara Gottschalk, a través de diversas manifestaciones publicadas y luego por una carta que ella dirigió al Ministro Plenipotenciario del Brasil en Londres, y cuyo original hemos encontrado en el Archivo del *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* de Río de Janeiro. Para este capítulo, la obra de Octavia Hensel y las *Notas de un Pianista*, del propio Gottschalk, publicadas por Clara, fueron complementos valiosos, a los cuales debe agregarse ahora la correspondencia diplomática hallada en los Archivos Nacionales de Washington, cuyo detalle publicaremos en los Anexos.

La pérdida de un ser querido, en tierras lejanas y extrañas, y tan luego en *South America*, tenía que producir en el ánimo de sus deudos amargas conclusiones, máxime si se tiene en cuenta que las hermanas de Gottschalk vivían en Londres. No debe extrañarnos, pues, hallar de vez en cuando alusiones a hechos que fueron absolutamente lógicos si los analizamos friamente y a gran distancia de la fecha de ocurridos, y no con los afectos consanguíneos que enturbian precisamente la apreciación ecuanime de una serie de fatalidades que sin duda fueron precipitadas en primer término por el actor mismo del drama.

Incluimos en primer término una carta que Clara Gottschalk envió a Octavia Hensel, con el fin de aportar algunos datos que ésta solicitó para su libro en preparación. Esta carta ha sido insertada a manera de introducción a la obra:

41 Albion Street, Hyde Park, London.
Marzo 22, 1870.

A Madame Octavia Hensel, Boston.

Mi estimada señora,

He recibido su carta y hasta donde lo permita el tiempo voy a intentar de satisfacer sus deseos. Pero primero permita que le agradezca el sincero cariño y respeto con que habla Ud. de nuestro tan tiernamente amado hermano, y que le diga que no puedo abrigar dudas, —aún en el caso de no poseer Ud. el talento de escribir un libro digno del hombre más grande y más bueno que jamás existió— de que el *legítimo* aprecio que parece haber tenido de sus sentimientos puros y nobles, le habilitará para ofrecer al público un libro que sus hermanas y hermano aprobarán plenamente.

Lo diré ahora que es una tarea difícil, y para mí, su hermana, casi imposible. Jamás podrán haber palabras capaces de dar una idea de lo que *él* *fué!* Únicamente aquellos que lo *interpretaron* en vida podrán comprender la grandeza de su genio y valor moral. No obstante, su libro es un tributo de afecto, admiración y respeto y como tal debe ser recibido por el público. Y en cuanto a sus hermanas, lo que ha de significar para ellas que ansían estar con él, que suspiran por abrazarlo, cuyos corazones están totalmente destrozados, cuyas vidas están obsecras en absoluto desde que su ángel guardián se *fué!* Ellas aman a aquellos que amaron a él, —el tesoro de sus corazones— y le agradecen a Ud., desde sus corazones, el intento de dar al mundo una idea de lo que ellas tuvieron una vez la felicidad de poseer y que ahora han perdido!

Nuestro amado Moreau *fué* todo para nosotras, desde que tengo memoria: amoroso y lleno de afectos, pero recto. Cuando perdimos a nuestro padre, cuyo llamado le retuvo en New Orleans, Moreau *fué* respetado con veneración y nuestras angustias y alegrías triviales hicieron que lo procuráramos (aún prefiriéndolo ante nuestra queridísima madre), seguros de contar con su simpatía.

El asistía con especial deleite a mi progreso en música, porque pensaba que algún día yo llegaría a tocar bien. Y muchas veces me llamaba, cuando se hallaban amigos en casa, pidiéndome que tocara. Lo hacía en un piano, mientras él lo hacía en otro, agregando armonías y variaciones elaboradas a mi melodía simple, disfrutando inmensamente del hecho de que yo *pensara* que era la que *tocaba* *todo!* (251).

(251) Sus hermanas publicaron algunas obras de salón en Inglaterra, como lo comprueban las que adquirimos accidentalmente en Río de Janeiro: GOTTSCHALK, CLARA *La Madrilène*, Caprice espagnol pour le piano (Seconde édition), Ed. William Czerny, London; id., *The Pixies' Merry-Making*, Petit Caprice de genre, op. 11, Ed. Metzler & Co., London; GOTTSCHALK, AUGUSTA *Crystal Bells*, Caprice de genre pour le piano, Ed. Cramer & Co., London. Ninguna de estas obras lleva fecha de edición. En la carta que Gottschalk envió desde Valença, Provincia de Río de Janeiro, con fecha 22 de Agosto de 1869, a su editor Oliver Ditson, hemos visto la solícita actitud con que el hermano se interesaba por las composiciones de Clara.

Mi hermana Celestina, que es mayor que yo, ha escrito lo que ella recuerda de él cuando ambos eran niños. Si Ud. no tuviera tanta urgencia, le hubiera enviado algunos fragmentos de sus cartas de pequeño, pero no me agrada tenerla esperando.

Tenemos el proyecto de ir a New York por un breve tiempo. Los restos de nuestra pérdida, amada y única, serán traídos desde Río y estaremos allí para contemplar por última vez su querido rostro y pagarle el postrer tributo de amor y respeto.

Ud. me dice que él *fué* afectuoso con Ud. No estoy sorprendida con esto; por el contrario, me hubiera extrañado si no hubiese sido así. *Siendo generoso y lleno de cariño*, ya no podía ayudar más de lo que hizo, contando con la investidura del genio que le otorgó Dios! Durante años, nosotras no hemos tenido otro apoyo que el suyo. Nos mandaba regularmente cuarenta libras esterlinas por mes, dándonos por separado todo el dinero que le correspondía por su música publicada en Europa. Y constantemente nos preguntaba: "¿Queridas hermanas, tenéis bastante dinero para vivir confortables? Si no fuera así, decídmelo y lo de enviar más".

¡La Navidad pasada, un año atrás, escribió una carta tan cariñosa! (Para esta Navidad no escribió; si lo hizo, ellos la destrozaron). "Pensad", decía él, "que bienaventurados somos para amarnos unos a los otros como lo hacemos! Pensad en la felicidad de vernos de nuevo, fuertes en el amor de unos a los otros".

Creo que mi hermana no le ha dicho nuestros nombres. Somos cuatro hermanas y un hermano. *Celestina* es la mayor; yo soy *Clara*; *Augusta* y *Blanche*. El nombre de nuestro hermano es *Gastón*. El pobre Edward querido estaba entre Celestina y yo. Hemos sido educados en París.

Debo cerrar para alcanzar el correo. Con muy afectuosos recuerdos de mis hermanas y míos, quedo de Ud., estimada señora, sinceramente,

CLARA GOTTSCHALK (252)

Ciertamente, no hay documento que arroje mejor luz sobre lo que significó Louis Moreau para sus hermanas ni palabras que expresen con mayor exactitud los sentimientos de respeto y veneración que

Clara y Augusta también ofrecieron conciertos públicos en Londres, a juzgar por un comentario de prensa que apareció en Montevideo con el título *Mal de Familia*: "El genio del piano se ha posado sobre la familia de Gottschalk. En un diario extranjero encontramos lo siguiente, que prueba no es sólo atributo de Louis Moreau electrizar los gentes haciendo correr sus manos sobre el teclado. En Londres se han hecho oír últimamente en varios conciertos dos hermanas de Gottschalk, también pianistas. Lo que las caracteriza, es una gran precisión, suma delicadeza y un gusto exquisito en su manera de tocar..." (*La Tribuna*, No 1220, Montevideo, 20 de Mayo de 1869).

(252) HENSEL, OCTAVIA *op. cit.*, págs. 5-7.

imperaban en esa familia, separada durante años por los caprichosos itinerarios que el virtuoso trazó sobre las aún inseguras rutas del hemisferio americano. Clara escribió esta carta a escasos tres meses de la muerte del hermano y encabeza así un homenaje de admiración y de los más sentimentales recuerdos reunidos por Octavia Hensel. Entre estos figuran también algunas cartas que dirigió Gottschalk a amigos estadounidenses desde Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro, cuyo contenido nos ayudó a completar detalles del cuadro que el lector ha venido conociendo.

La carta enviada por Clara al Ministro Plenipotenciario del Brasil en Londres, Barão de Ourem, fué escrita un mes más tarde:

25 Avril 1879

A son Excellence
le Ministre Brésilien

Monsieur,

Je vous renvoie la lettre que vous avez eu la bonté de me prêter, et dont j'ai gardé une copie. Ci-inclus la lettre de Monsieur Paul Préalte que je vous demande la bonté de me renvoyer lorsque vous en aurez pris connaissance; je vous prie d'en excuser l'apparence assez sale, mais c'est ainsi que nous l'avons reçue.

Il y a plusieurs choses auxquelles je vous prie de ne pas faire attention vu que c'est une divagation de Mr. Préalte. Ainsi je n'ai point demandé au Baron Vargran [m] de prendre nos affaires en mains etc.

Vous remerciant encore mille fois de l'intérêt que vous nous avez témoigné je prie Votre Excellence d'agréer mes meilleurs compliments.

Votre dévouée

Clara Gottschalk (253).

Este documento es una respuesta a un comunicado o una carta que le fué facilitada a Clara Gottschalk por vía oficial y que ella devolvió adjuntando una carta de Víctor Préalte. Podemos creer que se trató aquí de los trámites de repatriación de los restos, para lo

(253) Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Arquivo de Manuscritos: "Lata 157, No 3820, Carta de Clara Gottschalk do 25 de abril 1879 (em francez), ao Barão de Ourem", en aquel entonces Ministro Plenipotenciario del Brasil en Londres, de 1868 a 1872, que llamábase exactamente José Carlos de Almeida Arêas, Barão e Visconde de Ourem (Río de Janeiro, 1825 - Baginères de Bigore, Altos Pirineos, Francia, 1892).

cual eran necesarios el consentimiento y las firmas de los miembros de la familia. Lo que más nos preocupó a esta altura de nuestra investigación fué la ausencia de documentación sobre los procedimientos legales tomados con respecto a los bienes de Gottschalk. Las averiguaciones en el *Arquivo Nacional* de Río de Janeiro no dieron el menor resultado por hallarse éste en un proceso de reorganización. En algo nos auxilió la conclusión de Clara Gottschalk.

Después de extenderse con palabras de agradecimiento sobre los comentarios de la prensa y los honores que fueron rendidos a la memoria de Gottschalk, ella dice:

El señor Préalte, de Río, un amigo de Gottschalk, escribió a sus hermanas deferentemente a fines de Diciembre de 1869, con todo el sentir que su afecto por el artista y su gran simpatía por sus hermanas pudo sugerir, anunciándoles la muerte de su tan amado hermano y hablando de la consternación general que su desaparición había causado en la ciudad, así como de los honores que rindieron al ilustre artista después de su muerte...

Para hacer la aflicción de la familia aun más punzante, una serie de hechos incomprensibles, en un país tan civilizado como el Brasil, se sucedieron con una rapidez tan grande que a pesar de los recursos puestos en acción nada pudo detener su curso. Un criado pérfido, aprovechó inmediatamente la confusión que ocasionó la muerte de Gottschalk (una conducta muy diferente de la que se podía haber esperado de él después de diez años de servicios) y trató de dar efecto a un documento, carente de la menor firma, por medio del cual reclamaba una suma grande ante la justicia. Si bien esta demanda no fué considerada digna de atención en ningún momento, él inició un pleito ante la justicia. El juicio le fué desfavorable. Por tan lejos como lo era posible para entrar en posesión del cuerpo de su amo cuando estaba siendo llevado al vapor que debió reducirlo a New York, donde lo esperaba la familia hacía seis meses. Afortunadamente él fracasó. Los amigos de Gottschalk, indignados con este ultraje y gracias a la unión de sus esfuerzos, tuvieron éxito frustrando aquel plan. Los restos mortales del artista arribaron a New York a comienzos de Octubre de 1870, casi a un año de su muerte, habiendo fallado hasta esa fecha todas las gestiones de la familia del extinto.

A la muerte de Gottschalk, su valió entregó en mano del Vicecónsul estadounidense un pequeño cofre en el cual había colocado, —así decía— las condecoraciones, joyas, etc. El Vicecónsul lo pasó a las autoridades.

Una carta del Juez de la Corte de Viudas y Huérfanos de Río de Janeiro (254), escrita en Febrero de 1870, (dos meses después de la muerte de Gottschalk), informó a su familia que sus efectos, baúles, trajes, etc., serían vendidos en remate el día 18 de Marzo, respaldándose las autoridades en una antigua ley, *le droit d'aubaine*, según la cual los bienes de un extranjero eran vendidos después de su muerte en beneficio de viudas y huérfanos. Esta carta

(254) Clara Gottschalk no transcribe con claridad la función explícita que denota el título del Juzgado (o Tribunal): el de *Orphãos e Ausentes*.

llegó a fines de Marzo y después de haberse efectuado la venta. No hubo tiempo alguno para tomar medidas. El contenido de un baúl, consistente en algunas composiciones en manuscrito, inconclusas, fué publicado por un editor de Río, y pronto apareció un número de obras cuya única garantía era el nombre de Gottschalk, siendo éstas publicadas según manuscritos inconclusos e incompletos.

Para suerte del mundo artístico, el amigo devoto y desinteresado de Gottschalk, señor N. R. Espadero, de Habana, ayudado con manuscritos que se encuentran en posesión de la familia, y contando con aquellos que él mismo recibiera de Gottschalk, ha podido realizar una serie de obras póstumas, entre las cuales se encuentran algunas mazurkas —*Scherzo Romántico, Capricho Polka, Banjo No 5, La Gran Tarantella, El Cocoyé, Capricho cubano* y muchas más. Otra serie, editada por una de sus hermanas, también fué publicada: *Rayons d'Azur, Oboro* a 4 manos, *Margarita*, vals, y un *Ave María* para voz, tomado de un apunte del mismo.

El Vicecónsul estadounidense tuvo la delicadeza de adquirir en el remate el baúl que contenía la ropa, ofreciéndolo a la familia, la cual guarda de él un recuerdo muy grato. Sería imposible enumerar las medidas tomadas por la familia durante los cuatros años que siguieron. Anablemente recibidas por sus Majestades el Emperador y la Emperatriz, durante su permanencia en Inglaterra, las hermanas de Gottschalk tuvieron la esperanza que pronto todo terminaría. Debido a una fatalidad incomprensible, apenas se envió con la mayor rapidez un poder, respondiendo a la demanda, la persona designada en él había abandonado Río, siendo necesario nombrar a otra. De esta manera se enviaron cuatro poderes, sucesivamente; el primero al Vicecónsul de los Estados Unidos de Norte América, el segundo al Ministro y los otros al Cónsul y al Ministro del Imperio Alemán, respectivamente. Por fin, en Diciembre de 1873, el baúl conteniendo los documentos fué entregado a las hermanas de Gottschalk por intermedio del Ministro del Brasil en Londres.

Evidentemente, estos papeles fueron considerados sin valor alguno y por este motivo se procedió a su envío, pero el estado en que se encontraron exigió muchos meses de labor, necesaria para que el valor de estas notas —que llegaron a formar el libro presentado hoy al público— pudiera ser determinado...

En Febrero de 1876, sus hermanas recibieron una carta del Brasil, avisándoles que en breve les sería remitida una pequeña caja conteniendo sus condecoraciones, también una diminuta suma de dinero, los únicos remanentes de los efectos de su hermano. Estas condecoraciones, entre las cuales faltó la más hermosa de todas, que le fué ofrecida por la ciudad de New Orleans, su lugar de nacimiento, fueron recibidas con gran alegría, porque su familia había perdido toda esperanza de entrar jamás en posesión de ellas.

Estas pocas páginas han sido escritas por muchos motivos con dificultad, pues se comprende que es casi imposible hablar serenamente y sin amargura de hechos cuya injusticia ha sido vivida tan agudamente. Muchos otros acontecimientos que darían muy poco honor a los culpables y debido a los cuales la familia fué privada de lo que Gottschalk le dejó en los Estados Unidos, han sido intencionalmente omitidos... (353).

(353) GOTTSCHALK, L. M. op. cit., págs. 476-80.

Las líneas que anteceden ponen en evidencia una serie de acontecimientos importantes. Firmin Moras, valet de Gottschalk, "el gran Fermín, secretario, ayuda de cámara, comodín y factotum del gran pianista", como lo conoció sin duda Fors en Montevideo y Buenos Aires y como lo describió en el relato de su pretendida asistencia a los funerales de Gottschalk en Río, presentó querrela por indemnización, llevando el asunto a la justicia y pretendiendo en un desesperado gesto final, no confirmado por documentación alguna, frustrar el embarque de los restos de su amo. Fué él mismo quien escribió las últimas disposiciones dictadas por Gottschalk, cuya debilidad no le permitió firmar el documento, según se ha relatado (356).

Nos corresponde ahora pronunciar algunas palabras en descargo de la conducta de Moras, combatiendo una serie de expresiones que aparecen respecto a él en la correspondencia diplomática. Indiscutiblemente fué valet de Gottschalk, pero si él se atribuyó funciones de secretario o representante, no solo tenía un derecho implícito en hacerlo sino que en condición de tal ha firmado los comunicados que con relación al proceso de la enfermedad de Gottschalk ha venido publicando en los diarios de Río. Moras sirvió a Gottschalk durante diez años abnegadamente, en todas las circunstancias de su agitada vida, compartió sin duda muchos momentos adversos que se presentaron durante ese lapso en los Estados Unidos y en la América latina, gozó de una confianza absoluta y por esto mismo, habrá estado a cargo de muchas y muy delicadas funciones. Moras debe haberse identificado hasta tal punto con la vida y la carrera artística de Gottschalk que en su fuero íntimo estaría esperanzado que más adelante, en una época de más reposo del virtuoso, disfrutaría también él de un mayor bienestar físico y material. Conociendo a Gottschalk, o mejor dicho, siguiéndolo a través de su itinerario de hombre afectuoso y de gestos de gran generosidad, no debe cabernos la menor duda sobre el quebranto espiritual y material de Moras, al presentarse en su camino súbitamente la fatalidad, privándole de una justa recompensa o quizás de varios meses de sueldos atrasados, viéndose en un país extraño, sin recursos, y truncado su ingrato empleo del que esperaba mejores días, recordando las promesas que Gottschalk le habría dado en muchas oportunidades. Debe ser fácil al lector trasladarse a esa situación para comprenderla mejor. Seguir a Gottschalk en todas las alternativas de su agitada vida no puede haber sido tarea fácil. Dinámico, caprichoso

(356) *Bo-Ta-Cles*, No. 132, Río de Janeiro, 25 Diciembre 1869, ya transcrito.

y desordenado por un lado, y excesivamente generoso por otro, no pocos habrán sido sus altibajos económicos en Buenos Aires y Montevideo, antes de arribar a Río de Janeiro. Los que suelen pagar las consecuencias son los más allegados. Moras habrá vivido semanas de gran esplendor y meses de estrechez. Como íntimo, sabía esperar hasta que volviera nuevamente el dinero.

Las tareas en Río fueron muchas y subieron de grado, paulatinamente, hasta las últimas semanas de zozobra causada por la peligrosa aventura del concierto monstruo en el que invirtió Gottschalk mucho, quizás todo el dinero de que disponía, esperando resarcirse de la inversión, pese a la rebaja de las localidades, anunciada y explicada en detalle en los diarios. Moras tendría a su cargo desde los mandados particulares, la propaganda para los conciertos, la liquidación de los producidos, la atención previa de los visitantes, la redacción de notas y comunicados y la impresión de boletos y programas hasta los asuntos íntimos, como lo fueron los amoríos de Gottschalk y el cuidado de su siempre vacilante estado de salud.

Sabemos por los comentarios de la prensa que los preparativos para el primer concierto monstruo fueron terribles. A éste siguió luego la noche de la esperanza en que ésta se tornó la más negra fatalidad, cayendo fulminado el autor en el escenario y debiendo abandonar el público la sala sin haber podido gozar del espectáculo. A este desastre deben añadirse alrededor de 25 días y otro tanto de noches en vela, atendiendo a un enfermo grave y toda la maquinaria puesta en acción, que seguía andando, pese a estar ya paralizado su inventor.

¿Qué hizo Moras frente al inevitable desenlace? Supongamos que pidiera a Gottschalk que redactara sus últimas disposiciones. Era justo pensar en la familia de éste y también en sí mismo si la situación de Moras se presentaba tan desesperante como tenemos derecho a creer. Ignoramos si hubo testigos en los momentos en que Gottschalk quiso y a la vez no pudo ya firmar. Naturalmente, el trozo de papel no podía tener valor alguno ante un apoderado y menos ante un juez, pero si a pesar de ello Moras insistió, sería porque tenía fé en la comprensión de los hombres y se creería quizás asistido por el espíritu generoso de Gottschalk, confirmando lo dictado desde el más allá.

Sin embargo, antes de esta acción, reclamando una indemnización por valor de 50.000 francos por los servicios prestados, un monto que por falta de documentación no podemos juzgar, tuvo dos gestos de gran importancia. El primero consistió en la publicación de una carta de gratitud hacia el Dr. Severiano Rodríguez Martins, en la que resalta

también su admiración por Gottschalk. Estas líneas, ya insertadas en este trabajo, nos muestran una espontánea eclosión de los buenos sentimientos del servidor en las buenas y las malas horas, del hombre de confianza en las pequeñas y las grandes cosas. El segundo gesto es de mayor importancia, Muerto Gottschalk y reflexionando sobre la situación de sus bienes, Moras reunió todos los efectos y en un gesto intuitivo de salvación de los documentos, de las joyas y demás recuerdos de valor, pensó en la familia distante y en la nacionalidad de su amo y procedió, como espontáneamente lo harían muchas personas de un gran corazón, sin medir las eventuales consecuencias: llevó los baúles y la caja de joyas al Consulado de los Estados Unidos, haciendo entrega de todo al Cónsul interino Henry E. Milford, acompañando esta inesperada interrupción en el Consulado quizás con las más fervientes recomendaciones con el fin de hacer llegar los efectos a las hermanas, antes de que cayeran bajo la pesada rueda, —igual en todas partes— de los trámites judiciales. Moras no se apropió en ningún instante de valores como para resarcirse indebidamente de algo que se le debía. Su gesto no sólo fué correcto sino una muestra de la mayor veneración hacia su amo fallecido. Pese a la resistencia que encontrara ante el testamento de Filadelfia y a la difamación de que fué objeto por parte de las hermanas, aun declaró en favor de Gottschalk cuando se trató de establecer la propiedad de los dos pianos Chickering que fueron enviados por esta firma a Río de Janeiro.

Moras, quien fué frecuentemente confundido en Río con el apellidado portugués Moraes, debe haberse hallado en un quebranto nervioso durante los últimos días de Gottschalk. Al vislumbrarse el trágico desenlace de la carrera de éste, podrá haberle sugerido o pedido la redacción de un testamento, de una última voluntad, en la que se contemplara no el interés sino la justa contemplación de los derechos de un servidor nada común. Se percibe a través de la actividad de Gottschalk en Río, —y también se desprende de la correspondencia diplomática— que sus asuntos se hallaban en el mayor desorden al producirse su postrer enfermedad y que había recibido considerables sumas durante su estadía en Río de Janeiro, sin que se especificara si éstas fueron el producto de sus primeras series de conciertos o si le fueron giradas del exterior. Lo cierto es que Gottschalk se encontraba a la hora de su muerte virtualmente sin mayores recursos, a lo cual debe agregarse, como ya dijimos, la suspensión del segundo concierto monstruo, que le hubiera asegurado buenas entradas, pero tampoco suficientes, como lo comprueba la relación de gastos por él insertada

en los periódicos. Sin duda derrochó mucho dinero estando en el Brasil, aumentando así el caos ya existente. No nos corresponde juzgar si el monto de la reclamación fué justo o exagerado, pero los gestos descritos de Moras nos lo muestran como a un hombre muy honrado, sensible, e incapaz de recurrir a improperios hacia su amo, una vez que éste ya había cerrado los ojos para siempre. Nada sabemos de la vida de ese hombre después de concluir la documentación adjunta que alude a él. Su conducta fué muy mal interpretada por las hermanas de Gottschalk, que en el concepto londinense consideraron a la América del Sur algo parecido al Far West o quizás peor. Es de lamentar que la ruptura con Moras impidió que ellas se enteraran por su boca de muchos hechos, de muchas intimidades, que hubieran podido servir de explicación a la vida notable, pero también desorganizada y dilapidada de su hermano. El cofrecito de joyas, que arribó al fin en 1876 a manos de ellas, se salvó en realidad de un remate público por la actitud de Moras, que fué continuada por Milford, el Cónsul, sin duda a insistencias de aquél. Eran los trofeos de la brillante carrera de Gottschalk, los testigos de su generosidad puesta al servicio del bienestar social de los pueblos que visitó y vió sufrir, lo más preciado que un artista, además de sus composiciones, puede legar a la familia y a la humanidad.

Menos comprensible sería la conducta de Pedro II. Ya hemos visto en los comentarios de prensa que la representación oficial de la Corte y de las instituciones de beneficencia brilló por su ausencia en el cortejo fúnebre y en todas las manifestaciones públicas de dolor, rendidas a la memoria de Gottschalk. Desde su traslado de Tijuca hasta el instante de su sepultura provisoria en el cementerio de São João Baptista, hubo tiempo suficiente para pensar en tal representación. El hecho es tanto más inexplicable si tenemos en cuenta el aprecio que el Emperador y su familia sintieron sin duda por Gottschalk, debiendo agregarse que en el concierto monstruo le fué dedicado a aquél una obra sinfónica inspirada en un asunto nacional. Ya nos hemos enterado de las visitas de Gottschalk al Palacio de São Cristovão y de sus largas conversaciones con el Emperador. En el *Diário do Rio de Janeiro*, en la sección correspondiente a los recibos de personas en palacio por parte de Pedro II, hemos podido hallar tres visitas, pero indiscutiblemente han sido muchas, de índole privada, que no fueron incluidas en la reseña oficial ⁽²⁰⁷⁾. Sabemos luego de

(207) *Diário do Rio de Janeiro*, 12 e 26 de Outubro, 29 de Novembro de 1869.



Dibujo simbólico de Angelo Agostini. Europa, Estados Unidos de Norte América y la América del Sur, junto con el ángel Bocan la muerte de Gottschalk. (*A Vida Fluminense*, Anno II, No 104, Rio de Janeiro, 25 de Dezembro de 1869).



Allegoria de Angelo Agostini, alusiva a la Misa por el alma de Gottschalk, ofrecida por la *Philharmonica Fluminense* el día Domingo, 26 de Diciembre de 1869, en la Iglesia de São Francisco de Paula. (*A Vida Fluminense*, Anno II, No 104, Rio de Janeiro, 25 de Dezembro de 1869).



LUIS M. GOTTSCHALK.

El compositor de este género de música, que se llama "música de salón", es el más moderno y el más interesante de los que existen en el mundo. Su nombre es Luis M. Gottschalk, nacido en Nueva Orleans el 10 de febrero de 1829. Su padre era un rico comerciante de azúcar y su madre una francesa. Desde niño mostró un talento extraordinario para la música. A los diez años ya tocaba el piano y componía. A los quince años se trasladó a París, donde estudió con Chopin y Liszt. Después de haberse formado en París, viajó por toda Europa y dio muchas conciertos que fueron muy aplaudidos. En 1852 volvió a Nueva Orleans y se dedicó a enseñar música y a componer. Sus obras más importantes son sus "Grandes Concertos" y sus "Música de Cámara". En 1868 murió en Nueva Orleans a los treinta y nueve años de edad.

Suplemento especial de la *Semana Ilustrada*, organizado por Enrique Fleiuser, Director de este Semanario y autor del dibujo "ad memoria". La extensísima colaboración de Ernesto Cybis, crítico musical y diarista, comienza a la derecha. (La *Semana Ilustrada*, N.º 478, Rio de Janeiro, 2 de Janeiro de 1870).



13) Theatro São Luiz, construído por seu proprietário, Furtado Coelho. Si Gottschalk hubiera vivido, su actuación en esta sala hubiera sido segura, debido a su amistad con el gran actor portugués. (*A Vida Fluminense*, Anno III, No 106, Rio de Janeiro, 8 de Janeiro de 1876).



Tapa del Album que fué ofrecido al Maestro A. Carlos Gomes, con motivo de su triunfal regreso de Italia. (*A Vida Fluminense*, Anno III, N.º 154, Rio de Janeiro, 19 de Dezembro de 1870).



El Maestro A. Carlos Gomes, a quien presenta aquí Angelo Agostini como sofocado por los homenajes que le fueron brindados con motivo del estreno de su ópera "O Guarany", significativo documento que contrasta violentamente con sus últimos años en que sufrió la ingratitude de sus compatriotas. (*A Vida Fluminense*, Anno III, N.º 155, Rio de Janeiro, 17 de Dezembro de 1870).



Piano Chivchar, México, que perteneció al Emperador Maximiliano. Este Chivchar ha sido construido poco después de haber recibido Gótzschel en día los planos de esa marca que él hizo a partir del segundo ciclo de sus rentales.
(Museo Histórico Nacional, Bó. de Juncos).



Piano John Broadwood & Sons, Londres, atribuido a Beethoven. Es posible que haya tocado en él sin ser de su propiedad. Hay tres pianos, dos Chickering famosos y un Pleyel fueron vendidos en subasta pública. (Museo Histórico Nacional, Río de Janeiro).



Retrato de Gottschalk, tomado en 1869 en Rio de Janeiro. (Photo Pa-chora, Rua do Ouvidor). Archivos fotográficos del Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro.



Dibujo de Corcovado, alusivo a la muerte de Gottschalk (*Bo-Ta-Clan*, carátula, 3^{ra} Année, No 132, Rio de Janeiro, 25 Décembre 1869).



Dibujo del joven Sarasate, cuando actuó en los Conciertos Patti, en Rio de Janeiro (1870). (Ilustración en *Bo-Ta-Clan*, Julio de 1870).



Carátula de una edición carioca del tiempo del Imperio. (Biblioteca Francisco Curt Lange).

la asistencia de la familia imperial a sus conciertos, del interés de Pedro II por su estado de salud cuando le atacó peligrosamente la fiebre amarilla, del sarao precedente en São Cristovão con Adelaida Ristori, del nombramiento *pro tempore* de director general de todas las bandas oficiales de Río de Janeiro y nuevamente del interés por la salud del enfermo cuando se produjo su postrer enfermedad. ¿Cuáles serían los motivos que hicieron guardar súbitamente silencio a Pedro II cuando fué proverbial su conducta extremadamente delicada? Tanto él como Gottschalk fueron políglotas y en sus conversaciones, los múltiples intereses de estos hombres convergieron hacia cada uno de los temas tratados con toda agudeza, tanto en lo concerniente a las artes y letras, como a la política, la economía y la religión. Pedro II pudo escuchar de labios de Gottschalk muchas observaciones que no siempre formaban parte de las informaciones de sus consejeros ni tampoco del espíritu universal del autor de la desigualdad de las razas humanas. Existe una sola hipótesis de retraimiento por parte de Pedro II: la vinculación de Gottschalk a uno o tal vez varios elementos del famoso *Alcazar*. Sabemos del testimonio de Furtado Coelho que una tal *Reine*, ex-actriz de ese escenario, fué la amante que compartió con Gottschalk los últimos meses de su vida. Es posible, también, que en aquellos días, la muerte de Gottschalk haya sido atribuida por habladurías, exclusivamente a una vida dilapidada, agrandándose los hechos al pasar por la imaginación del pueblo. Pero todo esto no cabe en un espíritu generoso y ecuanime como el de Pedro II, pues este monarca ha demostrado en muchas oportunidades sus delicados sentimientos que en este caso, frente a la muerte de una personalidad de renombre universal, hubiesen puesto de lado cualquier información tendenciosa. Al permanecer esta página quizás para siempre en el misterio, atribuyamos el silencio de Pedro II, por el gran respeto que nos merece su figura, a inconvenientes de orden oficial o familiar.

Mientras Víctor Prälle puso a las hermanas de Gottschalk en conocimiento de la muerte de su sostén, se inició el trámite habitual de la justicia, enviándose un comunicado a las herederas radicadas en Londres, que llegó demasiado tarde, como hemos visto, para que Clara y sus hermanas tomaran disposiciones. El 18 de Marzo apareció en los principales diarios de Río de Janeiro el primer Edicto del Juez de Huérfanos y Ausentes:

EDITAES

Chamando Herdeiros

O Dr. Agostinho Luiz da Gama, Juiz de orphãos e ausentes nesta côrte e cidade do Rio de Janeiro e seu termo, etc.: Faço saber aos que o presente edital chamando herdeiros virem, que tendo fallecido nesta côrte o *intestato* e sem herdeiros o cidadão norte-americano Luiz Morand [sic] Gottschalk, pianista compositor, solteiro, forão seus bens arrecadados por este juizo, e se achão sob a guarda e administração de João Bernardo Nogueira da Silva, curador geral das heranças jacentes e bens de ausentes do municipio da côrte, a qual arrecadação está correndo seus termos, mas em virtude do disposto no regulamento n. 2.433 de 15 de Junho de 1859, mandei passar o presente, pelo qual chamo e intimo aos herdeiros do dito finado a virem habilitar-se neste juizo.

E para que este chegue ao seu conhecimento sera publicado nas folhas diarias mais lidas nesta côrte e affixado pelo porteiro no lugar do costume, do que para constar lavrarã certidão, que trará a juizo. Dado e passado nesta Côrte e cidade do Rio de Janeiro, aos 14 dias do mez de Março de 1870. E eu João Bráulio Moniz, escrivão, o subservi. — *Agostinho Luiz da Gama* (258).

Al día siguiente apareció el anuncio del Remate judicial:

ARREMATACÕES JUDICIARIAS

Praça

O Dr. Agostinho Luiz da Gama, juiz de orphãos e ausentes nesta côrte e cidade do Rio de Janeiro e seu termo, etc.: Faço saber aos que o presente edital de praça virem, que o le porteiro dos auditorios da côrte ha de trazer a publico pregão de venda e arrematação em praça publica deste juizo de quinta-feira do corrente mez de Março, os pianos pertencentes á herança jacente do finado pianista compositor Luiz Morand [sic] Gottschalk, a saber: Um piano americano de grande cauda para concerto de tres cordas, sete oitavas e um quarto, do autor Chickering de Boston, n. 33.450, com caixa de jacarandá, avaliado por 1:200 \$; um dito de grande cauda para concerto, de tres cordas, sete oitavas e um quarto, de mesmo autor, n. 33.895, com caixa de Jacarandá, avaliado por 1:200 \$; um dito de cauda, de autor Pleyel, de tres cordas, com sete oitavas, n. 44.326, com caixa de mogno, avaliado por 600 \$; os pianos acima vão á praça a requerimento de João Bernardo Nogueira da Silva, curador geral das heranças jacentes e bens de ausentes do municipio da côrte, e podem ser vistos na rua dos Ourives n. 62. Este será publicado nas folhas diarias mais lidas nesta côrte e affixado pelo porteiro no lugar do costume, do que para constar lavrarã certidão que trará o juizo. Dado e passado nesta côrte e cidade do Rio de Janeiro, aos 18 do mez de Março de 1870. E eu, João Bráulio Moniz, escrivão o subservi. — *Agostinho Luiz da Gama* (259).

(258) *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, N.º 76, 18 de Março de 1870 (Anuncio repetido el día 20 de Marzo. No hemos visto anteriores anuncios a este).

(259) *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, N.º 77, 19 de Março de 1870 (Anuncio repetido el día 24 de Marzo).

Este anuncio fué repetido el 24 de Marzo en el mismo diario, apareciendo simultáneamente el siguiente:

ARREMATACÕES JUDICIARIAS

Hoje, 24 de Março, pelo juizo de ausentes, á travessa da Barreira n. 27, serão postas em praça duas malas com roupa e alguma musica pertencentes ao finado Luiz Morand [sic] Gottschalk, cujos bens podem-se ver no dia da praça, das 8 ás 10 horas, na rua da Alfandega n. 308 (260).

Entretanto, las hermanas se habían dirigido en su desesperación, aumentada por la lentitud de las comunicaciones, a su primo Leonard Myers, diputado en el Congreso de Washington, quien las presentó un poco más tarde, después de su traslado de Londres a New York, al Secretario de Estado Fish, según se desprende de una de las cartas de Myers. Aparte de estas gestiones oficiales, se sirvieron de un comerciante en Filadelfia, Charles Vezin, —que había sido designado por ellas o quizás ya lo era por ser amigo de confianza de Gottschalk— administrador de sus bienes en los Estados Unidos, extendiéndosele un poder de testamentario con el fin de poder intervenir en los asuntos pendientes en Rio de Janeiro.

Es sumamente interesante seguir a través de la documentación hallada en los Archivos Nacionales de Washington el tacto del entonces Secretario de Estado, Hamilton Fish, como el que demostró el Ministro Plenipotenciario en Rio de Janeiro, Henry T. Blow y más tarde el Encargado de Negocios ad interim, Robert Clinton Wright. El celo con que procedieron estos funcionarios, dispuestos siempre a no rozar en lo más mínimo los aspectos legales de todo el asunto y de no interferir, bajo ningún aspecto, en los asuntos domésticos del Brasil, son realmente dignos de mención. Era lógico que se desconociera por parte del diputado Myers la inexistencia de un tratado entre los Estados Unidos de Norte América y el Imperio del Brasil, lo cual impidió a los Cónsules proceder como administradores de extranjeros, es decir, en este caso, de un ciudadano estadounidense fallecido en Rio de Janeiro. En consecuencia, fué absolutamente legal y también inevitable que el Tribunal de Huérfanos entrara en posesión de los bienes de Gottschalk.

El Ministro Henry T. Blow, según relata en un oficio al Ministro de Relaciones Exteriores, se hallaba con algunos amigos de excur-

(260) *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, N.º 82, 24 de Março de 1870.

sión en la entonces Provincia de Minas Gerais, enterándose sólo a su regreso a Petrópolis, donde tendría posiblemente una residencia de verano, de la enfermedad, muerte y entierro de Gottschalk. No parece haber sido muy aficionado a la música, pues deja entrever que no asistió a los conciertos y que no conoció personalmente al virtuoso, pero al mismo tiempo se hace eco, con la honradez que le caracteriza a través de sus informes, de las notorias muestras de afecto que fueron dispensadas a Gottschalk en Río de Janeiro.

La conducta del Cónsul ad interim Milford dió motivo a una situación de fastidio, como se nota en la correspondencia diplomática. Este funcionario se identificó, no cabe duda, con lo informado por Firmin Moras, obrando al mismo tiempo, quizás motu proprio, de acuerdo con lo observado en Río. Es posible que él haya estado más cerca de Gottschalk para comprender la situación y existe la posibilidad de que haya sido uno de los dos estadounidenses, citados con tanta ironía por los diarios, que acompañaron como únicos representantes de la patria de Lincoln "a la pobre golondrina alcanzada en pleno vuelo por la centella eléctrica". Milford ha sido descrito por el Ministro Blow como hombre muy honrado, aunque dotado de "severos prejuicios". Estos últimos bien pueden haberse referido con dudas al rápido y ecuánime funcionamiento de la administración judicial de Río de Janeiro. Podemos suponerlo. Después de la renuncia y regreso de Milford a los Estados Unidos, el famoso cofrecito dió aún lugar a una correspondencia y hasta a una amonestación por parte de Robert Clinton Wright hacia William van Vleet Lidgerwood, quien lo había recibido de manos de Milford, hasta que finalmente fué a parar a manos del Juez cuando ya se había logrado la virtual liquidación de los bienes de Gottschalk con un superávit aproximado de R. 1.600.000. El propio Lidgerwood había adquirido la ropa de Gottschalk con el evidente fin de restituirla a las hermanas, de manera que los funcionarios consulares estadounidenses y el propio Moras procedieron con sentimientos muy respetables, mientras que las hermanas de Gottschalk, impulsadas por razones afectivas, no mediaron en las consecuencias de sus desesperadas reclamaciones, produciendo injustificadamente un cierto malestar entre los núcleos de amigos estadounidenses y brasileños, respectivamente, que no pudieron enterarse de los detalles legales en que estaba envuelto el caso, magnificado en sí por la figura tan conocida de su protagonista. Escapa a nuestro saber si Firmin Moras trató de embargar el cadáver de Gottschalk en el instante en que era conducido al *Merrimack*; nos inclinamos a creer, más bien, que se

deben haber producido algunas demoras por razones legales que se presentan siempre cuando se trata del traslado de restos fuera de fronteras.

Hallada la documentación que ahora insertamos, nos pareció superfluo insistir ante el Itamaraty para conocer el texto original de las pocas notas intercambiadas con el Juez y con el Ministro Blow. A nuestro juicio, los hechos han quedado debidamente aclarados y toda adición a la documentación existente significaría caer en la redundancia.

Un último episodio, que se produjo en este siglo y que en realidad poca relación tiene con nuestra historia, fué la aparición en Río de Janeiro de un Cónsul General de los Estados Unidos que dijo ser pariente de Gottschalk. Escragnolle Doria se refirió a este hecho en un artículo, en el cual cita el episodio muy al final:

Em dias bem proximas de nós um parente de Gottschalk, até lhe reproduzindo os apelidos, exerceu no Rio de Janeiro o cargo de consul geral dos Estados Unidos.

Ao novo Moreau Gottschalk deram a ler estudo nosso sobre o parente glorioso, estudo originariamente publicado na *Revista Brasileira* e depois incluído em livro.

Mostrou-se segundo Moreau Gottschalk satisfeito com o estudo, prometendonos completa-lo dando-nos novas informações sobre o piauísta, logo ao regressar á patria.

Passou-se isto no momento da Grande Guerra hoje eclipsada no seu adjetivo por outra Guerra de qualificativo difícil de encontrar hoje nas lutas e nos lutas do mundo universo.

Para os Estados Unidos seguiu o consul Gottschalk a bordo do *Cyclops*, desaparecido este em viagem. Supõe-se o navio torpedeado por submarino e se o acreditou rumado para o Rio de Janeiro a transmitir noticia para terra. Em orgão de imprensa carioca, sahio convite fúnebre relativo a Gottschalk e redigido por autor ou autores ímpios revelando degradação moral.

Logrado ficou quem acudio ao aviso fúnebre, atingido porem o seu fim a nova do desaparecimento de *Cyclops*. Quando? Onde? Nas duvidas tambem se flutúa por muito tempo ou para sempre (201).

Es muy posible que en caso de parentesco, este desaparecido cónsul haya sido descendiente directo de Gastón, único varón de la familia Gottschalk que aun vivía en 1870, cuando se produjo la inhumación de los restos de Edward y Luis en el cementerio de Greenwood.

(201) ESCRAGNOLLE DORIA, L. G. *Cousas não ditas (Os Gottschalks)*, Revista da Semana, Rio de Janeiro, 8 de Abril de 1944.

CORRESPONDENCIA DIPLOMATICA

motivada por los bienes dejados por Gottschalk en Río de Janeiro

A) Honorable Hamilton Fish

Estimado Señor,

De acuerdo con su amable autorización dada en ocasión de presentarle a Ud. las hermanas del distinguido pianista L. M. Gottschalk, que falleció algunos meses atrás en Río, me propongo ahora a enviarle por escrito la solicitud de ellas, rogándole a Ud., de acuerdo con su gentil promesa, de dar curso a la misma a nuestro Ministro Señor Blow, con el deseo de Ud. para que él haga empleo de sus buenos oficios en este asunto.

El Señor Blow es mi amigo personal y ya ha actuado con gran gentileza en este caso, prometiendo también que el cuerpo de mi primo sea enviado cuando así lo solicite el testamentario. Charles Vezin, de Filadelfia, el testamento, ha escrito presentando ese pedido, pero las hermanas ya han esperado meses por la remisión del cuerpo y de acuerdo con las formalidades de los funcionarios brasileños, pudiéndose necesitar un pedido de nuestro propio Gobierno, yo desearía que Ud. pidiera los buenos oficios del Señor Blow para que el cuerpo del Señor Gottschalk sea remitido a Nueva York en la primera oportunidad. Si bien sé que las caridades del Señor Gottschalk en Europa, en su propio país y en la América del Sur jamás *han sido superadas* y que en el arte musical elevó el nombre de los Estados Unidos más allá de todo precedente, lo que más desearía yo sería que sus restos sean enviados a su patria en un barco del Gobierno, pues pudiendo contribuir en nuestro honor fuera y dentro de fronteras, dejo este asunto enteramente a su reconocido criterio.

Sus hermanas ruegan, como yo, que el Señor Blow determine oficialmente de quien fué la falta de que un hombre tan honrado en el Brasil —fué un amigo personal del Emperador— cuyos funerales han sido presenciados por más de 100.000 ciudadanos de Río, apenas había descendido a su tumba cuando [ya] sus *baúles, cartas privadas y música* fueron expuestos a ser vendidos y comprados por extraños. Nuestro Cónsul, Señor Milford, ha sido muy amable, pero las hermanas le escribieron y se supo que no hubo deudas que no hubiesen podido ser pagadas inmediatamente. Es debido también al señor Milford de hacer notar que él compró para las interesadas algunas de los baúles y objetos, pero los efectos fueron entregados en sus manos y si algún funcionario público brasileño ha procedido mal en este sentido, yo desearía que el asunto fuese llevado ante el Emperador con el fin de que sea reparado.

El Señor Milford dice que no hubo tiempo de prevenir el remate. Alguien ha estado ciertamente mal en esto.

El Señor Gottschalk falleció el 18 de Diciembre de 1869 y fué sepultado al día siguiente con todos los honores, habiendo sido también embalsamado su cuerpo.

Aguardando las demoras que causó la fatal ausencia de un cable marítimo, nuestro Cónsul entregó los baúles al Tribunal de Huérfanos y el 24 de Marzo se llevó a efecto el remate de las *cartas, papeles privados y música* de Gottschalk, habiendo sido publicadas estas últimas desde entonces por sus adquirentes, etc.

Le ruego respetuosamente quiera escribir al Señor Blow para que averigüe estos hechos, así como lo hice yo por correspondencia privada y si Ud. está de acuerdo, de adjuntarle también esta carta con el próximo vapor.

Pidiendo respetuosamente una respuesta, yo soy de Ud. muy sinceramente

Leonard Myers (292).

Departamento de Estado

No 29

Washington, Julio 18 de 1870.

A Henry T. Blow, Esquire,
etc. etc. etc.

Señor:

Incluyo en esta, copia de una carta del 16 del etc., dirigida a este Departamento por el Honorable Leonard Myers, del Congreso. Se refiere a los restos de L. M. Gottschalk, el eminente pianista que falleció en Río de Janeiro algunos meses atrás y que era nativo y ciudadano de los Estados Unidos. Como Ud. podrá deducir de la carta del señor Myers, es deseo de las hermanas del extinto que sus restos sean enviados a este país y que deberían hacerse averiguaciones en relación con ciertos efectos que poseía el señor Gottschalk antes de fallecer. Se supone que Ud. hará todo lo que esté a su alcance con el fin de complacer los deseos de las hermanas del señor Gottschalk.

Soy de Ud., Señor, su obediente servidor

[Hamilton Fish] (293).

(292) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Miscellaneous Letters, July, Part 2, 1870.*

(293) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Instructions, Brazil, Volume 16, Despatch No 29.*

Departamento de Estado

Washington, Julio 15 de 1870.

Al Honorable Leonard Myers,
Philadelphia, Pa.

Estimado Señor,

He recibido su carta del 16 del cte., solicitando que se tomen medidas con el fin de que sean enviados a este país los restos del eminente compositor y pianista L. M. Gottschalk, quien falleció en Río de Janeiro, y que se hagan averiguaciones sobre el destino de ciertos efectos que debe haber dejado, se supone, al fallecer. En respuesta puedo informarle que este Departamento se dirigirá inmediatamente al señor Blow en estos asuntos. Se sabe, no obstante, que la ley del Brasil no permite a los Cónsules actuar como administradores de extranjeros fallecidos y como no tenemos un tratado con aquel Imperio por medio del cual el derecho de actuar en esta forma es conferido a Cónsules de los Estados Unidos, de los efectos del Sr. Gottschalk deben haberse posesionado las autoridades locales, habiendo dispuesto de ellos conforme a la ley del país. Los herederos del fallecido tendrán sin duda un legítimo derecho al producto de toda venta que pueda haberse realizado de aquellos efectos.

Tengo el honor de ser, estimado Señor, su muy obediente servidor

Hamilton Fish (394).

Legación de los Estados Unidos

No 111

Petrópolis, Agosto 24 de 1870.

Al Honorable Hamilton Fish,
Secretario de Estado
Washington, D. C.

Señor:

Su No 29 con adjuntos fué debidamente recibido el 19 del cte. - Ud. recordará, Señor, que el Sr. James Monroe dejó Río aproximadamente un año atrás; por causa de su ausencia y la delicada salud del señor Henry R. Milford, he sido movido a prestar alguna atención al Consulado. Lo menciono con el fin de que Ud. pueda comprender la razón por la cual me he familiarizado con los asuntos del fallecido Sr. Gottschalk, esforzándome a prestar algún servicio en favor de sus bienes.

El descontento que con toda evidencia se sintió en los Estados Unidos se

(394) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Domestic Letters, Volume 85.*

produjo principalmente por las numerosas cartas escritas por amigos y parientes que no representan legalmente sus bienes, pero que están interesados en ellos. Estas cartas y averiguaciones han tenido por consecuencia una extraordinaria atención hacia las mismas e hicieron que al menos fuese prudente para mí emplear reserva. Por esto he declinado cualquier correspondencia atendiendo detalles, escribiendo breves respuestas al Sr. Myers y a sus hermanas para que ellas puedan sentirse seguras que en cuanto se refiere a este Gobierno y al Tribunal de Huérfanos, a cargo de los efectos aquí, sus intereses, así como aquellos de los bienes estarán perfectamente a salvo; dejando también constancia que han sido encaminadas las gestiones de este Gobierno, dirigidas a través de mi persona.

Bajo estas peticiones, los amigos brasileños del fallecido señor Gottschalk se harán cargo de su cuerpo el 26 del cte., para enviarlo por el vapor Merrimack a la ciudad de Nueva York, consignado a los señores Hall & Son; mientras, el pequeño patrimonio está siendo rápidamente liquidado, siempre que haya pasado a manos del Tribunal de Huérfanos, y el producto, del cual se encuentra una parte en el Tesoro Nacional, será pagado al Administrador o a su Apoderado aquí, siendo también entregados a él los documentos privados.

El administrador, señor Charles Vezin, me mandó el mes pasado ese poder de apoderado, pero fué imposible durante los pocos días en que permaneció el vapor en Río procurar la información necesaria y arribar con ello a una conclusión apropiada en relación con mi deber. Desde entonces, habiéndome informado y habiendo cuidadosamente considerado todos los puntos, he decidido devolver el "poder" de mala gana al señor Vezin, por la sencilla razón de que a mi juicio, el asunto, en su condición actual, no debería ser finiquitado por un Ministro de los Estados Unidos.

No obstante voy a comunicar esta información al señor Vezin con este vapor, así como permitirle para que proceda advertidamente. No pienso que pueda ocurrir cualquier pérdida por la demora si el grueso de los efectos debe hallarse todavía en manos del señor Milford, quien es una persona muy honesta, pero también un hombre de severos prejuicios que algunas veces suelen extraviarlo.

Yo soy, Señor, respetuosamente, su obediente servidor

Henry T. Blow (395).

(395) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Diplomatic Despatches, Brazil, Volume 37, Despatch No 111: M^r Henry T. Blow to Department of State, Aug. 24th 1870. Subject: Gottschalk's Estate, Receipt of Despatch No 39. Consulate since M^r Monroe's absence. Cause of dissatisfaction on the part of M^r Gottschalk's friends. M^r Gottschalk's body to be sent to the US by Steamer Merrimack on 26th inst. His Estate in hands of Orphans' Court ready for settlement. Letter to M^r Charles Vezin, Adm^r. Assurances. Dice en lápiz el documento: Copy sent to Hon. L. Myers, Oct. 1.*

Legación de los Estados Unidos

N.º 132

Petrópolis, Setiembre 29 de 1870

Al Honorable Hamilton Fish,
Secretario de Estado
Washington, D. C.

Señor:

Ud. tendrá a bien de encontrar, adjunto a esta, una copia de mi respuesta al Sr. Vexin, administrador de los bienes de L. M. Gottschalk, fallecido, marcado con letra A, con la constancia adicional de F. M. Cordeiro, Vicecónsul de los Estados Unidos, marcado con letra B, y copia traducida por John H. Bryan, marcada con letra C.

Yo soy, Señor, muy respetuosamente, su obediente servidor

Henry T. Blow.

A

Legación de los Estados Unidos

Petrópolis, Agosto 24 de 1870.

Señor Charles Vexin
Philadelphia

Señor:

Su amable del 18 de Junio último, con adjuntos, llegó debidamente a mis manos con el vapor del mes de Julio. He respondido a los pedidos hechos por las señoritas Gottschalk por intermedio de nuestro Ministro en Londres, Señor Motley, y también he accedido a satisfacer la solicitud del señor Myers hasta donde me fué posible hacerlo, tomando al menos las precauciones para que los bienes no fuesen mal tratados por el señor Moraes. Me propongo ahora a resumir brevemente los hechos, conectados con los bienes, que han llegado a conocimiento mío. Cuando el señor Gottschalk se halló tan gravemente enfermo, me encontraba de regreso de la Provincia de Minas, en la que estuve de visita con un grupo de amigos, y me enteré de su muerte y sepultura al regresar a mi casa en esta ciudad. Fué a principios de Enero último, en el Consulado de los Estados Unidos, que el señor Milford, nuestro Vicecónsul, llamó mi atención sobre los bienes. Al mismo tiempo se estaban realizando averiguaciones para saber qué había sucedido con el dinero, las joyas y los bienes pertenecientes al señor Gottschalk, de los cuales se suponía que alcanzaban a una suma considerable. El señor Milford presentó el asunto dejando constancia que el señor Firman Moraes, representante del señor Gottschalk, había depositado en sus manos todos sus bienes para saberlos a buen seguro y evitar de ser disipados. El señor Milford me preguntó qué pensaba yo de este depósito. Le respondí que no estando fami-

lizarado con las leyes del Brasil, relacionadas con los bienes de extranjeros, yo pensaba que sería prudente para él, en su condición de Vicecónsul, de consultar su asesor legal, con el fin de disponer adecuadamente de esa propiedad, pues podría violar la ley sin ser intención suya. Algunos días más tarde, el señor Milford me dijo que pensó que sería mejor no consultar a un abogado y que me agradecería que le diera instrucciones referentes al caso. He declinado hacer esto, pero me ofrecí determinar por medio del Ministerio de Relaciones Exteriores la manera apropiada de disponer del mismo. Hice esto con todo placer y obtuve del Honorable Señor de Amaral, Director General, la ley y su aplicación, regulando semejantes casos, prometiéndome el señor Milford someterse a la misma y de tomar precauciones para que ciertos bienes y papeles de gran valor para los herederos fuesen adecuadamente protegidos. Le dije que esto era en verdad indispensable y que, al no haber reclamaciones de importancia y de grandes recursos, cualquier parte de los bienes podría ser retenida por el Tribunal, apropiadamente y con seguridad desde que el Ministerio de Relaciones Exteriores se haría responsable de todo lo que fuera necesario en este caso. Nunca se me informó de cualquier intención de vender los efectos, ni nadie jamás volvió a aludir a los "Bienes" hasta que numerosas cartas, escritas a personas, tanto del gobierno como a particulares, condujeron a indagaciones o investigaciones, trasluciéndose de ello que un cierto descontento tomaba cuerpo respecto al estado de los bienes así como a las demandas del señor Moraes. Cuando hice mención de estos asuntos —por creerlo mi deber— al señor Milford, supo que él había retenido ciertos bienes en sus manos y que él estaba contento que el Tribunal de Huérfanos había dispuesto ventajosamente del remanente.

El 16 de Mayo último escribí a las señoritas Gottschalk de acuerdo con lo ocurrido y el 23 del mismo mes me dirigí también al señor Myers. Al mismo tiempo supuse que debería haberse enviado una relación de todos los efectos del señor Gottschalk a sus hermanas (y esto posiblemente se hizo en realidad), si bien al mismo tiempo, es decir, antes, yo recibí del señor Milford, a quien le había agregado la carta del señor Myers, la respuesta que yo le remito ahora con esta. No pensé que valiera la pena enviarla al señor Myers por la razón de haber visto al señor Milford mientras tanto y por haberlo convencido de que si bien todo lo que él pensaba del señor Moraes podría ser correcto, que la reclamación de ese caballero por medio de la llamada voluntad en Río carecía de valor y que él perdería probablemente toda suma que adelantara sobre ello o que estaría de acuerdo en pagar. También le manifesté que si el señor Moraes estaba en su derecho, no tenía más que presentar su demanda al Administrador, quien no podría tener motivo alguno en privar a un representante leal de sus justos derechos. Muy poco después, el señor Milford, quien se encontraba muy mal de salud, ponosamente perplejo y extremadamente ansioso por abandonar Río en procura de los Estados Unidos, me preguntó si yo podía hacerme cargo de las pertenencias que se hallaban en sus manos. Le respondí que no podía hacerlo; me preguntó entonces cuál podía ser la mejor vía a seguir en este caso. Le respondí que era un asunto muy simple, es decir, de solicitar del Tribunal de relevarlo y de depositarlos en cualquier otro lugar. Fué entonces que me informó que esos efectos nunca fueron entregados por él y que no le agradaría hacer cualesquiera explicación sobre el asunto. Esto fué para mí sumamente infortunado y en extremo desagradable, porque en las conversaciones que tuve con

Él yo siempre consideraba a esa propiedad como retenida por el señor Milford de acuerdo con algún convenio legal. De esto se concluye que se hace necesario poner esos asuntos en conocimiento suyo. Ud. no debe colegir de cualquier detalle que le he escrito que existe la más mínima duda sobre las buenas intenciones o la honestidad del Sr. Milford; él tiene motivos, estoy seguro, que le hará conocer si no lo ha hecho ya. Cuando se embarcó hacia los Estados Unidos he sabido de su amigo, el señor Lidgerwood, que dió a éste posesión de la propiedad a que me refiero, con instrucciones de hacerla llegar al administrador de los bienes del señor Gottschalk o a su apoderado, pero sin lista o memorandum alguno, simplemente sellado.

Incluyo aquí para una comprensión más clara de cualquier cosa relacionada con el caso,

- 1º Extracto de una carta que me dirigió el señor Milford en Mayo, marcada con letra A;
- 2º y una copia de la declaración escrita a que se ha hecho referencia, en portugués, marcada con la letra A;
- 3º la declaración del señor F. M. Cordeiro (Vicecónsul), marcada con la letra B;
- 4º observaciones en portugués respecto a aquella parte de los bienes que pasaron al Tribunal de Huérfanos, marcadas con la letra C;
- 5º la traducción de las mismas por el profesor Bryan de esta ciudad, marcadas con la letra D.

Cuando examine Ud. todos estos papeles, estoy seguro que estará de acuerdo conmigo que no podré recibir la supuesta caja de propiedad del señor Gottschalk, no siendo a través del Viceconsulado y del Tribunal de Huérfanos. Al devolverle también con estos papeles el poder que Ud. me remitió, designándose apoderado, le ruego que me crea que la imposibilidad de servirle me causa realmente pena. Nunca he entrado en contacto con su amigo, pero puedo atestiguar que la admiración de su genio en Río y el afecto y devoción de los brasileños fué algo de lo cual sus hermanas y amigos pueden estar muy orgullosos.

Yo soy, Señor, con afectuosos recuerdos al Honorable señor Myers, su obediente servidor,

Henry T. Blow.

B

Consulado de los Estados Unidos

Río de Janeiro, Agosto 22 de 1869.

A su Excelencia Henry T. Blow
Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario
de los Estados Unidos.

Señor:

En cumplimiento de su pedido, tengo el honor de informarle de los siguientes hechos relacionados con los bienes del fallecido Louis M. Gottschalk, que se produjeron, yo creo, el 18 de Diciembre de 1869. Su representante Furnian [sic]

Mora trajo a este Consulado diversos baúles que según él contenían los efectos, libros, papeles, etc. del fallecido. También entregó al señor H. E. Milford, quien fué en ese entonces Cónsul suplente, un paquete de joyas, tales como medallas, alfileres, anillos, etc. No habiendo un tratado entre los Estados Unidos y este Imperio, tuvimos que solicitar la presencia del Juez testamentario para tomar posesión de cualquier cosa que perteneciera a Gottschalk. Los oficiales del Tribunal de Testamentos viajaron a este Consulado y después de haber abierto los baúles y haber examinado su contenido se llevaron todo. También se posesionaron de los tres pianos. Entiendo que las joyas fueron guardadas por el señor Milford para ser remitidas a las hermanas de Gottschalk. Todos los efectos, incluyendo los tres pianos, fueron vendidos en remate público por orden del Tribunal. Dos pianos (los Chickering), fueron adquiridos por Lidgerwood & Co. y uno por vía particular. La ropa también fué adquirida por Lidgerwood & Co. por unos 170,000 y se me ha dicho que ellos están animados a dejarla a los parientes contra reembolso de esa suma. La música fué comprada por Narciso [sic] and Arthur Napoleon [sic], vendedores de pianos e impresores de música muy conocidos, de esta ciudad. Hasta donde me ha sido posible averiguar, la venta ha sido legal, de acuerdo con las leyes del Brasil. Las reclamaciones por los bienes no están siendo aceptadas por el Tribunal hasta no haberse realizado una investigación apropiada respecto a su legitimidad. Hasta ahora no me ha sido posible averiguar, de acuerdo con su pedido, el monto del producto neto de los bienes, si bien he visto con este fin varias veces a los funcionarios. Ellos me han dicho que la demora se debe a la necesidad de obtener plena evidencia de la legitimidad de las reclamaciones presentadas por los acreedores. Este Consulado fué visitado un tiempo atrás por el señor Mackenzie, un caballero de la firma John Moore & Co., quien presentó un poder de apoderado procedente de los señores Chickering & Co., para tomar posesión de dos pianos, argumentando que no habían sido pagados por el fallecido. De cualquier modo desconozco si el Tribunal ha admitido esta reclamación. Firman Mora dijo que los pianos pertenecían al señor Gottschalk, que el fallecido tenía un contrato con Chickering & Co., según el cual recibiría \$ 3,000 anualmente por usar los pianos de esa firma en sus conciertos y por facilitar su venta, y que le fueron enviados cuatro pianos a cuenta de parte de su contrato, dos de los cuales han sido vendidos en Buenos Aires. No puedo asegurar hasta qué punto esto es cierto, pero me parece que los asuntos del señor Gottschalk se encontraban en la época de su muerte en un estado de gran confusión. Firman Mora también dice que él tiene una reclamación sobre los bienes por concepto de sueldos, etc., si bien no posee un convenio escrito para probarlo. Entiendo que el cuerpo de Gottschalk, bien embalsamado, será enviado a Nueva York en el vapor "Merrimack", el 25 del etc. Los numerosos amigos del fallecido tienen la intención de exaltar su cuerpo en un *ferry steamer* desde Botafogo al "Merrimack".

Soy, Señor, con respeto, su obediente servidor

Francis H. Cordeiro

Vicecónsul

(Traducción por John H. Bryan)

Observaciones sobre el estado de la contribución ejecutada en los bienes (o propiedad) del fallecido artista Gottschalk en el Tribunal de Huérfanos de esta ciudad.

C

Artículos recibidos

Alguna ropa de vestir, 23 volúmenes encuadernados, una cantidad de papeletos y música, un álbum, diversos artículos menudos de oro y plata y tres pianos. Todos estos objetos, que fueron entregados al Tribunal de Huérfanos por el Cónsul estadounidense Milford produjeron, al venderse por medio del remate público R 3.955.\$000, sujetos a liquidación, habiendo muchos acreedores cuyo pago está ahora progresando. El mencionado Cónsul declaró en el momento de la entrega que los objetos de valor (joyas, etc.), habían sido retirados por el secretario de Gottschalk para ser entregados a sus hermanas. El Juez de Huérfanos cree que restará, como producto neto, alrededor de R 1.000.\$000, una vez que hayan sido pagadas las deudas y otros gastos (266).

Departamento de Estado

Washington, Octubre 1º de 1870.

Al Honorable Leonard Myers,

Philadelphia, Pa.

Señor:

Tengo el honor de agregar para su información la transcripción de un despacho del señor Blow, nuestro Ministro en el Brasil, que se refiere a los bienes del señor Gottschalk.

Soy de Ud. Señor, su obediente servidor,

Hamilton Fish (267).

(266) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Diplomatic Despatches, Brasil, Volume 37. Despatch No 132. Mr. Henry T. Blow to Department of State. September 29, 1870. Subject: Estate of L. M. Gottschalk.*

(267) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Domestic Letters, Volume 86.*

Legación de los Estados Unidos

No 152

Río de Janeiro, 19 de Diciembre de 1870.

Señor:

Tengo el honor de remitir con ésta diversos papeles, marcados respectivamente, A, B, C, D, E, F, G, H e I, que se refieren a los bienes del fallecido L. M. Gottschalk.

No conozco nada de nuevo que sea de alguna importancia y que pudiera comunicarle en conexión con lo referido, con excepción de la caja de joyas que ha sido entregada por el señor Lidgerwood al Juez del Tribunal de Huérfanos.

Tengo el Honor, Señor, de ser su más obediente servidor

Rob' Clinton Wright

Al Honorable Hamilton Fish
etc., etc., etc.*Lista de los elementos adjuntos*

- A. Nota del señor Blow al Visconde São Vicente - Octubre 28 de 1870.
- B. Nota del señor Blow al Visconde São Vicente - Octubre 31 de 1870.
- C. Nota del Visconde São Vicente al señor Blow - Noviembre 3 de 1870.
- D. Nota del Visconde São Vicente al señor Blow - Noviembre 4 de 1870.
- E. Nota del señor Wright al Visconde São Vicente - Noviembre 12 de 1870.
- F. Nota del Visconde São Vicente al señor Wright - Diciembre 3 de 1870.
- G. Señor Wright al señor Lidgerwood - Noviembre 12 de 1870.
- H. Señor Lidgerwood al señor Wright - Noviembre 14 de 1870.
- I. Señor Wright al señor Lidgerwood - Noviembre 18 de 1870.

A

Legación de los Estados Unidos

Río de Janeiro, Octubre 28 de 1870.

S. E. Visconde S. Vicente

Señor:

Remito a Ud. adjunto diversas cartas y documentos que se refieren a los bienes del fallecido L. M. Gottschalk. Esto se hace necesario en relación con mis conferencias con el Departamento de Estado y el consejo que he solicitado del mismo, respondiendo al pedido de nuestro ex-Vicecónsul Señor Milford, con el fin de que él pueda proceder de acuerdo con el Departamento y también a causa de su falta de cumplimiento, subsiguientemente, con las leyes del Brasil.

Solicito ahora de Ud., quiera señalarme el curso que Ud. desearía ver seguido para remediar cualesquier daños o agravios que a su sentir pudiesen haber resultado de ello.

Si más rápida atención a esta solicitud conferirá un favor especial, desde que estoy extremadamente deseoso de satisfacer, en la más apropiada medida que me sea posible, ciertas instrucciones del señor Charles Vezin, administrador de los bienes en Filadelfia, con respecto a los efectos que se encuentran todavía en Río, en manos del agente del señor Milford.

Muy respetuosamente, su obediente servidor

Henry T. Blow.

B

Legación de los Estados Unidos

Río de Janeiro, Octubre 31 de 1870.

S. E. Visconde de S. Vicente
etc., etc., etc.,

Señor:

He enviado a Ud. una nota con fecha 28 del etc., relacionada con los bienes de L. M. Gottschalk y después de nuestra conferencia hoy día, con respecto a su condición y la declaración que me ha mostrado el Juez del Tribunal de Huérfanos, considero un deber hacer llegar a sus manos la siguiente información.

Como Ud. sabe, el señor Vezin, administrador del señor Gottschalk, no ha recibido hasta el presente los papeles privados que se relacionan con sus asuntos en el Brasil. Algunos de estos se encuentran ahora camino de los Estados Unidos y otros están en manos del Juez del Tribunal de Huérfanos. Bajo estas circunstancias, reclamando el señor Vezin que es ante él y no ante el Tribunal de Huérfanos que el señor Moraes debería plantear su asunto y declarando también que el señor Moraes no fué el secretario privado sino únicamente el valet del fallecido L. M. Gottschalk, me permito llamar su atención y a través suyo la atención del Juez del Tribunal de Huérfanos hacia estas declaraciones, así como también hacia el hecho de que si bien era sabido por muchos que el señor Gottschalk recibió considerables sumas de dinero unos pocos meses antes de su fallecimiento, ninguna razón se ha dado de ello ante el Consejo de los Estados Unidos o el Tribunal de Huérfanos.

Por este motivo se ha vuelto necesario para mí rogar que no se hagan nuevas concesiones a las reclamaciones contra los bienes de L. M. Gottschalk hasta que se me haya dado un tiempo razonable para hacer saber al señor Vezin de la reclamación por cincuenta mil francos recientemente presentada por el señor Firman Moraes [sic] y que él no pudo probar al señor Vezin en Filadelfia, ni tampoco sostener con un llamado testamento de Gottschalk en Río.

También he solicitado del señor Vezin de demostrar que los dos pianos entregados al Tribunal de Huérfanos, construidos por Chickering & Sons en New York, fueron propiedad de esa firma y no del señor Gottschalk.

Si agrego a estos hechos la opinión del señor Vezin que los bienes del señor Gottschalk representan una suma muy superior a todo su pasivo, tengo confianza de elevar un pedido en favor de los bienes de un artista estadounidense, que sólo un breve tiempo atrás gozó [en el Brasil] de la confianza de muchos de sus hombres más destacados, que no se tome ninguna otra disposición respecto a sus efectos hasta que el señor Vezin se encuentre adecuadamente representado ante el Tribunal de Huérfanos.

Yo soy, Señor, con gran respeto, su obediente servidor

Henry T. Blow.

C

Copia traducida

Ministerio de Relaciones Exteriores

Río de Janeiro, Noviembre 3 de 1870.

Tengo el honor de acusarle recibo de la nota que el señor Henry T. Blow, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos de Norte América me dirigió con fecha de 31 de Octubre, ofreciendo cierta información relacionada con los bienes del fallecido L. M. Gottschalk.

En respuesta comunico al señor Blow que he de transmitir esta información al Juez del Tribunal de Huérfanos (a quien corresponde recoger, administrar y liquidar esos bienes), con el fin de que pueda proceder como corresponde.

Aprovecho la ocasión de reiterar al señor Blow la seguridad de mi alta consideración.

(Firmado) Visconde de S. Vicente.

Al Sr. Henry T. Blow.

D

Copia traducida

Ministerio de Relaciones Exteriores

Río de Janeiro, Noviembre 4 de 1870.

Tengo el honor de acusar recibo a la nota que me fué dirigida el 28 de Octubre ppdo. por el señor Henry T. Blow, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos de Norte América.

El señor Blow presenta copia de la correspondencia con su Excelencia señor Hamilton Fish, señor Milford, ex-Vicecónsul en los Estados Unidos en esta Corte, y del señor Charles Vozin, relacionados con los bienes del fallecido, L. M. Gottschalk y solicita que le indique la manera de remediar los perjuicios que podrían haber surgido por la falla en cumplir con las leyes del Brasil, relacionadas con este asunto.

De la correspondencia a que se alude, se desprende que se la faltado en la entrega, a las autoridades brasileñas, de una caja de joyas que forma parte de tales bienes.

En respuesta a la petición del señor Blow, que es debidamente apreciada por el Gobierno Imperial, y en conformidad con las leyes que regulan este asunto, yo quisiera constatar que la caja a que se hace referencia debería ser entregada al Juez competente, es decir, al Juez del Tribunal de Huérfanos.

La entrega podrá verificarse el lunes en la "Travessa da Barreira" No 27, desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde, para lo cual tomaré el correspondiente cuidado.

El Juez recibirá las joyas por medio de un documento que será lo más minucioso posible y se librarán dos declaraciones del mismo tenor, en presencia de la persona que el señor Blow quisiera encargar con la entrega.

Ambos documentos serán firmados por el Juez y por la persona encargada de la entrega de las joyas y uno de ellos será enviado al Sr. Ministro.

He solicitado en el día de hoy de dicho Juez que él complacerá el deseo manifestado respecto a los papeles privados del fallecido L. M. Gottschalk.

Aprovecho la ocasión para renovar al Sr. Blow la seguridad de mi alta consideración.

(Firmado) Visconde de S. Vicente.

Al Sr. Henry T. Blow.

E

Legación de los Estados Unidos

Río de Janeiro, Noviembre 12 de 1870.

El que abajo firma, Encargado de Negocios interino de los Estados Unidos se permite dejar constancia ante su Excelencia Visconde São Vicente que, habiendo encontrado entre los papeles transferidos a él la nota de su Excelencia dirigida al señor Blow, el 4 del cte., recomendándole la entrega al Juez del Tribunal de Huérfanos de una cierta caja conteniendo joyas y perteneciente a los bienes del fallecido L. M. Gottschalk, y habiendo sabido en el día de hoy, en conversación con el señor William Van Vleck Lidgerwood, quien tuvo esa caja a su cuidado, que ésta estaba aún en su posesión y que no había recibido instrucciones del señor Blow en el sentido de entregarla al Juez del Tribunal de Huérfanos, el abajo firmado no ha titubeado en asegurarle que la falla en recibir esas instrucciones ha sido la consecuencia de la confusión, producto de la partida algo apresurada del señor Blow, y de aconsejar que debería él mismo

entrar de inmediato en comunicación con el Juez del Tribunal de Huérfanos y proceder a cumplir la recomendación que su Excelencia ha hecho al señor Blow.

El abajo firmado ruega, en conclusión y su favor del señor Blow, que su Excelencia determinará en relación con el motivo arriba constatado, es decir, la confusión de la partida, cualquier negligencia o demora involuntaria o aparente en llevar a efecto la sugestión de su Excelencia y aprovecha la ocasión de renovar a su Excelencia la seguridad de su alto respeto.

(Firmado) Rob^t Clinton Wright.

A su Excelencia Visconde São Vicente
etc., etc., etc.

F

Traducción

Ministerio de Relaciones Exteriores

Sección 2, No 18.

Río de Janeiro, 3 de Diciembre de 1870.

Por la nota que el señor Robert Clinton Wright, Encargado de Negocios de los Estados Unidos de Norte América ha enviado a mí el 12 del cte., he sido informado de la razón por la cual las joyas pertenecientes a los bienes del señor Gottschalk, y que se encontraban en manos del señor Lidgerwood, no habían sido inmediatamente entregadas al Juez del Tribunal de Huérfanos de esta Ciudad.

Apreciando debidamente la razón y agradeciendo al señor Wright su comunicación cortés, aprovecho la ocasión de renovar las protestas de mi más distinguida consideración.

(Firmado) Visconde de S. Vicente.

Mr. Robert Clinton Wright.

G

Legación de los Estados Unidos

Río de Janeiro, Noviembre 12 de 1870.

William Van Vleck Lidgerwood, Esq.
Río de Janeiro

Distinguido Señor:

En vista de haber sabido en conversación con Ud. en el día de hoy que una cierta caja, conteniendo al parecer joyas y perteneciente a los bienes del fallecido L. M. Gottschalk, que según información recibida por el Honorable Henry T. Blow había estado en su guarda y que aún permanecía en su posesión, y habiendo encontrado entre los papeles transferidos a mí por el señor Blow

la traducción de una nota dirigida a él por el Visconde São Vicente, de la cual lo siguiente es un extracto: "De la correspondencia a que se alude se desprende que se ha faltado en la entrega a las autoridades brasileñas, de una caja de joyas que forma parte de dichos bienes.

En respuesta al pedido del señor Blow que es debidamente apreciado por el Gobierno Imperial y en conformidad con las leyes que regulan el asunto yo deseo dejar constancia que la caja de referencia debería ser entregada al Juez competente, es decir, al Juez del Tribunal de Huérfanos.

La entrega podrá verificarse el lunes en la "Travessa da Barreira" No 27, desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde, para lo cual tomaré el correspondiente cuidado. El Juez recibirá las joyas por medio de un documento que será lo más minucioso posible y se librarán dos declaraciones del mismo tenor, en presencia de la persona que el señor Blow quisiera encargar con la entrega. Ambos documentos serán firmados por el Juez y por la persona encargada de la entrega de las joyas y uno de ellos será enviado al sr. Ministro".

Le diré que cuando encontré esa nota y fui informado al mismo tiempo por Ud. que el señor Blow no le había dado noticia sobre el tiempo fijado para la entrega de las joyas y que éstas se encontraban todavía en sus manos, yo no he titubeado en decir que en la necesaria confusión de la partida algo apresurada, el señor Blow debe haber pasado por alto la sugerencia del Visconde y de un día fijado para hacerla efectiva, y he aconsejado, lo cual me permito ahora repetir, de que Ud. en persona entre en comunicación con el Juez del Tribunal de Huérfanos y proceda a llevar a efecto la recomendación del Visconde.

Yo soy, estimado señor, muy respetuosamente de Ud.

Robt Clinton Wright
Encargado de Negocios interino.

H

Copia

Río de Janeiro, Noviembre 14 de 1870.

Robert Clinton Wright, Esq.
Encargado de Negocios interino
de los Estados Unidos.

Estimado Señor:

Tengo el honor de responder a su nota del 12 del cte., recibida en el día de hoy.

Poseo un pequeño paquete que según instrucciones tenía que entregar en manos del testamento del fallecido L. M. Gottschalk.

El Ministro de los Estados Unidos señor Henry T. Blow me informó que había recibido instrucciones del testamento de hacerse cargo aquí de todos los efectos y entre los papeles transferidos a Ud. por el señor Blow sin

dada Ud. encontrará un poder del testamento.

Consiguientemente, voy a transferir a Ud., en su calidad de representante del señor Blow y según la orden arriba indicada, el pequeño paquete.

Tengo el honor de ser, con gran respeto, su más obediente servidor

W^m Van Vleck Lidgerwood.

I

Legación de los Estados Unidos

Río de Janeiro, Noviembre 16 de 1870.

W^m Van Vleck Lidgerwood Esq.

Río de Janeiro

Estimado señor:

Tengo el honor de contar con la recepción de su nota del 14 del cte., en respuesta a la mía del 12, en la que yo le aconsejaba de cumplir con la recomendación del Ministro de Relaciones Exteriores, hecha al señor Blow, en el sentido de hacer entrega de una cierta caja de joyas, en poder de Ud., y correspondiente a los bienes del fallecido L. M. Gottschalk. Ud. dice: "Poseo un pequeño paquete que según instrucciones tenía que entregar en manos del testamento del fallecido L. M. Gottschalk.

"El Ministro de los Estados Unidos señor Henry T. Blow me informó que había recibido instrucciones del testamento de hacerse cargo aquí de todos los efectos y entre los papeles transferidos a Ud. por el señor Blow sin duda encontrará un poder del testamento.

"Consiguientemente voy a transferir a Ud., en su calidad de representante del señor Blow y según orden arriba indicada, el pequeño paquete".

En respuesta me permito decir que ni como representante del señor Blow ni personalmente puedo consentir en recibir el referido paquete.

En primer lugar, porque el señor Blow, por razones satisfactorias para él mismo declinó representar al testamento del señor Gottschalk, y aún en el caso de haber decidido de otra manera no hubiera tenido ningún derecho de recibir el paquete en cuestión no siendo con el propósito de ponerlo bajo control del Tribunal de Huérfanos, por ser éste el requerimiento de la ley brasileña. En segundo lugar, con referencia a mí mismo, yo declino, porque no puedo concebir que sea mi obligación recibir el paquete, porque si fuese entregado a mí sería mi deber de entregarlo inmediatamente al Juez del Tribunal de Huérfanos.

Por esto no veo razón alguna por la cual Ud. mismo no podría entregarlo al Juez en vez de requerir que pase a través de mis manos. Por el contrario, me parece que existen las más serias razones por las cuales debería Ud. cumplir con la recomendación del Ministro de Relaciones Exteriores y entregar el paquete de una vez al Juez del Tribunal de Huérfanos.

Ud. está plenamente enterado que un irreflexivo agravio ha sido cometido con referencia a este paquete, que el Ministro de Relaciones Exteriores ha sido consultado por el señor Blow respecto a la manera más apropiada de enmendar este agravio, que él respondió al gesto del señor Blow con un espíritu sumamente cordial e hizo la recomendación que yo le he hecho conocer en mi nota del 12 del etc.

Por esta razón apenas me resta reiterarle el consejo transferido en mi nota del 12 del etc., de que Ud. mismo debe entrar sin demora en comunicación con el Juez del Tribunal de Huérfanos y cumplir con la recomendación del Ministro de Relaciones Exteriores, entregando a dicho Juez el paquete en cuestión. Quedo de Ud., estimado señor, su muy obediente servidor,

Rob^t Clinton Wright
Encargado de Negocios interino (368).

House of Representatives [Congreso]

Washington, Abril 12 de 1871.

Al Honorable Hamilton Fish
Departamento de Estado

Estimado Señor:

He sabido que la corte [de Justicia] en Rio de Janeiro está por permitir la venta de las joyas y medallas del distinguido pianista estadounidense, Louis Moreau Gottschalk, fallecido.

Ello responde a una supuesta reclamación por sueldos correspondientes a su sirviente Fernán Moras, quien intentó probarlo con un documento que según él le fué dictado pero no firmado por Gottschalk.

El señor Blow estuvo al tanto de todos estos hechos e hizo lo que pudo en este asunto, asegurándome que no puede creer que los baúles con esas joyas, medallas, etc., podrían ser retenidos en su transferencia al señor Charles Vezin, el Administrador (en Filadelfia), un comerciante responsable y estimado.

El documento no es "una Voluntad" y yo sé que se puede comprobar plenamente que es incorrecto el aspecto que asume referente a dinero que se debería a ese Fermín por años [de servicios].

Le ruego quiera intervenir ante las autoridades y ante el Emperador, quien fué amigo sincero del señor Gottschalk, para evitar esas ventas y el sacrificio de medallas y joyas que fueron los obsequios de ciudades y de gentes de América

(368) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Diplomatic Despatches, Brazil, Volume 37, Despatch No 152. M^r Robert Clinton Wright to Department of State. Rio de Janeiro. 19th Dec^r 1870. Subject: Estate of L. M. Gottschalk. Refers to the delivery of a box of jewels by M^r Lidgerwood to the Orphans' Court.*

del Sur, principalmente, y que deberían ser propiedad de las hermanas y hermano del señor Gottschalk.

La reclamación anterior de Moras (en este país) sería por un año de sueldo y esto le será pagado con toda alegría, débase o no. Vale la pena pagarle aquí con generosidad pues sabe que fallará absolutamente en probar su reclamación [posterior].

Solicito la intervención de las autoridades del Brasil a través de los representantes de los Estados Unidos con el fin de impedir la venta de aquellas medallas y joyas.

Muy sinceramente de Ud.,

Leonard Myers (369).

Departamento de Estado

Washington, 15 de Abril de 1871.

Al Honorable Leonard Myers
Congreso

Señor:

He recibido su carta del 12 del etc. - En respuesta a la misma tengo el honor de informar a Ud. que conforme a su pedido se han enviado en el día de hoy instrucciones al Sr. Robert C. Wright, Encargado de Negocios de los Estados Unidos en Rio de Janeiro para emplear sus oficios amistosos ante el Gobierno del Brasil con el fin de evitar la venta de las joyas y medallas del fallecido pianista estadounidense Louis M. Gottschalk.

Soy de Ud., Señor, su obediente servidor,

Hamilton Fish (370).

Departamento de Estado

No 60

Washington, Abril 10 de 1871.

A Roberto C. Wright, Esquire
etc. etc. etc. Brasil

Señor:

Le remito adjunto copia de una carta recibida del Honorable Leonard Myers, del Congreso, con fecha 12 del etc., diciendo que la Corte (de Justicia) de Rio de Janeiro está por permitir la venta de las joyas y medallas del fallecido pianista estadounidense Louis M. Gottschalk y pidiendo que se solicite del Gobierno del Brasil quiera intervenir con el fin de evitar la venta de aquellos efectos.

(369) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Miscellaneous Letters, April, Part 1, 1871. Hay una anotación en lápiz, en página 1 de la carta de Myers, puesta sin duda por Hamilton Fish: Send copy to Mr. Wright and ask his friendly offices.*

(370) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Domestic Letters, Volume 89.*

Consiguientemente, Ud. está autorizado para emplear sus oficios amistosos ante ese Gobierno para el propósito indicado.

Señor de Ud., Señor, su obediente servidor,

Hamilton Fish (271).

Legación de los Estados Unidos

Nº 176

Río de Janeiro, Mayo 24 de 1871.

Al Honorable Hamilton Fish
Secretario de Estado
etc., etc., etc.

Señor:

Tengo el honor de acusar recibo de su despacho No 60, del 15 del mes ppdo., junto con la copia de una carta dirigida a Ud. por el Honorable Leonard Myers, en referencia a los bienes del fallecido Louis M. Gottschalk y en respuesta me permito dejar constancia que yo mismo me he puesto en comunicación con el muy competente caballero, el Cónsul General alemán, quien aparece presentemente como representante del testamentario del señor Gottschalk, asegurándole que bajo sus instrucciones de Ud., él puede disponer de mis buenos oficios en cualquier forma en que ellos puedan ser aprovechados a los efectos del derecho y de la justicia.

Hasta donde me ha sido dado informarme, no se ha realizado hasta ahora ninguna venta de cualquier parte de los efectos del señor Gottschalk.

Tengo el honor de ser, Señor, con elevado respeto, su más obediente servidor

Rob^t Clinton Wright (272).

DE la lectura de los documentos procedentes de los Archivos Nacionales de Washington se desprende ahora también el fin que llevaron los tres pianos, pues antes de la obtención de ese material nos hallábamos muy confundidos por motivos que se expondrán abajo. Cuando se procedió al remate, muchas de las numerosísimas ca-

(271) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Instructions, Brazil, Volume 16, Despatch No 60.*

(272) *General Records of the Department of State, Record Group 59, Diplomatic Despatches, Brazil, Volume 37, Despatch No 176, Rio de Janeiro 24th May 1871. Rob^t C. Wright, Acting Chargé d'Affairs to the Department of State. Subject: Gottschalk's Estate.*

sas de pianos en Río y posiblemente también un crecido núcleo de particulares habrán tenido interés en la adquisición de esos instrumentos que además de poderosos para su época, se habían tornado reliquias por haber sido propiedad de Gottschalk. En la rua dos Ourives Nº 60 se encontraba la casa de música de *Narziso José Pinto Braga*. Esta calle era, por añadidura, la que daba albergue a varias casas de música, porque en el Nº 62 estaba la de *P. Laforge*, más tarde *Sucesores de P. Laforge*, y en el Nº 53, la de *Izidoro Bevilacqua*. Según nos muestran las tapas de las músicas de Gottschalk impresas por *Narziso, Arthur Napoleão e C.*, esta casa ocupó los dos locales señalados por los números 60 y 62 y como en la *Vida Fluminense* se comentó este traslado, a causa de una fiesta íntima que la firma ofreció a sus amigos con motivo de la inauguración (273), podemos suponer que los tres instrumentos se exhibieron y se remataron en el amplio local de esa casa a la que el socio Arthur Napoleão dió sin duda el principal prestigio. En el anuncio de las Arrematações Judicarias figura por lo menos esa numeración.

Dos de los pianos eran los entonces novedosos *Chickering*, de gran sonoridad, construidos en Boston y representados por Gottschalk sobre una base de reciprocidad que los documentos acaban de revelar en forma aproximada. Convenios de esta naturaleza eran habituales en esa época en que el virtuoso andante no encontraba fácilmente un buen instrumento en el lugar de su actuación, debiendo no sólo viajar muchas veces con el piano a costas sino afinarlo él mismo todas las veces que las circunstancias lo reclamaran. Hummel, en su famoso tratado, *The Art of Playing the Piano Forte* (274), aun incluía instrucciones para la afinación del instrumento. Gottschalk llegó a ocuparse frecuentemente de este problema en sus viajes por las Antillas donde hubo de conformarse no pocas veces con pianos de calidad inferior. Pocos meses después de su arribo a Río de Janeiro aparece en los anuncios de los conciertos de Gottschalk su "afinador particular" Tobias Spilborg, sobre cuya procedencia nada podemos decir, ignorando si vino desde Buenos Aires o si fué enviado por la fábrica Chickering expresamente a Río de Janeiro, con motivo de los dos

(273) *A Semana Ilustrada, No 457, 12 de Setembro de 1869, pág. 3655.*

(274) HUMMEL, J. N. *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Piano Forte Commencing with the Simplest Elementary Principles, and including every information requisite to the Most finished Style of Performance, Written and Most Humbly Dedicated to His Majesty George IV, by...*, Ed. T. Boosey & Co., London, 1827. Es obra publicada por suscripción. Véase Chapter VI, Part III, págs. 69-72, *On Tuning the Piano Forte*. (Biblioteca Francisco Curt Lange).

pianos de Gottschalk, traídos, según se desprende de la documentación, desde Buenos Aires o Montevideo, donde Gottschalk vendió dos instrumentos de los cuatro que poseía de esta marca. Al parecer los recibió en Junio, pues los llevó al Sarao del *Paço Imperial*, presentándolos al público al inaugurar su segundo ciclo, el 21 de Setiembre, al igual que en *São Cristóvão*, con Ricardo Ferreira de Carvalho, dato este último que sin haberlo podido documentar con toda precisión, extraemos del artículo de Escragnolle Doria, quien, como hemos comprobado, sólo se sirvió de informaciones extraídas de la prensa (275).

Sobre las relaciones de Gottschalk con la firma Chickering de Boston existen varias manifestaciones y hemos de suponer que deben haber sido extremadamente cordiales hasta su fallecimiento, produciéndose después un conflicto por razones de interés material. Gottschalk escribió a un amigo de Boston, entre otras, estas líneas:

Chickering me escribe que Strakosch [el empresario de Gottschalk en los Estados Unidos] está ansioso por saberme de regreso... y me ofrece un contrato que hasta el presente no he aceptado (276).

A otro amigo, de Nueva York, le hace en una carta extensa esta referencia:

Me ha alegrado oír, al igual que a Ud., estoy seguro, que nuestro amigo Chickering triunfó en París. Sus pianos merecen fuera de duda toda su fama y aquí están obteniendo su furor desde que los he hecho conocer (277).

Disponemos también de un interesante documento gráfico que nos ha facilitado para su reproducción en este trabajo el compositor uruguayo Luis Cluzeau Mortet: lo heredó de sus antepasados, quienes mantuvieron una gran amistad con Gottschalk mientras estuvo en Montevideo. El rústico dibujo, a manera de caricatura, muestra al pianista norteamericano ante un Chickering y lleva la siguiente inscripción:

(275) ESCRAGNOLLE DORIA, L. G. op. cit., pág. 69.

(276) HENSEL, OCTAVIA op. cit., págs. 163-64. Carta dirigida al Profesor Francis G. Hill, de Boston, desde Montevideo, con fecha 14 de Abril de 1867 (18687).

(277) HENSEL, OCTAVIA op. cit., págs. 176-77. Carta dirigida al Profesor George William Warren, de New York, desde San Isidro, Provincia de Buenos Aires, con fecha 24 de Octubre de 1868.

Ceci vous représente les produits de la maison Chickering de Boston. (C'est matériel mais on en garantit la solidité et la bonté) (278).

Parece que Gottschalk tuvo más tiempo para dedicarse en Montevideo y Buenos Aires a la representación de esa marca. Se sabe de los diarios uruguayos de la época que los instrumentos le fueron enviados directamente al puerto de Montevideo. Extraemos alguna documentación al respecto:

Concierto de Gottschalk. — El señor Gottschalk no dará, según se nos asegura, más conciertos por no poder conseguir un instrumento que le convenga y esperará aquí sus pianos, con los cuales pasará a Buenos Aires en cuanto lleguen para empezar allí una serie de conciertos (278).

Concierto vocal e instrumental. — El señor Gottschalk ha recibido ya los pianos que esperaba del afamado fabricante Chickering, de Boston, premiado con medalla de plata en la actual exposición de París.

El eminente artista se ha arreglado con la Compañía Lírica, y es muy probable que el domingo próximo se efectúe en Solís un concierto vocal e instrumental, en el que sin duda lucirá todo su genio disponiendo de un instrumento de primer orden (279).

Gottschalk estrenó sus pianos el día miércoles 11 de Setiembre de 1867 en el famoso coliseo montevidiano (280). En sendos artículos fueron descritos los detalles del edificio de la fábrica Chickering, su funcionamiento y capacidad de rendimiento, recurriéndose a la técnica estadounidense de exhibir cantidades de pies cúbicos, metros cuadrados, toneladas y kilómetros representados por las plantas de montaje, los materiales empleados, etc., un sistema comparativo que

(278) Don Pablo Paget, pianista formado en el Conservatorio de París y radicado en Montevideo, tenía dos hijos músicos, Margarita y Camilo, que también participaron en los conciertos de Gottschalk. La casa de Pablo Paget fué una de las preferidas por Gottschalk; allí estudió diariamente y hasta llegó a vivir en ella varias veces. Los descendientes de la familia Paget, particularmente Don Modesto Cluzeau Mortet, padre del compositor Luis Cluzeau Mortet, recuerdan que Gottschalk estudiaba todos los días intensamente, pero que sólo hacía técnica. También recuerdan que era proverbial la leyenda de que la muerte de Gottschalk se debió al hecho de haber sido agredido a traición, por celos, aplicándosele un golpe en los pulmones con una bolsa llena de arena.

(278) *El Siglo*, N.º 849, Montevideo, 18 de Julio de 1867; Gaceta.

(279) *El Siglo*, N.º 886, Montevideo, 4 de Setiembre de 1867; Gaceta.

(280) *El Siglo*, N.ºs 889, 891, 892 y 894, Montevideo, del 7, 10, 11 y 13 de Setiembre de 1867; Gaceta.

impresiona ⁽²⁸¹⁾. Por último consta que Gottschalk designó representantes de la firma Chickering en Montevideo ⁽²⁸²⁾.

En el *Museu Histórico Nacional* de Río de Janeiro existen dos pianos, un *Chickering*, catalogado como habiendo pertenecido al Palacio Imperial ⁽²⁸³⁾, y el segundo, un *Broadwood*, atribuido a Gottschalk ⁽²⁸⁴⁾. Como se ve, trátase de un error de información, porque el tercer piano que figura en el remate era un *Pleyel*, adquirido tal vez

(281) *La Tribuna*, No 722, Montevideo, 4 de Setiembre de 1867; Crónica local: "...*Los Pianos de Gottschalk*. La fábrica de Chickering cuenta hoy 900 operarios y fabrica en término medio 56 pianos por semana habiendo tenido el Chickering que establecer en los últimos años una fábrica en Nueva York además de la que tenía en Boston: tan grande había sido el desarrollo de sus negocios y la popularidad de sus instrumentos..."

La Tribuna, No 722, Montevideo, 4 de Setiembre de 1867; Crónica local: *Los Srs. Chickering e Hijos*. Transcripción de un periódico de Boston del año 1853: "...Este edificio ocupa una candra o manzana entera de 254 pies de frente y 262 de fondo, abrazando un área de 52.000 pies que encierra en su centro un cuadrado de 28.000 pies. Tiene cinco pisos en su frente y seis en la parte posterior. En su construcción se emplearon 300.000 ladrillos, 2.000 pérticas de piedra, 2.500 carretadas de argamasa, 1.650.000 pies de madera y 700 barriles de clavos empñados en el interior del edificio. Los suelos de todos los pisos ocuparían, reducidos a una sola área, seis acres de doble suelo y doce de suelo sencillo. Existen en esta fábrica colossal 900 ventanas que contienen 11.000 luses, lo cual presta grandísima comodidad para los trabajos. Los tubos destinados a calentar el edificio, ocuparían si se extendieran en una sola línea incluso los del gas, una longitud de once millas. La máquina de vapor que da movimiento a las tierras y a toda la maquinaria del establecimiento es de fuerza de 100 caballos. Hay ocupados constantemente como 400 operarios que por término medio construyen 40 pianos por semana. El número total de instrumentos construidos y vendidos hasta la fecha ascienden a la considerable cifra de 26.000"

La Tribuna, No 728, Montevideo, 11 de Setiembre de 1867; Crónica local: *Al Teatro Solís*: "Mucho tiempo se ha hablado de la llegada de los pianos de Gottschalk construidos en la fábrica norteamericana de los señores Chickering e hijos. Toda la sociedad de Montevideo ha estado esperando con interés la venida de dichos instrumentos durante el largo tiempo que han estado detenidos en Río de Janeiro. Por fin llegaron a esta capital y nosotros, que fuimos los primeros en oírlos, dimos cuenta a nuestros lectores de la excelencia de sus cualidades..."

(282) *El Siglo*, No 1059, Montevideo, Abril 5 de 1868. Aviso comercial: *Pianos de Chickering*. Recomendados por el célebre pianista L. M. Gottschalk, los cuales obtuvieron el premio mayor en la Exposición de París. Agentes en Montevideo: Srs. Le Bas y Rodríguez, Esquina de Zabala y Cerrito.

(283) *Museu Histórico Nacional*, Río de Janeiro, Sala Pedro II, No 2007. Pertenecen a Emperatriz D. Tereza Christina, transferencia de Paço de São Cristovão.

(284) *Museu Histórico Nacional*, Río de Janeiro, Sala Pedro II, No 2009. Procedencia: compra.

por Gottschalk en Río o traído como piano de estudio desde Buenos Aires o Montevideo.

Nuestro amigo, el Dr. Gustavo Barroso, Director del *Museu Histórico Nacional*, tuvo la gentileza de remitirnos la información sobre el *Broadwood* atribuido a Gottschalk. La damos a continuación:

Quanto ao piano Broadwood existente no Museu, a nossa documentação diz o seguinte:

Adquirido em leilão judicial após a morte de Gottschalk por um engenheiro chamado Lisboa. Este o levou para Barbacena, quando para ali se mudou e o vendeu, em 1881, ao padreiro Ricardo, estabelecido na rua Tiradentes. Por morte deste, comprou-o um francês, Mr. Victor. Em 1914, passou das mãos desde para a do Dr. João Nogueira da Costa, que o transportou para Belo Horizonte. Muito usado, em 1929 foi guardado no *debarra* da casa comercial desse cavalheiro. Lá o descobriu o Museu e o adquiriu por preço baixíssimo. A tradição no Brasil é de que foi de Gottschalk. É possível que não tenha sido senão um dos muitos pianos em que ele tocou ou que ele usou em seus concertos. O fato é que na venda não houve nem exploração, nem furor do vendedor.

É tudo o que a respeito de boa fé posso informar.

No se vió cumplida nuestra sospecha de que el *Chickering del Paço de São Cristovão* había sido adquirido en el remate público por algún miembro de la familia imperial, tanto más porque la fama de estos instrumentos era grande y su presentación en jacarandá, acusaba una terminación excelente y muy agradable. La numeración es superior, tratándose de una compra realizada después de la muerte de Gottschalk, en forma directa o por medio de algún representante en Río de Janeiro.

Por las manifestaciones de Clara Gottschalk y la documentación de los Archivos Nacionales de Washington nos hemos enterado de la suerte que corrieron los baúles rematados en el mismo día en que los pianos cambiaron de dueño. Los dos *Chickering* fueron comprados conjuntamente con el baúl, conteniendo la ropa, por la firma Lidgerwood & Co., de la que formó parte William van Vleck Lidgerwood. El *Pleyel* pasó a manos particulares. La música fué adquirida por Narciso, Arthur Napoleão & C. y parte de la misma fué editada. De anteriores comentarios, el lector ya ha sabido que el virtuoso portugués, transformado en comerciante, manifestó no estar de acuerdo con la orientación creadora de Gottschalk, hablando al mismo tiempo de razones que le inhibían acompañar a Gottschalk en sus recitales y que éste habría aceptado plenamente. Napoleão no ha explicado en su *Autobiographia* los motivos de esta actitud. Evidentemente, fué un gran pianista y quizás no quiso ver menguada su gloria descendiendo

junto a Gottschalk a un segundo plano, del cual le hubiera sido difícil emanciparse una vez que aquél hubiese partido hacia otros rumbos. Sus objeciones a la creación de Gottschalk no se justifican porque la suya propia se resentía de idénticos defectos, faltándole al mismo tiempo el talento que se observa en muchas obras del primero.

El haber cedido a Gottschalk un cuarto en su casa de comercio, con el fin de que pudiese trabajar y estudiar, fué un gesto simpático, tanto más porque en la sociedad Narciso, Arthur Napoleão & C., fundada en Enero de 1869, se representaba a la fábrica *Erard*. En vista de que la muerte sorprendió a Gottschalk inesperadamente, siendo llevado en sus últimos días lejos de la ciudad y estando imposibilitado de tomar la menor disposición por estar postrado y exhausto, nos permite suponer que algunas de sus obras inéditas, libros y demás efectos guardados en esa habitación de trabajo, podrían haber sido incorporados al patrimonio de la firma o a la biblioteca del propio Arthur Napoleão. En los documentos diplomáticos nada consta de efectos entregados por éste al Juez del Tribunal de Huérfanos y Ausentes, pero tampoco sabemos con exactitud si Gottschalk conservó ese cuarto de trabajo hasta la época de los conciertos monstruos.

Sanches de Frias, biógrafo de Arthur Napoleão, dice que éste "têve mais tarde graves desgostos com os herdeiros do falecido, em virtude da sua casa têr comprado, em hasta publica, o espólio musical, onde entravam alguns manuscritos". Lo cierto es que los derechos de autor estaban lejos de ser reconocidos e impuestos jurídicamente, de manera que en aquel entonces, las obras pertenecían, no obstante la oposición de la familia y sus derechos legítimos, al mejor postor de los que estuvieron presentes durante el remate de los efectos. La casa Narciso, Arthur Napoleão & C. obró con los manuscritos como si se tratara de una propiedad adquirida y tuvo que ser amonestada por la casa Schott & Söhne, de Mainz, Alemania, por los arreglos especiales que esta había establecido con el autor. El desorden en que se encontraban los asuntos de Gottschalk, ciertos apuros por la necesidad de dinero, juntos al interés de la firma de Napoleão de aprovechar al máximo el furor por las obras de aquél en Río de Janeiro, habrán sido motivos suficientes para que una y otra parte no tuviera muy presente los intereses que se contrajeron anteriormente y los aspectos legales que de ellos derivaban. No debemos olvidar que fué esa firma la que organizó un concierto de Gottschalk sobre la base de obras suyas adquiridas para su inmediata edición y venta al público,

como consta expresamente en los anuncios previos ⁽²⁸⁵⁾. Escragnolle Doria está en un error al decir que fué debido al enorme éxito de las obras de Gottschalk que la casa mencionada resolvió imprimir sus composiciones inéditas ⁽²⁸⁶⁾. Estas no fueron realizadas en vida del pianista sino después. Según nos consta, la primera composición en aparecer fué la *Marcha fúnebre*, anunciada como última composición de Gottschalk y editada por Filipponi & Tornaghi, la activísima casa impresora de Río de Janeiro ⁽²⁸⁷⁾. Sanches de Frias, arriba citado, prosigue en relación con este asunto:

Esta compra era naturalíssima, pois que as obras, que Gottschalk ultimamente compozera, no ultimo periodo da sua vida, fóram escritas no estabelecimento do Arthur, na anôta mencionada, sendo as impressas já por êste publicadas e pagas, sem regateamento, no preço exigido.

Era justo que os editôres de umas fossem os editôres das outras, legítimamente compradas, em hasta pública, determinada pela liquidação do espólio. A adulteração, de que a casa de música fluminense foi acusada, nunca tève fundamento, nem "prova" ⁽²⁸⁸⁾.

El escritor carece aquí de razón y lo comprueba un hecho constatado por el autor de estas líneas, el cual, al comprar algunas ediciones antiguas que aun existían en la casa Arthur Napoleão, que hoy lleva el nombre *Sampaio, Araujo & Cia.*, vió un sello con una leyenda, aplicada a todos los números editados simultáneamente por ambas casas, en la que se dejaba constancia del origen legal de la edición, o sea, de la casa Schott & Söhne de Mainz. Esta rectificación es la prueba que el pleito, iniciado por la firma alemana, fué ganado por ésta.

A nuestro juicio hubo bastante especulación por parte de la firma Narciso, Arthur Napoleão e C., porque no debemos olvidar la enorme procura de las obras de Gottschalk, apenas había iniciado éste su primer ciclo de conciertos. Impuestas al público después de una febril actividad del autor, en audiciones públicas en que las salas rebosaban de espectadores, divulgadas en una época en que la posesión de un piano constituía algo así como una primera necesidad, —como lo demuestra un dibujo alusivo a la venta de pianos, con Arthur Napoleão representando el personaje central— no debe extrañar que las obras editadas antes y después de la muerte de Gottschalk produ-

(285) *Jornal do Commercio*, Río de Janeiro. Anuncios en los N^{os} 267 al 270, del 26 al 29 de Setembro de 1869.

(286) ESCRAGNOLLE DORIA, L. G. op. cit., pág. 69.

(287) *A Vida Fluminense*, No 108, 22 de Janeiro de 1870, pág. 29.

(288) SANCHES DE FRIAS, VISCONDE DE op. cit., págs. 222-23.

jeran a esa firma excelentes ganancias. Lo confirman además las tapas litográficas, en las que la efigie de Gottschalk, reproducida en los primeros tirajes con bastante fidelidad, fué cada vez más descuidada, por los excesos de reedición, hasta aproximarse más bien al aspecto de una caricatura, según se observa en diversas ediciones que se encuentran en nuestro poder.

Dejemos hablar al último a Arthur Napoleão:

Não posso deixar de narrar aqui o modo inusitado por que as iras de Gottschalk se comportaram conmigo por ocasião da arrematação dos manuscritos que o fallecido deixou no Rio de Janeiro. Em hasta publica vendeu-se todo o expolio, que pouco produziu.

Todos os papeis e manuscritos foram arrematados pela nossa firma, e que era tanto mais natural quanto, todas as obras que Gottschalk compôo no ultimo periodo da sua vida, foram escriptas na Saleta ja referida, e por assim dizer, á minha vista (289).

Aquellas que nos entregava para publicar eram-lhe pagas pelo preço que elle mesmo estipulava —nem elle era exagerado, nem nós regateavamos.

A familia de Gottschalk, porém, entendeu que tudo o que se tinha passado era irregular e exigiu, primeiro por carta, e depois por intermedio do Consul a entrega dos manuscritos e mais papeis concernentes ao morto.

As epistolas recebidas respondemos simplesmente que tudo quanto possuíamos de Gottschalk era nossa propriedade.

Mais tarde escreveu-me uma longa carta o meu illustre collega Espadero, de Havana, e, em terminas aliás muito cortêzes, fazia-me mais ou menos a mesma reclamação, allegando que conhecendo a fundo a obra do autor, achava conveniente juntar aquelles manuscritos a outros que possuía, para a publicação de suas obras posthumas.

Respondi que eu já tinha aproveitado o que me parecia aproveitavel e tinha lidado intimamente como o artista durante o ultimo anno da sua vida. Em todo o caso, que lhe remettia o resto dos papeis que ainda possuía.

E de facto remitti-lh'os.

Não obtivo resposta.

Bastante tempo depois, verifiquei por publicações feitas na Europa, que diversas composições de Gottschalk lá foram re-impresas de modo *different* *de aquelle que elle aqui tocara e sempre com a insinuação de que só aquellas eram autenticas, que as não revistas por Espadero não tinham valôr algum, etc.*

Msgoou-me devéras que um tão distinto collega, a quem eu tinha tratado

(289) Arthur Napoleão abusa aquí al decir que el derecho de adquirir las obras se hallaba también respaldado por el hecho de que Gottschalk escribiera sus últimas composiciones en una salita que se le habia ofrecido en la firma de aquí. El gesto de cederle un lugar de trabajo, en signo de amistad, no justifica la posesión del producto artistico allí elaborado.

25 April
1870
A Mr. Arthur
de Ministro Brasileiro

Monsieur

Je vous remercie
de lettre que vous m'avez
écrite de un point de vue
très élevé sur ce sujet. Je
vous prie de m'en dire
ce que vous en pensez.
Je vous prie de m'en dire
ce que vous en pensez.
Je vous prie de m'en dire
ce que vous en pensez.
Je vous prie de m'en dire
ce que vous en pensez.

quelles de vos papiers de
pour plus attention sur
l'éd. de l'ouvrage de Mr
Gottschalk. Je n'ai pas
demandé au Sr. de Vierge de
prendre en considération
ce point.
Je vous remercie de votre
lettre de l'intérêt que vous
avez pris à ce sujet. Je
vous prie de m'en dire
ce que vous en pensez.
Je vous prie de m'en dire
ce que vous en pensez.

M. de Vierge

Paul Gottschalk

Ernesto Gouto

TRIBUTO

AO

MENINO PIANISTA

RIO DE JANEIRO

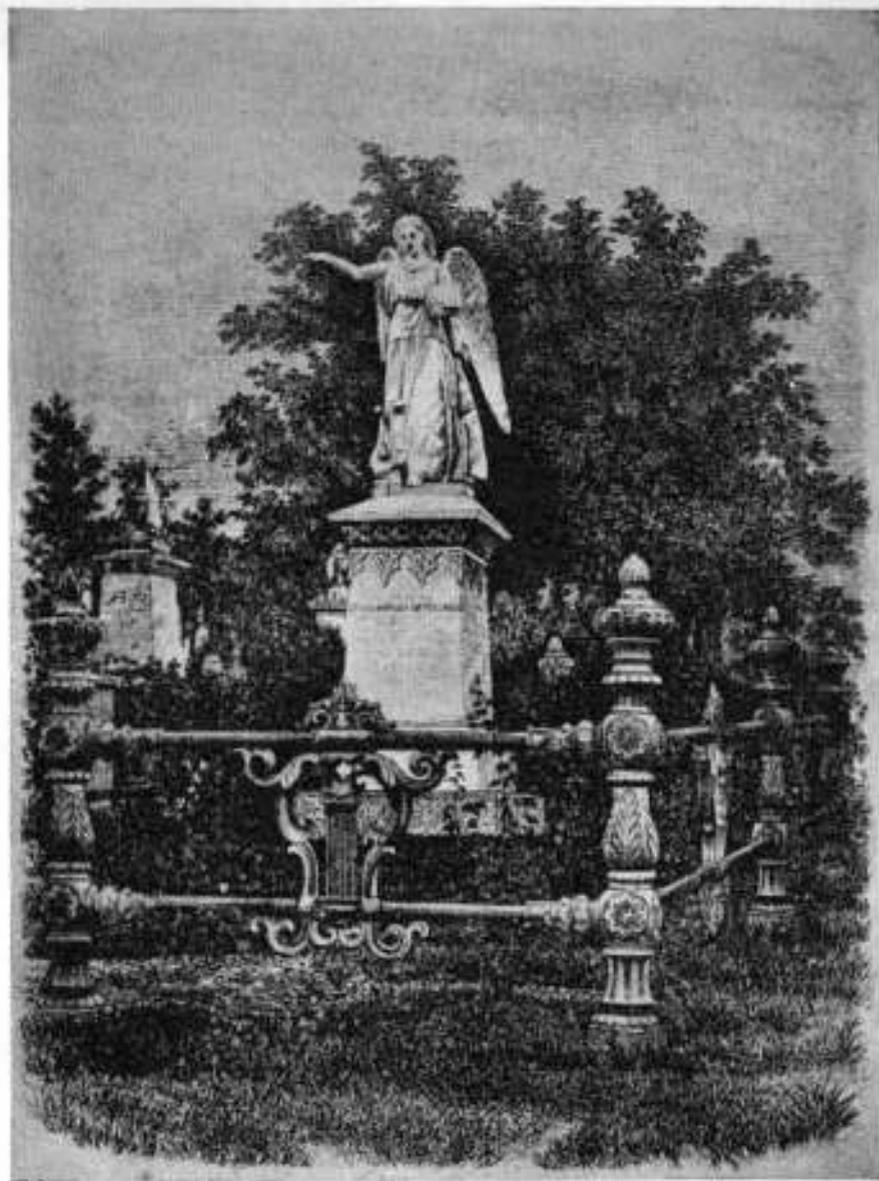
Typographia — Russowkanoja —, rua do Hospício, n. 81.

1872

Página titular del folleto dedicado al niño prodigio Ernesto Augusto da Costa e Costa, que se presentó en público en Río de Janeiro, al año, exactamente, de haber muerto Gottschalk. (Biblioteca Abrahamo Carvalho, (Río de Janeiro).



Retrato del niño prodigio Ernesto Augusto da Costa e Couto, natural de Macahé, Estado do Rio de Janeiro, el cual exhibió sus dotes de pianista por primera vez en el Club Mozart, el 18 de Diciembre de 1870, primer aniversario de la muerte de Gutschalk. (Folleto editado en 1872, Biblioteca Abrahão Carvalho, Rio de Janeiro).



Tumba de Gottschalk en el Cementerio de Greenwood, New York, (Grabado de H. Dudenstg, reproducido en la obra de Ricardo Fors).

Legation of the United States
 Petropolis August 24 1870
 Sir Hamilton Fish
 Secretary of State
 Washington D.C.
 Sir
 Your No 29 with enclosure was duly received on the 19th inst. You will be pleased to be that Mr James then was left the society a year ago owing to his absence and the delicate health of Mr Young & Mitchell. I have been anxious to give the Consulate some attention I mention this that you may understand the reason for my becoming familiar with the affairs of the late Mr Gutschick

29-22 Legation of the United States, Petropolis August 24 1870
 Sir
 I have the honor to acknowledge receipt of your letter of August 24 1870 in relation to the late Mr Gutschick
 I have the honor to inform you that the same has been forwarded to the proper authorities for their consideration
 I am, Sir, very respectfully,
 Your obedient servant
 Robert Clinton Wright
 Chargé d'Affaires

Carta (copia) enviada por el Ministro Plenipotenciario Henry T. Elax al Secretario de Estado Hamilton Fish, explicando la situación legal de los Bienes de Gutschick. (Petropolis, Agosto 24 de 1870) Carta del Encargado de Negocios Robert Clinton Wright enviada al Secretario de Estado Hamilton Fish, con copia de correspondencia sujeta. (Rio de Janeiro, 18 de Diciembre de 1870).

Legation of the United States
 Rio de Janeiro, Oct 28 1870
 Mr. G.
 I beg to inform you that
 I enclose your sundry
 letters and documents referring
 to the state of the late
 Dr. J. M. de Almeida. This business
 necessary on account of my
 confinement with the epidemic
 and advice should be given
 at the request of our late
 Vice Consul Mr. Jeffrey, in
 view that he might not be
 accorded same with justice and
 because of his own troubles
 consequent with the laws
 of Brazil. I am sure that
 you will indicate to me

the course you wish
 pursued. In readiness every
 way will be taken, so that
 you may feel more secure
 from same.
 Your personal attention to
 this request will confer a
 special favor, as I am
 extremely desirous to comply
 as far as I can properly
 with certain instructions
 of Mr. Charles H. Jones,
 Administrator of the estate
 in Philadelphia in regard
 to its effect on the estate
 in the hands of Mr.
 Jeffrey's agent.
 Very respectfully,
 Your obedient servant
 Henry T. Blow

Carta (copia) enviada por el Ministro Plenipotenciario Henry T. Blow al Ministro de Relaciones Exteriores del Brasil, Visconde de São Vicente, disculpando la posibilidad de un error cometido por el Consul Milford. La firma es original. (Rio de Janeiro, Octubre 28 de 1870)

D. C. 1871

House of Representatives
 Wash^g April 12/71
 Hamilton Fish
 Sec^y of State
 Dear Sir

I have learned that the
 just in the service is about to
 present a table of the Swords and
 medals of the late distinguished
 American Heroist Lewis Brown
 Gottschalk.

This is upon a pretended claim for
 wages due him (and only one former
 owner, the author of the paper it
 by a paper said to have been discovered
 but not signed by Gottschalk.

Mr. Blair was apprised of all
 the facts & did what he could in the
 matter & has assured me he could
 not cut it out the table with these

words, medals &c. would be returned from
 Washington to Mr. Blair. He is the
 Administrator of the Bill & a respectable
 and honorable merchant.

The paper is not a bill & full proof can
 be made. I thought that the fact is an
 issue of money due for years to the former
 owner.

My own investigation into the matter
 & with the help of Mr. Blair was a
 few friends to Mr. Gottschalk, to present
 that table and the sacrifice of medals &
 jewels which was the gift of the Union to
 people chiefly of South America & which
 should be the property of Mr. Gottschalk's
 heirs & theirs.

How can any claim for this country be
 for a reward wages & that will be then
 being paid him whether due or not. How
 could he have paid himself & know he was
 wholly fail to establish his claim -
 that the intention of the Congress and the
 the through the Sec^y of State to present
 to him of these medals & jewels
 very truly
 Leonard Myers

Dramática carta del representante Leonard Myers, primo de Gottschalk, dirigida desde el Congreso al Secretario de Estado Hamilton Fish, con el fin de lograr el rescate del cofrecito conteniendo joyas y medallas de Gottschalk. (Washington 12 de Abril de 1871).

com a máxima cortezia, procedêsse de modo tão incorrecto, tanto mais quanto não era verdadeira a asseveração.

A *Tarantella*, por exemplo, (edição Espadero), é pesada, longa, com repetições monotonas e passagens anti-pianísticas, o que é tanto mais de extranhar que Espadero, como já tive occasião de dizer, era pianista de grande valôr.

Em todo o caso, o que passo a asseverar, sem receio de contestação, é que a *Tarantella* por mim publicada é exactamente a que Gottschalk aqui tocou; e em outras publicações uma serie de sandices: Que a *Pasquinade* — edição Napoleão — estava completamente adulterada!... (280).

Entretanto foi o proprio autôr quem diante de mim, reviu as provas e foi durante a sua vida que imprimimos esta obra como todo o Rio de Janeiro pôde atestar.

"Que a *Coda do Grand Scherzo*, (a parte fraca d'esta aliás interessante composição), era escripta por mim!"...

Só tenho a dizer que quando Gottschalk chegou ao Rio já o *Scherzo* estava impresso na Casa Schott em Mayence!

E agora chamo eu a contas os editôres ou a familia, ou qualquer outra entidade responsavel, para me explicar o direito que lhes assistio de eliminar a dedicatória que Gottschalk por seu proprio punho escreveu no manuscrito do seu estudo *Tremolo* e que sahio em todas as primeiras edições publicadas durante a sua vida na Europa e na América!

.....

E o direito de publicar com o nome de Gottschalk umas tantas obras que são uma injuria á sua memoria? (281).

.....

Enfim, consolo-me com o retrato que aqui reproduzo, com dedicatória, por elle escripta, e que bem denuncia o seu bom humor, a sua grande alma e não menos grande amizade por mim! (282).

(280) So ha pouco tempo e annos depois de escriptas estas linhas soube pelo distinto violinista Dias Albertim (o qual permaneceu bastante tempo em Cuba), que Espadero morreu victima de horrivel desastre. Esfregando o corpo com kerosene aproximou-se vela que lhe communicou o fogo!... (Nota del autor en el Manuscrito).

(281) Aquella collecção a que pertence o *Poète mourant*, por exemplo. (Nota del autor en el Manuscrito).

(282) La fotografia que Arthur Napoleão cita aqui como adjunta a su *Autobiographia* manuscrita no se hallaba con los documentos por nosotros revisados en la Escuela Nacional de Música. Sanchez de Frias la menciona en pág. 233 de su obra, diciendo: "...oferenda, que em francês regular dizia o seguinte: *A Arthur, o seductor de corações; a Napoleão, o conquistador do teclado; ao prezado amigo, ao companheiro leal e firme - offereço o seu dedicado L. M. GOTTSCHALK*".

Por iconografia de Arthur Napoleão vêsse el cuadro al óleo de Bernadelli que aun hoy ostenta la ya citada firma Sampaio, Araujo e Cia., en su salón

Em um livro publicado na Havana por um tal Fors, livro verdadeiramente burlesco, (salvo o respeito devido á memoria do artista), vem as maiores inexactidões em relação á sua estada no Rio. Eu digo burlesco? Leiam este pedacinho:

"La Gran Tarantella, que mereció y merecerá siempre los honores de la repetición, esa obra célebre como trabajo de instrumentación, como un testimonio más de la destreza de Gottschalk, como un conjunto de perfección estética, como un conocimiento profundo de los tonos, arrebató del público, que, desde los caprichosos pizzicatos de los instrumentos de cuerda, hasta las originales escalas de los de viento, apañadas en un acorde originario por los armoniosos címbalos...".

Mas chegs, não acham?

Em todo o correr do livro sou citado apenas uma vez, pela seguinte forma:

"En otra parte se tratará en este libro del carácter de tal obra, desvirtuada por mutilaciones tan horribles como las que se notan en la edición de Arturo Napoleão, publicada en Rio de Janeiro!...". —Ah, Fors inmenso!

E as tournées de Thalberg con Gottschalk?... Os dois pianistas, diz o livro, viajaram juntos dando concertos nos Estados-Unidos!! Não consta nos annaes! Tocaram juntos algumas vezes, isto é verdade.

Outro pedacinho de ouro:

"En Puerto-Rico visita las poblaciones del interior, organiza conciertos, habilita todos los recursos y, a falta de local toca su instrumento sobre el catafalco de un difunto!...

Ah, Fors incommensurable! (263).

Un descubrimiento más importante, que constituyó una verdadera sorpresa, fueron siete partituras de Gottschalk, consideradas en parte perdidas desde que nada se sabía del archivo de Nicolás Ruiz Espadero, de La Habana, en cuyas manos se hallaban algunas. Estos manuscritos, que pasaron a descendientes, fueron finalmente adquiridos por la *New York Public Library*. Su relación figura en los Anexos, y en ella deben estar también los papeles de música que Napoleão envió a Ruiz Espadero como inaprovechables para las ediciones que estaba efectuando. Es casi seguro que presentemente ya no deben esperarse más hallazgos de manuscritos de Gottschalk dejados en la América latina, con excepción de los que han permanecido en La Habana, en posesión de otros descendientes, ya lejanos, de Ruiz Espadero. de

de ventas de la Avenida Rio Branco en Rio de Janeiro: *A Semana Illustrada*, Anno II, No 93, pág. 737, dibujo (Napoleão V no Campo de batalha); *ib.*, Anno III, No 154, pág. después de la 1228, dibujo (Batalha da Traviata na noite de 14 de Novembro de 1863, comandada por Napoleão), insertado en este trabajo y representando a Arthur Napoleão, Schramm, Lopes y Arnaud; *A Fida Fluminense*, Anno II No 92, dibujo, también reproducido por nosotros.

(263) NAPOLEÃO, ARTHUR *Autobiographia*, etc.

acuerdo con una amable información que acaba de remitirnos el Profesor David James, de la *Brown University, Providence, R. I.*, el cual conoce a fondo la documentación gottschalkiana de los Estados Unidos, de Europa y del Caribe.

Las siete partituras a que nos referimos se encontraban en la Biblioteca de Don Abrahão Carvalho, vendida no hace mucho al Gobierno del Brasil, y fueron adquiridas por este coleccionista cuando se produjo la venta pública de la biblioteca de Arthur Napoleão, fallecido ya muy entrado este siglo, como ya se ha dicho. Los manuscritos de la tan mentada ópera *Isaura de Salerno* no aparecieron y nos inclinamos a creer que debe haber sido más bien un proyecto que una obra en ejecución, magnificado por los comentaristas de la época. Hallándose reproducida cada una de las partituras mencionadas en la parte ilustrativa de este trabajo, sólo resta ofrecer al lector las fichas bibliográficas:

PARTITURAS DE LA EPOCA DE ACTUACION EN LA HABANA.

Andante | de la | *Symphonie Romantique* | "La Nuit des tropiques" | pour | Grand Orchestre | par | L. M. Gottschalk | (Grande Partition). Pág. 1 de título y 24 de partitura.

Marche Triunfal y | *Final de Opera* | par el maestro Du. Louis M. Gottschalk. Pág. 1 de título y 59 de partitura. Indicación del copista al final de la misma: Habana, a 17 de Febrero de 1860.

Escenas Campesbres | por | Du. L. M. Gottschalk | obra 159. Pág. 1 de título y 42 de partitura. Indicación del copista al final de la misma: 17 de Febrero 1860. Pueta de cada fué hecha en La Habana porque coincide con la copia de la *Marche Triunfal y Final de Opera*, de igual fecha. La obra está escrita para soprano, tenor, baritono, bajo y orquesta. Los tenos son cubanos.

PARTITURAS DE LA EPOCA DE ACTUACION EN MONTEVIDEO Y RIO DE JANEIRO

A Montevideo | *2me. Symphonie* | romantique | pour grand orchestre | par | L. M. Gottschalk. Pág. 1 de título y 52 de partitura.

Marche Solennelle | pour | Orchestre et Musique | militaire | par | L. M. Gottschalk. Pág. 1 de título y 36 de partitura. La palabra *Bande* colocada primitivamente fué borrada y sustituida por *Musique*.

Tarantella | de | L. M. Gottschalk. (para piano y orquesta). Pág. 1 de título y 56 de partitura.

Variations de Concert | sur | L'Hymne Portugais | du | Roi D. Louis 1^{er} | Piano | avec accompagnement d'Orchestre | par | L. M. Gottschalk. Pág. 1 de título y 27 de partitura.

Ya en el concierto monstruo del Teatro Tacón de La Habana figuraron la *Sinfonía Romántica (Noche de los Trópicos)*, la *Marcha Triunfal* con un *Final de Opera* y las *Escenas Campestres*, basadas en melodías antillanas o con más precisión, cubanas, desde que Cuba fué el receptáculo del vivero musical de muchas islas del Caribe. El cuarteto vocal intercalado en esta obra canta unos versos de mal gusto, constantemente repetidos, que ciertamente no hablan muy en favor del criterio estético de Gottschalk.

La llamada Segunda Sinfonía, intitulada *Montevideo*, parece ser una obra preparada para el Uruguay, pero usada con fines patrióticos en otros países. La *Marcha Solemne* es otro producto elástico, migratorio, que viajó a través de América sirviendo a fines de exaltación patriótica. Pudo haberse llamado ayer Marcha heroica o Marcha triunfal, a manera de pantalla para intercalar el respectivo himno, como efecto seguro que aceptaría complacido el público asistente. "Estrenada" en Montevideo, con la presencia de la plana mayor de las armadas de Estados Unidos y del Brasil ancladas en el puerto de la capital uruguaya, ya habría servido a idénticos fines en Valparaíso, según anotó Napoleão en su ya citada *Autobiografía*, pues dice haberlo ayudado a Gottschalk a intercalar el Himno Nacional Brasileño. La única novedad en el repertorio orquestal de Gottschalk parecen haber sido las *Variaciones sobre el Himno Portugués*. Relegadas a un plano de olvido en nuestros días, fueron durante un tiempo, en su versión para piano, una especie de caballito de batalla de muchos profesionales del piano, al igual que las *Variaciones sobre el Himno Nacional Brasileño*, grabadas años atrás por Guiomar Novaes en discos y superadas enteramente por un trabajo orquestal serio de Walter Burtel Marx, original de este compositor y director de orquesta brasileño. La *Tarantella*, al fin, debe ser concepción antigua, pero versión definitiva, vertida durante su etapa dedicada al Río de la Plata. Sobre esta obra anotó Gottschalk algunas palabras en su última nota de diario, escrita en Montevideo, el 15 de Diciembre de 1868:

Estoy escribiendo en este momento mi gran *Tarantella* para piano y acompañamiento de orquesta. La he dedicado a su Alteza Real, la Princesa Margarita de Italia. Uno de mis mejores amigos, el Conde Giannanini, un excelente aficionado del piano, ex-ministro italiano en Buenos Aires, me prometió ofrecer la composición personalmente a la Princesa y me aseguró que dará mérito para la nueva condecoración de Italia que acaba de ser instituida justamente ahora por el Rey Víctor Manuel.

También estoy componiendo una porción grande de obras para Dilsen en

Boston, bajo el pseudónimo *Seven Octaves*, así como para Schott de Mainz, el cual me pidió doce obras por año" (294).

A esta última nota del diario agregó Clara algunas palabras al pie de la página:

Habiendo muerto el compositor antes de presentar su composición a la Princesa de Italia y también antes de haberla podido revisar íntegramente, sucedió que, una vez abiertos y succionados por las manos de extraños sus bales y aun antes de saber la familia de su fallecimiento, la pobre *Tarantella*, escrita en forma muy imperfecta sobre unas pocas hojas sueltas, fué publicada por personas de muy escusos escrúpulos, completamente mutilada. Más tarde, el amigo íntimo de Gottschalk, señor N. R. Espadero de Habana, editó esta *Tarantella* a pedido de la familia de Gottschalk, según el manuscrito del artista, y Mr. Eseudier, de París, la publicó para gran orquesta y también para dos pianos, con acompañamiento de quinteto. C. G. (295).

De estas líneas se desprende, en primer término, que Gottschalk habría dejado apuntes de la *Tarantella* en La Habana, casi diez años atrás y que sólo volvió a los mismos antes de su planeado regreso a Europa. Parece que la única persona que entendió sus escasas notaciones fué Nicolás Ruiz Espadero, quien puso en limpio innúmeros manuscritos, adjudicándose este derecho sin tener en cuenta que un compositor puede evolucionar o cambiar simplemente de concepción. Pero también es cierto que la partitura realizada de la versión para piano y orquesta existió desde tiempo atrás y que la obra fué ejecutada en Río, sin duda sobre la base de ella. Un cotejo entre la versión para piano de Napoleão, de Ruiz Espadero y de Gottschalk nos ilustrará definitivamente sobre este aspecto, que en realidad no es de mayor trascendencia, desde que a nuestro juicio sólo parte de su producción pianística es la única que ha sobrevivido y podrá ser sometida a una evaluación que la coloque entre las obras de salón que descollaron en su tiempo. Por último, ya no debe inquietarnos la amargura y la constante acusación de Clara, puesto que nuestra información nos ha colocado encima de su ceguera.

• •
•

(294) GOTTSCHALK, L. M. op. cit., págs. 474-75.

(295) GOTTSCHALK, L. M. op. cit., pág. 475.

EMBARQUE DE LOS RESTOS CONSIDERACIONES FINALES

CESAN ahora los documentos y las noticias periódicas hasta el día del embarque de los restos de Gottschalk, intentado con anterioridad pero no llevado a efecto por inconvenientes señalados por el Ministro Blow. Ocho meses largos hicieron lo inevitable para que la repercusión en la prensa fuese menor, si la comparamos con los días de furor de los conciertos monstruos. La *Semana Ilustrada* de Max Fleiuss dió una noticia de último momento, publicada en negrita, al final de la penúltima página del semanario:

ULTIMA NOTICIA

Ontem, uma das barcas fluminenses levou ao paquete *Merrimack* os restos mortaes do nosso nunca assaz chorado amigo Gottschalk. No proximo Numero daremos o resumo desta triste solemnidade (298).

Hemos revisado detalladamente todos los números de los periódicos y semanarios de ese año, sin hallar comentario alguno ni tampoco el documento gráfico que hubiera sido trabajo fácil para el gran dibujante y litógrafo. A *Vida Fluminense* no volvió a ocuparse de Gottschalk y el *Diario do Rio de Janeiro* sólo trajo un breve anuncio en su *Noticiario*, dando a conocer las ocho horas del día 26 del mes de Agosto como instante del traslado de los restos al *Merrimack*, "do jamais esquecido artista" (297).

Nos consta que el sarcófago fué retirado del Cementerio de São João Baptista y conducido al local de la *Philarmónica Fluminense* para ser expuesto a los socios antes de su postrer viaje a la tierra natal.

O cadaver embalsamado do finado Gottschalk, o grande pianista, devendo ser remettido, por ordem do sua familia, para os Estados-Unidos, no *Merrimack*, tem estado e está ainda hoje até ás 8¼ horas da manhã exposto n'uma sala da Philarmónica Fluminense, aonde alguns amigos saudosos têm ido lançar um derra-

(298) *A Semana Ilustrada*, No 507, 28 de Agosto de 1870, pág. 4055.

(297) *Diario do Rio de Janeiro*, No 235, 26 de Agosto de 1870.

deito olhar sobre aquellas feições, que muitos hão de conservar indeleveis na memoria (298).

La *Philarmónica Fluminense* publicó un aviso en la misma fecha:

PHILARMONICA FLUMINENSE

Convido aos Srs. socios, amigos e admiradores do seu fallecido socio L. Gottschalk, para acompanharem o seu corpo, hoje ás 8 horas da manhã, da estação das barcas Fluminenses, até ao paquete americano; para esse fim o socio Sr. Préale, põe a disposição do publico uma barca da mesma companhia. Rio de Janeiro, 26 de Agosto de 1870. O Secretario, A. P. d'Abreu Lima (299).

He aquí un comentario final que se refiere a la ceremonia:

GOTTSCHALK. — Em uma das barcas *Fluminenses*, generosamente prestada pelo Sr. Carlos Fleiuss, foi hontem transportado para bordo do paquete norte-americano *Merrimack*, o corpo embalsamado do eminente artista, que tão gratas impressões e fundas saudades deixou entre nós. Era triste e solenne aquelle quadro. A barca, transformada em capmara ardente, tinha no centro a eça sobre que descansava o feretro: a banda de musica allemã tocava funebres melodias; em torno da eça, tristes e silenciosas,ião muitos membros da sociedade *Philarmónica* e outros amigos do malfadado artista, e entre elles o Sr. Victor Préale, que todo dispusera para esta ultima demonstração de sentimento por tão lamentavel perda para a arte musical como foi a morte prematura de Gottschalk.

Quando a barca largou da ponte da cidade, o Sr. Dr. Pisto Junior preferio breves e sentidas palavras, attimo adeos da população fluminense a Gottschalk (300).

Hubo en este comentario un error que se rectificó al día siguiente, en el mismo diario, a pedido del propio señor Préale: no fué él quien ofreció la barca sino el señor Carlos Fleiuss, hermano de Max y propietario de la Empresa Fleiuss que inauguró sus servicios a Nicteroy el 4 de Enero de ese año, haciendo una oportuna competencia al pésimo servicio de la *Empresa Rainey* (301). El *Merrimack*, un moderno barco a vapor de bandera estadounidense no atracaba, por falta de muelle. Horas después de haber recibido la preciosa carga se hizo a la mar. Escragnolle Doria finaliza su artículo sobre Gottschalk con palabras que expresan mejor que las nuestras el fin de un capítulo de la vida

(298) *Jornal do Commercio*, No 235, 26 de Agosto de 1870. (Gazetilha).

(299) *Jornal do Commercio*, No 235, 26 de Agosto de 1870. (Declarações, aviso en negrita).

(300) *Jornal do Commercio*, No 236, 27 de Agosto de 1870.

(301) *Jornal do Commercio*, No 236, 27 de Agosto de 1870. (Declarações, aviso en negrita).

musical carioca y la partida de quien se constituyó durante meses en su figura de mayor atracción:

Horas depois, á entrada da barra, pairavam longe, tenues, os novellos de fumaça do *Merrimack*, em demanda do mar alto, embalando Gottschalk sobre as ondas harmoniosas, flebeis e fugidias como as vozes intimas que a todo artista segredam em vão a vida inteln: esperança, esperança, esperança (302).

•
•

En el Prefacio del libro de notas y comentarios que sobre su vida anotó Gottschalk, Clara dice:

Fué su propósito, después de dejar el Brasil, visitar Europa. Había entrado en entendimiento con un empresario inglés con el propósito de dar una serie de conciertos en Gran Bretaña. También tenía la intención de publicar sus composiciones inéditas.

Apenas llegaron las nuevas de su muerte a sus hermanas en Londres, ellas tomaron inmediatamente medidas para regresar a su tierra natal, no obstante estar sumamente quebrantadas. A su arribo a Nueva York, donde hallaron en su espera a su único hermano sobreviviente Gastón, recientemente de regreso de Méjico, el primer pensamiento de todos era el de traer los restos de su hermano a los Estados Unidos. Después de muchas dificultades, el cuerpo llegó finalmente a Nueva York en el vapor *Merrimack*, procedente de Rio, después de haber sido detenido por unos días en la cuarentena. Luego de su desembarco, fué conducido a *St. Stephen's Church*, en la 28th Street, El 3 de Octubre de 1870, mientras el cielo estaba cubierto de nubes, precipitando violenta lluvia, una concurrencia grande y simpática llenaba la Iglesia *St. Stephen* para honrar sus cenizas santificadas y para presenciar las ceremonias imponentes de la Iglesia Católica, la cual le condujo hacia su definitivo lugar de descanso (303).

Fors, que ha sido muy ligero para fijar fechas, dándonos el 3 de Diciembre como día de la ceremonia de inhumación definitiva, cita de fuentes diversas algunos comentarios que coinciden con la realidad.

La Iglesia de San Esteban, a pesar del mal tiempo, estaba llena de una escogida concurrencia, hallándose presentes muchas corporaciones musicales de la ciudad, artistas, aficionados y protectores de la música. El altar mayor estaba totalmente enlutado: el ataúd veíase cubierto con un manto negro en el cual se habían esparcido olorosas flores; los sacerdotes ostentaban negras vestimentas galoneadas de plata y el cadáver descansaba sobre un catafalco situado en el centro de la nave central, con luces en torno del testero y de los pies.

(302) ESCRAGNOLLE DORLA, L. G. *op. cit.*, pág. 75.

(303) GOTTSCHALK, L. M. *op. cit.*, págs. 76-77.

La misa fué celebrada por el Reverendo Dr. Mac Sweety, sacerdote de San Esteban, siendo asistido por los Reverendos Padres Griffin y Henry, como diácono y subdiácono, respectivamente. La música elegida para este solemne acto fué la *Misa de Requiem* en do menor de Cherubini, siendo dirigida por el profesor Berge, junto al órgano. El famoso Cuarteto de la Iglesia de San Francisco, de la 16th Street, secundado por cincuenta componentes de la sociedad coral *Berge Union* formaban la masa vocal. En el Ofertorio se cantó un trozo, arreglado por Berge, que contenía los principales temas de las obras de Gottschalk, intituladas *Ultima Esperanza* y *Soledad* y el cuarteto vocal interpretó otro arreglo de Berge, el *Pensamiento poético*. Concluida la misa y mientras el cadáver era levantado del túmulo, Berge tocó al órgano la célebre composición ¡*Muerta!*

La caja metálica que condujo desde Rio de Janeiro los restos del pianista fué colocada dentro de un sencillo ataúd de caoba, en cuya tapa veíase una plancha de plata con esta inscripción:

LOUIS MOREAU GOTTSCHALK

† December 18 - 1869

Age: 40 Years

Fueron portadores del cadáver los señores Charles Vezin, C. Chickering, L. J. Descombe, Richard Hoffmann, General James, F. Hall, Henry C. Watson, George W. Warren, D. Colden Murray y Thomas J. Hall, de los cuales varios son nuestros conocidos de la correspondencia intercalada en este estudio. Todos ellos se distinguieron por una faja blanca colocada en sus trajes. Al llegar el cadáver al atrio de la iglesia, sus conductores se encontraron con el ataúd que contenía los restos mortales de Edward M. Gottschalk, hermano de Louis Moreau, que hasta ese entonces había estado inhumado en el *Calvary Cemetery*. Ambos sarcófagos fueron conducidos juntos al Cementerio de Greenwood y depositados, uno al lado del otro, en un nicho preparado de antemano para ellos.

•
•

Un monumento de mármol, de construcción italiana, sirve de símbolo a la última morada de un artista que llenó dignamente su existencia. Y si no alcanzó, como otros, gloria en el terreno de la composición, quizás porque su fatum le desvió de su verdadera ruta,

haciéndole trazar surcos en tierra virgen, pasó a la Historia de la Música como un gran virtuoso que fascinó multitudes en el viejo y en el nuevo mundo. Su música ya poco se suele escuchar; ella fué símbolo del gusto que reinaba en el salón europeo y consiguientemente, también en el americano y como tal forma parte del cuadro de un tiempo que ya adquiere contornos de un episodio significativo en la vida social, cultural y política de nuestros países.

Gottschalk fué algo más que un pianista excepcional. En el terreno del amor material, ha sido un Don Juan consumado, émulo del poema de Lenau. Fué una rara coincidencia que en Junio de 1869, comienzo de las actividades de Gottschalk, un temperamento igualmente pleno, sensual, destinado a morir en la flor de la juventud, escribiera en Río de Janeiro una poesía, *A volta da primavera*. Nos referimos a Castro Alves, citando aquí tres estrofas que parecen escritas ex profeso para el autor y también para Gottschalk:

Ai! Não maldigas minha fronte pálida,
E o peito gasto ao refulgar de amores.
Vegetam louros — na caveira esquelada
E a sepultura se reveste em flores.

Bem sei que um dia o vendaval da sorte
Do mar lançou-me na gelada areia.
Será... que importa? o D. Juan da morte,
Dá-me o teu selo — e tu serás Haidéia!

.....
Que eu digo ao ver tua celeste fronte:
"O céu consola toda dor que existe."
"Deus fez a neve — para o negro monte!
"Deus fez a virgem — para o bardo triste!"

En el campo de la cultura ha sido un hombre de vastísimos conocimientos y de ideas propias, dotado de una curiosidad insaciable que hizo de él un viajero peregrino; como portador de sentimientos, repartió en derredor suyo todo el bien que mortal alguno puede ofrecer a los prójimos y como hermano mayor reveló siempre los más tiernos sentimientos de amor fraterno y de protección material. Era demócrata y masón, sin renunciar a su condición de católico ferviente. Sus ideas políticas también quedan expuestas claramente en este estudio. Para nosotros fué, por encima de todo, un americanista de verdad, positivo en sus acciones y valeroso en sus viajes a través de tierras incógnitas, aceptando las incomodidades que aquella época de la falta de comunicaciones adecuadas imponía constantemente al viandante.

No es difícil hallar en sus cartas y apuntes alusiones a los atrasos que en materia de política, organización e higiene tuvo que encontrar, al compararlos con Europa y los Estados Unidos. Sus *Notes of a Pianist*, que tenemos el propósito de traducir y publicar a la brevedad, representan para el lector un vívido cuadro, un retorno realista a los problemas de aquellos años, de los que sobresalen los sacrificios de un virtuoso viajero: no sólo los que produce el andar por regiones apartadas; también hay jugosas observaciones sobre críticos, empresarios y público y encantadoras páginas que nos describen paisajes, núcleos humanos, costumbres y accidentes. Así como el juicio de una obra de arte no es, en última instancia, más que el sentir personal, síntesis de nuestra individualísima evolución cultural, también las anotaciones de Gottschalk, referentes a la América latina, pese a su objetividad, no representan sino lo que vió y experimentó un hombre que ya llevaba dentro de sí, acumulado por los años, un caudal de observaciones de otras latitudes que siempre conducen, inevitablemente, a la comparación. Pero aparte de este involuntario remate en sí mismo, de la consulta que lo inmediatamente vivido plantea a la experiencia personal y de cuyos resultados el mismo Gottschalk quiso zafar en su culto a la verdad, esas anotaciones pueden ser sintetizadas en este párrafo:

Para conocer a un país, es decir, para observar sus costumbres y las maneras de sus habitantes, es necesario dejar de lado toda opinión preconcebida, olvidar sus propios hábitos y por encima de todo, hablar la lengua del pueblo al que se desea estudiar. De otra manera se viajaría al igual que un baúl o un saco de noche... Lo que yo aprecio en los viajes son las observaciones inesperadas, personales, que yo hago; penetrar la mente de las gentes, conocerlas no como ellas sienten cuando están conscientes de ser observadas (en tales circunstancias las personas casi siempre se asemejan), sino en su *deshabilidad*, y escudriñar sus conciencias (304).

En sus juicios sobre ciertos estados políticos solía ser realista, descarnado y cáustico, como lo comprueban sus observaciones sobre el Perú y el Uruguay. Odiaba a los dictadores. En una carta escrita desde San Isidro, dice textualmente:

Llegué al Perú mientras ardía la guerra civil. Estaba en Lima cuando fué asaltada la ciudad por aquel mulrado, mestizo, ignorante y salvaje dictador Prado (305).

(304) GOTTSCHALK, L. M. *op. cit.*, pág. 92.

(305) HENSEL, OCTAVIA *op. cit.*, pág. 176. Carta dirigida al Profesor George William Warren, de New York, desde San Isidro, Provincia de Buenos Aires, con fecha 24 de Octubre de 1868.

Ya sabemos cual fué su concepto sobre Pedro II. Su estadía en el Brasil y su contacto con la cultura europea, cultivada en mayor grado por dos periodos imperiales, lo concilió con el hecho de haberse vuelto sembrador en el desierto y sin duda avivó en él al mismo tiempo la llama que ardía oculta, clamando por un regreso al viejo mundo.

Hemos enfocado la personalidad de Gottschalk desde todos los ángulos que permiten valorizarla ante el lector, pero nos resistimos a callar un documento que ilumina ampliamente sus preocupaciones por la educación del pueblo. Se trata de una carta enviada al gran educacionista José Pedro Varela, émulo y amigo de Sarmiento, que recibió el sagrado fuego de su entusiasmo en Nueva York, regresando con el candidato a Presidente constitucional de la Argentina en el mismo barco y embargado de los mismos ideales. Varela, descendiente de desterrados argentinos de la época de Rosas, fundó con diversos intelectuales, en Montevideo, la *Sociedad de Amigos de la Educación Popular*, acto de trascendencia al que asistió también Gottschalk. Al finalizar esta reunión, precedida de un notable discurso pronunciado por Varela, se solicitó de los presentes su adhesión al movimiento por medio de su firma. Entre más de un centenar de asistentes, Gottschalk firmó en sexto lugar, después de Juan Ramón Gómez, Jacobo A. Varela, Juan Augusto Ramírez, José Pedro Ramírez y Elbio Fernández. Gottschalk debe haberse entusiasmado mucho con la iniciación de este movimiento, en una época política particularmente grave para el Uruguay. Consideró que una simple firma de socio fundador nada significaba, en el sentido práctico, para apoyar al abnegado grupo de hombres encabezados por Elbio Fernández (Presidente), Eduardo Brito del Pino (Vice-Presidente), Carlos A. Lerena (Tesorero), José Pedro Varela y Carlos María Ramírez (Secretarios), directorio que abrió las esclusas al hambre del saber que tenía el pueblo, estableciendo las bases del sistema educacional del Uruguay que ha sido, desde muchos años a esta parte, uno de sus más descollantes adelantos.

En su reacción espontánea, de hombre inflamable ante las ideas generosas, Gottschalk envió a José Pedro Varela una extensa carta a manera de adhesión inmediata y constructiva, ofreciendo en la misma, después de valiosas consideraciones, un concierto cuyo producido total ofrecía a la novel entidad, constituyéndose así en primera persona y en primer socio fundador que contribuyó públicamente con un importante aporte económico —el concierto rindió más de 1000 pesos de utilidad líquida a la flamante institución— en un movimiento de gran trascendencia. Nos servimos del documento que en versión inglesa

ha sido incluido en la obra de Octavia Hensel, traduciéndolo al español ⁽³⁰⁶⁾. El lector encontrará en los conceptos de Gottschalk tal actualidad que elimina automáticamente los 84 años transcurridos desde que los redactara de su puño y letra ⁽³⁰⁷⁾:

Mi estimado señor y amigo,

La cordial invitación que Ud. me remitió me ha proporcionado el placer de escuchar los elocuentes discursos que Ud. y el Dr. Carlos María Ramírez pronunciaron sobre "Educación popular", un tema tan importante y de un interés tan vital para el progreso de las jóvenes naciones americanas.

Es digno de Ud., que ha estudiado y que comprendió las instituciones de mi grande y amada patria, imitar esta noble iniciativa y de transmitir a la juventud oriental, de la cual es Ud. uno de los más distinguidos representantes, con el entusiasmo de sus generosas convicciones, el resultado de sus observaciones en los Estados Unidos.

"Dejadnos iluminar a las masas y nosotros las purificaremos", dijo Ud. acertadamente.

Y por cierto, de todas las formas de gobierno, la república es la que exige del pueblo el grado más elevado de esclarecimiento: es con él que cada ciudadano tiene el deber de participar activamente en sus destinos, desde que él constituye, para decirlo de esta manera, una fracción del gobierno en sí.

Aquellos que han sido favorecidos por la fortuna pueden ednearse a sí mismos en todos los países y es por esta razón que los pensadores estadounidenses no dedicaron sus cuidados al elemento aristocrático de la sociedad y sí, más bien a los estratos más bajos de la gran masa del pueblo, a los que se esforzaron por iluminar, comprendiendo que la educación no puede ser un privilegio sino un algo que pertenece a todos, al igual que el aire que estamos aspirando, y que cada ciudadano tiene tanto derecho imprescriptible a la luz del Espíritu como lo tiene a la luz del sol que lo ilumina.

(306) HENSEL, OCTAVIA *op. cit.*, págs. 165-67.

(307) La carta de Gottschalk fué publicada el 9 de Octubre de 1888 en *El Siglo*, precedida por otra de José Pedro Varela, que éste dirigió a la dirección del diario. Esta documentación no figura en la recopilación que hemos encargado años atrás al Sr. Pavaro. Imposibilitados de verificar personalmente las colecciones de periódicos de la época, procedimos a la traducción al español de la versión inglesa que de esa carta publicó Octavia Hensel. De esta suerte se han producido inevitablemente diferencias entre el original en español, por nosotros desconocido, y la versión nuestra. Parece que la carta original de Gottschalk se ha perdido, así como el original del acta que se libró con motivo de la fundación de la *Sociedad de Amigos de la Educación Popular*, a los 18 días del mes de Septiembre de 1888, en el salón del Instituto de Instrucción Pública. El acta fué reproducida en *El Siglo*, el 2 de Octubre de aquel año. De la abundante bibliografía existente sobre José Pedro Varela y la educación popular en el Uruguay véase GIRONI, DIOGENES DE *El impulso educacional de José Pedro Varela*, volumen I, Montevideo, 1942, págs. 61, 76.

El sistema popular de educación en los Estados Unidos, en esa elaboración austera que hace de un niño sucesivamente un hombre y más tarde un ciudadano, tiene por objeto principal prepararlo para el empleo de la libertad, —esa coraza del fuerte que, no obstante, es transformada para el débil frecuentemente en la camisa de Neso.

En mi país no son sus individuos eminentes sino la superioridad del nivel intelectual del pueblo lo que atrae la atención del observador, pues no obstante ser grandes Prescott, Longfellow, Everett, Bancroft y muchos otros, puede ser que estos nobles caracteres se pierdan de vista en presencia de la iluminación de la entidad colectiva, el "pueblo". Es de gran interés, ciertamente, para nuestra existencia política y nuestra prosperidad, que el más obscuro de los agricultores del *Far West* pueda dejar de lado el arado para ascender a la tribuna y derramar desde allí sobre el público las ideas más patrióticas y más progresistas.

Pero yo perezco, Señor, que estoy repitiendo malamente lo que Ud. ya ha dicho con tanto talento.

He estado entre los primeros en poner mi nombre en la lista de los "Amigos de la Educación Popular", pero una adhesión estéril no es suficiente para una obra que exige esfuerzos materiales para vencer los obstáculos que impiden su realización.

Por esto ofrezco a Ud. un concierto en beneficio de la Asociación de los "Amigos de la Educación Popular".

Más tarde, otros vendrán que, estimulados quizá por mi ejemplo, puedan ofrecer a Ud. una asistencia más eficaz, pero puedo asegurar a Ud. que nadie estará animado con deseos y sentimientos más sinceros que aquellos de su amigo,

Louis M. Gottschalk.

Y nada más aleccionador que la actividad de Gottschalk en la Argentina, aún desconocida por faltar quien recopilara hasta hoy la documentación necesaria. Llegó en momentos difíciles: Buenos Aires estaba siendo azotada por el cólera y la guerra del Paraguay aumentaba de día en día el número de huérfanos. Era para Gottschalk absolutamente normal que en la contemplación diaria de los estragos viera una obligación de contribuir personalmente en el alivio de la situación de muchos. Dió conciertos a beneficio de los hospitales alemán, francés y británico y en reiteradas oportunidades brindó el producido de su actividad pública a las víctimas de la guerra del Paraguay. Se tiene por entendido que fué huésped del General Urquiza, en su Palacio de San José, en su viaje a las poblaciones de Concepción del Uruguay y Gualaguaychú. También se habla de su amistad con el General Mitre y nadie debe dudar que se haya entrevistado en varias oportunidades con el Presidente Sarmiento. Fué el artista que por su elevado saber no sólo era admitido sino buscado por los hombres prominentes del país que visitaba, pero al mismo tiempo no perdía jamás contacto con la realidad, fijando sus ojos en el mundo circundante, tendiendo la mano hacia los desamparados, en el más amplio gesto de fraternidad.

Después de la exposición de documentos que llenan gran parte de este trabajo, el lector habrá llegado a la conclusión de que Gottschalk fué más que un pianista, compositor y director de orquesta. Su vasta cultura y sus inquietudes alimentadas por ideales de indiscutible pureza, le constituyeron en personalidad pública de gran rango, en un primer embajador de cultura venido desde los Estados Unidos y posiblemente hasta el día de hoy jamás superado.

Es cierto, Gottschalk hizo mucho por la música en la América latina cuando aun no existían la organización y menos todavía el respeto hacia el profesional. Los grandes actos públicos, esos conciertos monstruos que con sus centenares de músicos en el escenario nos parecen una aberración, uno de los peores deslices estéticos según los conceptos del oyente de hoy, fueron algo más que exhibicionismo o una simple imitación de actos similares realizados en Europa. En la América latina llamaron la atención de las autoridades, las hicieron participar directamente y sentir así la emoción que invadió a todas las clases sociales, clamando por una mayor dedicación a la organización de espectáculos públicos y exigiendo así una constante intensificación de la enseñanza musical. Como hombre y como artista, Gottschalk sólo dejó luminosos recuerdos. Si estos cayeron en olvido, las páginas que anteceden están destinadas a hacer revivir su memoria. Por otra parte, la investigación de sus actividades en Río de Janeiro permitió hacer un corte transversal en la vida musical de la mitad del segundo Imperio, abriéndose un insospechado panorama. Han surgido ante los ojos y la fantasía del lector ambientes y episodios, personajes y accidentes cuyos protagonistas pueblan desde muchos años las sombras del pasado. Nos parece en momentos inverosímil que tanta actividad, tanto entusiasmo con que hemos convivido espiritualmente durante la elaboración de este trabajo ya no existan más, que sus testigos ya no hablen y que el bullicio de la capital del trópico nos despierte hoy con sus ruidos mecánicos multiplicados por mil, desvaneciendo los rumores que nuestra fantasía nos había creado: los pasos de transeúntes tardíos en las veredas ásperas, las noches perfumadas y silenciosas en que solían oírse las lánguidas serenatas de galanes músicos, la vida de los salones y los teatros, con su típica iluminación a gas, la gran toilette del Imperio . . . Y en la penumbra, como detrás de toda esa ficción, la multitud obscura, paciente, inerte, y asimismo pujante en la gran marcha de una nación.

Finaliza aquí nuestro trabajo expositivo, al que siguen apenas los Anexos. Su presentación nos autoriza a insistir ante la necesidad

de proceder con urgencia, y con la debida honestidad profesional, a dejar de lado las comodidades para precipitarnos hacia los archivos antes de que sea tarde —¡y cuántas veces se ha llegado tarde!—, a recoger y ordenar la historia musical del pasado que muchas generaciones, pero principalmente la nuestra, han desdeñado. Gottschalk y su estadía entre nosotros, no obstante abarcar varios años, ha sido apenas un episodio de los centenares que deben ser preparados para una *adecuada* Historia de la Música en la América latina. Sin esa labor previa, la visión que poseemos, no obstante los meritorios esfuerzos de muchos, sería incompleta y también injusta.

Mendoza, Diciembre de 1950.

FRANCISCO CURT LANGE

ANEXOS

ACTIVIDADES DE GOTTSCHALK EN EL BRASIL
E INCLUSION DE ALGUNOS ACONTECIMIENTOS
POSTERIORES A SU MUERTE

A) MAYO - DICIEMBRE 1869

Mayo 3	Llegada a Rio de Janeiro en el vapor "Kepler", acompañado de su valet Firmin Morna.
Mayo (s/f.)	Recitales privados en varias casas de familias europeas.
Junio 3	Concierto inaugural - <i>Theatro Lyrico Fluminense</i> . Con la colaboración de Ricardo Ferreira de Carvalho, Luis Candido Furtado Coelho y la Sociedad Alemã Liedertafel.
Junio 9	Concierto - <i>Theatro Lyrico Fluminense</i> . Con la colaboración de Bernhard Wagner, Furtado Coelho y la Cia del Teatro Gymnasio Dramatico.
Junio 11	Colaboración en el Concierto de Annibal Napoleão - <i>Theatro Gymnasio Dramatico</i> .
Junio 15	Concierto - <i>Theatro Lyrico Fluminense</i> . Con la colaboración de Ricardo Ferreira de Carvalho, Annibal Napoleão, la Sociedade Alemã Liedertafel, y la Cia. del Theatro Gymnasio Dramatico.
Junio 18	Concierto - <i>Theatro Gymnasio Dramatico</i> . Con la colaboración de H. G. Tiepke, Ricardo Ferreira de Carvalho, Achilles Arnaud, Luigi Elena, Joaquim Antonio da Silva Collado, Luis Candido Furtado Coelho y la Cia. del Teatro Gymnasio Dramatico.
Junio 21	Concierto - <i>Theatro Gymnasio Dramatico</i> . Con la colaboración de Bernhard Wagner, Ricardo Ferreira de Carvalho, Achilles Arnaud y la Cia. del Theatro Gymnasio Dramatico (Furtado Coelho).
Junio (s/f.)	Recepción en la <i>Logia Graa Oriente</i> .
Junio 25	Desembarco en la floresta (Tijuca), hasta Julio 18, aproximadamente.
Julio 19	Visita y audición privada en el <i>Collegio Episcopal de São Pedro d'Alcantara</i> , en Rio Comprido.
Julio 30	Sarao en el <i>Pago Imperial de São Cristovão</i> , con Adelaida Ristori. (Segundo piano a cargo de Ricardo Ferreira de Carvalho).
Agosto 1-13	Gravemente enfermo de fiebre amarilla.
Agosto 14	Partida para la Fazenda de Vista Alegre, de propiedad de Joaquim Gomes Pimentel, con fines de restablecimiento.
Agosto 23	Concierto en el <i>Theatro de Valença</i> .
Agosto 26	Partida para Santos en el vapor "Paulista".
Agosto 27	Llegada a Santos y en el mismo día a São Paulo.
Setiembre 1	Concierto en el <i>Theatro São José de São Paulo</i> .
Setiembre 3	Regreso a Santos.

- Setiembre 6 Concierto en Santos.
- Setiembre 7 Baile en honor a Gottschalk en Santos.
- Setiembre 10 Partida para Río de Janeiro en el vapor "Paulista".
- Setiembre 11 Llegada a Río de Janeiro.
- Setiembre 21 Concierto - *Theatro Lyrico Fluminense*. Con la colaboración de Ricardo Ferreira de Carvalho y la Cia. del Theatro Gymnasio Dramatico (Furtado Coelho).
- Setiembre 29 Concierto - *Theatro Lyrico Fluminense*. Organizado por Narciso, Arthur Napoleão & C., con la colaboración de Ricardo Ferreira de Carvalho, Alfredo Napoleão y la Cia. del Theatro Gymnasio Dramatico (Furtado Coelho).
- Octubre 5 Concierto - *Theatro Lyrico Fluminense*. Con 31 pianistas y dos orquestas, la cooperación de Luigi Elena y la Cia. del Theatro Gymnasio Dramatico (Furtado Coelho).
- Octubre 6 Homenaje a Gottschalk en el *Club Mozart*.
- Octubre 7 Concierto - *Theatro Lyrico Fluminense*. Con 31 pianistas y dos orquestas, la cooperación de Luigi Elena y la Cia. del Theatro Gymnasio Dramatico (Furtado Coelho).
- Octubre 10 Concierto - *Theatro Lyrico Fluminense*. Con 31 pianistas y dos orquestas, la cooperación de Luigi Elena y la Cia. del Theatro Gymnasio Dramatico (Furtado Coelho).
- Octubre 12 Concierto en Vassouras, Estado do Rio de Janeiro.
- Octubre 13 Colaboración en el beneficio de Mme. Poncelet - *Theatro Gymnasio Dramatico*. Con Jenny Benquet y Luiz Candido Furtado Coelho.
- Octubre 31 Colaboración en el acto de la Real Sociedade Portuguesa Amante da Monarquia e Beneficente (31º Aniversario Natalicio de S. M. D. Luiz I). Interpretó su Fantasia sobre el Hymno de Luiz I, para piano y orquesta y tocó con Ricardo Ferreira de Carvalho. Participes: Germano E. Lopes, Luiz Candido Furtado Coelho, J. Cerqueira, Henrique Gomes Braga, Moniz Barreto. - *Theatro Lyrico Fluminense*.
- Noviembre 12 Concierto - *Theatro Lyrico Fluminense*. Ofrecido en beneficio de la Sociedade Aylo dos Invalidos da Patria. Con la participación de Bernhard Wagner, Luigi Elena, Ricardo Ferreira de Carvalho y dos orquestas con 31 pianistas.
- Noviembre 15 Concierto - *Theatro Lyrico Fluminense*. Ofrecido en beneficio de la Sociedade Portuguesa de Beneficencia. Con la participación de Bernhard Wagner, Luigi Elena, Furtado Coelho, Ricardo Ferreira de Carvalho, Achille Arnaud y Germano E. Lopes.
- Noviembre 18 Colaboración en el Concierto que la Sociedade Allemã Liedertafel ofreció al pianista H. G. Tiepke. - *Theatro Lyrico Fluminense*. Con la participación del homenajeado, Bernhard Wagner, P. Faulhaber, Ricardo Ferreira de Carvalho, Achille Arnaud, G. Kallenbach, Luigi Elena, coro de la Sociedad Allemã Liedertafel y numerosos profesionales y aficionados.
- Noviembre 24 Festival monstruo con 650 músicos - *Theatro Lyrico Fluminense*.

- Noviembre 25 Soirée en la *Sociedade Philarmónica Fluminense*. Última actuación de Gottschalk en el piano.
- Noviembre 26 Segundo Festival monstruo (repetición del concierto del día 24). - *Theatro Lyrico Fluminense*. Suspendido por la súbita enfermedad de Gottschalk.
- Diciembre 8 Traslado de Gottschalk al *Hotel da Tijuca*, de Roberto Bennet, en el Alto da Boa Vista.
- Diciembre 18 Muerte de Louis Moreau Gottschalk, a las 3 y 50 minutos de la madrugada. Traslado del cadáver al local de la *Sociedade Philarmónica Fluminense*. Embalsamamiento del cuerpo, máscara tomada por Rodolpho Bernadelli y velatorio con una audición musical fúnebre de los socios.
- Diciembre 19 Cortejo fúnebre y depósito del cadáver en el Cementerio de São João Baptista. Discursos del Dr. Achilles Varejão y del estudiante Cardoso de Menezes.
- Diciembre 20 Nuevo examen del cuerpo embalsamado por el Dr. Costa Ferraz, en presencia de numerosos testigos.
- Diciembre 26 Misa por el alma de Gottschalk en São Francisco de Paula, realizada por la *Sociedade Philarmónica Fluminense*.

II) ENERO - OCTUBRE 1870

- Enero 20 Exequios solemnes por el alma de Gottschalk en São Francisco de Paula realizadas por la *Sociedade Philarmónica Fluminense*.
- Marzo 24 Remate judicial de los bienes de Gottschalk.
- Agosto 25 Traslado de los restos de Gottschalk desde el Cementerio de São João Baptista a la sede de la *Sociedade Philarmónica Fluminense* y exhibición del cuerpo hasta las 8 del día 26.
- Agosto 26 Embarque del mismo en una barca fluminense y traslado al vapor estadounidense "Merrimack", en viaje a Nueva York, que partió en la tarde de ese día.
- Octubre 3 Funeral de cuerpo presente en St. Stephen's Church, Nueva York e inhumación definitiva, conjuntamente con los restos de su hermano Edward, en el Cementerio de Greenwood.

* *

NOTA: Esquivelle Doria da equivocadamente como fecha del tercer concierto el día 13 de Junio. Se realizó el 18 de ese mes. También da como realizado el concierto del 28 de Setiembre en el *Theatro Lyrico Fluminense*, que no pudo ser confirmado por nosotros en parte alguna. Del 5 de Octubre en adelante, los errores en el citado comentarista se vuelven más frecuentes.

II

INDICE DE LOS DIARIOS DE RIO DE JANEIRO

I. JORNAL DO COMMERCIO

Anno 48 - 1869

Nº	fecha	dia	asunto
125	6 de Maio	5ª-feira	Gazetilha: Chegada de Gottschalk.
147	28 de Maio	6ª-feira	Anuncio: 1º concierto para el 2 de Junho.
148	29 de Maio	Sabbado	O Sr. Gottschalk. (Do Jornal para Todos).
148	29 de Maio	Sabbado	Anuncio: Concierto realisarás 3 de Junho.
149	30 de Maio	Domingo	O Sr. Gottschalk. (Da Reforma).
149	30 de Maio	Domingo	Anuncio: 1º Concierto para el 3 de Junho.
151	1 de Junho	3ª-feira	O Sr. Gottschalk. (Da Fida Fluminense).
151	1 de Junho	3ª-feira	Anuncio: 1º Concierto para el 3 de Junho.
152	2 de Junho	4ª-feira	Anuncio: 1º Concierto para el 3 de Junho.
153	3 de Junho	5ª-feira	Anuncio: Concierto.
154	4 de Junho	6ª-feira	Gottschalk. (Um dos muitos desapontados).
154	4 de Junho	6ª-feira	Anuncio: 2º Concierto para el 9 de Junho.
155	5 de Junho	Sabbado	Gazetilha: Concerto.
155	5 de Junho	Sabbado	Pianistas. (Os apreciadores do merito).
155	5 de Junho	Sabbado	Gottschalk. (Da Reforma).
156	6 de Junho	Domingo	O Sr. Gottschalk. (Um dos muitos).
156	6 de Junho	Domingo	Anuncio: 2º Concierto para el 9 de Junho.
157	7 de Junho	2ª-feira	Gottschalk.
157	7 de Junho	2ª-feira	Anuncio: 2º Concierto para el 9 de Junho.
158	8 de Junho	3ª-feira	Anuncio: 2º Concierto para el 9 de Junho.
159	9 de Junho	4ª-feira	Anuncio: Concerto.
159	9 de Junho	4ª-feira	Gottschalk. (Da Semana Illustrada).
160	10 de Junho	5ª-feira	Anuncio: Concierto de Annibal Napoleão (con Gottschalk).
160	10 de Junho	5ª-feira	Anuncio: 3º Concierto para el 15 de Junho.
161	11 de Junho	6ª-feira	Gazetilha: Theatro Lyrico.
161	11 de Junho	6ª-feira	Anuncio: 3º Concierto para el 15 de Junho.
162	12 de Junho	Sabbado	Anuncio: 3º Concierto para el 15 de Junho.
163	13 de Junho	Domingo	Gazetilha: Concerto (Annibal Napoleão).
163	13 de Junho	Domingo	Gottschalk. (E. C. da Semana Illustrada).
163	13 de Junho	Domingo	As Sr. Gottschalk. (Muitas senhoras amadoras).
163	13 de Junho	Domingo	Anuncio: 3º Concierto para el 15 de Junho.
164	14 de Junho	2ª-feira	As Sr. Gottschalk. (Muitas senhoras amadoras).

Nº	fecha	dia	asunto
164	14 de Junho	2ª-feira	A muitas senhoras amadoras. (L. M. Gottschalk).
164	14 de Junho	2ª-feira	O Sr. Gottschalk. (Muitos dos seus admiradores).
164	14 de Junho	2ª-feira	Anuncio: 3º Concierto para el 15 de Junho.
165	15 de Junho	3ª-feira	A Gottschalk. (G. A. H.).
165	15 de Junho	3ª-feira	Anuncio: Concerto.
166	16 de Junho	4ª-feira	O Sr. Gottschalk. (C. D.).
166	16 de Junho	4ª-feira	Anuncio: 4º Concierto para el 18 de Junho.
167	17 de Junho	5ª-feira	Gazetilha: Theatro Lyrico.
167	17 de Junho	5ª-feira	Anuncio: 4º Concierto para el 18 de Junho.
168	18 de Junho	6ª-feira	Anuncio: Concerto.
169	19 de Junho	Sabbado	Anuncio: 5º Concierto para el 21 de Junho y partida al campo.
170	20 de Junho	Domingo	Gazetilha: Gymnasio Dramatico.
170	20 de Junho	Domingo	Ernanil. (Pedido a Achilles Arnaud).
170	20 de Junho	Domingo	Anuncio: 5º Concierto para el 21 de Junho.
171	21 de Junho	2ª-feira	Gottschalk. (E. C. da Semana Illustrada).
171	21 de Junho	2ª-feira	Anuncio: Concerto.
173	23 de Junho	4ª-feira	Gazetilha: Gymnasio Dramatico.
173	23 de Junho	4ª-feira	Arthur Napoleão. (Agradecimiento de Arnaud).
183	3 de Julho	Sabbado	Aviso: Música de Gottschalk. (Casa Narciso).
201	21 de Julho	4ª-feira	Valença.
203	23 de Julho	6ª-feira	O Sr. Gottschalk. (Do Diario do Rio).
205	25 de Julho	Domingo	Mon cher Gottschalk. (Macaroni).
205	25 de Julho	Domingo	Concierto monstro ha tres annos projectado.
211	31 de Julho	Sabbado	O Concierto monstro. (Um pai de familia).
217	6 de Agosto	6ª-feira	O Sr. Gottschalk. (Comunicado de Firmin Mors).
226	15 de Agosto	Domingo	Aviso: 14 obras de Gottschalk editadas por Narciso.
231	21 de Agosto	Sabbado	Valença. (Alguns Valencianos que já os virão).
231	21 de Agosto	Sabbado	Anuncio: Theatro de Valença. (Concierto de G.).
232	22 de Agosto	Domingo	Anuncio: Theatro de Valença. (Concierto de G.).
237	27 de Agosto	6ª-feira	Para Santos: vapor Paulista. (Gottschalk y Mors).
237	27 de Agosto	6ª-feira	Gottschalk. (Poesia). Valença, 23-8-1869.
245	4 de Setembro	Sabbado	Gottschalk. O Poeta dos Pianos. (Do Ypiranga).
253	12 de Setembro	Domingo	De Santos: vapor Paulista. (Gottschalk y Mors).
254	13 de Setembro	2ª-feira	Gottschalk. Concerto em Santos. (C. de M.).

Nº	fecha	día	asunto
258	17 de Setembro	6ª-feira	Anuncio: Concierto del día 21.
259	18 de Setembro	Sabbado	Anuncio: Concierto del día 21.
260	19 de Setembro	Domingo	Anuncio: Concierto del día 21.
260	19 de Setembro	Domingo	Anuncio: Casa Narciso, Arthur Napoleão & C., obras de Gottschalk.
261	20 de Setembro	2ª-feira	Anuncio: Concierto del día 21.
262	21 de Setembro	3ª-feira	Anuncio: Concerto.
264	23 de Setembro	5ª-feira	Gazetilha: Concerto.
264	23 de Setembro	5ª-feira	Anuncio: Beneficio de Jenny Benquet, con intervención de Gottschalk.
267	26 de Setembro	Domingo	Anuncio: Concierto del día 28.
268	27 de Setembro	2ª-feira	Anuncio: fecha del concierto modificada para el día 29.
269	28 de Setembro	3ª-feira	Anuncio: Concierto del día 29.
270	29 de Setembro	4ª-feira	Anuncio: Concerto.
273	2 de Outubro	Sabbado	Anuncio: Concierto del día 5 (con 28 pianistas).
274	3 de Outubro	Domingo	Anuncio: Concierto del día 5.
275	4 de Outubro	2ª-feira	Anuncio: Concierto del día 5.
276	5 de Outubro	3ª-feira	A Gottschalk. (Poesía, sin indicación de autor).
276	5 de Outubro	3ª-feira	Anuncio: Concerto. (31 pianistas y 2 orquestas).
276	5 de Outubro	3ª-feira	Anuncio: Theatro Victoria, Vassouras, Rio. (Concierto del día 12).
277	6 de Outubro	4ª-feira	Anuncio: Concierto del día 7 (repetición).
278	7 de Outubro	5ª-feira	Gazetilha: Concerto. (Comentario del concierto del día 5).
278	7 de Outubro	5ª-feira	Anuncio: Concerto.
279	8 de Outubro	6ª-feira	Gazetilha: Concerto. (Club Mozart).
280	9 de Outubro	Sabbado	Gazetilha: Concerto. (Comentario del concierto del día 7).
280	9 de Outubro	Sabbado	Anuncio: Concierto (último) del día 10.
281	10 de Outubro	Domingo	A Gottschalk. (Rio, 9 de Outubro de 1869). Firma: N. S.
281	10 de Outubro	Domingo	Anuncio: Concerto.
282	11 de Outubro	2ª-feira	Anuncio: Beneficio de Madame Poncelet.
283	12 de Outubro	3ª-feira	Gazetilha: Concerto. (Comentario del concierto del día 10).
284	13 de Outubro	4ª-feira	Anuncio: Beneficio Madame Poncelet.
288	17 de Outubro	Domingo	Anuncio: Casa Narciso, Arthur Napoleão & C. (Música de Gottschalk).
289	18 de Outubro	2ª-feira	Anuncio: Casa Narciso, Arthur Napoleão & C. (Música de Gottschalk).
292	21 de Outubro	5ª-feira	Gazetilha: Concerto. (Philharmonica).
302	31 de Outubro	Domingo	Carta de Gottschalk al Presidente del Asylo dos Invalidos da Patria.

Nº	fecha	día	asunto
302	31 de Outubro	Domingo	Anuncio: Real Sociedade Portuguesa Amante da Monarquia e Beneficente.
310	8 de Novembro	2ª-feira	Geraldo Horta. (Sob os Cyprestes).
310	8 de Novembro	2ª-feira	Anuncio: Sob os Cyprestes, obra de Geraldo Horta, dedicada a Gottschalk.
311	9 de Novembro	3ª-feira	Anuncio: Concierto del día 12.
312	10 de Novembro	4ª-feira	Anuncio: Concierto del día 12.
312	10 de Novembro	4ª-feira	Anuncio: Concierto del día 15.
313	11 de Novembro	5ª-feira	Declarações: Sociedade Asylo dos Invalidos da Patria.
313	11 de Novembro	5ª-feira	Anuncio: Conciertos de los días 12 y 15.
314	12 de Novembro	6ª-feira	Anuncio: Concerto.
315	13 de Novembro	Sabbado	Anuncio: Concierto del día 15.
316	14 de Novembro	Domingo	Beneficio Sociedade Portuguesa de Beneficencia. (Um socio).
316	14 de Novembro	Domingo	Anuncio: Concierto del día 15.
317	15 de Novembro	2ª-feira	O notavel concerto do Sr. Gottschalk (día 15).
317	15 de Novembro	2ª-feira	Ao Sr. Gottschalk. (solicitando repetición del concierto).
317	15 de Novembro	2ª-feira	Anuncio: Concerto.
318	16 de Novembro	3ª-feira	Anuncio: Concierto del Sr. Tiepke, día 18.
319	17 de Novembro	4ª-feira	Agradecimento da Directoria da Sociedade Portuguesa de Beneficencia.
319	17 de Novembro	4ª-feira	Anuncio: Concierto del Sr. Tiepke, día 18.
320	18 de Novembro	5ª-feira	Aujourd'hui! (Um melomane). Critica del concierto de Tiepke.
320	18 de Novembro	5ª-feira	Anuncio: Concerto.
321	19 de Novembro	6ª-feira	Sob os Cyprestes. (Transcripto do Futuro).
321	19 de Novembro	6ª-feira	Anuncio: Concierto del día 24.
322	20 de Novembro	Sabbado	Gazetilha: Concerto. (Tiepke).
322	20 de Novembro	Sabbado	Anuncio: Concierto del día 24.
323	21 de Novembro	Domingo	O Concerto Gottschalk. (zzzz).
323	21 de Novembro	Domingo	Grande Festival de Gottschalk. (Jornal da Tarde).
323	21 de Novembro	Domingo	Anuncio: Concierto del día 24.
324	22 de Novembro	2ª-feira	Despezas para o grande festival do dia 24.
324	22 de Novembro	2ª-feira	Festival Gottschalk. Agradecimento. (de Gottschalk).
324	22 de Novembro	2ª-feira	Festival de 650 professores. (Jornal da Tarde).
324	22 de Novembro	2ª-feira	Anuncio: Concierto del día 24.
325	23 de Novembro	3ª-feira	O Festival dos 650 musicos. (Diario do Rio).
325	23 de Novembro	3ª-feira	Saudades do Gottschalk. (Academicos).
325	23 de Novembro	3ª-feira	Anuncio: Concierto del día 24.

Nº	fecha	día	assunto
326	24 de Novembro	4ª-feira	Gottschalk en Rio de Janeiro. (S. B. Camacho).
326	24 de Novembro	4ª-feira	Concerto Monstro. (Jornal da Tarde).
326	24 de Novembro	4ª-feira	Festival de Sr. Gottschalk. (Jornal da Tarde).
326	24 de Novembro	4ª-feira	Saudades do Gottschalk. (Academias). rep.
326	24 de Novembro	4ª-feira	Anuncio: Concerto. (650 músicos).
327	25 de Novembro	5ª-feira	Grande batalha musical. (Thomas Augueto).
327	25 de Novembro	5ª-feira	Anuncio: Concerto del día 20. (Repetición).
327	25 de Novembro	5ª-feira	Anuncio: Edición de nuevas obras de Gottschalk.
328	26 de Novembro	6ª-feira	Gazetilha: Concerto (del día 24).
328	26 de Novembro	6ª-feira	Ao Sr. Furtado Coelho.
328	26 de Novembro	6ª-feira	Grande Festival. (Aclaración de Gottschalk).
328	26 de Novembro	6ª-feira	M. Gottschalk e a sua Despedida. (Os sessenta).
328	26 de Novembro	6ª-feira	Anuncio: Concerto.
328	26 de Novembro	6ª-feira	Anuncio: Edición de nuevas obras de Gottschalk.
329	27 de Novembro	Sabbado	A Gottschalk. (Poesía Saudade, de C. L. G.).
329	27 de Novembro	Sabbado	Anuncio: Edición de nuevas obras de Gottschalk.
330	28 de Novembro	Domingo	Gazetilha: O Sr. Gottschalk. (Comentario de su enfermedad).
330	28 de Novembro	Domingo	Ao Publico: Comunicado de Firmin Moras.
330	28 de Novembro	Domingo	A Gottschalk. (Rectificación del Adieu, publicado en el Nº 329).
330	28 de Novembro	Domingo	Poesía. (firma: Epanistondas).
330	28 de Novembro	Domingo	Anuncio: Edición de nuevas obras de Gottschalk.
331	29 de Novembro	2ª-feira	A Gottschalk. (Extenso artículo).
332	30 de Novembro	3ª-feira	Ao Sr. Gottschalk. (Muitos por todos).
337	5 de Dezembro	Domingo	Visita al enfermo (por el Príncipe D. Felipe).
338	6 de Dezembro	2ª-feira	Uma particularidade do nome de Gottschalk.
344	12 de Dezembro	Domingo	Gottschalk. (Reclamación). Firma: Flauta.
344	12 de Dezembro	Domingo	Concerto Monstro. (Reclamación).
351	19 de Dezembro	Domingo	Gazetilha: Falheimento. (Noticia breve).
352	20 de Dezembro	2ª-feira	Soneto á Morte do Gottschalk. (A. J. S. Maia).

Nº	fecha	día	assunto
352	20 de Dezembro	2ª-feira	Morte di Luigi M. Gottschalk. (Poesía). G. Bergamaschi.
353	21 de Dezembro	3ª-feira	A Gottschalk. (Poesía). Aires de Almeida.
353	21 de Dezembro	3ª-feira	Gottschalk. (França Junior, do Jornal da Tarde).
354	22 de Dezembro	4ª-feira	Gottschalk. (Aclaración). Um Espectador.
354	22 de Dezembro	4ª-feira	Anuncio: 32 obras de Gottschalk editadas por Narciso, Arthur Napoleão e C.
356	24 de Dezembro	6ª-feira	Anuncio: Sociedade Philarmónica Fluminense.
356	24 de Dezembro	6ª-feira	Anuncio: 32 obras de Gottschalk. (rep.).
357	25 de Dezembro	Sabbado	Gottschalk. (Poesía). Firma: C., Não-Comprido.
357	25 de Dezembro	Sabbado	Anuncio: Improviso de A. Elena, dedicado a Gottschalk.
358	27 de Dezembro	2ª-feira	Misa por el alma de Gottschalk. (Um apreciador).
358	27 de Dezembro	2ª-feira	Anuncio: 32 obras de Gottschalk. (rep.).
359	28 de Dezembro	3ª-feira	Anuncio: 32 obras de Gottschalk. (rep.).
360	29 de Dezembro	4ª-feira	Voto de Agradecimento. (Firma: Firmis Moras).
360	29 de Dezembro	4ª-feira	Nenia a L. M. Gottschalk. (Poesía). L. Maria Rubião.
360	29 de Dezembro	4ª-feira	Anuncio: 32 obras de Gottschalk. (rep.).
361	30 de Dezembro	5ª-feira	Voto de Agradecimento. (rep. del Nº 360).
363	31 de Dezembro	6ª-feira	Consagrado a Gottschalk.

Anno 49 - 1870

...	.. de Janeiro	A Missa de Gottschalk e a Sociedade Philarmónica Fluminense. (Es comentario anterior al día 13).
15	15 de Janeiro	Sabbado	A Agonia de Gottschalk. Modinha de Arvellos.
16	16 de Janeiro	Domingo	O Asylo dos Invalidos e M. Gottschalk.
16	16 de Janeiro	Domingo	Anuncio: Improviso de A. Elena, dedicado a Gottschalk.
17	17 de Janeiro	2ª-feira	Anuncio: Reunião extraordinaria da Liedertafel.
18	18 de Janeiro	3ª-feira	Anuncio: Marcha fúnebre de Gottschalk.
19	19 de Janeiro	4ª-feira	Gazetilha: Horas fúnebres.
19	19 de Janeiro	4ª-feira	Anuncio: Marcha fúnebre. (rep.).
19	19 de Janeiro	4ª-feira	O Requiem de Mozart. (Ataque a Ayres).
20	20 de Janeiro	5ª-feira	O Requiem de Mozart. (Alguns alledos).
20	20 de Janeiro	5ª-feira	O Requiem de Mozart. (Autoridades).
20	20 de Janeiro	5ª-feira	O Requiem de Mozart. (Manes de Mozart).

Nº	fecha	dia	asunto
20	20 de Janeiro	5ª-feira	Anuncio: <i>Echo da óbr.</i> Lamentación dedicada a Gottschalk.
31	21 de Janeiro	6ª-feira	O Requiem de Mozart. (<i>O 1º violino desarmado</i>).
22	22 de Janeiro	Sabbado	O Requiem de Mozart. (<i>Autoridades</i>).
23	23 de Janeiro	Domingo	As exequias de Gottschalk. (<i>Um amador</i>).
23	23 de Janeiro	Domingo	Requiem. (<i>O Tomba-lombos</i>).
44	13 de Fevereiro	Domingo	Concerto Gottschalk. (Se pide la restitución de los billetes de entrada).
76	15 de Março	6ª-feira	Editaes: Chamando Herdeiros.
77	19 de Março	Sabbado	Arrematações Judicarias. - Praça.
78	20 de Março	Domingo	Editaes: Chamando Herdeiros.
82	24 de Março	5ª-feira	Arrematações Judicarias. (Pianos).
82	24 de Março	5ª-feira	Arrematações Judicarias. (Baldes).
235	26 de Agosto	6ª-feira	Gazetilha: Corpo exposto de L. M. Gottschalk na Sociedade Philharmonica Fluminense.
235	26 de Agosto	6ª-feira	Sociedade Philharmonica Fluminense. (Embarque del cuerpo de Gottschalk).
236	27 de Agosto	Sabbado	Gazetilha: Gottschalk.
236	27 de Agosto	Sabbado	Declarações: Philharmonica Fluminense.

II. DIARIO DO RIO DE JANEIRO

Anno 52 - 1869

102	14 de Abril	4ª-feira	Noticiario: L. M. Gottschalk.
122	4 de Maio	3ª-feira	Movimento do Porto: Entradas do dia 3.
125	7 de Maio	6ª-feira	Noticiario: Musico distincto.
145	27 de Maio	5ª-feira	Anuncio: Concerto. Sin detalles, para 4ª feira, 2 de Junho.
146	28 de Maio	6ª-feira	Anuncio: Concerto. Con detalles.
147	29 de Maio	Sabbado	Anuncio: Concerto. Con detalles, para 5ª feira, 3 de Junho.
148	30 de Maio	Domingo	Anuncio: Concerto. Con detalles.
149	31 de Maio	2ª-feira	Anuncio: Concerto. Con detalles.
150	1 de Junho	3ª-feira	Anuncio: Concerto. Con detalles.
150	1 de Junho	3ª-feira	Noticiario: O pianista Gottschalk.
151	2 de Junho	4ª-feira	Anuncio: Concerto. Con detalles.
152	3 de Junho	5ª-feira	Anuncio: Concerto.
154	5 de Junho	Sabbado	Noticiario: Concerto, (del dia 3).
157	8 de Junho	3ª-feira	Anuncio: Concerto. Con detalles, para 4ª feira, 9 de Junho.
160	11 de Junho	6ª-feira	Anuncio: Concerto. Para 6ª-feira, 11 de Junho.
164	15 de Junho	3ª-feira	Noticiario: Concerto.

Nº	fecha	dia	asunto
166	17 de Junho	5ª-feira	Noticiario: Gottschalk.
190	21 de Junho	4ª-feira	Noticiario: O Sr. Gottschalk. (Visita ao Collegio São Pedro d'Aleantara).
203	25 de Julho	Domingo	Variedades: Uma noite de Gottschalk.
215	7 de Agosto	Sabbado	Noticiario: Gottschalk. (Enfermedad).
209	2 de Outubro	Sabbado	Noticiario: O Sr. Gottschalk.
275	8 de Outubro	6ª-feira	Noticiario: Club Mozart.
279	12 de Outubro	3ª-feira	Pago Imperial: Gottschalk. (Recibido por el Emperador Pedro II).
293	26 de Outubro	3ª-feira	Pago Imperial: Gottschalk. (Recibido por el Emperador Pedro II).
310	10 de Novembro	4ª-feira	Anuncio: Concerto. (30 pianistas).
311	11 de Novembro	5ª-feira	Anuncio: Concerto. (30 pianistas).
312	12 de Novembro	6ª-feira	Asylo dos Invalidos da Patria.
312	12 de Novembro	6ª-feira	Anuncio: Concerto.
321	21 de Novembro	Domingo	Noticiario: O Sr. Gottschalk.
321	21 de Novembro	Domingo	Anuncio: Concerto. (630 músicos).
324	24 de Novembro	4ª-feira	Noticiario: O Sr. Gottschalk. (Ensaio geral).
324	24 de Novembro	4ª-feira	Anuncio: Concerto. (650 músicos).
326	26 de Novembro	6ª-feira	Noticiario: O Sr. Gottschalk.
328	28 de Novembro	Domingo	Noticiario: Concerto. (Enfermedad de L. M. Gottschalk).
329	29 de Novembro	2ª-feira	Pago Imperial: Gottschalk.
349	19 de Dezembro	Domingo	Noticiario: Falecimento.
350	20 de Dezembro	2ª-feira	Noticiario: Funeral.
351	21 de Dezembro	3ª-feira	Noticiario: Gottschalk. (Articulo del Dr. França Junior; Discurso del Dr. Achilles Varejão).
372	22 de Dezembro	4ª-feira	Noticiario: Gottschalk. (Discurso de A. Cardoso de Menezes).
373	23 de Dezembro	5ª-feira	Noticiario: Embalsamento.
376	26 de Dezembro	Domingo	Noticiario: Missa por alma de Gottschalk.
377	27 de Dezembro	2ª-feira	Noticiario: Missa por alma de Gottschalk. (rep.).

Anno 53 - 1870

235	26 de Agosto	6ª-feira	Noticiario: L. M. Gottschalk. (Embarque de sus restos en el vapor <i>Merrimack</i>).
-----	--------------	----------	---

III. AMERICA DO SUL

Anno I - 1869

44	24 de Dezembro	6ª-feira	Gottschalk.
----	----------------	----------	-------------

(Periódico mutilado por falta de escrúpulos de los lectores. Era de tendencia política y especialmente comercial).

Nº	fecha	día	asunto
IV. THE ANGLO-BRAZILIAN TIMES			
Anno V - 1869			
12	June 23		The Gottschalk Concerts, pág. 3.
22	November 22		Summary of News. Gottschalk, pág. 3.
23	December 7		Summary of News. Gottschalk, pág. 3.
24	December 23		Death of L. M. Gottschalk. (Editorial), pág. 2; Summary of News. Gottschalk, pág. 3.

(Periódico que aparecía cada 15 días, dedicado a la colonia inglesa y estadounidense).

III

INDICE DE LOS DIARIOS DE SÃO PAULO

O YPIRANGA - 1869 - ANNO III

21	29 de Agosto	Domingo	Noticias diversas: Gottschalk.
21	29 de Agosto	Domingo	Litteratura: O poeta do Piano.
22	31 de Agosto	3ª-feira	Noticias diversas: Gottschalk.
22	31 de Agosto	3ª-feira	Aviso: Theatro São José.
23	2 de Setembro	5ª-feira	Noticias diversas: Gottschalk.
23	2 de Setembro	5ª-feira	Aviso: Theatro São José.
24	5 de Setembro	Domingo	Gottschalk.

CORREIO PAULISTANO - 1869 - ANNO XV

3959	28 de Agosto	Sabbado	Pasageiros.
3959	28 de Agosto	Sabbado	Noticiario: Gottschalk.
3961	31 de Agosto	3ª-feira	Noticiario: Gottschalk.
3961	31 de Agosto	3ª-feira	Aviso: Theatro São José.
3962	1 de Setembro	4ª-feira	Noticiario: Gottschalk.
3962	1 de Setembro	4ª-feira	Aviso: Theatro São José.
3963	2 de Setembro	5ª-feira	Noticiario: Segundo Concerto.
3963	2 de Setembro	5ª-feira	Aviso: Theatro São José.
3964	3 de Setembro	6ª-feira	Noticiario: Concerto de Gottschalk.
3964	3 de Setembro	6ª-feira	Folhetim.
3965	4 de Setembro	Sabbado	Noticiario: Gottschalk.
3966	5 de Setembro	Domingo	Noticiario: Concerto em Santos.
3966	5 de Setembro	Domingo	Gottschalk.
3967	10 de Setembro	6ª-feira	Noticiario: Festas em Santos.
3968	11 de Setembro	Sabbado	Noticiario: Gottschalk.

Nº	fecha	día	asunto
3972	15 de Setembro	4ª-feira	Aviso: Mme. A. Protin. Músicas de Gottschalk.
4048	21 de Dezembro	3ª-feira	Noticiario. (Muerte de Gottschalk).
4050	23 de Dezembro	5ª-feira	Noticiario: Gottschalk.
4051	24 de Dezembro	6ª-feira	Noticiario: Gottschalk.
4051	24 de Dezembro	6ª-feira	Litteratura: Gottschalk. (A morte de Gottschalk, por Ferreira de Menezes).
4052	25 de Dezembro	Sabbado	Gottschalk.
4052	25 de Dezembro	Sabbado	Litteratura: Gottschalk. (Poesía de Brasílio Machado).

CORREIO PAULISTANO - 1870 - ANNO XVII

4066	14 de Janeiro	6ª-feira	Noticiario: Biographia de Gottschalk.
4218	2 de Agosto	3ª-feira	Noticiario: Thomas Rodenas.
4221	5 de Agosto	6ª-feira	Noticiario: Thomas Rodenas.
4222	6 de Agosto	Sabbado	Annuncio: Concerto Monstro.
4223	7 de Agosto	Domingo	Aviso H. L. Levy: Noivade musical de Gottschalk.
4224	9 de Agosto	3ª-feira	Noticiario: Sr. Thomas Rodenas.
4224	9 de Agosto	3ª-feira	Aviso: Grande Concerto Particular.
4226	11 de Agosto	5ª-feira	A Pedido: Club Académico.
4226	11 de Agosto	5ª-feira	Noticiario: Concerto Rodenas.
4228	13 de Agosto	Sabbado	Noticiario: Concerto.
4229	14 de Agosto	Domingo	A Pedido: Agradecimento de T. Rodenas.
4232	17 de Agosto	4ª-feira	Noticiario: Concerto de Beneficio.
4232	17 de Agosto	4ª-feira	Noticiario: Excusas de Louis Maurice.
4233	20 de Agosto	Sabbado	Annuncio: Concerto de Beneficio.
4235	23 de Agosto	3ª-feira	Concerto.

O RADICAL PAULISTANO - 1869

19	3 de Setembro	6ª-feira	Gottschalk.
----	---------------	----------	-------------

DIARIO DE SÃO PAULO - 1869

13	de Outubro	4ª-feira	Gottschalk (firma: Escultor).
----	------------	----------	-------------------------------

OPINIÃO CONSERVADORA - 1870

1	de Janeiro	Sabbado	Folhetim: Gottschalk (firma: Antonio Manuel Reis).
---	------------	---------	--

Nota: Se incluyeron en este indice las actividades del discípulo chileno de Gottschalk, Tomás Rodenas, por estar muy vinculadas a la memoria de su maestro. Los comentarios correspondientes a los dos últimos diarios (que figuran sin número), no pudieron ser vistos por nosotros. Los datos nos fueron gentilmente indicados por el Dr. Américo Pereira.

IV

INDICE DE LOS SEMANARIOS DE RIO DE JANEIRO

I. A VIDA FLUMINENSE

Anno II - 1869

Nº	fecha	asunto
72	15 de Maio	<i>A Vida Fluminense</i> : Gottschalk chegou!, pág. 843.
74	29 de Maio	<i>Acroa dos Theatros</i> : Gottschalk, o pianista celebre. (Programa del día 5 de Junio), pág. 859.
75	5 de Junho	<i>Acroa dos Theatros</i> : Poucos artistas tem encontrado..., pág. 867.
76	12 de Junho	<i>Assumpo de varias cores</i> : O segunda concerto de Gottschalk, pág. 875. Obois como um oval (dibujo), pág. 877. L. M. Gottschalk. (retrato), pág. 879.
77	19 de Junho	<i>Assumpo de varias cores</i> : Ainda Gottschalk, págs. 882-83.
78	26 de Junho	<i>Assumpo de varias cores</i> : Os dois concertos de Gottschalk. Mais dois concertos..., págs. 889-90.
84	7 de Agosto	<i>A Vida Fluminense</i> : Gottschalk tem estado a braços com a febre, pág. 1040.
90	18 de Setembro	<i>A Vida Fluminense</i> : Gottschalk o grande, pág. 1085.
92	2 de Outubro	<i>Assumpo de varias cores</i> : O grande festival do palacio da Exposição de Pariz e o concerto monstro de Gottschalk, págs. 1101; 1104. Dibujo del concierto del día 5 de Outubro, pág. 1102. Napoleão e os pianos (dibujo), pág. 1106.
93	9 de Outubro	<i>Assumpo de varias cores</i> : Ricardo Guimarães, e as suas Impressões de viagem. (Referencia al concierto de Gottschalk), pág. 1108.
96	30 de Outubro	La lune ou le Cataclysmo de 1869. (Dibujo alusivo a la representación que con este titulo ofreció el Theatro Alcazar), pág. 1031. A grammatica do Jornal da Tarde. (Alusión a un comentario sobre Gottschalk), pág. 1036.
99	20 de Novembro	<i>Acroa dos Theatros</i> : A Sociedade allemã, pág. 1057. O Sor. Gottschalk que quer reunir 800.000... (dibujo), pág. 1062.
100	27 de Novembro	<i>Assumpo de varias cores</i> : Os 650... de Gottschalk, pág. 1065.



Escenas Campestres y A Montevideo, segunda sinfonia. Portada de ambas partituras. La primera fué escrita en La Habana, la segunda en la América del Sur. Dim.: 32 x 26 y 34,5 x 26,5, respectivamente. Biblioteca Abrahamo Carvalho, Rio de Janeiro.

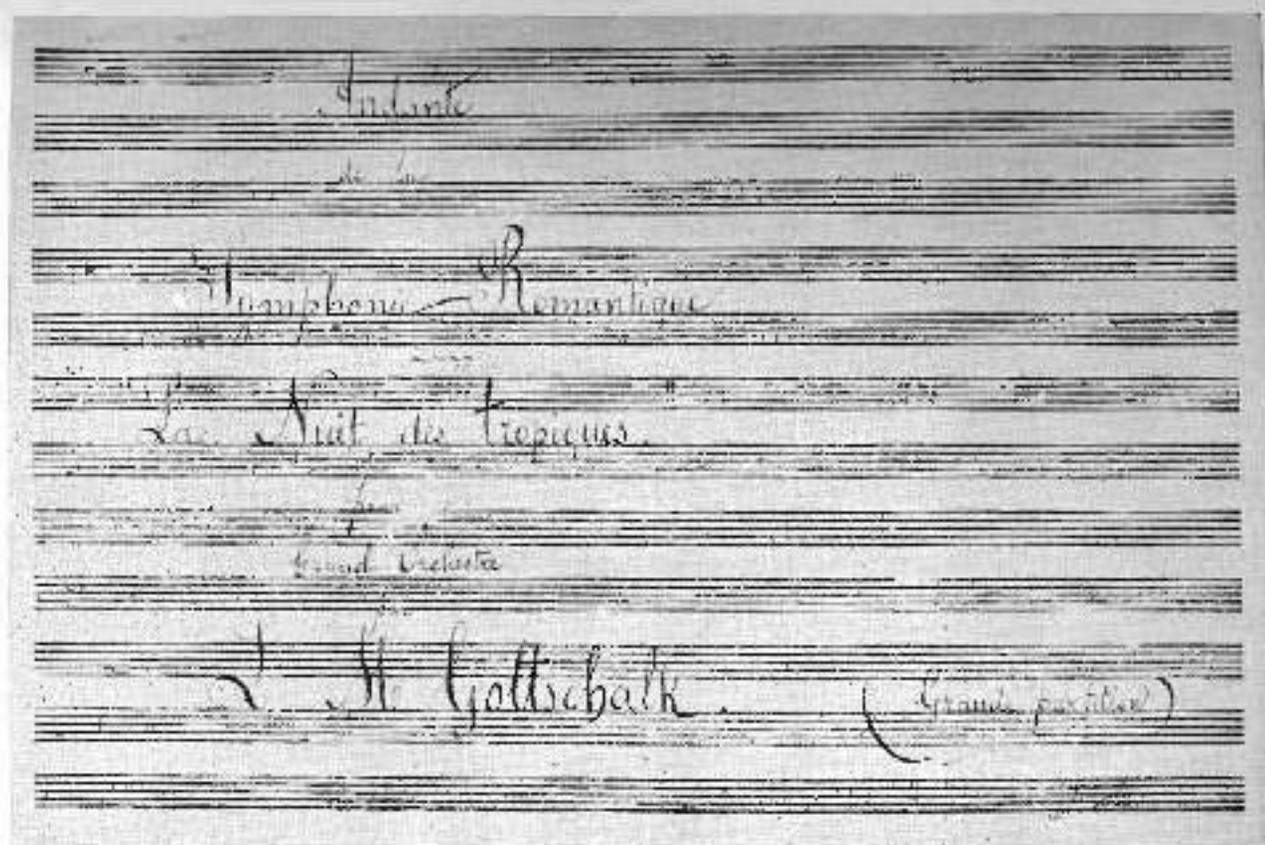


Las "Escenas Campesinas", op. 159 de Gottschalk, copia hecha en la Habana, terminada el 17 de Febrero de 1866, sin duda para el concierto monumental en el Teatro Tacón. Pág. 12 de la Partitura. Dim. 32 x 26. (Biblioteca Abrásio Carvalho, Río de Janeiro).

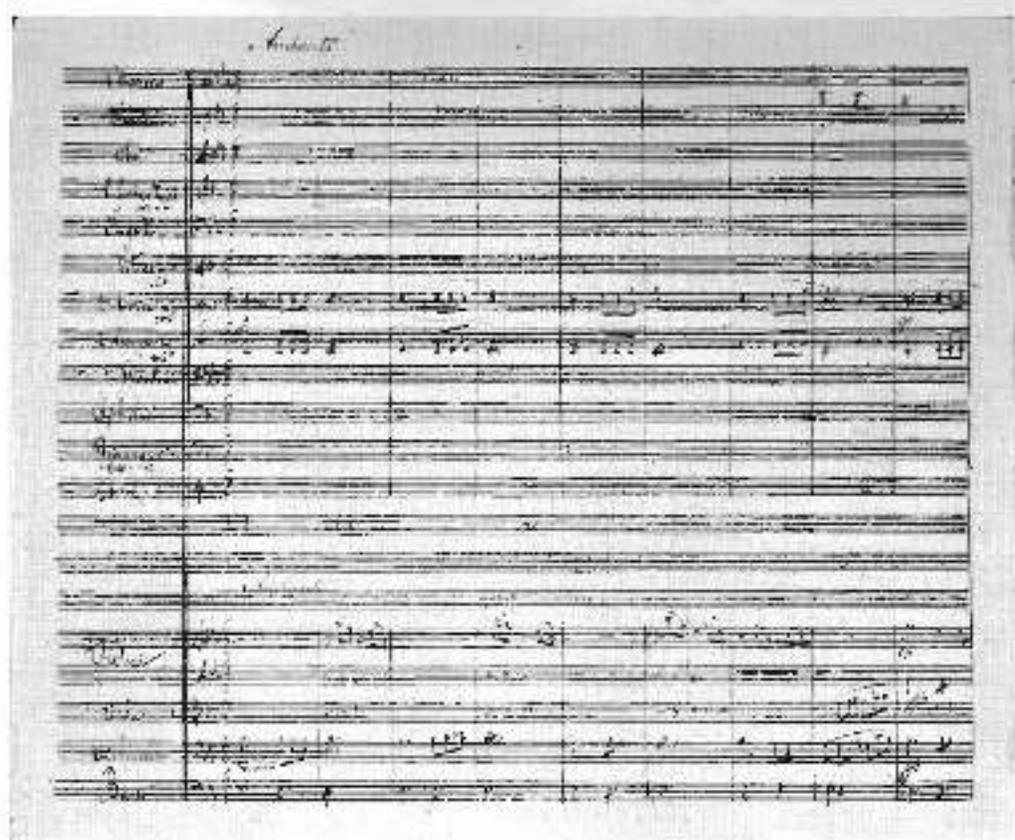
A. Montevideo

The image shows a handwritten musical score for a symphony. The score is written on two pages, with the left page containing the first system and the right page containing the second system. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is very clear and consistent, resembling the style of a professional composer. The score is for a large orchestra, as indicated by the multiple staves for each instrument.

"A. Montevideo", 2^{da} Sinfonia romântica para grande Orquestra. Caligrafia surpreendentemente parecida a la de Gottschalk. Págs. 38-37 de la partitura donde comienza el Himno Nacional del Uruguay, posiblemente en sustitución del chileno, que debe haber figurado durante las actividades de Gottschalk en Santiago. Dim: 31,5 x 28,5. (Biblioteca Abexildo Cayalho, Rio de Janeiro).



Portada de la partitura del *Andante de la Sinfonía Romántica "La Nuit des Tropiques"* para Gran Orquesta. Ciertas coincidencias con la caligrafía de Gottschalk hacen suponer que se trata de su autógrafo. Dim.: 31,5 x 28,5. (Biblioteca Abegildo Corralho, Rio de Janeiro).



Primera página de la Partitura del *Sinfonía Simfónica "La noche de los Trópicos"* para gran orquesta, de Luis Moreno Gottschalk. Al parecer se trata de un manuscrito legítimo. Dim: 34,7 x 36,5. (Biblioteca Adolpho de Carvalho, Rio de Janeiro).

Variations de Concert

L'Hymne Portugais

avec accompagnement de Violoncelle

Piano

L. M. Gottschalk

Marche Triumfal

Final de Opéra

Par le maître

De L. M. Gottschalk

Las Variaciones de Concerto sobre el Himno Portugués de D. Luis I. y la Marcha Triunfal y Final de Opéra. Portadas de las respectivas partituras. Dim: 26,5 x 34. La primera fué escrita en La América del Sur y la segunda en La Habana. (Biblioteca Afonso Carlos, Rio de Janeiro).

The image shows a page of handwritten musical notation. The score is organized into two systems. The first system includes staves for Oboe, Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes staves for Violin I, Viola, Violoncello, and Piano. The notation is in a historical style, with various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The text 'Allarg. un tempo' appears between the two systems, and 'Allarg. non troppo' appears below the second system.

Primera página de la Partitura de las Variaciones sobre el Hino Portugués de D. Luís I, para piano y orquesta, estrenada en Rio de Janeiro, por lo menos con este título. Dim.: 24,5 x 26. (Biblioteca Abraham Curvelho, Rio de Janeiro).

Allegro

Flautin
Flautante
Flautas
Oboes
Clarinetes
2º y 3º
Trompete
Cornetines
2º y 3º
Trombas
Trompas
Fagotes
Trombones
2º y 3º
Tambores
2º y 3º
Oboes
Clarinetes
Flautas
Flautas
Clarinetes
Trombones
Trompas

Fin

Primera página de la Partitura de la "Marcha Triunfal y Final de Operas".
Dim.: 26,5 x 34,5. (Biblioteca Abrahão Carvalho, Rio de Janeiro).

Nº	fecha	suunto
101	4 de Dezembro	O Grande festival de Gottschalk. (dibujo), pág. 1075.
102	11 de Dezembro	<i>Sous les cyprès</i> . (Composición de Geraldo Horta, tocada por Gottschalk), pág. 1083.
104	25 de Dezembro	<i>A Vida Fluminense: L. M. Gottschalk</i> . (Nota necrológica). <i>Assumpção de varias cores: Gottschalk</i> . (Nota necrológica), págs. 1095-96. A morte de um grande artista (dibujo), pág. 1097. O Funeral de Gottschalk. O ultimo retrato de Gottschalk. (2 dibujos), pág. 1098. A Philharmonica Fluminense commovida até as lagrimas... (dibujo), pág. 1101.

Anno III - 1870

106	8 de Janeiro	Pílulas e confeitos. (Dr. Paneracio), pág. 15.
108	22 de Janeiro	<i>Chronica Musical: Mozart e o seu Requiem. O funeral de Gottschalk</i> , pág. 27.
110	5 de Fevereiro	<i>A Vida Fluminense: citase Gottschalk</i> , pág. 42. <i>Assumpção de varias cores: citase Gottschalk</i> , pág. 42.
134	23 de Julho	<i>Assumpção de varias cores: citase Gottschalk</i> , pág. 231.

II. SEMANA ILLUSTRADA

Anno IX - 1869

440	16 de Maio	Gottschalk. (Anuncio de la llegada), pág. 3519.
441	23 de Maio	Bravissimo! (Comentario de la iniciación de los conciertos en Junio), pág. 3527.
442	30 de Maio	Puravens!... (Con motivo de los próximos conciertos de Gottschalk), pág. 3531. Gottschalk. (retrato), pág. 3536.
443	6 de Junho	Gottschalk, pág. 3543.
444	13 de Junho	Gottschalk, págs. 3550-51.
445	20 de Junho	Gottschalk. (caricatura), pág. 3553. Gottschalk, pág. 3558.
446	27 de Junho	Gottschalk, pág. 3567.
447	4 de Julho	Gottschalk. (dibujo), pág. 3572. Furtado Coelho e o Gymnasio. (se cita a Gottschalk), pág. 3575.
449	18 de Julho	Gottschalk, págs. 3587; 3590.
452	8 de Agosto	Sarao artistico no Paço Imperial, pág. 3614. Gottschalk. (Noticia de su enfermedad), pág. 3615.
453	15 de Agosto	Gottschalk. (Noticia de su convalecencia), pág. 3623.
459	26 de Setembro	Gottschalk. (Nuova serie de conciertos), pág. 3671.
460	3 de Outubro	Gottschalk, pág. 3679.

Nº	fecha	asunto
461	10 de Outubro	Gottschalk. (Comentario del concierto con 31 pianistas), págs. 3686-87.
462	17 de Outubro	Badalada. (se cita a Gottschalk), pág. 3690.
463	24 de Outubro	Gottschalk. (Noticia del próximo Festival), pág. 3703. Hymno do rei de Portugal, pág. 3703.
466	14 de Novembro	Sob os Cyprestes. (obra de Geraldo Horta tocada por Gottschalk), pág. 3727.
467	21 de Novembro	Gottschalk. (dibujo), pág. 3729. Gottschalk. (conciertos de Beneficencia), pág. 3735. Festival, pág. 3735.
468	28 de Novembro	Gottschalk, pág. 3743.
469	5 de Dezembro	Gottschalk. (dibujo), pág. 3748.
471	19 de Dezembro	Gottschalk, pág. 3760.
472	26 de Dezembro	Gottschalk, pág. 3775.

Anno X - 1870

473	2 de Janeiro	Gottschalk. (Suplemento especial: retrato, ad memoriam, por Henrique Fleiussa; artículo de 8 páginas a doble columna, de E. Oybrão).
476	23 de Janeiro	Gottschalk. (Exequias), pág. 3806.
479	13 de Fevereiro	Gottschalk. (Poesía de Ayres de Almeida Freitas), págs. 3830-31.
507	28 de Agosto	Ultima Noticia. (Embarque de los restos de Gottschalk para Nueva York), pág. 4055.

III. BA-TA-CLAN

Journal Satirique Illustré

3me. Année - 1869

104	12 Juin	Comentario: 2 conciertos realizados, pág. 206. Aviso: Concierto del 15 de Junio, pág. 206.
105	19 Juin	Dibujo de Gottschalk (realizado por Corcovado?), pág. 207. Comentario: Concierto del 15 de Junio, pág. 210. Aviso: Concierto del 21 de Junio, pág. 210.
113	14 Août	Comentario: Partida para Valença, pág. 243.
118	18 Septembre	Comentario: concierto del 21 de Setiembre, pág. 264. Aviso: Concierto del 21 de Setiembre, pág. 264. Aviso: Beneficio de Mme. Poncelet para el 4 de Octubre, pág. 264.
119	25 Septembre	Comentario: Concierto de Beneficio para Mme. Poncelet, el 4 de Octubre, pág. 268. Aviso: Concierto de Beneficio para Mme. Poncelet, pág. 268.

Nº	fecha	asunto
120	2 Octobre	Comentario: Anuncio del Concierto del 5 de Octubre, pág. 272. Aviso: Concierto de Beneficio para Mmo. Poncelet, para el 11 de Octubre (postergado), pág. 272.
121	9 Octobre	Comentario: Conciertos de los días 5 y 7 de Octubre, pág. 276. Aviso: Concierto del 10 de Octubre, pág. 276. Aviso: Concierto de Beneficio para Mme. Poncelet, para el 13 de Octubre (postergado), pág. 276.
122	16 Octobre	Comentario: Concierto del 10 de Octubre, pág. 280. Comentario: Concierto de Beneficio para Mme. Poncelet, pág. 280.
127	20 Novembre	Comentario: Concierto del 24 de Noviembre, págs. 299-300. Aviso: Concierto del 24 de Noviembre, pág. 300.
128	27 Novembre	Comentario: Lyrique Pluminense. Concierto del 24 de Noviembre, pág. 304.
132	25 Décembre	Dibujo alusivo al fallecimiento de Gottschalk (de Corcovado), pág. 319. Comentario: L. M. Gottschalk. (nota necrológica), pág. 320.

IV. O Mosquito

Journal caricato e critico

Anno I - 1869

5	17 de Outubro	Dois dibujos, en pág. 5. Dibujo 1: Eu queria que estivessem agora aqui todos esses que gabam o tal Gottschalk. Bravo! Minha filha, bravo! Muito bem! Bonito! (Mostra a uma mulher fea tocando furiosamente el piano). Dibujo 2: Vejiam que maravilha! ha dois meses que ouvi Gottschalk tocar, e este Pinto, que ainda não deixou a casa, já toca piano. (Um professor sosteniendo un huevo quebrado del que asoma una criatura tocando en un piano. En el fondo, una mujer con otro niño en brazos clamando por aprender. La madre está con los ojos abiertos de susto).
10	21 de Novembro	O Sr. Ricardo Ferreira de Carvalho. (Elogio de su capacidad y justificación de sus méritos por haber sido preferido por Gottschalk. Es un comentario con motivo de un concierto de aquél), pág. 2.
12	5 de Dezembro	Dibujo: Epidemia musical. (Representa a un conjunto de músicos, principalmente de tubas, alusivo a los conciertos monstruos de Gottschalk), pág. 5.

Nº	fecha	asunto
13	11 de Dezembro	<i>Dibujo:</i> O Sr. Gottschalk, depois de restabelecido de sua enfermidade, pretende dar um passeio, e de volta ao Rio de Janeiro dará um concerto de mil e tantos musicos; e para isso mandou fazer este instrumento que vale por quinhentos. (Representa uma tuba gigante alimentada por um gran fuelle), pág. 5.
15	26 de Dezembro	Gottschalk. (Nota necrológica breve), pág. 7.
Anno II - 1870		
16	2 de Janeiro	<i>A Gottschalk.</i> Poesia de "Americo Vesputio", pág. 7.
18	23 de Janeiro	<i>Remembrança.</i> página musical de Annibale Elena, dedicada a la memoria de Gottschalk, pág. 6.
31	17 de Abril	<i>Dibujo:</i> Tremolo de Gottschalk! Monomania da Epocha... Que grande Apepinção!!!! (Representa a uma mulher tocando furiosamente el piano), pág. 5.
Anno III - 1871		
113	11 de Novembro	<i>Dibujo (retrato):</i> Celestino Junior, pág. 1.
113	11 de Novembro	<i>A. M. Celestino Junior.</i> (Pianista sin indicación de nacionalidad, sin duda argentino, que acompañó a Gottschalk en casi todos los conciertos dados en el Rio de la Plata y que dió un recital en el Theatro Lyrico Fluminense el 13 de Noviembre de 1871). Se transcribe una carta de Gottschalk:
Mi querido Celestino.		
Sírvasse V. admitir este pequeno recuerdo de mi aprecio y amistad.		
Me consideraría feliz si la [lo] trajera V. á la memoria cuando me [se] haya ido el nombre de sus más sinceros amigos y apreciadores de sus excelentes dotes como artista y como caballero.		
Su amigo Gottschalk.		
190	3 de Maio	Buenos Aires, 18 de Abril, 1868. (La falta de sentido de esta carta se debe sin duda a errores tipográficos, al insertarse en un diario de Rio de Janeiro). Anno V - 1873 Carta "Ao amigo Redactor". (Comentario a propósito del pianista ciego Cerqueira y de su reciente concierto), pág. 6.

Nº	fecha	asunto
V. JORNAL PARA TODOS Anno I - 1869		
14	22 de Maio	<i>Revista da Semana.</i> O pianista Gottschalk e seu extraordinario genio musical, pág. 106.
15	29 de Maio	<i>Revista da Semana.</i> Dois artistas celebres - Ristori e Gottschalk. "O transformador do piano em harpa", pág. 120.
16	6 de Junho	<i>Revista da Semana.</i> O concerto de Gottschalk's-Furtado Coelho e a copophonia - Os Coros Allemães - Restaura-se o gosto da musica, pág. 128.
17	12 de Junho	<i>Revista da Semana.</i> Um exemplo - Os pianistas - Os nomes proprios - A sociedade de auxilio mutuo - As partidas do Dr. Severiano e a estreia de Gottschalk's - A suffreguição do publico - <i>A Vida Fluminense</i> - O concerto de Gottschalk's no dia 9 - Duas historias - Wagner - Furtado Coelho, págs. 135-36.
18	19 de Junho	<i>Revista da Semana.</i> O concerto de Gottschalk no dia 15 - Historia de uma reconciliação. (Gottschalk tocou el Himno Nacional, variado, fuera de programa). - Coroa de louros, offerecida por Arthur Napoleão a Gottschalk. Historia de D. Clarinha e D. Luis. (Las señoras que concurrían al concierto de Gottschalk ocupaban los mejores lugares y quedaban además separadas de sus maridos), págs. 142-44.
19	26 de Junho	<i>Revista da Semana.</i> Ristori e Gottschalk - Os ultimos conciertos de Gottschalk. (En el último concierto dado en el Theatro Gymnasio volvió a tocar Gottschalk las variaciones sobre el Himno Nacional), págs. 151-52.
27	21 de Agosto	<i>Revista da Semana.</i> Gottschalk. (Anuncio de haber salido de su enfermedad, proponiéndose descansar en Valença y dar allí algunos conciertos), pág. 216.
31	18 de Setembro	<i>Revista da Semana.</i> Gottschalk e Ricardo de Carvalho, pág. 248.
32	2 de Outubro	<i>Revista da Semana.</i> O Concerto de M. Gottschalk-Ricardo Ferreira - As composições de Gottschalk. Os Srs. Narciso Arthur Napoleão e o seu estabelecimento - O maestro Briani (Te Deum que él prepara para las fiestas con motivo de la terminación de la guerra del Paraguay) - (Variaciones sobre el Himno Nacional pedidas por el público, fuera de programa - "Um concerto terça-feira ultima"; otro el 29 con menos público porque llovió), pág. 255. El comentario referente al nuevo establecimiento musical reza así: Das principais composições de M. Gottschalk fizeram aquisição os Srs. Narciso e Arthur Napo-

No fecha

asunto

37 4 de Dezembro

leão, que acabam de montar um magnífico estabelecimiento e sortido de tudo o que se pode desejar no seu genero de commercio, satisfazendo assim uma necessidade de que se resentia a corte, e na altura de sua prosperidade e adiantamento. (El establecimiento estaba situado en la rua dos Ourives, 60).

Crônica. Sous les cyprès, de Horta: Merecendo as honras da execução em publico, o Sr. Gottschalk deu uma prova de consideração ao talento do artista que a dedicou, animando d'est'arte as intelligencias que se levantam. O chronista, orgulhoso de tanta differença cumprimenta o seu notavel compatriota. (M. m.).

* *
*

Nota: El comentarista de la Revista da Semana era el Dr. José Avelino Gurgel de Amaral, que firmaba *J. Av.* - Retiróse a Provincia a principios de Octubre de 1869, según anunció su sucesor, *Costor e Poluz.* El número 38, correspondiente a Janeiro 26 de 1870, no contiene mención alguna de Gottschalk. Se revisó toda la colección, del No 1 al No 38, existente en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

RELACION DE PUBLICACIONES PERIODICAS QUE NO PUDIERON SER CONSULTADAS

BRAZILIAN WORLD CORRESPONDANCE DU BRÉSIL	Comenzó a aparecer entre Abril y Mayo de 1869. (aparecía en 4 idiomas).
DIARIOS DE JULHO	<i>Historia e Gottschalk.</i> (comentario de José de Alencar). Número del 28 de Noviembre de 1869.
DIARIO DE NOTICIAS DIARIO DA REFORMA (A Reforma)	Músicos célebres (22 de Fevereiro de 1942). <i>Gottschalk.</i> Número del 3 de Junho de 1869. (Folhetim). Otras noticias parecen haber salido los días 4 y 15 de Junho de 1869.
GAZETA DE NOTICIAS	<i>Gottschalk.</i> (ver "folhetim"). Comentarista: Antonio Frederico Cardoso de Menezes de Souza. Sin indicación de fecha.
GAZETA DA TARDE	<i>Gottschalk.</i> (ver "folhetim", del día 29 de Março de 1881). Poesía dedicada a Gottschalk por Antunes Guimarães (6 de Fevereiro de 1870). <i>Gottschalk,</i> poesía, por Joaquim de Paula Souza (Jorge Velho). (sin indicación de fecha).
ILLUSTRAÇÃO AMERICANA JORNAL DA TARDE	Apareció en 1871. <i>Gottschalk.</i> (comentarista: Dr. França Junior). Números correspondientes a 18, 20, 21 y 23 de Dezembro de 1869, posiblemente otros anteriores.
JORNAL PARA TODOS	Ver Maio 1869 hasta 1870. (Nos. 14 al 19, 27, 31, 32 y 37).
LEITURA PARA TODOS LEITURA POPULAR	(No ha podido ser localizada). <i>Gottschalk.</i> Poesía de Carlos de Laot, Volume II, No 12, 1871.
O MOSQUITO	Carta de Gottschalk, 11 de Noviembre de 1871. Anécdota de Gottschalk, 3 de Maio de 1873.

* *
*

Nota: No pudieron ser consultados los periódicos arriba citados, con excepción de la *Gazeta da Tarde*, por no encontrarse esas colecciones en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro en 1944-45, cuando hemos practicado allí nuestra búsqueda. Algunos de estos datos proceden del Dr. Américo Pereira, cuya gentileza se agradece.

V

ACTIVIDADES DE LOS TEATROS DE RIO DE JANEIRO
DE MAYO A DICIEMBRE DE 1869

THÉÂTRE LYRIQUE FRANÇAIS (THEATRO ALCAZAR)

Mayo - 1869

- 1 *Les Pompiers de Nanterre*. Excentricité burlesque en 1 acte.
Les trois baisers du Diable. Opéra fantastique en 1 acte de Offenbach.
- 2 *La belle Hélène*. Opéra bouffe en 3 actes de Offenbach. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 3 *Les trois baisers du Diable*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 4-6 *La Fille du Régiment*. Opéra en 2 actes de Donizotti.
- 7 *Les Pompiers de Nanterre*. - *Les Troubadours*. Sainette comique. - *Les trois baisers du Diable*.
- 8 *La Grande Duchesse de Gérolstein*. Opéra en 4 actes de Offenbach.
- 9 *Les trois baisers du Diable*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 10 *Les Pompiers de Nanterre*. - *Le Maître de Chapelle*. Opéra en 1 acte de Paër. - *La Charmeuse de Serpents*. Ballet.
- 11 *La Fille du Régiment*.
- 12 *Les Pompiers de Nanterre*. - *Les trois baisers du Diable*.
- 13 *La Fille du Régiment*.
- 14-15 *Les Bavards*. Opéra bouffe en 2 actes de Offenbach.
- 16 *Orphée aux Enfers*. Opéra en 2 actes de Offenbach.
- 17-18 *Les Bavards*.
- 19 *La Fille du Régiment*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 20-22 *La Périochole*. Opéra bouffe en 2 actes de Offenbach. (Excoenografía de Ruáscar de Vergara).
- 23 *La Fille du Régiment*.
- 24 *La Périochole*.
- 25-26 *La Belle Hélène*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 27 *Les Bavards*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 28-29 *La Périochole*.
- 30 *Les trois baisers du Diable*. - *Les Bavards*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 31 *La Périochole*.

Junio - 1869

- 1 *La Périochole*.
- 2 Descanso (Reláche).
- 3 *La Périochole*.
- 4 *La Belle Hélène*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 5-6 *La Périochole*.
- 7 *La Fille du Régiment*.
- 8 *Les Bavards*. - *Le Troubadour* (4^e acte).

- 9-10 *La Périochole*.
- 11 *La Grande Duchesse de Gérolstein*.
- 12 *La Belle Hélène*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 13 *Les Bavards*.
- 14 *Les trois baisers du Diable*. - *Monsieur Choufleury restera chez lui le...*
- 15-16 *La Périochole*.
- 17 *Les Bavards*. (En el Teatro Lyrico Fluminense).
- 18 *La Belle Hélène*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 19 *Orphée aux Enfers*.
- 20 *La Périochole*.
- 21 *La Belle Hélène*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 22 *La Périochole*.
- 23 *La Fille du Régiment*. - *Le Troubadour* (4^e acte).
- 24 *Orphée aux Enfers*.
- 25 *La Grande Duchesse de Gérolstein*.
- 26 *Le Maître de Chapelle*. - *Monsieur Choufleury...* - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 27 *La Périochole*. - *La Poupée de Nuremberg*. Opéra en 1 acte de Adam.
- 28-29 *Le Domino noir*. Opéra comique en 3 actes de Aubert.
- 30 *La Belle Hélène*. - *Les Pompiers de Nanterre*.

Jullo - 1869

- 1 *Le Domino noir*.
- 2 *Le Troubadour* (4^e acte). - *Les Bavards*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 3-4 *Le Domino noir*.
- 5 *Les Bavards*. *Le Troubadour* (4^e acte) - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 6 *La Périochole*. - *Les Pantins de Violette*. Opéra comique en 1 acte de Adam.
- 7 *Le Domino noir*.
- 8 *Les Pantins de Violette*. - *Les trois baisers du Diable*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 9 *La Périochole*.
- 10 *Les Pantins de Violette*. - *Les trois baisers du Diable*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 11 *Les trois baisers du Diable*. - *Monsieur Choufleury...* - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 12 *Le Domino noir*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 13 *Le Troubadour* (4^e acte).
- 14 *Orphée aux Enfers*.
- 15 *La Fille du Régiment*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 16 *L'Île de Tulipan*. Opéra bouffe en 1 acte de Offenbach. - *Le Maître de Chapelle*.
- 17 *L'Île de Tulipan*. - *Les baisers du Diable*.
- 18 *Orphée aux Enfers*.
- 19 *La Périochole*.
- 20 *Le Domino noir*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 21 *L'Île de Tulipan*. - *Les Bavards*.
- 22 *L'Île de Tulipan*. - *Monsieur Choufleury...*
- 23 *Le Domino noir*. - *Les Pompiers de Nanterre*.

- 24 *Orphée aux Enfers.*
 25 *La Périchole.* - *L'Île de Tulipan.*
 26 *Le Domino Noir.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 27 *Les Horreurs de la Guerre.* Opérette bouffe en 2 actes de Jules Costa. - *Le Déserteur.* Ballet en 1 acte.
 28 *Les Horreurs de la Guerre.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 29 *Les Horreurs de la Guerre.* - *L'Île de Tulipan.*
 30 *Le Domino noir.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 31 *Le Déserteur.* - *La Fille du Régiment.*

Agosto - 1869

- 1 *La Grande Duchesse de Gérolstein.* - *Le Déserteur.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 2 *Le Déserteur.* - *L'Île de Tulipan.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 3 *Les trois baisers du Diable.* - *Monsieur Choufleury...* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 4 *La Fille du Régiment.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 5 *Le Chalet.* Opéra comique en 1 acte de Adolphe Adam. - *Le Déserteur.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 6 *La Périchole.* - *L'Île de Tulipan.*
 7 *Les Horreurs de la Guerre.* - *Monsieur Choufleury...* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 8 *Les trois baisers du Diable.* - *Le Troubadour (4^e acte).* - *Le Déserteur.*
 9 *Le Domino Noir.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 10 *Le Troubadour (4^e acte).* - *Les Horreurs de la Guerre.* - *Le Déserteur.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 11 *Les trois baisers du Diable.* - *Monsieur Choufleury...* - *Les Pompiers de Nanterre.* - *L'Île de Tulipan.*
 12 *Le Troubadour (4^e acte).* - *Monsieur Choufleury...* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 13 *La Belle Hélène.*
 14 *La Grâce de Dieu.* Cinq actes de D'Emmery et Gustave Lemaire.
 15 *Les Chevaliers du Pince-nez.* Vaudeville. - *Les Pompiers de Nanterre.* (*Himno Nacional Brasileiro - Marsellesa*).
 16 *La Grâce de Dieu.*
 17 *Le Troubadour (4^e acte).* - *Le Déserteur.* - *L'Île de Tulipan.*
 18 *Les trois baisers du Diable.* - *Monsieur Choufleury...* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 19 *La Grâce de Dieu.*
 20 *La Périchole.* - *Le Déserteur.*
 21 *La Belle Hélène.*
 22 *La Grâce de Dieu.*
 23-24 *Martha.* Opéra de Flotow. (reposición).
 25 *Festa Nacional pelas Victorias no Paraguay: Himno Nacional.* - *Les Chevaliers du Pince-nez.* - *Les Pompiers de Nanterre.* Variedades.
 26 *Himno Nacional.* - *Martha.*
 27 *Himno Nacional.* - *Monsieur Choufleury...* - *L'Île de Tulipan.* - *Les Pompiers de Nanterre.*

- 28 *La Belle Hélène.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 29 *Le Trouvère (4^e acte).* - *Monsieur Choufleury...* - *Le Déserteur.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 30 *Martha.*
 31 *Les trois baisers du Diable.* - *L'Île de Tulipan.* - *Les Pompiers de Nanterre.*

Setiembre - 1869

- 1 *Fleur de Thé.* Opéra en trois actes de Ch. Lecoque.
 2 *Les Chevaliers du Pince-nez.* - *Les Pantins de Violette.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 3 *Martha.*
 4 *Orphée aux Enfers.*
 5 *Les Chevaliers du Pince-nez.* - *L'Île de Tulipan.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 6 *Martha.*
 7 *Himno da Independencia.* - *Orphée aux Enfers.*
 8 *Himno da Independencia.* - *Les Chevaliers du Pince-nez.* - *Monsieur Choufleury...* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 9 *Himno da Independencia.* - *Orphée aux Enfers.*
 10 *Le Trouvère (4^e acte).* - *Les Chevaliers du Pince-nez.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 11 *Le Domino noir.*
 12 *Orphée aux Enfers.*
 13 *Le Maître de Chapelle.* - *Les Chevaliers du Pince-nez.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 14 *Le Vengeur.* Opéra bouffe en 1 acte. - *Un Hercule et une jolie femme.* Vaudeville en un acte. - *Canotier et Canotières.* Ballet en un acte.
 15-16 *La Grande Duchesse de Gérolstein.*
 17 *Le Vengeur.* - *Un Hercule et une jolie femme.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 18 *La Périchole.* - *Un Hercule et une jolie femme.*
 19 *La Grande Duchesse de Gérolstein.*
 20 *Le Domino Noir.* - *Canotier et Canotières.*
 21 *Un Hercule et une jolie femme.* - *Monsieur Choufleury...* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 22 *La Périchole.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 23 *Le Chalet.* Opéra comique en un acte de Adam. - *Les Pantins de Violette.*
 24 *Descanso (Relâche).*
 25 *Un Hercule et une jolie femme.* - *Le Maître de Chapelle.* - *Le Trouvère (4^e acte).* - *Monsieur Choufleury...*
 26 *Orphée aux Enfers.* - *Les Pantins de Violette.*
 27 *La Grâce de Dieu.*
 28 *Fleur de Thé.* - *Les Pantins de Violette.* - *Les Pompiers de Nanterre.*
 29-30 *Fra-Diavolo.* Opéra comique en trois actes de Auber.

Octubre - 1869

- 1 *Descanso (Relâche).*
 2 *Martha.* - *Les Pompiers de Nanterre.* (En el Teatro Lyrico Fluminense).

- 3 *Le Chalet*, - *Les Pompiers de Nanterre*, - *L'Île de Tulipan*, - *Les Pantins de Violette*.
- 4 *Les deux Timides*, Comédie-Vaudeville de Marc Michel et Eugène Labiche, - *Les Pompiers de Nanterre*, - *Les trois baisers du Diable*.
- 5 *Fra Diavolo*, - *Les deux Timides*.
- 6 *La Fille du Régiment*, - *Os Bombeiros de Nanterre*.
- 7 *Le Joueur de flûte*, Opéra bouffe en un acte de Hervé, - *Le Maître de Chapelle*, - *Le Déserteur*.
- 8 *Le Joueur de flûte*, - *Les Pompiers de Nanterre*, - *Le Chalet*.
- 9 *Le Mariage aux Lanternes*, Opéra en un acte de Offenbach, - *Le Joueur de flûte*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 10 *Fra Diavolo*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 11 *Le Joueur de flûte*, - *Le Trouvère* (4^e acte), - *Les Pompiers de Nanterre*, - *Les deux Timides*.
- 12 *Le Joueur de flûte*, - *Les Pompiers de Nanterre*, - *M. Choufleury...*
- 13 *Le Joueur de flûte*, - *Le Mariage aux Lanternes*, - *Les Pompiers de Nanterre*, - *Le Vengeur*.
- 14 *Le Joueur de flûte*, - *L'Île de Tulipan*, - *Les Pompiers de Nanterre*, - *Le Maître de Chapelle*.
- 15 *Le Trouvère* (4^e acte), - *Les deux Timides*, - *Le Joueur de flûte*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 16 *La Fille du Régiment*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 17 *Orphée aux Enfers*, - *Un Hercule et une jolie femme*.
- 18 *Fra Diavolo*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 19 *Le Chalet*, - *Les Pompiers de Nanterre*, - *L'Île de Tulipan*.
- 20 *Le Trouvère* (4^e acte), - *Le Mariage aux Lanternes*, - *Les Pantins de Violette*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 21 *La Fille du Régiment*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 22-24 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, en trois actes, - *Le Maître de Chapelle*.
- 25 *Yambour battant*, Comédie-Vaudeville en un acte, - *Litschen et Fritschen*, Opéra bouffe en un acte, de Offenbach, - *Les Pompiers de Nanterre*, - *L'Île de Tulipan*.
- 26 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, - *Le Maître de Chapelle*.
- 27-28 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, - *Litschen et Fritschen*.
- 29 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, - *Le Joueur de flûte*.
- 30 *Les Chevaliers du Pince-nez*, - *Le Joueur de flûte*.
- 31 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, - *Litschen et Fritschen*.

Novembre - 1869

- 1 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, - *Les Chevaliers du Pince-nez*.
- 2 *Desenno* (Relâche).
- 3 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, - *Le Joueur de flûte*.
- 4 *La Chanson de Fortunio*, Opéra bouffe en un acte de Offenbach, - *Les Chevaliers du Pince-nez*.
- 5 *La Chanson de Fortunio*, - *Le Trouvère* (4^e acte), - *L'Île de Tulipan*.
- 6 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, - *Le Joueur de flûte*.
- 7 *La Chanson de Fortunio*, - *Les Chevaliers du Pince-nez*.
- 8 *La Chanson de Fortunio*, - *Le Trouvère* (4^e acte), - *Litschen et Fritschen*,

- 9 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, - *La Chanson de Fortunio*.
- 10 *Fra Diavolo*.
- 11 *La Chanson de Fortunio*, - *Le Trouvère* (4^e acte), - *Les Chevaliers du Pince-nez*.
- 12 *Les Pantins de Violette*, - *La Lune ou le Cataclisme de 1869*.
- 13 *Orphée aux Enfers*.
- 14 *La Chanson de Fortunio*, - *Les Pantins de Violette*, - *La Lune ou le Cataclisme de 1869*.
- 15 *Monsieur Choufleury...*, - *Le Chalet*, - *Les trois baisers du Diable*.
- 16 *Orphée aux Enfers*, - *Les Pantins de Violette*.
- 17 *La Fille du Régiment*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 18 *La Chanson de Fortunio*, - *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*.
- 19-25 *Le Voyage en Chine*, Opéra comique de M. François Bazin.
- 26 *Orphée aux Enfers*, - *Les Pantins de Violette*.
- 27 *Les Pantins de Violette*, - *Les Pompiers de Nanterre*, - *L'Île de Tulipan*.
- 28 *Fra Diavolo*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 29 Représentation extraordinaire. (Sin indicación de programa).
- 30 *Fra Diavolo*, - *Les Pompiers de Nanterre*.

Diciembre - 1869

- 1 *Le Trouvère* (4^e acte), - *La Chanson de Fortunio*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 2 *Le Voyage en Chine*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 3 *Le Joueur de flûte*, - *Le Trouvère* (4^e acte), - *La Chanson de Fortunio*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 4 *La Périchole*.
- 5 *La Périchole*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 6 *Le Voyage en Chine*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 7 *La Chanson de Fortunio*, - *Le Trouvère* (4^e acte), - *Le Joueur de flûte*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 8 *La Périchole*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 9 *Gauvat, Minard et C.*, Comédie en trois actes, par Edmond Gouinnet.
- 10-11 *La Grande Duchesse de Gérolstein*.
- 12 *Orphée aux Enfers*.
- 13 *Le Trouvère* (4^e acte), - *La Chanson de Fortunio*, - *Les Pantins de Violette*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 14 *Gauvat, Minard et C.*
- 15-16 *La Grande Duchesse de Gérolstein*.
- 17 *Gauvat, Minard et C.*, - *Le Trouvère* (4^e acte).
- 18 *Le Voyage en Chine*.
- 19 *La Grande Duchesse de Gérolstein*.
- 20 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*, (Reentrée de Zélie), - *La Chanson de Fortunio*.
- 21 *Le Voyage en Chine*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 22 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869*.
- 23 *Gauvat, Minard et C.*, - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 24 *La Grande Duchesse de Gérolstein*.
- 25 *Le Voyage en Chine*, - *Les Pompiers de Nanterre*,

- 26 *Gaout, Minard et C.*
 27 *Orphée aux Enfers.*
 28 *Gaout, Minard et C. - Les Pompiers de Nanterre.*
 29 *Orphée aux Enfers.*
 30 *La Lune ou Le Cataclisme de 1869. - Le Trouvère (4o acto).*
 31 *La Grande Duchesse de Gérolstein.*

Nota: El 3 de Janeiro de 1870 hubo estreno de *Le Petit Faust*, Opéra bouffe en trois actes, de Hervé, con tres primeros espectáculos en el Theatro Lyrico Fluminense.

THEATRO GYMNASIO DRAMATICO

Mayo - 1869

- 1 *A Baroneza de Copacó.* Opera buffa em 4 actos de Offenbach, imitação da Grã-Duqueza de Gerolstein. Maestro Julio Nunes.
 2 *Traga-Moços.* Imitação do Barbe-Bleu, música de Offenbach.
 5 *Typos de actualidade.* Comedia em 3 actos. - *O Dr. Gramma.* Comedia em 2 actos.
 6 *A estatua de carne.* Drama em 5 actos e 1 prologo. (Tarde). - *O Dr. Gramma.* Variedades. (Noite).
 7-8 *A estatua de carne. - O dente de Siso.* Comedia em 1 acto.
 9 *Os Palermas.* Comedia em 3 actos. - *O Dr. Gramma.*
 10 *A estatua de carne. - O dente de Siso.*
 16 *Os Palermas. - O Dr. Gramma.*
 18-21 *A estatua de carne. - As duas bengalas.* Comedia em 1 acto.
 22-23 *O amor e o diabo.* Grande magica em nove quadros, ornada de música.
 24 *A estatua de carne. - As duas bengalas.*
 25 *O amor e o diabo.*
 26 *A estatua de carne. - O dente de Siso.*
 27 *O amor e o diabo.*
 28 *A estatua de carne. - O dente de Siso.*
 29-30 *O Amor e o diabo.*
 31 *A estatua de carne. - As duas bengalas.*

Junio - 1869

- 1-2 *O amor e o diabo.*
 4 *O Dr. Gramma. - Les 4 Saisons.* Scena comica. - *As duas bengalas.*
 5-6 *O amor e o diabo.*
 7 *A estatua de carne. - As duas bengalas.*
 8 *O amor e o diabo.*
 9 *O dente de Siso. - As duas bengalas.* (Participando en el acto del concierto de Gottschalk en el Theatro Lyrico Fluminense).
 10 *O amor e o diabo.*
 11 *A estatua de carne.* (Participando en el concierto de Annibal Napoleão, al igual que Gottschalk y Bernhard Wagner).

- 12-13 *O amor e o diabo.*
 14 *A estatua de carne. - As duas bengalas.*
 15 *Dois comedias no especificadas, con Gottschalk, en el Theatro Lyrico Fluminense.* (Véase el programa en esa rúbrica).
 17 *O amor e o diabo.*
 18 *Para obsequiar o meu amigo. - O dente de Siso.* (Con Gottschalk, en el Theatro Gymnasio Dramatico).

Programa de Gottschalk

Participes: Furtado Coelho, H. G. Tiepke, Ricardo Ferreira de Carvalho, Achilles Arnaud, Luigi Elena, Joaquim Antonio da Silva Callado.

1. *Grande Phantasia sobre "Martha".* Ricardo P. de Carvalho e Gottschalk.
2. *Tremolo.* Gottschalk.
3. *Carnaval de Venise.* Joaquim Antonio da Silva Callado.
4. *Berceuse.* Gottschalk.
5. *Hymno Nacional Brasileiro variado.* Gottschalk.
6. *Grande phantasia sobre "Ernani", de Achilles Arnaud, A. Arnaud e Gottschalk.*
7. *Moto perpetuo, de Paganini.* Luigi Elena.
8. *Morte.* Gottschalk.
9. *Grande Méditation poétique sobre "Faust" de Gounod,* arranjado por Gottschalk para piano, harmonium, copophone, flauta e violino. (Con participaci6n de todos los artistas arriba citados).
10. *Dernier amour.* Gottschalk.
11. *Quintetto sobre motivos do "Ballo in Maschera",* arranjo de Gottschalk. (Con participaci6n de los artistas arriba citados).

Debido á attenci6n do Sr. Thomas Belsley, os habitantes de Nicteroy terão barca e poder6n assim assistir ao espectáculo.

- 19-20 *O amor e o diabo.*
 21 *Um pé e um sapato. - As duas bengalas.* (Con Gottschalk, en el Theatro Gymnasio Dramatico).

Programa de Gottschalk

Participes: Bernhard Wagner, Ricardo Ferreira de Carvalho, Achilles Arnaud.

1. *Glorias italianas.* Gottschalk e Wagner.
2. *Penale poétique.* Gottschalk.
3. *Bonjo.* Gottschalk.
4. *Grande phantasia sobre motivos da "Fille du Régiment".* Gottschalk.
5. *Ultima rosa.* Transcripção da romanza do "Martha". Gottschalk.
6. *Phantasia sobre "Ernani", de Arnaud.* Arnaud e Gottschalk.
7. *Spirito gentil.* Transcripção. Gottschalk.
8. *Esponds-moi.* Gottschalk e Ricardo Ferreira de Carvalho.

Os Pianos do Sr. Gottschalk são afinados pelo Sr. Tobias Francisco Spilborgs.

- 22 *A estatua de carne. - O dente de Siso.*
 24-26 *O amor e o diabo.*
 27-29 *O amor e o diabo.*

Julio - 1869

- 1-3 *Os Pobres de Paris*. Drama em 7 actos.
 4 *O amor e o diabo*.
 6 *Os Pobres de Paris*.
 7 *A estatua de carne*. - *Um pé e um sapato*.
 9 *Os Pobres de Paris*. - *Para obsequiar o meu amigo*.
 10-11 *Os Pobres de Paris*.
 13-16 *Os Pobres de Paris*.
 17-18 *Os Pobres de Paris*.
 23 *O supplicio de uma mulher*. Drama em 3 actos. - *Para obsequiar o meu amigo*. - *Um pé e um sapato*. - *O dente de Siso*.
 24 *O supplicio de uma mulher*. - *O Dr. Grama*.
 25 *Os Pobres de Paris*. - *O supplicio de uma mulher*. - *Os Palermas*.
 28 *A estatua de carne*. - *As duas bengalas*.
 29 *O supplicio de uma mulher*. - *Os Palermas*.

Agosto - 1869

- 1 *O supplicio de uma mulher*. - *As duas bengalas*. - *Os Palermas*.
 3 *A estatua de carne*. - *Um pé e um sapato*.
 6 *Os Pobres de Paris*.
 7 *O supplicio de uma mulher*. - *O amor e o diabo*.
 8 *Os Pobres de Paris*. - *O supplicio de uma mulher*. - *O amor e o diabo*.
 11 *A estatua de carne*. - *Um pé e um sapato*.
 12 *Os Pobres de Paris*.
 13 *O supplicio de uma mulher*. - *O Guiato de Lisboa*. Comedia em 2 actos.
 14 *O supplicio de uma mulher*. - *O amor e o diabo*.
 15 *Os Pobres de Paris*.
 18 *O Supplicio de uma mulher*. - *Um pé e um sapato*. - (Contribuição al concierto ofrecido por Alfredo Napoleão).
 20 Espectaculo-Concerto. Com o Concurso de Adelaïda Ristori, Alfredo Napoleão e Furtado Coelho; *Margot*. Comedia em 1 acto. - *A Colérica*. Comedia em 1 acto. - *Os dois surdos*. Comedia em 1 acto.
 21 *O supplicio de uma mulher*. - *O amor e o diabo*.
 22 *O amor e o diabo*. - *Os Pobres de Paris*.
 23-25 *Os Pobres de Paris*.
 28-29 *A Colérica*. - *O amor e o diabo*. (31ª y 32ª representación).

Setiembre - 1869

- 1 *O supplicio de uma mulher*. - *O Guiato de Lisboa*.
 2 *A Baroneza de Cayapó*. (Maestro Nunes).
 3 Concerto da soprano chilena Maria Luisa Sá de Taglo.
 4 *A Baroneza de Cayapó*.
 5 *A Colérica*. - *Os Buffos Americanos*. - *Um pé e um sapato*. (Tarde).
A Colérica. - *Os Buffos Americanos*. - *O dente de Siso*. (Noche).
 6 *O supplicio de uma mulher*. - *Os Buffos Americanos*. - *A Colérica*.

- 7 Hymno Nacional. - *A Colérica*. - *Os Buffos Americanos*. - *As duas bengalas*.
 8-9 *A Baroneza de Cayapó*.
 10 *O Eclipse*. Vaudeville em 2 actos. - *O Guiato de Lisboa*. - *Os dois tambores*. Comedia em 1 acto.
 11-12 *A Baroneza de Cayapó*. (45ª y 46ª representación).
 13 *Os Pobres de Paris*. - *Para obsequiar o meu amigo*.
 14 *A estatua de carne*. (Contribuição al concierto-beneficio: Moniz Barreto & Alfredo Napoleão).
 15 *Os Pobres de Paris*.
 16 *Os Pobres de Paris*. - *Um pé e um sapato*.
 17 *O supplicio de uma mulher*. - *Para obsequiar o meu amigo*. - *As duas bengalas*. (Contribuição al "Concerto de Luiza Leonard, de 10 annos de idade, discipula do Sr. Bevilacqua". La niña toco Le Bananier, de Gottschalk).
 18-19 *A Baroneza de Cayapó*.
 21 *Inocencio ou o eclipse de 1871*. Comedia em 2 actos ornada de música. - *Para obsequiar o meu amigo*. (Participación en el Concierto de Gottschalk en el Theatro Lyrico Fluminense).
 23-25 *Os Pobres de Paris*. (20ª y 21ª representación).
 26 *A Baroneza de Cayapó*.
 27 *O supplicio de uma mulher*. - *O Abade namorado*. Pantomima do bailarino espanhol Carlos Atané (Beneficio). *Um pé e um sapato*. (representación suspendida por la muerte del actor Pimentel, de la Cia. Vasques).
 28 *A Baroneza de Cayapó*. (50ª representación).
 29 *O supplicio de uma mulher*. - *As duas bengalas*. (Participación en el Concierto de Gottschalk en el Theatro Lyrico Fluminense).
 30 *Os Pobres de Paris*.

Octubre - 1869

- 1 (Al parecer Desempeno).
 2-3 *A Baroneza de Cayapó*.
 5 *Para obsequiar o meu amigo*. (Participación en el Concierto de Gottschalk en el Theatro Lyrico Fluminense).
 6 *Isabel Soares ou Soror Theresa*. Drama em 5 actos de Luis Camoletti, traducido ao portuguez.
 7 *Inocencio ou o Eclipse de 1871*. (Participación en el Concierto de Gottschalk en el Theatro Lyrico Fluminense).
 8-9 *Isabel Soares*.
 10 *Isabel Soares*. (Tarde). - *As duas bengalas*. - *O dente de Siso*. (Noche). (Participación en el Concierto de Gottschalk en el Theatro Lyrico Fluminense).
 12 *Isabel Soares*.
 13 *Para obsequiar o meu amigo*. - *O Guiato de Lisboa*. (Colaboración en el Beneficio de Madame Pucelet: Furtado Coelho ao Copophone; Gottschalk; Ojos criollos; Jenny Benquet; Grande valsa de Venzana).
 14 *Isabel Soares*.
 15 *A Colérica*. - *O dente de Siso*. - *O Abade namorado* (Ballet). *Um pé e um sapato*.

- 16-17 *Isabel Soares.*
 21-23 *Isabel Soares.*
 24 *Isabel Soares.*
 27-28 *José do Telhado.* Drama em 5 actos de um auctor portuguez.
 29 *Isabel Soares.*
 30-31 *José do Telhado.* Em la noche del 31: Participación en el acto que la Real Sociedade Portugueza Amante da Monarquia e Beneficente, organizó en el Theatro Lyrico Fluminense, con motivo del 31º Aniversario Natalicio de S. M. D. Luis I. (*A Colerica* y una segunda comedia no especificada).

Noviembre - 1869

- 1 *José do Telhado.* (2 representaciones).
 3 *Isabel Soares.*
 4 *José do Telhado.*
 5 *A estatua de carne.* - *As duas bengalas.*
 6-7 *José do Telhado.* (con 2 representaciones el día 7).
 8 *O supplicio de uma mulher.* - *Bolsa e cachimbo.* - *Soirée de Carnaval.*
 9 *Isabel Soares.*
 10 *A estatua de carne.* - *Para obsequiar o meu amigo.*
 11 *José do Telhado.* - *Bolsa e cachimbo.*
 12 *A estatua de carne.* - *Bolsa e cachimbo.*
 13 *José do Telhado.* - *Bolsa e cachimbo.*
 14 *José do Telhado.* (2 representaciones).
 15 *José do Telhado.* - *Bolsa e cachimbo.*
 19 *O amor e o diabo.* - *Bolsa e cachimbo.*
 20 *José do Telhado.* - *Bolsa e cachimbo.*
 21 *O amor e o diabo.*
 23 *A estatua de carne.* - *Bolsa e cachimbo.*
 24 *Bolsa e cachimbo.* (Participación en el Concierto monstro de Gottschalk en el Theatro Lyrico Fluminense).
 26 *Bolsa e cachimbo.* (Participación en el Concierto monstro de Gottschalk en el Theatro Lyrico Fluminense).
 27-28 *José do Telhado.* - *Bolsa e cachimbo.*
 29 *A estatua de carne.* - *Para obsequiar o meu amigo.*
 30 *Isabel Soares.* - *Bolsa e cachimbo.*

Diciembre - 1869

- 4 *José do Telhado.* - *Bolsa e cachimbo.*
 5-6 *Amée ou o Assassino por amor.* Drama em 5 actos ornado de musica. - *Bolsa e cachimbo.*
 8 *Amée ou o Assassino por amor.* - *Bolsa e cachimbo.*
 9 *Amée.* - *Soirée de Carnaval.* (Amelia y Maria Escudero, bailarinas). - *O bom homem d'outro tempo.* Comedia em 1 acto.
 11-12 *Amée.* - *O bom homem d'outro tempo.*

- 15 *José do Telhado.* - Flautista Joaquim Antonio da Silva Callado: Carnaval de Veneza. - *Soirée de Carnaval.*
 17 *José do Telhado.* - *Bolsa e cachimbo.*
 22 *Amée.* - *O bom homem d'outro tempo.*
 23 *José do Telhado.* - *O bom homem d'outro tempo.*

Nota: Se suspendieron los espectáculos a partir del 24 de Diciembre por los preparativos para la apertura del Theatro São Luiz, que inauguróse el 1 de Enero de 1870, con asistencia de la Familia Imperial, estrenándose el drama en 5 actos de Pinheiro Chagas, *A Morgandinha de Val-Flor.* (Director de Orquesta: Luis Julio Paulo de Souza; Regente de Orquesta e Mestre de Canto: Julio Poppe).

THEATRO PHENIX DRAMATICA

Mayo - 1869

- 1-2 *A Rainha Crinolins ou O Reinado das Mulheres.* Opera em 3 actos, musica de Offenbach, (39ª representación y por 6ª vez con el nuevo 1º acto de Vasques).
 5 *Orpheo na Roça.* Tirado de *Orpheo aux Enfers,* de Offenbach.
 6 *A Rainha Crinolins.*
 8-9 *Orpheo na Roça.* - *Soirée du Carnaval.*
 11 *A Rainha Crinolins.* - *Soirée du Carnaval.*
 12 *O Barba de Milho.* Tirado de *Barbe-Bleu,* de Offenbach.
 13 *A Rainha Crinolins.* - *Soirée du Carnaval.*
 15 *A Panella dos Feitiços.* - *A Rainha Crinolins.*
 16 *A Rainha Crinolins.*
 18-20 *A Panella dos Feitiços.* - *A Rainha Crinolins.*
 22-23 *A Panella dos Feitiços.* - *A Rainha Crinolins.*
 25 *A Rainha Crinolins.* - *Soirée du Carnaval.*
 26 *Orpheo na Roça.* - *A Panella dos Feitiços.*
 28-30 *A Rainha Crinolins.*
 31 Variedades. *A Rainha Crinolins* (1º acto). - *Orpheo na Roça* (4º acto).

Junio - 1869

- 2 *Orpheo na Roça.* - *Soirée du Carnaval.*
 4 *A Rainha Crinolins.*
 5 *O Sr. Mello Dias (Amante das Mesmas).* Imitação de Monsieur Choufleury, por certa pessoa, musica de Offenbach, com um lambugozinho de Victor Gusman. - *Soirée du Carnaval.* - *Supplicio de uma mulher.* Drama em 3 actos.
 6 *O Sr. Mello Dias.*
 7 *A Rainha Crinolins.* - Variedades.
 8 *O Sr. Mello Dias.* - *Soirée du Carnaval.*
 10 *O Sr. Mello Dias.* - *A Panella dos Feitiços.* - *O Casamento singular.* Comedia em 3 actos.
 11-12 *O Sr. Mello Dias.* - *Soirée du Carnaval.*
 13 *O Sr. Mello Dias.* - *A Panella dos Feitiços.*

- 14 *A Rainha Crinolina*. - Soirée du Carnaval.
- 15-16 *O Barba de Milho*. Terminado com o grande Catêretê escripto expressamente pelo Sr. Joaquim Maia.
- 17 *A Rainha Crinolina*. - Soirée du Carnaval.
- 18 *Uma mulher de juizo aos 30 annos*. Comedia em 3 actos. - Soirée du Carnaval.
- 19 *O Barba de Milho*.
- 20 *Uma mulher de juizo aos 30 annos*. - *A Rainha Crinolina*. - *O Sr. Mello Dias*.
- 21 *Uma mulher de juizo aos 30 annos*. - *Tribulação e Ventura*. Comedia em 1 acto.
- 22 *O Barba de Milho*.
- 24 *A Rainha Crinolina*. - Soirée du Carnaval. - *O Sr. Mello Dias*. - *A Rainha Crinolina*. (Dos funciones).
- 26 *O Sr. Mello Dias*. - Soirée du Carnaval.
- 27 *O Sr. Mello Dias*. - *Em guerra particular antes da paz geral*. - *A Rainha Crinolina*. (Dos funciones).
- 29 *O Barba de Milho*. - *O Sr. Mello Dias*. - Soirée du Carnaval - *Em guerra particular antes da paz geral*.

Julho - 1869

- 3-4 *O Zé Pereira Carnavalesco*. Coma unica que se deve parecer muito com "Les Poinpiers de Nanterre". - *A Rainha Crinolina*.
- 6 *O Zé Pereira Carnavalesco*. - Soirée du Carnaval. - *O Sr. Mello Dias*.
- 8 *O Zé Pereira Carnavalesco*. - *A Panella dos Feitiços*. - *O Sr. Mello Dias*.
- 10 *Orpheo na Roça*. - *O Zé Pereira Carnavalesco*.
- 11 *O Zé Pereira*. - Soirée du Carnaval. - *O Sr. Mello Dias*. - *Orpheo na Roça*. (2 representaciones).
- 13 *A Rainha Crinolina* (69ª representación). - *O Zé Pereira*.
- 16 *Uma mulher de juizo*. - *Em guerra particular...*
- 17 *A Rainha Crinolina*. - *O Zé Pereira*.
- 18 *O Sr. Mello Dias*. - Soirée du Carnaval. - *O Zé Pereira*. - *Orpheo na Roça*. (2 representaciones).
- 19 *O Duende*. Opera em 2 actos. Musica de Kaphael Fernando.
- 21 *A Republica dos Pobres*. Drama em 5 actos. - Soirée du Carnaval.
- 23 *Homenagem a Adelnida Ristori*. Hymno a Ristori pelo Maestro Victor Gusman. - *O supplicio de uma mulher*, de Alexandre Dumas Filho. - *A Passagem de Humaitá*. - *O Sr. Mello Dias*.
- 24 *O Duende*. - *O Zé Pereira*.
- 25 *O Duende*. - *A Passagem de Humaitá*. - *O Zé Pereira*.
- 26 *A Republica dos Pobres*. - *A Passagem de Humaitá*.
- 27 *O Duende*. - *O Sr. Mello Dias*.
- 28 *A Republica dos Pobres*. - *Tribulação e Ventura*. Comedia em 1 acto.
- 29 *O Duende*. - *A Passagem de Humaitá*. - *O Zé Pereira*.
- As Azas de um Anjo*. Comedia em 1 prologo, 4 actos e um epilogo, de José de Alencar.

Agosto - 1869

- 1 *O Duende*. - *O Zé Pereira*. - *A Passagem de Humaitá*. - *O Sr. Mello Dias*.
- 3 *O Duende*. - *A Passagem de Humaitá*. - *O Sr. Mello Dias*.
- 5 *As mulheres de Marmore*. Drama em 4 actos e 1 prologo. - *A Passagem de Humaitá*. - *Bertha de Castigo*.
- 6 *A Republica dos Pobres*. - Intervinieron además; Joaquim A. de Souza Callado, con una composición sobre "Elixir de Amor", para flauta; J. M. Oliveira Braga, pistón, con una fantasia de Forestier; el Sr. Walter, clarinete, con una fantasia sobre "Traviata". - *Ah! Como es sou besta!* Escena de Vasques.
- 7 *As Azas de um Anjo*. (Tocouse una nueva polka en estilo de lundú, "Não me mires que me matas").
- 8 *As Mulheres de Marmore*. - *Bertha de Castigo*. - *As Azas de um Anjo*. (2 representaciones).
- 9 *As Mulheres de Marmore*. - *Bertha de Castigo*.
- 10 *As Azas de um Anjo*. - *Bertha de Castigo*.
- 11 *A Republica dos Pobres*. - *Tribulação e Ventura*.
- 12 *O Gaiato de Lisboa*. Comedia em 2 actos. - *O Duende*.
- 14 *A Estatua da Dor*. Drama em 1 prologo e 4 actos. - *Bertha de Castigo*.
- 15 *O Gaiato de Lisboa*. - *A Passagem de Humaitá*. - *O Zé Pereira*. - *As Mulheres de Marmore*. - *Bertha de Castigo*. (2 representaciones).
- 17 *O Gaiato de Lisboa*. - *O Duende*.
- 19 *A Rainha Crinolina*. - *A Passagem de Humaitá*.
- 20 *O Duende*. - *A Cerração no Mar*. - *Bertha de Castigo*.
- 21-22 *A Rainha Crinolina*. - *A Cerração no Mar*. - *O Zé Pereira*.
- 24 *A Rainha Crinolina*. - *O Zé Pereira*.
- 26 *A Rainha Crinolina*. - *A Passagem de Humaitá*. - *O Zé Pereira*. - *Bertha de Castigo*.
- 28 *O Poder do Ouro*. Drama em 4 actos de M. Dias Guimarães. - *Bertha de Castigo*.
- 29 *O Poder do Ouro*. - *A Rainha Crinolina*. - *O Zé Pereira*. - *Bertha de Castigo*.
- 30 *O Gaiato de Lisboa*. - *A Lua de Fel*. Comedia em 1 acto.
- 31 *A Rainha Crinolina*. (79ª representación). - *A Cerração no Mar*. - *A Lua de Fel*.

Setiembre - 1869

- 1 *O Duende*. - *A Cerração no Mar*. - *A Lua de Fel*.
- 2 *Recordações da Mocidade*. Comedia em 4 actos, ornada de musica. - *Maricota ou Os effeitos da educação*. Comedia em 1 acto.
- 3 *O Poder do Ouro*. - *Ah! Como sou besta!*
- 4 *Orpheo na Roça*.
- 5-8 *Recordações da Mocidade*. - *Maricota...* - *Orpheo na Roça*.
- 11 *Maricota...* - *A Rainha Crinolina* (80ª representación).
- 12 *Maricota...* - *Orpheo na Roça*. - *Recordações da Mocidade*. - *O Zé Pereira*.

- 14 *Recordações da Mocidade*. - *Bertha de Castigo*.
 16 *A Graça de Deus*. Grande drama popular em 5 actos, todo ornado de musica do maestro portuguez Francisco de Sá Noronha.
 17 *Recordações da Mocidade*. - *Bertha de Castigo*. (Carnavalescos do Inferno, quadrilha do sr. Canongia dedicada ás Sociedades Carnavalescas do Rio).
 18 *Orpheo na Roça*.
 19 *O Duende*. - *O Zé Pereira*. - *Recordações da Mocidade*. (2 representaciones).
 20 (Actuación en el Theatro Lyrico Fluminense).
 21 *A Graça de Deus*.
 22 (Actuación en el Theatro Lyrico Fluminense).
 23 *O Poder do Ouro*. - *O Zé Pereira*.
 25-28 *O Barba de Milho*. (27ª a 29ª representación).
 28 (Espectáculo suspenso por la muerte repentina del actor Pimentel).
 30 *A Rainha Crinolina*. - *O Sr. Mello Dias*.

Octubre - 1869

- 1 (Descanso).
 2 *A Graça de Deus*.
 3 *A Graça de Deus*. - *A Rainha Crinolina*. - *O Sr. Mello Dias*.
 5-6 *A Graça de Deus*.
 7 *Recordações da Mocidade*. - *O Sr. Mello Dias*.
 8 *O Poder do Ouro*. - *Tribulação e Ventura*.
 9 *O Sr. Mello Dias*. - *Orpheo na Roça*. (79ª representación).
 10 *A Graça de Deus*. (2 representaciones).
 14 *Soror Theresa*. - A orquestra executará pela primeira vez, a grande Ouvertura obrigada a cetos, escripta expressamente pelo maestro Victor Gusman, intitulada Isabel Soares e por elle dedicada á celebre tragica Ristori.
 15 *Orpheo na Roça*. - *Tribulação e Ventura*.
 16-17 *Soror Theresa*. (2 representaciones el 17).
 19 *Soror Theresa*.
 20 *Trabalho e Honra*. Drama em 3 actos, de Cesar de Lacerda. - *O Beberão*.
 Cena comica. - *Bertha de Castigo*.
 21 *Soror Theresa*.
 23 *Trabalho e Honra*. - *O Sr. Mello Dias*.
 24 *Soror Theresa*. (2 representaciones).
 25 *O Poder do Ouro*. - *O Desoto de Baccho*. Cena comica.
 26 *A Rainha Crinolina*. (84ª representación). - *O Sr. Mello Dias*.
 28 *A Graça de Deus*.
 29 S. P. Ensaio Dramatico: Festejos no Anniversario de D. Luiz I. Hymno Nacional. - Hymno de D. Fernando. - *Os dois Irmãos*. Drama em 4 actos de Rodrigo Paganino. - *Os dois inseparaveis*. Comedia em 1 acto. - Sociedade Musical Flor do Conde d'Eu.
 30 *A Família Morel*. Tirado dos Mystérios de Pariz, de Eugène Sue. - *As distrações de um marido*. Comedia em 1 acto, ornada de musica do Maestro Francisco de Sá Noronha. - Hymno de D. Luiz I.
 31 *Trabalho e honra*. - *A Rainha Crinolina*. - *O Sr. Mello Dias*.

Noviembre - 1869

- 1 *A Família Morel*. - *As distrações de um marido*. - *Moricota*. . . - *Orpheo na Roça*.
 4 *A Família Morel*. - *O Sr. Mello Dias*.
 6 *O Sr. Mello Dias*. - *Recordações da Mocidade*. Cena comica.
 7 *Advogado dos Caizeiros*. - Hymno dos Caizeiros. - *A Rainha Crinolina*.
 11 *Advogado dos Caizeiros*. - *O Galato de Lisboa*. - *As distrações de um marido*. - *O Sr. Mello Dias*.
 13 *A Ilha das Cobras nas vesperas da áseoberta do Brazil*. Despropósito em 1 acto, imitação da Opereta L'Île de Tulipan, musica de Offenbach, danças de Mme. Bernadelli. - *Advogado dos Caizeiros*. - *As primeiras proezas do Duque de Richelieu*. Comedia em 2 actos.
 14 *A Ilha das Cobras*. - *Advogado dos Caizeiros*. - *As distrações de um marido*. - *As primeiras proezas do Duque de Richelieu*. (2 representaciones).
 15-16 *A Ilha das Cobras*. - *As primeiras proezas do Duque de Richelieu*.
 18 *A Ilha das Cobras*. - *As primeiras proezas do Duque de Richelieu*.
 20 *Trabalho e Honra*. - *A Cerração no Mar*. - *Cegueira e Bebedeira*. Cena comica. - *Moricota*. . .
 21 *Advogado dos Caizeiros*. - *As primeiras proezas do Duque de Richelieu*. - *A Ilha das Cobras*. (2ª representaciones).
 23 *As primeiras proezas do Duque de Richelieu*. - *O Sr. Mello Dias*.
 24 *As primeiras proezas do Duque de Richelieu*. - *A Passagem de Humaitá*.
O José do Capote. - *Bertha de Castigo*.
 25 *A Rainha Crinolina*. (90ª representación). - *A Ilha das Cobras*.
 27 *As Mulheres de Marmore*. Drama em 4 actos e 1 prologo, ornado de musica. - *O Advogado dos Caizeiros*. - *O novo Othello*. Comedia em 1 acto.
 28 *As Mulheres de Marmore*. - *O Advogado dos Caizeiros*. - *A Ilha das Cobras*. - *A Rainha Crinolina*.

Diciembre - 1869

- 1 *Orpheo na Roça*.
 2 (Actuación en el Theatro Lyrico Fluminense).
 4-5 *O Fechamento das Portas*. Tirado do Cataclismo de 1869, em 3 actos. Auctor: Dr. A. de Castro, musica de Offenbach. - *Bertha de Castigo*. - *O Beberão*. (2 representaciones el 5).
 6 *Recordações da Mocidade*. - *O Advogado dos Caizeiros*.
 7-9 *O Fechamento das Portas*. (2 representaciones el 8).
 10 *Recordações da Mocidade*. - *O Advogado dos Caizeiros*.
 11-12 *O Fechamento das Portas*. (2 representaciones el 12).
 14 *O Fechamento das Portas*.
 15 (Actuación en el Theatro Lyrico Fluminense, a "beneficio dos Institutos de Surdos Mudos e Meninos Cegos").
 16 *O Fechamento das Portas*.
 18-19 *O Fechamento das Portas*. (2 representaciones el 19).

- 31 *O Fechamento das Portas.*
 23-26 *O Fechamento das Portas.* (2 representações, el 25 y 26, respectivamente).
 28-30 *O Fechamento das Portas.* - *As distrações de um marido.*
 31 *O Fechamento das Portas.*

Nota: Se annunció para los primeros dias de Enero de 1870; *Romance de uma Velha*, de Joaquim Manoel de Macedo.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE

Maio - 1869

- 2 Théâtre Lyrique Français. Représentation extraordinaire: *Trouvère* (4^e acte). - *La Fille du Régiment*.

Junio - 1869

- 2 Théâtre Lyrique Français. Représentation extraordinaire: *Trouvère* (4^e acte). - *La Fille du Régiment*.
 3 Concerto de Luis Moreau Gottschalk.
 Participes: Sociedade Allemã *Liedertafel*; Ricardo Ferreira de Carvalho; Luis Candido Furtado Coelho.

Programa

1. Grande Phantasia sobre motivos de "Trovatore".
Gottschalk e Ricardo Ferreira de Carvalho.
 2. 2 coros pela Sociedade allemã *Liedertafel*.
 3. Murmúrios eslios. Gottschalk.
 4. *Casta Diva*, no copophone. Furtado Coelho.
 5. Tremolo. Gottschalk.
 6. Banjo. Gottschalk.
 7. Morfe. Gottschalk.
 8. Polka original, no copophone. Furtado Coelho.
 9. Seus Olhos. Gottschalk e Ricardo Ferreira de Carvalho.
- 9 Concerto de Luis Moreau Gottschalk.
 Participes: Furtado Coelho e a Companhia do Theatre Gymnasio Dramatico:
O Dente de Siso. - *As Ivas Bengales.* - Bernhard Wagner.

Programa

1. Grande phantasia de bravura sobre motivos de "Norma". Bernhard Wagner e L. M. Gottschalk.
2. *Bataille*. Gottschalk.
3. *Miserere*, de "Trovatore", no copophone. Furtado Coelho.
4. *Spirito gentil*, da "Favorita". Gottschalk.
5. *Tarantella*, com acompanhamento de orquestra. Gottschalk.
6. *A Façeira*, no copophone. Furtado Coelho.

7. *Ojos criollos*. Bernhard Wagner y L. M. Gottschalk.
 8. *Carnaval de Venise*. Gottschalk.
- Enquanto os pianos americanos do Sr. Gottschalk não chegaram, o Sr. Victor Práallo teve a bondade de offerecer os pianos para os concertos.
- 15 Concerto de Luis Moreau Gottschalk.
 Participes: Sociedade Allemã *Liedertafel*; Ricardo Ferreira de Carvalho; Annibal Napoleão; Luiz Candido Furtado Coelho.

Programa

1. Ouverture de "Guilherme Tell", para 2 pianos a 6 mãos.
Ricardo Ferreira de Carvalho, Annibal Napoleão e Gottschalk.
 2. *Pilgers Abendlied*, de Kücken. Sociedade Allemã *Liedertafel*.
 3. *Murmúrios eslios*. Gottschalk.
 4. *Dernière espérance*. Gottschalk.
 5. *Tarantella*, com acompanhamento de orquestra. Gottschalk.
 6. Ouverture pela orquestra.
 7. *Variations sur la dernière pensée de Weber*. Gottschalk.
 8. *Coro dos caçadores do "Frelschütz"* de Weber. Sociedade Allemã *Liedertafel*.
 9. *Home sweet home*. Gottschalk.
 10. *Ses yeux*. Ricardo Ferreira de Carvalho e L. M. Gottschalk.
- 17 Théâtre Lyrique Français. Représentation extraordinaire: *Les Eucards*.
 19 Grande Concerto Vocal e Instrumental, em beneficio da Devoção dos *Boneiros da Senhor do Bom Fim*. Tomarão parte: os pianistas S. Frich, Annibal Napoleão, J. P. Cerqueira e o amador M. A. Cruz; o rabequista A. Gravenstein, o violoncellista Pitanga, o clarineta A. L. Moura, Pinto Braga, amadores e amadoras. (Assistió la Familia Imperial).
 28 Companhia Dramatica Italiana Ristori: *Medea*. Tragedia em 5 actos, de Ernesto Legouvé.
 30 Companhia Dramatica Italiana Ristori: *Medea*.
- Julio - 1869
- 1 Companhia Dramatica Italiana Ristori: *Pia de Tolomei*. Tragedia em 5 actos, de Carlos Marengo.
 - 2 Descanso.
 - 3 *Pia de Tolomei*.
 - 4 *Medea*.
 - 5 *Judith*. Drama em 5 actos, de Paulo Giacometti.
 - 7 *Maria Stuart*. Tragedia em 5 actos, de Frederico Schiller.
 - 8 *Judith*.
 - 10 *Maria Stuart*.
 - 11 *Pia de Tolomei*.
 - 12-14 *Elisabeth, Rainha de Inglaterra*. Drama em 5 actos, de Paulo Giacometti.
 - 15 *Phedra*. Tragedia em 5 actos, de Racine.

- 17 *Elisabeth, Rainha de Inglaterra.*
 19-21 *Soror Theresa ou Elisabeth Soares.* Drama em 5 actos, de Luigi Camoletti
 22 *Epicuri e Noroco.* Tragedia em 5 actos, de Hippolyte Daste.
 24-25 *Soror Theresa.*
 26 *Mirra.* Tragedia em 5 actos, de Victorio Alneri.
 27 *Soror Theresa.*
 28 *La Locandiera.* Comedia em 3 actos, de Carlos Goldoni.
 29 *Medea.*
 31 *Tiaba.* *La Comediante di Venezia,* de Victor Hugo.

Agosto - 1869

- 1 Companhia Dramatica Italiana Ristori: *Soror Theresa.*
 2 *Octavia.* Tragedia em 5 actos, de Victorio Alfieri.
 4 *La Locandiera.*
 5 *Cassandra.* Tragedia em 3 actos, de A. Somma.
 6 Club Mozart: Concerto.
 7 Companhia Dramatica Italiana Ristori: *Maria Antonietta.* Drama em 5 actos, 1 prologo e 1 epilogo, de Paulo Ginecometti.
 8 *Soror Theresa.*
 9 *Maria Antonietta.*
 10 *Maria Giocanna ou La Donna del Popolo.* Drama em 5 actos de Barriere e Carbonché.
 11 *Maria Antonietta.*
 12 *Soror Theresa.*
 14 *Norma.* Tragedia em 5 actos, de Saumet.
 15 *Maria Antonietta.* - Adicional: escena del sonambulismo de *Lady Macbeth,* de Shakespeare.
 16 *Dehora.* Drama em 4 actos, de F. Mozunthal. - Adicional: escena del sonambulismo de *Lady Macbeth,* de Shakespeare.
 17 *Maria Antonietta.*
 19 *Gammas.* Tragedia em 3 actos, de José Montanelli. Musica do arpista Godfroid.
 21 *Maria Antonietta.* (Ultima representação). - Ouverture "Il Lamento do Barde", de Mercadante. Cantata de Fiorito, especialmente escrita em homenagem a la Ristori. Desfile de Antorchas.
 23 Os Christy's Minstrels.
 28 Os Christy's Minstrels.
 29 Associação dos Artistas Portuguezes: *Trevas e Luz.* Drama em 5 actos. - *O morto embargado, ou Cholera-Morvus.* Comedia em 1 acto.
 31 Companhia de Furtado Coelho: *Os Pobres de Paris.*

Setiembre - 1869

- 1 Associação Dramatica Particular D. Luiz I: *O Captivo de Fez.* Drama em 5 actos de A. J. da S. Abrantes. - *O Diabo atraz da porta.* Comedia em 1 acto.
 7 Companhia de José Vasques: Hymno da Independencia. - *A Passagem de Hamatá.* - *Recordações da Mocidade.*

- 12 Associação Dramatica Particular D. Luiz I: *O homem da mascara negra.* Drama em 5 actos de Mendes Leal. - *Cerração no Mar.* Scena. - *Isidoro o vequeiro.* Comedia em 1 acto.
 19 Sociedade Dramatica União das duas Coroas: *A nova de Castro.* Tragedia em 5 actos. - *O Sr. Domingos fora do serio.* Scena comica de Vasques. - *O Sebastianista.* Comedia em 2 actos de costumes brasileiros com o Cattrês do "Orpheo na Roça". Musica pela Sociedade "União Independencia Musical".
 20 Sociedade Portugueza Amor à Monarquia: *Orpheo na Roça.* Conjunto de Vasques, com a actuação dos pianistas Ricardo Ferreira de Carvalho e Alfredo Napoleão.
 21 Concerto de Luis Moreau Gottschalk.
 Participes: Ricardo Ferreira de Carvalho e Furtado Coelho e a sua Companhia do Theatro Gymnasio Dramatico com duas comedias: *Inocencia ou O Eclipse de 1821.* Comedia em 2 actos ornada de musica. - *Para obsequiar o meu amigo.*

Programa

1. Grande Phantasia sobre motivos do "Trovatore". Ricardo Ferreira de Carvalho e L. M. Gottschalk.
2. Pensée poetique. Gottschalk.
3. Tremolo. Gottschalk.
4. Home sweet home. Gottschalk.
5. Tarantelle. Com acompanhamento de orquestra. Gottschalk.
6. Impromptu. Gottschalk.
7. Cuprice élégiaque. Gottschalk.
8. Pasquinade. Gottschalk.
9. Bridal Eve. (Polka) Ricardo Ferreira de Carvalho e L. M. Gottschalk. O Sr. Gottschalk tocará nos seus grandes pianos americanos recém chegados. Os pianos do Sr. Gottschalk são afinados pelo Sr. Tobias Francisco Spilborga.
- 22 Companhia de José Vasques: *A Graça de Deus.* - *O Sr. José do Capote.* Scena comica de Vasques.
- 26 Espectaculo dos Acrobatas portuguezes Penna e Baston.
- 29 Concerto de Luis Moreau Gottschalk.
 Participes: Ricardo Ferreira de Carvalho, Alfredo Napoleão e José Candido Furtado Coelho e a sua Companhia do Theatro Gymnasio Dramatico. Duas Comedias: *O Supplicio de uma Mulher.* - *As duas Bengalas.*

Programa

1. Impromptu (Cuprice). Gottschalk.
2. Bataille. (Grande étude). Gottschalk.
3. A Morte. (Lamentação). Gottschalk.
4. Dernier amour (Etude). Gottschalk.

5. La Gallina (Danse cubaine). Ricardo Ferreira de Carvalho e L. M. Gottschalk.
6. Tremolo. (Grande étude). Gottschalk.
7. Pensée poétique. Gottschalk.
8. Pasquinade. Gottschalk.
9. Grande caprice (sobre o hymno nacional brasileiro). Gottschalk.
10. Teus lindos olhos. Polka de Arthur Napoleão. L. M. Gottschalk e Alfredo Napoleão.

O Sr. Gottschalk tocará nos seus pianos americanos recém chegados da celebre fabrica Chickering & Sons (Boston).

Fiado o concerto haverá barca para Nicteroy e bonds para Botafogo e Laranjeiras.

NOTA: El aviso está precedido de la siguiente explicación: Narciso, Arthur Napoleão e Cia., tendo resolvido, por meio de uma assignatura, imprimir as obras ineditas do programa abaixo especificado, conseguirão contratar o Sr. Gottschalk para dar este concerto, com o fim de as fazer mais uma vez apreciar pelos seus numerosos admiradores.

Octubre - 1869

- 2 Théâtre Lyrique Français: *Martha*. - *Les Pompiers de Nanterre*.
- 3 Espectaculo dos Acrobatas portuguezes Penna e Bastos.
- 5 Concerto de Luis Moreau Gottschalk.

Concerto de 31 pianistas e duas grandes orquestras

Nomes dos distinctos ars. pianistas amadores e artistas que obsequiosamente se prestão a coadjuvar o Sr. Gottschalk na execução das duas peças:

J. Al...s; A. Arnaud; M. Barreto; H. B...s; A. C...s; R. F. de Carvalho; P. D. A. F...s; P. Faulhaber; G. Kallenbach; J. L...t; L. Lambert; L. Lambert Filho; A. Lebreton; G. Lopes; P. M...s; Alfr. Napoleão; Dr. E. Q...s; C. R...d; J. Cerqueira; C. Sch...r; B. Sh...n; O. de S...a; O. Sp...r; M. Sydow; M. Sydow Filho; H. Tiepke; E. T...d; B. Wagner.

NOTA: Figuran aquí solamente 28 nombres por haberse anunciado inicialmente 28 y no 31 pianistas. Los tres restantes fueron agregados ya sobre la fecha del concierto.

I

Para obsequiar o meu amigo. Companhia dramatica Furtado Coelho.

II

1. Carnaval de Venise. Gottschalk.
2. Solitude (Réverie). Gottschalk.
3. Pastorella Cavalière (Fabliau-dialogue entre une pastoure et un vieux chevalier amoureux). Gottschalk.
4. Grande Phantasia sur La Favorite. Gottschalk.
5. Grande Marche de Faust, arranjado para 31 pianistas e duas grandes orquestras por Gottschalk.

III

1. Grande Phantasia sur La Fille du Régiment. Gottschalk.
2. Prélude religieux, de Chopin. Gottschalk.
3. La Jota aragonesa. Gottschalk.
4. Grande Marche du Tannhäuser, arranjada para 31 pianistas e duas grandes orquestras, por Gottschalk.

Os pianos bondadosamente emprestados pelos Srs. Narciso, Arthur Napoleão e C. são afinados pelo Sr. Edward Buschmann e todos os outros emprestados pelos outros depositos de pianos pelo sr. Tobias Francisco Spilborgha, afinador particular do Sr. Gottschalk.

Ficarão reservadas as seis primeiras fileiras de cadeiras para as senhoras.

- 7 Concerto de Luis Moreau Gottschalk.

Concerto de 31 pianistas e duas grandes orquestras

AVISO: A pedido de muitas familias que não puderão obter camarotes para o concerto do dia 5, o sr. Gottschalk resolveu dar outro concerto com o valioso concurso do insigne pianista compositor o sr. Bernhard Wagner.

Nomes dos distinctos ars. pianistas amadores e artistas que obsequiosamente se prestão a coadjuvar o sr. Gottschalk na execução das duas peças:

J. Al...s	J. L...t	G. Sch...r
A. Arnaud	L. Lambert	B. Sh...n
M. Barreto	L. Lambert Filho	O. de S...a
H. Braga	A. Lebreton	O. Sp...r
A. C...s	G. Lopes	M. Sydow
B. F. de Carvalho	A. M...n	M. Sydow Filho
P. Coelho	P. M...s	A. Sydow Filho
A. F...a	F. M...s	H. Tiepke
P. Faulhaber	C. R...d	E. T...l
G. Kallenbach	J. Cerqueira	B. Wagner

L. M. Gottschalk.

I

Innocencio ou o Eclipse de 1851. Comedia em 2 actos orçada de música. Companhia dramatica Furtado Coelho.

Intervallo de meia hora para collocar os 16 grandes pianos e as duas orquestras.

II

1. Finale da opera Lucia de Lammermoor. Bernhard Wagner e L. M. Gottschalk.
2. Dernière espérance. Gottschalk.
3. Murmures foliens. Gottschalk.
4. Marche de nuit. Gottschalk.

5. Grande Marche do Tannhäuser, arranjada para 31 pianistas e duas grandes orquestras, por Gottschalk.

Intervallo de 1/2 hora.

III

6. Sous les Cyprès, de Geraldo Horta. Gottschalk.
 7. Grande Tarantelle com acompanhamento de orchestra. Gottschalk.
 8. Souvenir d'Andalousie. Gottschalk.
 9. Grande Marche de Faust, arranjada para 31 pianistas e duas grandes orquestras, por Gottschalk.
 10. Concerto de Luis Moreau Gottschalk.

Concerto de 31 pianistas e duas grandes orquestras

AVISO: Grande numero de pessoas do commercio que não pode assistir aos concertos dos dias 5 e 7, e muitas familias que não obtiverão lugares, pedião ao sr. Gottschalk...

...Ultimo Concerto com o valioso concurso do insigne pianista compositor Ricardo Ferreira de Carvalho.

(En el programa figuran, en vez de A. P...a: J. C...no, y en vez de O. da S...a: O. da Silva).

I

As duas Bengalas. Companhia dramatica de Furtado Coelho.

II

O Dente de Siso. Companhia dramatica de Furtado Coelho.

III

1. Ouverture de Guillaume Tell. Ricardo Ferreira de Carvalho e L. M. Gottschalk.
 2. Berceuse. Gottschalk.
 3. Mulborough s'en va-t'en-guerre (Caprice burlesque) Gottschalk.
 4. Grande Marche do Tannhäuser, arranjada para 31 pianistas e duas grandes orquestras, por Gottschalk.

Intervallo de 1/2 hora.

5. Grande Tarantelle com acompanhamento de duas orquestras, Gottschalk.
 6. Souvenir de Lucrecia Borgia. Gottschalk.
 7. Hymno Nacional. Gottschalk.
 8. Grande Marche de Faust, arranjada para 31 pianistas e duas grandes orquestras, por Gottschalk.
 17. Espectaculo dos Acrobatas portuguezes Penna e Bastos (Despedida).
 31. Real Sociedade Portugueza Amante da Monarquia e Beneficente: 31º Anni-

versario Natalicio de S. M. D. Luiz I.

Orchestra: Regente portuguez Germano E. Lopes.

Hymno Nacional - Hymno de D. Luiz I.

Furtado Coelho - Fantasia para copophona.

Gottschalk - Fantasia sobre o Hymno de Luiz I, para piano e orchestra.

Cerqueira - Murmúrios colicos, de Gottschalk.

Moniz Barreto - Concerto para rubeca, de Alard.

Gomes Braga, Henrique - Pensée Poétique, de Gottschalk.

Companhia dramatica de Furtado Coelho, *A Colerico.*

Ricardo Ferreira de Carvalho e L. M. Gottschalk - Uma phantasia.

Companhia dramatica de Furtado Coelho - Uma segunda comedia.

Noviembre - 1869

5. Concerto vocal e instrumental dos Meninos do Imperial Instituto dos Meninos Cegos.
7. Sociedade Portugueza Amor à Monarquia: Hymno Nacional. - Hymno a D. Luiz I. - *Abel e Caím.* Drama em 3 actos, de Mendes Leal. - Moniz Barreto e Augusto Ribeiro Caldas ao piano. - Ricardo Ferreira de Carvalho: *Chanson d'Amour - Baxjo* - de Gottschalk. - Sociedade Musical Recreio dos Artistas.
9. Concerto da menina Egeria Antonini e de Raphael Antonini (padre), no piano, com a participação da pianista Luiza Leonardo, e da cantante Adelaide Wagner. Director do concerto: Germano E. Lopes.
 NOTA: La precoz violinista Egeria Antonini invitó a todos los niños hasta la edad de 10 años para asistir gratuitamente a su concierto.
12. Concerto de Luis Moreau Gottschalk.
 Grande e extraordinario Concerto generoso e espontaneamente offereido à Sociedade Asylo dos Invalidos da Patria pelo insigne pianista L. M. Gottschalk no qual tomarão parte 31 pianistas e duas grandes orquestras e se executarão as duas celebres marchas de Tannhäuser e dos sacerdotes do Oratorio Athalia, instrumentadas por L. M. Gottschalk, e executadas pelo pianista e duas grandes orquestras, debaixo da direcção do eminente rabquista e chefe de orchestra Sr. Luigi Elena. Participação dos pianistas Ricardo Ferreira de Carvalho e Bernhard Wagner.

I

1. Grande Fantasia de Lucia (Transcripção para 2 pianos) Bernhard Wagner e L. M. Gottschalk.
 2. Phantasia sobre motivos da opera Ballo in Maschera, de Allard. Luigi Elena.
 3. Ultimo pensamento de Weber. Variações de Gottschalk. Gottschalk.
 4. Grande Marche de Athalia, oratorio religioso de Mendelssohn, por 31 pianistas e duas grandes orquestras.

II

5. Grande Marcha Imperial, composta para 2 pianos por B. Wagner, Bernhard Wagner e L. M. Gottschalk.
6. Andante e Variações da Sonata em La Mayor de Beethoven, por Luigi Elena e L. M. Gottschalk.
7. Hymno Nacional Brasileiro. Phantasia brilhante. Gottschalk.
8. L'Eclair. Grande Galope de concerto, composto para 2 pianos por Ricardo Ferreira de Carvalho, pelo auctor e L. M. Gottschalk.
9. Grande Marcha da celebre opera Tannhäuser de B. Wagner (sic), por 16 pianos e 2 orquestras.

13 Concerto de Luis Moreau Gottschalk.

Grande Concerto generosamente offerecido pelo exímio pianista L. M. Gottschalk para augmento do Patrimonio da Sociedade Portugueza de Beneficencia. (Segue texto idéntico al que se ve en el anuncio del concierto del día 12). Tambem algas de varias peças brilhantes o Sr. Gottschalk executará com acompanhamento das orquestras a grande phantasia sobre o Hymno de D. Luiz I, que tem composto expressamente, sendo dirigidas as orquestras pelo eminente maestro sr. Germano Lopera. (Participação de Achille Arnaud, Luigi Elena, Bernhard Wagner e Ricardo Ferreira de Carvalho).

I

1. Grande Phantasia do Fínal de Lucis, para 2 pianos. L. M. Gottschalk e B. Wagner.
2. Phantasia sobre motivos da opera Ballo in Maschera, de Allard. Luigi Elena.
3. Phantasia para copophono, por o benemérito socio Furtado Coelho.
4. O Tremolo. Gottschalk.
5. Grande Marcha de Athalia, oratorio religioso de Mendelssohn, por 31 pianistas e duas grandes orquestras.

II

6. Grandes Variações de concerto sobre o Hymno de D. Luiz I, com acompanhamento de duas grandes orquestras.
7. L'Eclair. Grande Galope de concerto, composto para 2 pianos por Ricardo Ferreira de Carvalho, pelo auctor e L. M. Gottschalk.
8. L'oiseau mouche. Caprice para rabeça, de Luigi Elena, pelo auctor.
9. Phantasia para copophono. Luiz Candido Furtado Coelho.
10. Grande phantasia sobre motivos da opera Jerusalem, de Verdi, para dois pianos, por Achille Arnaud e L. M. Gottschalk.
11. Grande Marche e Coro da opera Fausti, por 31 pianistas e duas grandes orquestras.

18 Concerto do pianista H. Tiepke.

Programma do Grande Concerto dado quinta-feira 18 de Novembro

Primera página de la Partitura de la *Tarantelle* para piano y orquesta, cuya versión definitiva fué lograda en el Bío de la Flauta, entre 1867 y 1868. Dim.: 26,5 x 34,5. (Biblioteca Abrahamo Carvalho, Rio de Janeiro).

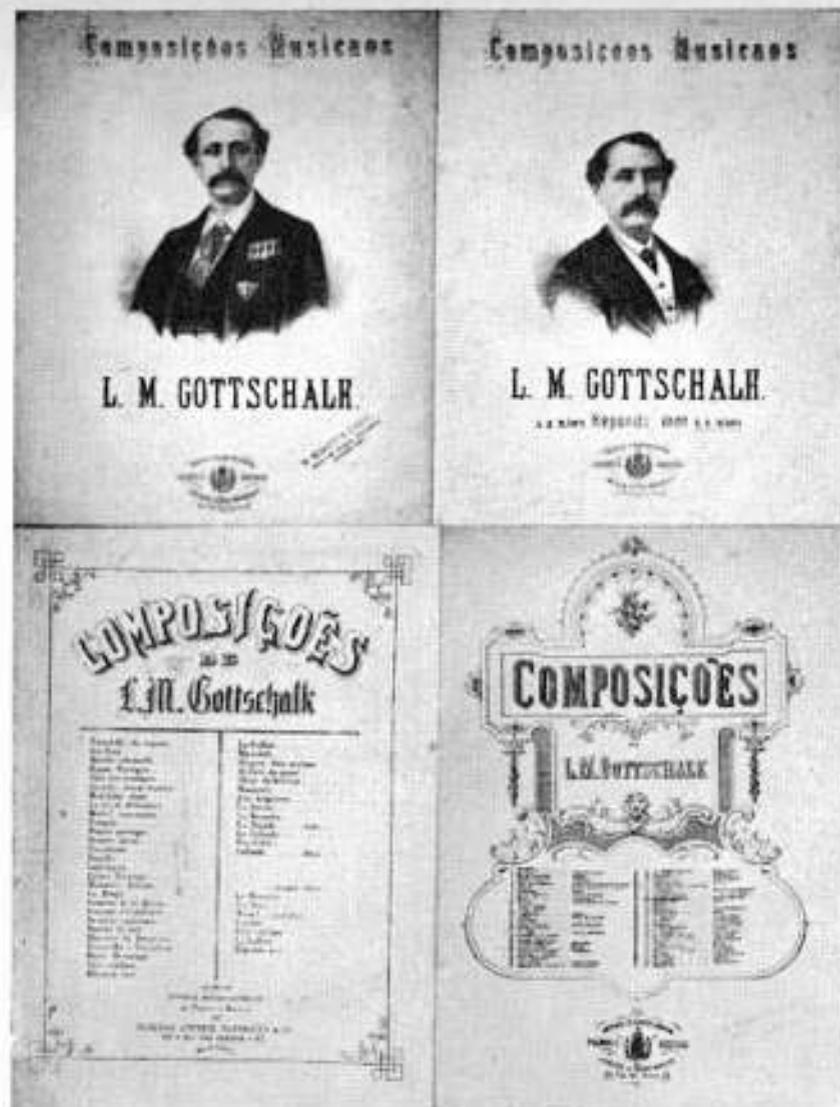
Algunos fragmentos - top

1	Brasil	340					
2	Brasil	340					
3	Brasil	340					
4	Brasil	340					
5	Brasil	340					
6	Brasil	340					
7	Brasil	340					
8	Brasil	340					
9	Brasil	340					
10	Brasil	340					
11	Brasil	340					
12	Brasil	340					
13	Brasil	340					
14	Brasil	340					
15	Brasil	340					
16	Brasil	340					
17	Brasil	340					
18	Brasil	340					
19	Brasil	340					
20	Brasil	340					
21	Brasil	340					
22	Brasil	340					
23	Brasil	340					
24	Brasil	340					
25	Brasil	340					
26	Brasil	340					
27	Brasil	340					
28	Brasil	340					
29	Brasil	340					
30	Brasil	340					
31	Brasil	340					
32	Brasil	340					
33	Brasil	340					
34	Brasil	340					
35	Brasil	340					
36	Brasil	340					
37	Brasil	340					
38	Brasil	340					
39	Brasil	340					
40	Brasil	340					
41	Brasil	340					
42	Brasil	340					
43	Brasil	340					
44	Brasil	340					
45	Brasil	340					
46	Brasil	340					
47	Brasil	340					
48	Brasil	340					
49	Brasil	340					
50	Brasil	340					
51	Brasil	340					
52	Brasil	340					
53	Brasil	340					
54	Brasil	340					
55	Brasil	340					
56	Brasil	340					
57	Brasil	340					
58	Brasil	340					
59	Brasil	340					
60	Brasil	340					
61	Brasil	340					
62	Brasil	340					
63	Brasil	340					
64	Brasil	340					
65	Brasil	340					
66	Brasil	340					
67	Brasil	340					
68	Brasil	340					
69	Brasil	340					
70	Brasil	340					
71	Brasil	340					
72	Brasil	340					
73	Brasil	340					
74	Brasil	340					
75	Brasil	340					
76	Brasil	340					
77	Brasil	340					
78	Brasil	340					
79	Brasil	340					
80	Brasil	340					
81	Brasil	340					
82	Brasil	340					
83	Brasil	340					
84	Brasil	340					
85	Brasil	340					
86	Brasil	340					
87	Brasil	340					
88	Brasil	340					
89	Brasil	340					
90	Brasil	340					
91	Brasil	340					
92	Brasil	340					
93	Brasil	340					
94	Brasil	340					
95	Brasil	340					
96	Brasil	340					
97	Brasil	340					
98	Brasil	340					
99	Brasil	340					
100	Brasil	340					

Fragmento página de la Partitura de la Marcha Solemne dedicada al Emperador Pedro II.
 Dim.: 34,5 x 28,5. (Biblioteca Zephia Carvalho, Rio de Janeiro).



Diversas ediciones de obras de Gottschalk. Las que figuran en plano superior, obras de juventud inspiradas en temas del folklore estadounidense que hicieron famoso su autor, son ediciones princeps. Las del plano inferior pertenecen a las ediciones lanzadas durante muchos años por la casa B. Schott's Söhne, de Mainz. La *Dernière Espérance* fue dedicada a su prima Annie Myers, seguramente hermana del diputado Leonard Myers. *La Gallina*, ha sido elaborada sobre un tema de danza del folklore cubano. (Biblioteca Francisco Curt Lange).



Ediciones de obras de Gottschalk realizadas en Rio de Janeiro por la Casa Narciso, Arthur Napoleão & Co. Los dos carátulas superiores y la inferior, derecha, fueron publicadas poco después de la muerte del pianista. El sello de Schott ha sido aplicado presumiblemente a causa del pleito entablado contra la firma carioca. Las carátulas que lucen el retrato de Gottschalk son de los primeros tiempos. El abuso de las planchas y los retoques desfiguraron a los grabados al correr de los años por las muchas ediciones realizadas, prescindiéndose entonces de la efigie del autor. Todas las ediciones corresponden al tiempo del Imperio. (Biblioteca Francisco Curt Lange).



Diversas ediciones de obras de Gottschalk. El tema de la Danza op. 33, ha sido empleado en las *Escenas Campesras*. La *Gran Marcha Solemne*, dedicada a Pedro II y transcrita por Arthur Napoleão, fué editada en España. Las dos ediciones del plano inferior pertenecen a la serie que publicó la Casa Bevilacqua de Río de Janeiro, firma extinta hace años. (Biblioteca Francisco Curt Lange).

de 1869 pelo professor H. G. Tiepke, com o valiosissimo concurso do eximio pianista e compositor L. M. Gottschalk, hem como dos eminentes pianistas Srs. Bernhard Wagner, P. Faulhaber, Ricardo Ferreira de Carvalho, Achilles Arnaud e G. Kallenbach, do eminente sahequista e chefe de orchestra o Sr. Luigi Elena, da grande Sociedade Allemã Liedertafel e muitos dos mais distinctos Srs. Professores e amadores desta Corte.

I

1. Overture de Oberon de Weber, transcripção para 2 pianos a 6 mãos, de Gottschalk, executada por Gottschalk, B. Wagner e R. Ferreira de Carvalho.
2. Das Kirchlein, de Becker }
Coro dos Cantores, de Asthalz } Liedertafel
3. Chanson d'amour. Fantasia composta e executada pelo sr. Ferreira de Carvalho e dedicada a Gottschalk.
4. Dernière Pensée, de Weber. Variações de Gottschalk.
5. Über allen Gipfeln (Poesia de Goethe) }
Valsa, de Vogel } Liedertafel
6. L'oiseau mouche, Capricio composto e executado por Luigi Elena.
7. Grande Phantasia sobre motivos da opera Jerusalem, de Verdi, para 2 pianos, de Gottschalk. Executado por Gottschalk e Achille Arnaud.
8. Marcha festiva, composta por o sr. P. Faulhaber, dedicada a S. M. o Rei de Saxonia, e expressamente arranjada para ser neste concerto executada por grande orchestra e 25 pianistas.

II

1. Jubel-Overture, para 4 mãos, arranjada para 4 mãos e executada pelo srs. G. Kallenbach e H. G. Tiepke.
2. A Brasileira. Capricho de concerto composto e executado por Bernhard Wagner.
3. Die Harfenspielerin (poesia de Goethe) Krentzer }
Wirth, noch ein Schoppen } Liedertafel
4. Lied, de Stephen Heller }
Etude, de Chopin } por L. M. Gottschalk
Tremolo, de Gottschalk }
5. Coro dos peregrinos da opera Tannhäuser, transcripto para orchestra e vozes pelo Sr. Gottschalk, e generosamente offerido ao Sr. Tiepke para ser neste concerto cantado pela Liedertafel, com acompanhamento de grande orchestra.
6. L'éclair. Grande Galop de concerto, composto para 2 pianos por R. Ferreira de Carvalho, e executada por Gottschalk e o auctor.
7. Marcha religiosa do oratorio Athalia de Mendelssohn, arranjado pelo Sr. Gottschalk e executado por 25 pianistas e duas grandes orchestras.

- 20 Companhia Dramatica Italiana Adelaide Ristori. (Breve temporada antes de su regreso hacia Europa): *Medea*, (En Beneficio para el "Asylo dos Invalidos da Patria").
- 21 Ristori: *Maria Antonietta*.
- 22 Ristori: *Soror Theresa*.
- 24 Gottschalk: *Grande Concerto Monstro de 650 Musicos*.

Programa

A orchestra de 650 musicos dirigida por L. M. Gottschalk será composta dos seguintes elementos:

1. A Banda particular da Sociedade denominada Z...oa.
2. A Banda particular da Sociedade denominada X...o.
3. A Banda particular da Sociedade denominada T...do D.
4. A Banda particular da Sociedade denominada N...o.
5. Uma orchestra de amadores.
6. A orchestra da Sociedade de Amadores denominada M...
7. A orchestra da Sociedade de Amadores denominada P...o.
8. Uma orchestra de 70 professores.

As Bandas Militares do

- | | |
|--|----------------------|
| 9. 1º batalhão | } da Guarda Nacional |
| 10. 2º idem | |
| 11. 3º idem | |
| 12. 5º idem | |
| 13. 6º idem | |
| 14. 7º idem | |
| 15. Regimento de Cavallaria | |
| 16. Batalhão de Artilharia. | |
| 17. Batalhão dos Menores da Marinha. | |
| 18. Batalhão dos Artífices da Marinha. | |
| 19. Batalhão dos Imperiaes Marisheiros. | |
| 20. Batalhão dos Menores do Arsenal de Guerra. | |
| 21. Banda de professores B... | |
| 22. Banda de professores S... | |
| 63 tambores | |
| 16 grandes caixas | |
| 4 timbales | |
| 16 pentilheiros | |
| 1 peça de artilharia | |

Ordem da Funcção

I

Bolsa e Cachimbo - Comedia em 1 acto (Companhia do Gymnasio Dramatico).

II

Concerto:

1. Grande Phantasia sobre a Marcha de Faust. Gottschalk.

2. Phantasia para rabeca. Luigi Elena.
3. Grande Tarantella, com acompanhamento de orchestra. Gottschalk.
Intervallo de $\frac{3}{4}$ de hora para dar tempo de collocar a orchestra de 650 musicos.

III

Grande Festival

1. Marcha da Consagração do Profeta de Meyerbeer.
Intervallo de 5 minutos.
2. Overture de la Chasse du Jeune Henry de Mehul.
Intervallo de 5 minutos.
3. Andante da Symphonía romantica Nuit des Tropiques, de Gottschalk.
Intervallo de 5 minutos.
4. Grande Marcha Solemne, dedicada a S. M. o Imperador do Brasil, por Gottschalk.

26 Gottschalk: *Grande Concerto Monstro de 650 Musicos*. (Repetição).

(Idêntico aviso, em sus detalles, que el anterior del día 24).

A vista da grande procura de camarões que não pode ser satisfeita, para o primeiro grande festival de hontem, e a pedido de muitas familias de repetir o grande concerto com os 650 musicos, o Sr. Gottschalk decidiu-se a dar um segundo positivamente último grande Festival que será para sua despedida definitiva do respeitavel publico do Rio de Janeiro.

Programa

I

Bolsa e Cachimbo - Comedia em 1 acto (Companhia do Gymnasio Dramatico).

II

Concerto

- | | |
|---|--------------|
| 1. Le Banjo | } Gottschalk |
| 2. D'eviler amour | |
| 3. Morte | |
| 4. Grande Tarantella, com acompanhamento de orchestra | |

III

Grande Festival

(Programa idêntico al del día 24).

Não se repetindo para este ultimo festival certas despesas importantes, como seção do amphitheatro, estantes, lustres, copistas, etc. M. Gottschalk resolveu estipular os mesmos preços que de seus concertos anteriores, os quaes

serão: Camarotes de 1ª e 2ª ordem com 5 cadeiras	30\$000
Camarotes de 3ª dita	20\$000
Cadeiras	5\$000
Entradas	2\$000

Tendo-se vendido todos os camarotes antes do meio-dia de hontem e continuando a procura delles, M. Gottschalk participa ao respeitavel publico que mandou reservar as primeiras doze fileiras de cadeiras para senhoras.

Dezembro - 1869

- 2 Anniversario de S. M. D. Pedro II (Natalicio).
Hymno Nacional. - *Trabalho e Honra*. - *O Advogado dos coizeiros*. - *O Sr. Mello Dias*. (Companhia dramatica de José Vasques, do Theatro Phenix Dramatica).
- 13 Companhia de Opera Italiana: *O Trovador*.

ANUNCIO

Companhia de Opera Italiana

Prime donne soprano absoluto: Sras. Clementina Amaldi e Carlotta de Baraty.
Prime contralto e mezzosoprano absoluto: Sra. Felicitá Forlivesi.
Comprimaria: Sra. Enricheta Beltrami.
Prime-tenor absoluto: Sra. Ernesto Bonarich e Francesco Filippi.
Prime-baritono absoluto: Sr. Adolfo Bergamaschi.
Prime-basso absoluto: Sr. Cesare Gianelli.
Tenor-comprimario: Sr. Luigi Marina.
Basso-comprimario: Sr. Giuseppe Ferri.
Suggestore: Sr. Callisto Beltrami.
26 coristas de ambos os sexos.
40 professores
Maestro direttore e concertatore: Sr. Julio Nunes.
(Anuncião para fines de diciembre la llegada, algo demorada por indisposiçõn, del tenor Atanasio Pozzolina, contratado en Buenos Aires).

- 15 *A Rainha Crinoline*. - *O Sr. Mello Dias*. (Companhia dramatica de José Vasques).
- 16 Companhia de Opera Italiana: *O Trovador*.
- 20 *Un Ballo in Maschera*.
- 23 *O Trovador*.
- 29-31 *Lucia de Lammermoor*.

NOTA: La Cia. Italiana de Opera llegó a dar 6 funciones en el mes de Diciembre.

THEATRO SÃO PEDRO DE ALCANTARA

- Mayo 2 Associação Dramatica Particular D. Luiz I: *O Homem da mascara negra*. Drama em 5 actos.
- Mayo 9 Sociedade Amor à Monarquia: *Jocelin ou o Marinheiro da Maritima*. Drama em 1 prologo e 4 actos.
- Mayo 16 Associação Dramatica Particular D. Luiz I: *O Homem da mascara negra*. - *Cerração no Mar*. - *Isidoro o saqueiro*. (Musica no salão pelos menores do Arsenal de Guerra).
- Mayo 23 Sociedade Particular Musical Bella Harmonia: Congresso dramatico Bella Armoula: *Os dois Renegados*. Drama em 5 actos e 7 quadros, de Mendes Leal. *O Judas em Sabbado de Alleluia*. Comedia em 1 acto. (A Banda de música da Sociedade tocará no terraco. Inicio do espectáculo com a Ouverture "Batalha de Almoester").
- Mayo 30 21ª Recita da Associação dos Artistas Portuguezes: *A Sentença ou O Tribunal do Jury*. Drama em 4 actos. - *Dolido...* por conveniencia. Comedia em 1 acto.
- Julio 18 Associação Portugueza D. Fernando: *Pedro Sem que já teve e agora não tem*. Drama em 1 prologo e 5 actos de Luiz Antonio Burguin. - Musica pela Sociedade Lyra de Euterpe. - *Por causa de um algarismo*. Comedia em 1 acto.
- Agosto El Teatro permaneciò cerrado por un embargo.
- Setiembre 19 Associação Portugueza D. Fernando: *Pedro Sem que já teve e agora não tem*. - *Roda Viva*. Comedia em 1 acto. - Lomeço e Juiz da Vintenia, cantando no desafio.
- Setiembre 20 Espectaculo variado: *Amor e honra*. Drama familiar em 2 actos. Offerecido no rubequista portuguez Francisco de Sã Noronha: Hymno da Victoria, de João de Deus Souza Braga.
- Octubre 3 Associação Dramatica Gil Vicente: *O Marquez de Torres Novas*. Drama em 5 actos e 1 epilogo, de Camillo Castello Branco. - *Os Ingleses na Costa*. Comedia em 1 acto.
- Octubre 10 Associação Dramatica Particular D. Luiz I: *O Captivo de Fez*. - *Manoel d'Abellada*. Scena comica. - *O Diabo atrás da porta*. Comedia em 1 acto. (Com participaçã da Sociedade Particular Musical Flor do Conde d'Eu).
- Octubre 17 *A Sentença ou o Tribunal do Jury*. Drama em 4 actos. - *O Morto emborgado ou a Cholera Morbus*. Comedia em 1 acto.
- Octubre 23 Associação Dramatica Popular Nova 31 de Outubro: *A Mão de Deus ou o Filho do Mysterio*. Drama em 5 actos e 1 prologo, de Antonio Joaquim da Silva Fôjo. *O Hollandez ou Pagar o mal que não fez*. Comedia em 1 acto.
- Octubre 24 Associação Dramatica Particular D. Luiz I: *O Captivo de Fez*. - *Um Marido que é victima das modas*. Comedia em 1 acto.
- Octubre 29 Associação Portugueza D. Fernando: Espectaculo-Festejo para solemnizar o Natalicio de S. M. F. El-Rei D. Fernando: Hymno Nacional. - Hymno de D. Fernando. - *D. Maria de Alencastro*. Drama de José da Silva Mendes Leal. - Hymno da Sociedade.

- Octubre 31 Associação dos Artistas Portuguezes; Comemoração, etc. Hymno Nacional. - Hymno do S. M. El-Rei D. Luis I. - *Trabalho e Honra*. Drama. - Hymno da Associação.
- Noviembre 7 Associação Dramatica Particular D. Luis I; Hymno Nacional. - *Os dois Proscriptos ou A Restauração de Portugal em 1640*. Drama em 5 actos. - Participação da Sociedade Musical Flor do Conde d'Eu.
- Noviembre 14 Beneficio do artista Joaquim Fernandes Duque: *Loiz de Camões*. Drama em 5 actos de Burgain. - *O Braso de Venezia*. Comedia em um acto.
- Noviembre 21 Companhia Quadrumana e Canina. Director Sr. Platuni (Despedida).
- Noviembre 28 Associação Dramatica Particular Gil Vicente: Depois que a orchestra tiver executada a brilhante ouverture "Batalha do Almoester": *Fernando, ou O Testamento*. Drama em 3 actos e 1 prologo, de Manoel Mendez Enxundia. (Sociedade Musical Particular da Nova Aurora).
- Diciembre 1 Associação dos Artistas Portuguezes: *O Louco d'Exora, ou A Independência de Portugal em 1640*. Drama historico em 5 actos, de João Ferreira da Cruz. - Hymno Portuguez do 1o de Dezembro de 1640.
- Diciembre 8 Associação Dramatica Particular D. Luis I: *Os Dois Proscriptos ou A Restauração de Portugal em 1640*. Drama em 5 actos. - *Um Marido victima das modas*. Comedia em 1 acto. - Participação das Sociedades Musicas Flor do Conde d'Eu e Prazer da Gloria.
- Diciembre 12 Sociedade Particular Musical Bella Harmonia: Beneficio para la misma. *Os seis degraus do crime ou O novo Jogador*. Drama em 3 actos. - *A Batalha de Almoester*, ouverture. - *O Judas em Sabbado de Adela*. Comedia em 1 acto.
- Diciembre 19 Associação Portugueza D. Fernando: *O Homem da Mascara Negra*. - *A Cerração no Mar*. - *Maricota ou os effeitos da educação*.

OUTROS TEATROS

- Junio 12 THEATRO SANTA CARLINA. Espectáculo teatral.
- Junio 19 THEATRO ELYSEU. Gymnasio Dramatico Nietoroyense: Espectáculo variado. Composiciones del Sr. Araujo Pinheiro Junior.
- Agosto 30 THEATRO ELYSEU. Associação Dramatica. Dir. Silva Leal: *Quem porfia mata caça*. Comedia em 2 actos de Mendes Leal. - *As pequenas miserias*. Comedia em 1 acto.
- Octubre 16 THEATRO ELYSEU. Nova Associação Dramatica. Dir. Artista Duque: *Aberçoadas Lagrimas*. Drama em 3 actos de Camillo Castello-Branco. - *O Braso de Venezia*. Comedia em 1 acto.
- Octubre 17 THEATRO ELYSEU. *A ceca de Androna*. Drama em 5 actos. *O decasca milho*. Entremeto comico.
- Noviembre 13 THEATRO ELYSEU. Quadrumana e Canina. Espectáculo. Dir. Sr. Platuni.
- Noviembre 21 THEATRO ELYSEU. Concerto da menina rabequista Egeria Antonial.

VI

DIRECTORIO DE PROFESORES DE MÚSICA Y DANZA, ASÍ COMO DE CONSTRUCTORES Y AFINADORES DE PIANOS Y ÓRGANOS

Almanaque Laemmert, Rio de Janeiro, 1870
(correspondiente al año 1869).

PROFESSORES DE DANÇA [pág. 475]

- Adolpho Augusto Bramon, r. Sete de Setembro, 148.
- Antonio Guedes de Sa, approvado pela Academia de Paris, r. dos Andradas, 29.
- Antonio José de Mattos Teixeira Guimarães, travessa do Rosario, 7, sob.
- M^{me} Bernardelli, Becco do Espirito Santo, 37.
- Francisco de Paula Paiva, do Internato do Colegio Pedro II, praça Onze de Junho, 33.
- Honorio J. J. Coimbra, r. Theophilo Ottoni, 35.
- João José Fernandes de Santa Anna, r. da Saude, 183 sob.
- Joaquim Antonio Piacentini, r. da Carioca, 113, e Ouvidor, 68.
- Marietta Baderna, r. do Theatro, 17 e travessa da Rainha, 10. B. Engo Velho.
- Mattos & Monteiro, travessa do Rosario, 6.
- Virginia Ferrari, r. de S. José, 33, 2o andar.

PROFESSORES DE PIANO E CANTO [pág. 476]

- Alfredo Bevilacqua, - piano, canto e composição - r. dos Ourives, 53.
- Alfredo Lebreton, - piano - r. d'Ajuda, 28, sob.
- Amelia Anais da Silva Costa, - piano - r. de D. Manoel, 18, 1o andar.
- D. Anna Rosa Termaccios de Santo, r. do Lavradio, 15, sob.
- Alexandre Elena, Becco do Imperio, 15 B.
- Amabile Elena, organista da Capella Imperial - piano e canto - Becco do Imperio, 15 B.

Archangelo Fiorito, Maestro effectivo da musica da Imperial Capella. - Honorario da Imperial Camara, e effectivo do Imperial Conservatorio de Musica desta Corte: O Cavalleiro da Imperial Ordem da Rosa, Archangelo Fiorito, r. dos Lazaros, em S. Christovão, canto da r. bella de S. João, 32, acima da venda, continua a dar lições de harmonia, contraponto, piano e canto, declamação e instrumentação; recado, na loja de musica, r. do Ouvidor, 101, ou no Imperial Conservatorio de Musica das 2 horas da tarde ás 4.

- Briani, - canto e declamação - r. da Ajuda, 43; reside r. do Lavradio, 24.
- Burgain (Mlle. Adeline), - piano e canto - r. da Quitanda, 21.
- Carlos Augs Dasteuil, - piano e canto - r. de S. Clemente, 80 B, e Ajuda, 42.
- Carlos Jatin, - r. do Theatro, 17.
- Cesar Augusto de Carvalho Menezes, - pianista de sarões - r. de S. Leopoldo, 9, e por escripto na r. da Quitanda, 48, e S. Pedro, 74.

- M^{me} Chouin* - piano - R. dos Arcos, 19, (recados por escripto).
D. Cláudia de Paulo Menezes - piano - r. do Livramento, 10.
Condessa Rozwadowska - piano, canto, e composição - R. do Ouvidor, 101.
Bacharel Emilio Mége - piano, canto, e composição - r. da Serra do Engenho Novo, defronte da estação.
Alceterio Gomes de Azevedo - piano - r. de S. Diogo, 7.
D. Francisca Xavier de Almeida Braga e Oliveira - piano e canto - r. largo de S. Joaquim 121, e r. da Imperatriz, 101.
Fran^{co} Alex^{andre} Elena - piano e canto, rebecka, órgão, etc. - becco do Imperio, 13 B.
Francisco José da Silveira, r. das Mangueiras, 36, e r. de S. Pedro, 130.
R. Pinzarroni, r. do Ouvidor, 101, e r. dos Arcos, 46.
M^{me} Fanny Bourcau, r. do Riachuelo, 26.
F. C. Mutatori - piano e canto - r. do Riachuelo, 25, e Ouvidor, 101.
Frederico Seiffz - piano - r. d'Ouvidor, 68.
Fratelli Elena - piano e canto - Becco do Imperio, 13 B.
Gorsido Horta - piano - r. dos Ourives, 25, sob. e r. de D. Luiza, 49.
Gonnaro Arnaud - piano e canto - r. d'Ouvidor, 101.
Germano Eduardo Lopes - piano e canto - r. do Ouvidor, 111.
Gülherme Schulze - piano e canto - r. Theresina, 4, e r. da Ajuda, 42.
Henrique Alves de Mesquita - r. do Senado, 81.
Henrique Gustavo Tiepke - organista da Capella dos Ingleses - piano - r. da Quitanda, 157.
Isidoro Bevilacqua - piano e canto - r. dos Ourives, 53.
Januario de Silva Arvellos - piano - r. da Assembléa, 125 B.
João de Deus Souza Braga - piano e canto - r. do Theatro, 117. Autor de um Novo Methodo para Piano, de competente habilitação do Conselho de Instrução publica. (vide notabilidades).
João Pereira da Silva - musico da Capella de S. M. Imperial e Mestre dos musicos do Arsenal da Marinha. Príncipe da Constituição, 59.
João Theodoro de Aguiar - [?] sin indicación de domicilio.
Jorge Henrique Klier - piano - r. do Hospicio, 85, e r. do Areal, 9. (Vide notabilidades).
José Joaquim dos Reis - piano - r. do Senhor dos Passos, 133.
J^o Martins de Santa Rosa - Prof. do Conservatorio - piano e canto - Bemfica.
José Soares Pinto Serqueira - r. da Imperatriz, 46 A.
José Souza Lobo - piano - premiado com a medalha de ouro pelo Conservatorio de Musica do Rio de Janeiro, r. d'Alfandega, 208.
D. Leopoldina Amelia Goldschmidt - piano - r. do Senador Eusebio, 56.
Lima Lisboa - piano e canto - r. do Ouvidor, 169.
Luigi Elena - maestro de piano, canto e acompanhamento - r. do Regente, 42 A. e r. do Ouvidor, 101.
Luiz Ferreira Lagos - piano - r. da Constituição 2, 2º andar.
Max Von Sydow - piano e canto - r. da Ajuda, 42.
Othon Frederico - piano e canto - praça da Constituição, 11.
Paulo José de Souza - piano, canto e órgão - r. largo de S. Joaquim, 127, encarrega-se de funções.
Pedro Guigoz - escola artistica de piano e canto - r. de S. José, 62.

- Raphael Coelho Machado* - piano, canto e harmonia - travessa d'Ouvidor 83.
D. Rita Maria da Silveira, r. dos Andrades, 123, sobrado.
Kodolpho Prayon - piano - r. da Ajuda, 42.
M^{me} Sophia Emery - piano e canto - r. dos Ourives, 81, sobrado.
Reunião Lyrica - lições de piano, canto e instrumentos - r. d'Assembléa, 44.

PROFESSORES DE MUSICA E DE DIVERSOS INSTRUMENTOS [pág. 477]

- A. Bagust* - director de orchestra para festas de igreja, bulles e reuniões - r. d'Ajuda, 6.
A. Grauenslein - r. dos Arcos, 51A.
Antonio Carlos de Azevedo Coimbra - Author da Dissertação sobre a Musica, explica musica elementar - r. d'Alfandega, 251, e r. do Senhor dos Passos, 118.
Antonio Henrique da Costa - Violão, Piston e Trompa - r. da Praia, 219.
Basilio Luis dos Santos - mestre de bandas militares - r. do Senado, 81.
Bento Fernandes das Mercês - r. do Hospicio, 172, sobrado.
Boaventura Fernandez Couto - r. do Conde d'Eu, 32.
Cesar Augusto de Carvalho Menezes - pianista de Sarões - r. da Quitanda, 48, rua de S. Pedro, 74, e r. de S. Leopoldo, 9.
Delphino Antonio da Silva Gandrez, morro de Paula Mattos, 21.
D. Fernandes Martinez Hidalgo - piano, violão e canto, r. do Rosario, 42, 2º andar.
Francisco Alexandre Elena - piano, canto, rebecka, harmonia e solfejo - Becco do Imperio, 15A.
Francisco José da Silveira, r. das Mangueiras, 36, e S. Pedro, 130.
Henrique Alves de Mesquita, encarrega-se de funções de igrejas, bulles, theatros e mestre de Harmonia e composição Marcial, r. do Senado, 81.
Henrique Gustavo Tiepke, r. da Quitanda, 157.
J. Bracht - cithara - r. da Alfandega, 64, sobrado, e r. da Ajuda, 42.
João de Deus Souza Braga - de competente habilitação do Conselho de Instrução Pública - r. do Theatro, 17.
João Ignacio de Figueredo, r. da Constituição 9, sobrado.
Joaquim Goncalves Flores Horta, r. da Passagem, 17, e r. d'Ajuda, 42.
Joaquim Justiniano Fernandez de Souza, r. do Hospicio do Pedro II, 50.
Joaquim Maria Costa Ferreira, encarrega-se de funções de igrejas e bulles, na Imperial Quinta da Boa-Vista.
José Joa^o dos Reis - diversos instrumentos - r. do Sr. dos Passos, 133.
J. N. Walter, Praia Formosa, 203.
Luigi Elena - maestro de piano, canto, rebecka e harmonia - rua do Regente, 42A ou r. do Ouvidor, 101.
Paulo Faulhaber, r. do Berquó, 32.
S. Luiz Castro, r. da Gloria, 22.
Thiago Henrique Canongia, r. do Ouvidor, 111.
A Sociedade dos Musicos Allemães, dirigida por C. Kippelmann, r. dos Invalidos, 90.
A Sociedade dos Musicos Allemães, dirigida pelo maestro Brill, r. dos Barbones, 50.

AFINADORES E CONCERTADORES DE PIANOS, ÓRGANOS, ETC. [pág. 478]

- * *A. Bagnel*, r. d'Ajuda, 6.
- Augusto Bingen*, r. Sete de Setembro, 225.
- Centr Augusto de Carvalho Menezes*, r. da Quitanda 48, de S. Pedro, 74.
- Christiano Carlos Frederico Weber*, r. Sete de Setembro, 217.
- Damião Fagner*, r. d'Ajuda, 80.
- Eduardo Busekman*, r. dos Ourives, 92.
- Frederico Koegner*, r. do Hospício, 77.
- Frederico Schmidt*, r. dos Ourives, 25, sobrado.
- * *Frederico W. Bischof*, r. do Conde, 19.
- Gregorio Pedro Machado*, r. do Ouvidor, 111.
- Joaquim Gonçalves Flores Hortu*, r. da Ajuda, 43, e r. da Passagem, 17.
- * *J. E. N. Lebreton*, r. da Ajuda, 28, sobrado.
- * *J. F. Francisco Diederichs*, r. Sete de Setembro, 137.
- P. Kløes & Irmão*, r. da Quitanda, 145, sobrado.
- Soldado Pinto de Souza*, r. da Providencia, 51.
- * *C. C. Tresse*, r. S. José, 41.
- Vicente Troncoso*, r. do Ouvidor, 101, e r. da Lapa 101, loja.
- * *Victor Prialle*, r. do Theatro, 17.
- * *Vinça Guigon*, r. de S. José, 62 (e 64).

* *
*

NOTA: Este índice ofrece una serie de irregularidades, faltas de ortografía y acentuación que atribuimos al hecho de que posiblemente fueron alemanes los cajistas empleados por Laemmert. Tampoco debe creerse que sea una lista completa de todos los profesionales establecidos en Río de Janeiro y dedicados a la enseñanza. Figuran también los pequeños grabados indicando cuando uno de los profesores había recibido una condecoración imperial. Las firmas provistas de asterisco aparecen también como fabricantes de pianos y órganos.

La Profesora Iza Queiroz Santos ha incluido en su obra, *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua influência no Brasil*, Río de Janeiro, 1942, págs. 295-307, una relación de "Profesores de Música e Instrumentos", hallándose los nombres de profesores, que podrían interesar al lector, en las págs. 301-307 (Años 1865-1890).

VII

CORRESPONDENCIA DIPLOMATICA SOBRE EL ESTADO
Y LA LIQUIDACION DE LOS BIENES DE GOTTSCHALK
EN RIO DE JANEIRONÓMINA DE LOS DIPLOMÁTICOS ESTADOUNIDENSES EN SERVICIO EN RÍO DE JANEIRO
(1869-71)

- James Watson Webb*, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario - Mayo 1861 a Mayo 26 de 1869.
- James Monroe*, Cónsul - 1862 a Junio 7 de 1870. (Chargé d'Affaires ad interim, Mayo 20 de 1869 a Agosto 25 de 1869).
- Henry T. Blow*, Enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario - nombrado el 10 de Mayo de 1869, presentó sus credenciales el 28 de agosto de 1869, se retiró el 6 de Noviembre de 1870 y presentó dimisión el 11 de Febrero de 1871.
- Robert Clinton Wright*, Chargé d'Affaires ad interim - Noviembre 5 de 1870 a Julio 24 de 1871.
- Henry E. Malford*, designado Vicecónsul por el Cónsul Monroe y a cargo del Consulado de Setiembre 25 de 1869 hasta su dimisión, el 28 de Mayo de 1870.
- Francisco M. Cordeiro*, designado Vicecónsul por el Ministro Henry T. Blow el 10 de Junio de 1870 y confirmado el 18 de Agosto de 1870.
- William van Fleck Lidgerwood*, actuó como Chargé d'Affaires ad interim sin haber sido designado por el Departamento de Estado desde el 10 de Octubre de 1865 hasta el 10 de Agosto de 1866 y de Noviembre 23 de 1868 hasta Marzo 20 de 1869.

THE NATIONAL ARCHIVES, WASHINGTON, D. C.

RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LA CORRESPONDENCIA MOTIVADA POR
LA LIQUIDACIÓN DE BIENES DE LOUIS MORREAU GOTTSCHALK
(1870)

Julio 2	Leonard Myers a Hamilton Fish
Julio 18	Hamilton Fish a Leonard Myers
Julio 18	Hamilton Fish a Henry T. Blow
Agosto 22	Francisco M. Cordeiro a Henry T. Blow
Agosto 24	Henry T. Blow a Charles Vexin
Agosto 24	Henry T. Blow a Hamilton Fish
Octubre 1	Hamilton Fish a Leonard Myers
Octubre 28	Henry T. Blow al Visconde São Vicente

Octubre 31 Henry T. Blow al Visconde São Vicente
 Noviembre 3 Visconde São Vicente a Henry T. Blow
 Noviembre 4 Visconde São Vicente a Henry T. Blow
 Noviembre 12 Robert Clinton Wright al Visconde São Vicente
 Noviembre 12 Robert Clinton Wright a William van Vleek Lidgerwood
 Noviembre 14 William van Vleek Lidgerwood a Robert Clinton Wright
 Noviembre 18 Robert Clinton Wright a William van Vleek Lidgerwood
 Diciembre 3 Visconde São Vicente a Robert Clinton Wright
 Diciembre 19 Robert Clinton Wright a Hamilton Fish

1871

Abril 12 Leonard Myers a Hamilton Fish
 Abril 15 Hamilton Fish a Leonard Myers
 Abril 15 Hamilton Fish a Robert Clinton Wright
 Mayo 24 Robert Clinton Wright a Hamilton Fish

RELACIÓN DE LA CORRESPONDENCIA SEGÚN SU UBICACIÓN EN LOS
NATIONAL ARCHIVES DE WASHINGTON, D. C.*Instrucciones, Brasil, volumen 16*

Pág. 279. No 29, Julio 18, 1870. El Secretario de Estado al Ministro de los Estados Unidos, Henry T. Blow. Incluye copia de la carta del representante del Congreso Myers, de Julio 16, concerniente al embarque de los restos de L. M. Gottschalk a los Estados Unidos y preguntando sobre la situación de determinados efectos del fallecido.

Págs. 304-05. No 60, Abril 15, 1871. El Secretario de Estado Hamilton Fish a Robert Clinton Wright. Remite copia de una carta recibida del diputado Myers, con fecha 12 de abril, relacionada con la eventual venta de joyas y medallas de Gottschalk.

Despachos, Brasil, volumen 37

No 111, Agosto 24, 1870. El Ministro Blow al Secretario de Estado Fish. Acusa recibo del Despacho del Departamento de Estado No 29. Los restos de L. M. Gottschalk serán enviados por medio del vapor estadounidense Merrimack a Nueva York, consignados a los señores Hall & Son. Sus bienes se encuentran en manos de la Corte de Huérfanos prontos para ser liquidados. 5 páginas.

No 132, Setiembre 29, 1870. El Ministro Blow al Secretario de Estado Fish. Se relaciona con los bienes de L. M. Gottschalk, con adjuntos. 24 páginas.

Despachos, Brasil, volumen 38

No 152, Diciembre 19, 1870. Robert Clinton Wright al Secretario de Estado Fish. Los bienes de L. M. Gottschalk. La caja de joyas perteneciente a los bienes entregada por el señor Lidgerwood a la Corte de Huérfanos. 34 páginas.

No 176, Mayo 24 de 1871. Roberto Clinton Wright al Secretario de Estado Fish. Los bienes de Gottschalk. No se ha producido venta alguna de los efectos hasta el presente. 2 páginas.

Cartas diversas

Julio, Parte II, 1870. Julio 16. El diputado Leonard Myers al Secretario de Estado Fish, relacionado con la muerte de Gottschalk. Sugerencias respecto al traslado de sus restos a los Estados Unidos. Sus efectos. 2 páginas.

Abril, Parte I, 1871. Abril 12. El diputado Leonard Myers al Secretario de Estado urgiendo la intervención del Gobierno de los Estados Unidos con el fin de evitar la venta de los efectos de L. M. Gottschalk por las autoridades brasileñas. 2 páginas.

Cartas domésticas

Volumen 85, pág. 310. Julio 18, 1870. El Secretario de Estado Fish al diputado Myers, acusando recibo de su carta del 16 de Julio. 1 página.

Volumen 86, pág. 331. Octubre 10, 1870. El Secretario de Estado Fish al diputado Myers, agregando copia del Despacho del Ministro Blow, relativo a los bienes de L. M. Gottschalk. 1 página.

Volumen 89, pág. 145. Abril 15, 1871. El secretario de Estado Fish al diputado Myers, acusando recibo de la carta de Abril 12. 1 página.

VIII

ACTIVIDADES DE L. M. GOTTSCHALK EN EL PERÚ (1865-1866)

Recopilación efectuada por el Profesor Rodolfo Barbaacci, a solicitud del Instituto Interamericano de Musicología, de Montevideo. Fue tomada principalmente del diario "El Comercio", de Lima, por tratarse del más importante, extenso y serio de la época, habiendo apenas unas citas de "El Mercurio".

Febrero 2 de 1860 - (El Comercio, No 6317).

En el aviso de una casa de música que acababa de abrirse en esa fecha, se anuncian obras impresas de varios autores, entre ellas las de Gottschalk.

Agosto 8 de 1865 - (El Mercurio, No 526).

Contiene un artículo sobre el pianista y compositor Luis M. Gottschalk, que es la traducción del capítulo que Léon Escudier publicó sobre el artista en su libro *Mes Souvenirs*. Ocupa tres columnas.

Octubre 21 de 1865 - (El Mercurio, No 558).

Gottschalk en el desierto. Artículo parcialmente reproducido del diario "Continental" de Nueva York, del 18 de Setiembre de 1862. Ocupa dos columnas y media y no tiene firma. (Véase Sección Variedades).

Octubre 23 de 1865 - (El Comercio, No 8774).

El Gran pianista Gottschalk. Sabemos que el sublime artista Gottschalk dará su primer concierto dentro de breves días. Nuestra sociedad está de enhorabuena, pues se cumple uno de sus más fervientes anhelos. Tenemos motivos para enorgullecernos de que este artista haya venido a visitarnos. Admiradores del mérito. (Véase Sección Diversiones Públicas).

Octubre 25 de 1865 - (El Comercio, No 8775).

L. M. Gottschalk. El sábado próximo es el día señalado para el primer concierto de este eximio pianista. Es natural suponer que para ese día no habrá en el Teatro una sola localidad vacía, tal es el deseo que todos manifiestan de oír tocar el piano al famoso artista americano. (Véase Sección Crónica de la Capital).

Noviembre 11 de 1865 - (En varios diarios).

Teatro. 1ª función de abono para los conciertos del señor Gottschalk; para el Viernes 17 de Noviembre de 1865. Programa. - Primera parte: Overtura. En seguida se representará la linda comedia en un acto, traducida del francés, titulada: "¡Es una malva!". Segunda Parte: 1º Gran duo de bravura sobre temas del "Trovador", ejecutado por el Sr. Gottschalk y el Sr. Francia. 2º Murmullos élicos, fantasía compuesta y ejecutada por el Sr. Gottschalk. 3º El Banjo (en esta pieza ha tratado de imitar el autor el baile de los negros norteamericanos, y el instrumento con el cual se acompañan). Tercera Parte: Se pondrá en escena la aplandida zarzuela, letra de D. Narciso Serra, música del maestro D. Enrique Pasta, titulada "El loco de la Guadalupe"; en cuyo desempeño tomarán parte las señoras Dominguez, Ruiz y Arroyo, y los señores Villalonga, Flores, González, Arroyo, Ofelar y Galvez. Cuarta parte: 1º Ojos criollos, (danza cubana) ejecutada por el Sr. Gottschalk y el Sr. Francia. 2º La última esperanza, (meditación religiosa), compuesta y ejecutada por el Sr. Gottschalk. 3º "The battle of Freedom (El grito de guerra de libertad). Himno nacional de los ejércitos del Norte de Estados Unidos, compuesto y ejecutado por el Sr. Gottschalk. - Precios por función: Puleos de 1º \$ 4.4. - Idem de 2º \$ 4. - Idem de 3º \$ 3.4. - Idem de 4º \$ 2.4. - Entrada general \$ 1. - Asiento de lunetas \$ 0.2. - Asiento de casaca gratis.

Noviembre 18 de 1865 - (El Comercio, No 8798).

Concierto. Por fin tuvo anoche lugar con una inmensa concurrencia el deseado concierto del distinguido compositor y pianista Sr. Gottschalk. Nos declaramos desde luego, incompetentes para juzgar el sobresaliente mérito del verdadero artista que se exhibió anoche por primera vez en nuestro Teatro. Creemos insuficientes los elogios que pudieramos tributarle, y no sabemos si admirarlo más como autor o como pianista. Bajo el primer aspecto, sus composiciones están llenas de poesía, de ternura y fuerza de expresión que revelan el ingenio del autor, y en cuanto a la ejecución nada deja que desear. El Sr. Gottschalk reúne al más exquisito gusto una admirable facilidad y destreza. El Sr. Francia que lo acompañó en la ejecución de varias piezas, es también un artista de mérito, y le tocó en justicia una parte de los entusiastas aplausos del público. Creemos sinceramente que es preciso oír tocar el piano al Sr. Gottschalk para tener idea de su mérito y del de sus composiciones. Oportunamente anunciaremos el día que debe tener lugar su segundo concierto. (Véase Sección Crónica de la Capital).

Noviembre 20 de 1865 - (El Comercio, No 8799).

Revolución teatral. Era verdaderamente una revolución la que hubo anoche en el Teatro, pues el público asistiendo en tropel al rendir vos dado por Gottschalk fué espléndido desde el gran duo de bravura sobre temas del Trovador, ejecutado en compañía del Sr. Francia; su brillante ejecución fué asombrosa y el público fuera de sí aplaudió con extremo entusiasmo; ni podía ser de otro modo desde que el artista con su genio dominó a todos absorbiendo y concentrando la atención general a un solo punto, este punto era Gottschalk. - "Murmullos élicos"!... que idea... Estaba reservado al sublime genio de Gottschalk transcribir al piano un cuadro que daría mucho que pensar a un hábil pintor. Ciertamente, en esos momentos el público había sido conducido a una región muy distante del teatro, región encantada en donde nada se veía, pero se oía y se sentía el conjunto de sensaciones que en ese sentido le manifestó el sublime artista. Oh! genio de Gottschalk! Tu has elevado hasta lo sublime aún los cantos populares, díganlo si no el Banjo y los Ojos criollos, después de cuya ejecución el público prorrumpió en frenéticos aplausos. Meditación religiosa. Inspiración celestial verdaderamente. ¿Quién no se sentía en un puro recogimiento al oír las frases con que Gottschalk nos conducía a la meditación? ¿Quién con el místico sentido de esa melodía no sentía en su alma la completa excitación de las pasiones para elevarla purificada al seno de lo eterno? El alma de Gottschalk transmitió a la nuestra ese mismo sentimiento, tal era el grado de sublimidad a que había llegado en ese momento, que aunque parezca inverosímil diremos que quizás el mismo artista no se encontraba en estado de darse cuenta: valgan las palabras del mismo Cabo Peralta para decir que Gottschalk, al ejecutar esa melodía estaba enteramente ensimismado, y que exclamó a todos. Reinaba profundo silencio en el transcurso de aquella meditación, sucediéndose después la transición más expentanea, pues el público llegó al colmo de su entusiasmo y aplaudió a rabiar. - Gottschalk, no tardó en volver a la escena, pues las ilusiones que nos has dejado no se borrarán hasta que vuelvas a reemplazarlas con otras. Vuelve Gottschalk, porque nuestro corazón y nuestra alma te pertenecen para siempre, pues tus recuerdos serán inolvidables. - Tus admiradores. (Véase Sección Diversiones Públicas).

Noviembre 21 de 1865 - (En varios diarios).

Teatro: 2ª función de abono para los conciertos del señor Gottschalk. Programa: Sinfonía por la orquesta; Sinfonía del "Guillermo Tell" de Rossini, arreglada para dos pianos por el Sr. Gottschalk y ejecutada por el Sr. Francia y el autor; "El Banjo" (pedido). En esta pieza ha tratado de imitar el Autor el baile de los negros norteamericanos y el instrumento con el cual se acompañan; Gran Fantasia sobre temas de "La Favorita" de Donizetti, compuesta y ejecutada por el Sr. Gottschalk. - 2ª parte: La graciosa pieza en un acto "Un huésped del otro mundo". - 3ª parte: "Sus ojos", gran polka de bravura para dos pianos, arreglada por el Sr. Gottschalk, y ejecutada por él y el Sr. Francia; Berceuse, canto de una madre, y "Jeunesse", mazurka, compuestas y ejecutadas por el Sr. Gottschalk; "Reminiscencias de la Somanbala", compuestas y ejecutadas por el Sr. Gottschalk. - (El gran piano del Sr. Gottschalk es construido por la célebre fábrica de pianos de Chickering, Boston).

Noviembre 22 de 1865 - (El Comercio, N.º 8501).

Concierto. Como estaba anunciando, tuvo anoche lugar el segundo concierto del Sr. Gottschalk. En cuanto al sobresaliente mérito de este artista no añadiremos una palabra. Nos limitaremos a decir que la concurrencia lo aplaudió con un entusiasmo de que pocas veces hemos visto poseído a nuestro público y que esos aplausos fueron justos y merecidos. Seis piezas estaban anunciadas en el programa, pero a instancias del público tuvo la complacencia el Sr. Gottschalk de ejecutar cuatro o cinco más, acompañado en algunas de ellas por el Sr. Francia. El público habría pues salido muy complacido de la función si no se le hubiere ocurrido al director de la compañía dramática poner en escena una petipieza tanta e indecente que disgustó sobremedida. Parece que ya no es costumbre censurar las obras que se representan en el Teatro, de otro modo creemos que los censores no habrían dado el pase a la petipieza "Un huésped del otro mundo" ni otras del mismo jaez que se han puesto en escena en los últimos tiempos. (Véase Sección Crónica de la Capital).

Noviembre 23 de 1865 - (En varios diarios).

Theatro: Obertura; Canción andaluza por la Srta. Alaide Pantanelli. - Día 24: En el Club del Callao: Concierto del pianista Gottschalk con la colaboración del Sr. Francia. (No se publicó el programa).

Noviembre 25 de 1865 - (En varios diarios).

Theatro: 3.º Concierto de Gottschalk. Obertura por la orquesta. La pieza en 1.º acto "Un bofetón y soy diebosa". - 2.ª parte: Gran duo de bravura sobre temas de "El Trovador" de Verdi, para dos pianos, compuesto por el Sr. Gottschalk y ejecutado por el Sr. Francia y el autor (esta pieza fué compuesta expresamente para el gran concierto dado en el Teatro de Niblo, Nueva York, el 25 de diciembre de 1857, por el Sr. Gottschalk, y ejecutada por los señores Thalberg y Gottschalk); "La Savane" (ballade créole) y "Malbrough s'en va-t'en guerre", compuesta y ejecutada por el Sr. Gottschalk; Carnaval de Venecia, compuesto y ejecutado por el Sr. Gottschalk. - 3.ª parte: "La Gallina" (danza) a cuatro manos, compuesta por el Sr. Gottschalk y ejecutada por el Sr. Gottschalk y el Sr. Francia; Transcripción del cuarteto de "I Puritani", de Thalberg, ejecutada por el Sr. Gottschalk; Fantasia sobre la "Lucia de Lammermoor" de Donizetti, compuesta y ejecutada por el Sr. Gottschalk.

Noviembre 29 de 1865 - (En varios diarios).

Segundo concierto de Gottschalk en el Club Mercantil del Callao, con la participación del pianista Sr. Francia. (No se publicó el programa). Día 30: Concierto de Gottschalk en el Jardín Otazú de Lima. (El Teatro había sido clausurado por haber sufrido un derrumbe interno. Gottschalk obtuvo un gran éxito social y artístico, agregando 6 números al programa).

Diciembre 6 de 1865 - (El Comercio, No 8812).

Salón Otazú. Gran concierto del célebre pianista L. M. Gottschalk. Programa: 1.ª parte: 1) Célebre obertura de "Oberón" de Weber para dos violines, harmonium y piano, ejecutada por los Sres. Reynaldo y Claudio Rebagliatti, Tve [Tate] y L. M. Gottschalk. 2) Le poëte mourant (d'égie) compuesta por S. Octave [Seven Octave, seudónimo empleado por Gottschalk en ediciones por Oliver Ditson] y ejecutada por Gottschalk. 3) Marmullos colinos (pedido), compuesto y ejecutado por el Sr. Gottschalk. 4) Duo para dos violines compuesto por Beriot y ejecutado por los Sres. Rebagliatti. (Descanso de un cuarto de hora para dar tiempo a los concurrentes de pasear por el jardín). 2.ª parte: 5) Meditación sobre temas de "Faust" de Gounod para dos violines, harmonium y piano, compuesta por Gounod y ejecutada por los Ss. Rebagliatti, Tve, y Gottschalk. 6) "Marcha de Noche", compuesta y ejecutada por Gottschalk. 7) "The Battle cry of freedom" (El grito de guerra de la libertad), Himno nacional de los Ejércitos del Norte de los Estados Unidos, compuesto y ejecutado por el Sr. Gottschalk. Descanso de un cuarto de hora para dar a los concurrentes el tiempo de pasear por el jardín. 3.ª parte: 8) "Berceuse" (pedido) (Canto de una madre en la cuna de su niño) compuesto y ejecutado por Gottschalk. 9) Obertura de "Guillermo Tell" de Rossini, arreglada para dos violines, harmonium y piano, ejecutada por los Sres. Rebagliatti, Tve, y Gottschalk. - Entrada y asiento 2 soles. Los boletos se expenden en el Hotel de Morin's, en la Antigua Botica Francesa y en las tiendas de los Sres. Messier y Barlet, Luceroix, Fournes, Armand, Delphy... y en el almacén de música de E. Niemeyer e Inghinami, calle de Mercaderes No 195. - Habiendo mandado la empresa hacer un piano de la Sala se encontrará en todos los puntos de venta donde se podrá escoger los asientos de antemano. El gran piano del Sr. Gottschalk es construido en la célebre fábrica de pianos Chickering, Boston.

Diciembre 13 de 1865 - (En varios diarios).

Salón Otazú. Gran concierto del célebre pianista L. M. Gottschalk... Programa. 1.ª Parte: 1) Cuarteto de "Rigoletto" de Verdi, para dos violines, harmonium y piano, ejecutada por los Sres. Rebagliatti, Tve, y Gottschalk. 2) Nocturno, compuesto y ejecutado por el Sr. Gottschalk. 3) Fantasia sobre motivos de "La Favorita" de Donizetti, compuesta y ejecutada por Gottschalk. Descanso de un cuarto de hora para dar a los concurrentes tiempo de pasear por el jardín. 2.ª Parte: 4) Meditación sobre temas de "Faust" de Gounod, para dos violines, harmonium y piano, compuesta por Gounod y ejecutada por los Sres. Rebagliatti, Tve y Gottschalk. 5) Fantasia sobre la "Lucrocia Borgin" de Donizetti, compuesta y ejecutada por el Sr. Gottschalk. 6) "Di que sí", danza a cuatro manos, compuesta y ejecutada por el Sr. L. M. Gottschalk y el Sr. Francia. Descanso de un cuarto de hora para dar a los concurrentes tiempo de pasear por el jardín. 3.ª Parte: 7) "Ricordiati" (Acsórdada), Nocturno compuesto y ejecutado por el Sr. Gottschalk. 8) Coro y Marcha de la célebre ópera "Faust" de Gounod, compuesto por el Sr. Gottschalk. 9) Gran Fantasia concertante sobre temas de "Un baile de máscaras" de Verdi, compuesto por L. M. Gottschalk para harmonium, dos violines y piano, ejecutado por los Sres. Rebagliatti, Tve y L. M. Gottschalk. Entrada y asiento 2 soles.

Diciembre 22 de 1865 - (En varios diarios).

Salón Otalva, Gran concierto del célebre pianista L. M. Gottschalk... Programa. 1ª Parte: 1) Sinfonía de "Guillermo Tell" de Rossini, para harmonium, dos violines y piano, ejecutada por los Sres. Rebagliati, Tovo y L. M. Gottschalk. 2) "Última esperanza", meditación religiosa, compuesta y ejecutada por L. M. Gottschalk. 3) A petición de muchos, "Capricho sobre aires peruanos", compuesto y ejecutado por Gottschalk. Descanso de un cuarto de hora para dar a los concurrentes el tiempo de pasear por el jardín. 2ª Parte: 4) "Sus ojos", gran polka de bravura para dos pianos, arreglada por L. M. Gottschalk y ejecutada por él y el Sr. Francia. 5) "La Savane", balada criolla, de la Luisiana, compuesta y ejecutada por Gottschalk. 6) Gran marcha de la ópera "Tannhäuser" de Wagner, arreglada para cuatro pianos, y ejecutada por los Sres. Tovo, Rebagliati, Francia y Gottschalk. Entrada y asiento 2 soles.

Enero 2 de 1866 - (En varios diarios).

Teatro, Función extraordinaria. Gran concierto del Sr. Gottschalk, Sinfonía por la orquesta. Pieza en un acto "Las sisas de mi mujer". Gran fantasía sobre la ópera "Norma"; Fantasía sobre temas de la ópera "La Sonnambula" de Bellini, compuestas y ejecutadas por el Sr. L. M. Gottschalk; "Bridal Eve" (Vieperas de Bodas). Gran polka de concierto compuesta por el Sr. Souderson, arreglada para dos pianos por el Sr. Gottschalk y ejecutada por el mismo y el Sr. Francia; Gran paráfrasis de concierto The Union (On American airs introducing "Star Spangled Banner", "Yankee Doodle" and of "Hall Columbia", each band playing a different tune at the same time) composed and performed by L. M. Gottschalk. Pieza en 1 acto "Bodas ocultas".

Enero 3 de 1866 - (El Comercio, No 8840).

Al público de Lima. Circunstancias independientes de mi voluntad me obligan a despedirme del público de Lima. Suplico a las personas que se abonaron a 4 conciertos en el Teatro, se sirvan acudir a la tesorería del Teatro, en donde se les devolverá el importe de la 4ª función, y los ruego reciban mis sinceras gracias por las muchas simpatías que me han demostrado; asegurándoles que el recuerdo de mi permanencia en Lima se borrará difícilmente de mi memoria. L. M. Gottschalk.

(En pocas líneas anteriores se lee en la misma columna que por causa de haber dispuesto del Palko del Prefecto, las autoridades impulsaron arresto al Sr. Flores y una multa de 200 soles a Gottschalk, en la función del día 2).

Enero 4 de 1866 - (El Comercio, No 8841).

El señor Gottschalk. El sentimiento que ha causado la despedida del Sr. Gottschalk ha sido general. Todos recuerdan los momentos deliciosos que han pasado oyendo las inimitables armonías y no pueden convenirse con su violenta separación. Muchas señaritas nos han encargado digamos al eximio pianista de algunos conciertos en el Jardín Otalva; cediendo a nuestra petición complaceré

al Sr. Gottschalk a la sociedad limeña, que ha manifestado de diversos modos su adhesión y simpatía. El local indicado es el más aparente para conciertos: la crecida concurrencia que ha asistido a los que se han dado, prueban nuestra aserción. Estamos seguros de que el Sr. Gottschalk no desatenderá la indicación que le hacemos. (Véase Sección Crónica de la Capital).

Enero 4 de 1866 - (En varios diarios).

Teatro, Beneficio de Florencio Flores: Zarzuela en 3 actos, música de José Inzenga: "Si yo fuera Rey"; en el intermedio del 1º al 2º acto se presentará el Sr. Gottschalk y tocará la magnífica composición original de dicho señor, que se titula "Murmuros edílicos"; Zarzuela "El Juramento de Gaztambide" (solamente el Duo, cantado con participación del Sr. Villalonga).

Enero 8 de 1866 - (El Comercio, No 8844).

Obsequio a Gottschalk. El sábado pasado los socios del Club Nacional de Lima obsequiaron a Gottschalk con una espléndida cena en la que asistían los representantes más escogidos de nuestra alta sociedad tanto extranjera como de Lima. El objeto de este convite no era solo ofrecer al célebre pianista un banquete, sino presentarle también una medalla que según hemos oído decir se está trabajando hace algunas semanas en los talleres de Majra, Polot hermanos. En un corto pero elocvente discurso el presidente en nombre de todos los socios remitió al eminente artista esta prenda honorífica y colgándosela al cuello con una cinta de colores nacionales expresó el deseo que al llevarla el célebre pianista recordara siempre el aprecio que se supo hacer de su genio en Lima y la simpatía que ha sabido granjearse por sus dotes personales. La forma de esta alhaja es la de una hoja de oro esmaltada y guarnecida de brillantes y de perlas, los atributos de la música forman la parte superior de la hoja y ocultan el anillo por el que pasa la cinta. El revés de la alhaja lleva la inscripción siguiente: "El Club Nacional de Lima, al eminente artista L. M. Gottschalk. Enero 1866". En medio de la más completa alegría y franqueza la reunión se prolongó hasta las cinco de la madrugada. Hubo mucha música, muchos brindis y se separaron los concurrentes altamente satisfechos y en una disposición de ánimo que les hará recordar siempre con placer la noche del 6 de enero de 1866. Dejando a un lado el valor intrínseco de la alhaja, que es considerable, el Sr. Gottschalk puede enorgullecerse de haber recibido este magnífico presente de parte de la primera sociedad de Lima, y le correspondía a nuestra culta Capital dar esta prueba de su admiración al primer músico de la América.

Enero 15 de 1866 - (El Comercio, No 8851).

En el concierto que dará la Srta. Pilomena, tocará "El Banjo" de Gottschalk y usará su piano; a beneficio de la Sociedad de donativos de Santiago de Chile. (Sin indicación de diario y número en la recopilación del Prof. Rodolfo Barbaeci).

Enero 13 de 1866 - (El Comercio, No 8851 [9]).

Poesía, en francés, dedicada a Gottschalk, sin firma, de 11 cuartetas.

Marzo 2 de 1866 - (El Comercio, No 8900).

Un famoso Piano: El eminente pianista Gottschalk, debiendo emprender en breve su viaje a Chile, ha resuelto deshacerse del magnífico instrumento que ha usado en sus conciertos en Lima y que tanta admiración ha causado por su sonido y su fuerza. Parece que otro piano de la misma fábrica de Chickering, enviado desde Boston a Valparaíso le está esperando allí; aconsejamos a los amantes del arte no dejen escapar la ocasión, quizás única, de adquirir un instrumento inimitable, cuyo mérito está realzado por las circunstancias de haber pertenecido al célebre pianista.

Marzo 7 de 1866 - (El Comercio, No 8906).

Súplica al Sr. Gottschalk. Hemos oído muchos de los aficionados al divino arte ahora de temporada en Chorrillos [balneario en las afueras de Lima] echar de menos que el célebre pianista no quisiera dar una nueva oportunidad de admirar su talento. Varias señoritas nos han escrito también suplicándonos hiciéramos el intérprete de sus deseos que dé el gran pianista un concierto siquiera. Hemos cumplido y esperamos que el Sr. Gottschalk no querrá desairar a sus amigos admiradores.

ESTE TRABAJO CONCLUIRÁ EN EL PRÓXIMO
NÚMERO DE LA REVISTA DE ESTUDIOS MUSICALES.

Notas: Cuando se mencionan programas, las fechas indicadas al margen no son las del anuncio sino las del concierto.

Se ejecutaron a menudo obras de Gottschalk en fechas posteriores, por varios pianistas limeños, en los conciertos de la Filarmónica, destacándose "El Banjo" como pieza preferida.

V I C E N T E T. M E N D O Z A

MÚSICA INDÍGENA OTOMÍ

Investigación musical en el Valle

del

Mezquital

(1936)

Primera Parte

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
MENDOZA
1951

PROLOGO

El extenso trabajo del Profesor Vicente T. Mendoza, que aparecerá en varios números de esta Revista, tiene ya algo de historia. Resultado de una investigación practicada en el Valle del Mezquital, fué elaborado por su autor durante y después de su quietud forzosa, impuesta por un serio accidente automovilístico que puso en peligro la vida de ese denodado musicólogo. Una vez terminado el estudio, le esperó lo que suele suceder aún con frecuencia en nuestros países con obras que escapan del interés común y del libro comerciable: fué solicitado por el que esto escribe, poseído siempre de más entusiasmo y voluntad de cooperación que de posibilidades de realización, o dicho en otras palabras, dispuesto a estimular a jóvenes de valor pero rodeado de la insensibilidad del medio por esta clase de actividades o de la imposibilidad económica de algunas instituciones dedicadas a especulaciones parecidas. El manuscrito viajó conmigo varias veces a través del continente, siempre en procura de la posibilidad de ser editado y con mi traslado a la ciudad de Mendoza inició aquí otro compás de espera hasta la llegada del instante de ser incorporado a esta Revista.

Si hay algo que enaltece la orientación de la Universidad Nacional de Cuyo, aparte de otras cualidades notorias, lo es su profundo espíritu americanista, orientado y ejercido prácticamente por autoridades y profesorado, con una convicción amplia y generosa, que debe ser norte de nuestra búsqueda de superación espiritual. Es por esta razón que el estudio de Vicente T. Mendoza, miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México y Presidente de la Sociedad Folklórica de México, haya encontrado finalmente cabida en nuestra publicación.

Cuando resolví incluirlo en este número, relejendo el original, se produjo un animado cambio de cartas con el autor, junto con la necesaria revisión de una tarea que ya tiene dieciséis años de realizada. Dada la extensión del trabajo y la evolución que en los últimos tiempos tomaron los estudios antropológicos, etnológicos y folklóricos mexicanos, hubo que pensar si convenía mantener la extensa introducción o eliminarla para reducir todo a lo estrictamente musical.

Me he inclinado por lo primero, creyendo que la inserción Integral ejercerá un doble beneficio: crear, en primer término, una amplia visión de conjunto sobre el pasado y presente de un grupo indígena poco o nada conocido en nuestros medios y mostrar al mismo tiempo la conveniencia de seguir la iniciativa del Profesor Mendoza cuando las circunstancias lo aconsejen. No sólo es obligación estar conectado con la Historia y compenetrarse de ella; también es necesario imponerla junto con otros antecedentes cuando muchos interesados, argumentando desconocimiento o falta de interés, apenas quieren circunscribir su curiosidad a los resultados de la cosecha musical. Hemos visto con frecuencia errores garrafales cometidos por musicólogos que rehusaron el estudio en profundidad, prefiriendo la superficie.

Hemos insistido en proveer el trabajo de las notas de referencia y la revisión de sus páginas evitó al autor volver a uno de sus primeros estudios de importancia, del cual ya se encontraba demasiado alejado. Si el lector encontrara algunas pequeñas fallas, ante todo en la fonética del otomí, sujeta a diversas interpretaciones, sabrá disculparlas. Hemos tratado de uniformizarla en medio de la carencia de una tipografía especializada.

El trabajo del Profesor Vicente T. Mendoza mostrará de nuevo a los interesados que la cariñosa compenetración de un núcleo étnico, por pobre y desdeñado que sea por gentes insensibles a sus artes —que no son, en este caso, más que el producto de su vida íntima— puede dar excelentes resultados y revelaciones que imponen no sólo respeto sino la obligación de preservar en lo posible todas las tradiciones que ese pueblo ha venido conservando a través de los siglos.

Mendoza, Diciembre 1952.

F. C. L.

INTRODUCCION

LA Universidad Nacional de México decidió llevar a efecto, durante la primavera de 1936, la exploración del Valle del Mezquital, habiéndonos tocado en suerte a Gabriel Saldívar y al que esto escribe la investigación musical. Trasladados el día 20 de marzo a la población de Ixmiquilpan, lugar que fué el centro de operaciones en el citado Valle, esa misma tarde nos encaminamos al Barrio de Mandó, al Poniente y en la margen izquierda del río Moctezuma, con objeto de hacer los primeros tanteos acerca del método que debía emplearse en la exploración.

Los resultados fueron halagadores, porque, una vez vencida la reserva natural de los indígenas, espontáneamente nos proporcionaron el primer ejemplo de canción, el cual nos dió la certidumbre de dos cosas: primera, que si existía material a propósito para la exploración que iniciábamos y, segundo, cuál había de ser el sistema que empleáramos de allí en adelante para recolectar los cantos. Esta primera prueba nos sirvió de base para externar con toda seguridad la opinión afirmativa de la existencia de música y cantos entre los miembros de la familia otomí del Valle del Mezquital, y al mismo tiempo nos llenó de optimismo con respecto a los resultados de la investigación iniciada.

Nuestros primeros esfuerzos se encaminaron a la consecución del mayor número de ejemplos, sobre todo procedentes de indígenas y en idioma nativo, ya que era el indio otomí del Valle del Mezquital y sus problemas que la Universidad trataba de investigar y resolver. No quedaron, naturalmente, descartados los otros aspectos de la música: aquéllos que han sufrido influencia europea, o los que aparecen como mezcla importada de otras regiones que han venido modificando los aspectos primitivos.

Los cantos en idioma otomí fueron los que inmediatamente llamaron nuestra atención, tanto por su fuerte diferenciación musical, como por su fonética y prosodia, todo lo cual unido nos ofrecía un algo novedoso y atractivo, simple y extraño. El resultado de todas las observaciones obtenidas en esta primera exploración musical de la

zona otomí, se consigna en el presente trabajo, tal y como se nos presentaron a la vista y al oído, como formando parte de las manifestaciones culturales de este grupo humano.

La visita al Santuario del Cardonal, los días 26 y 27 del mismo marzo, con motivo de la romería que verifican los indígenas de la región al lugar donde existió el Santo Cristo del Cardonal, la cual se lleva a cabo durante los primeros viernes de cuaresma, constituyó nuestra segunda experiencia, poniéndonos en contacto con otros aspectos de la música otomí: la religión y la coreográfica. La primera, influenciada por la europea mediante la labor de penetración que verificaron los frailes misioneros al evangelizar esta zona; la segunda, que ofrece el mismo influjo debido a los instrumentos y su técnica, igualmente europeos, así como por los ritmos bailables que junto con dicha música introdujeron los peninsulares.

Todos los documentos reunidos en esta ocasión, los recolectados en el Barrio del Maye los días 2 y 3 de mayo, con motivo de la fiesta de la Santa Cruz, así como los que reunieran mi compañero y su esposa durante el transcurso de junio a diciembre del mismo año, tanto en el Tepe, como en Capula, los Remedios y Alfajayuca, constituirán dos secciones del presente trabajo.

El núcleo principal fué reunido durante los días de la Semana Santa, abril del mismo año, en Ixmiquilpan, ya que en estos días concurren a este lugar gentes de todos los barrios cercanos: de este modo pudimos captar de labios de los pastorcitos del Nith y Pueblo Nuevo un buen número de cantos junto con su traducción, más o menos fiel, pero de notable interés. Los demás documentos fueron obtenidos más tarde de individuos que, sabiendo nuestro propósito, procuraban comunicarnos sus canciones, o por nosotros mismos recorriendo los lugares apartados en busca de ellos. Como documentos complementarios agrego dos cantos que existían ya recolectados en el Archivo de la Sección de Música, Departamento de Bellas Artes; éstos fueron, por decirlo así, el anzuelo con que pude vencer la resistencia y timidez de los reconcentrados indígenas.

Con el fin de obtener un mayor ámbito de comparación, me he permitido tomar los textos que publicaron Weitlaner y Soustelle⁽¹⁾. Sin embargo, aunque algunos proceden de Zimapán, lugar que ya

(1) WEITLANER, ROBERT & SOUSTELLE, JACQUES, *Canciones Otomías*, en *Journal de la Société des Américanistes*, Nouvelle Série, T. XXVII, Fasc. 2, París, 1935, págs. 302-24.

no se consideró como formando parte del Valle del Mezquital, tienen todas las características de las demás canciones de la región por nosotros recolectadas. Lo hacemos así con el objeto de comparar un mayor número de versiones de un mismo canto, con el fin de obtener datos mejores y más amplios con respecto a la ideología contenida en el texto, así como para apreciar mejor la difusión de la música otomí en los lugares circunvecinos del Mezquital.

Tanto los textos de las canciones publicadas por dichos autores, como las atinadas observaciones que hacen en torno de tan importante tema, me han sido de una extraordinaria utilidad y reconozco a ellos todo el mérito que les corresponde como predecesores en esta investigación.

Las canciones consignadas en el artículo citado son:

- I a) Zidóni zidóni didónguá
de Bernabé Pérez, Orizabita, Ixmiquilpan, 1935-1931.
- I b) Zidóni zidóni didónguá
de varios indígenas del Cardonal, 1933-1934.
- II Numandé endónito
de Bernabé Pérez, fechas citadas.
- III Ydamága yóakibengi
de Bernabé Pérez, fechas citadas.
- IV Pei, pei, ríahidá to
de Bernabé Pérez, fechas citadas.
- V Raca mazironkwa okú.
de Bernabé Pérez, fechas citadas.
- VI Ydamága éngra bngu
de Bernabé Pérez, fechas citadas.
- VII Sipa mazimúe sáma gedané.
de Alvina Trejo, Alfajayuca, Hgo., 1932.
- VIII a) Bimá mandé bizóga wa
de Bernabé Pérez, fechas citadas.
- VIII b) Bimá mandé bizogató
de Agustina Hernández, Ixmiquilpan, 1933.
- IX Ai simasegá tska hyándi matiyó
de Anastasio Peña, anciano de Tepenené, Actopan, 1934.
- X a) Habú griná gamá razú
de Alvina Trejo, Alfajayuca, Hgo., 1932.
- X b) Béngi ridú gramówiní
de Agustina Hernández, anciana de Ixmiquilpan, 1933.
- X c) Bengridá rak' ahwini
de la esposa de Bernabé Pérez, 1925-1934.
- X d) Mandó damá gantai
de la misma persona, en iguales fechas.
- XI Yabidu sindadu
de varios indígenas del Cardonal, 1933-1934.

- XII Habü gimá gamá gantái
de varios indígenas del Cardonal, 1933-1934.
- XIII Yadamúga oski bengi
de un desconocido de Zimapan.
- XIV Dimái, dimái, pero nugé hingimaki
de Javier Benítez, joven de Izmitquillpan, 1932-1935.

A continuación de estas canciones aparece en el trabajo citado, bajo el rubro de *cuento*, una larga relación que dividiría yo en dos fracciones, la primera referente al lobo que devoró una res, la segunda, y es la que me parece quizás más interesante, que llamaría de *La Viuda*. Entiendo que ésta tiene conexión con el canto recogido por mí en el Nith y que principia: *Totan döni mamawi cagé* (Una florecita en el quexquemil) y viene a completar el canto indudablemente fragmentario, comunicado por la anciana Narcisa Corona. Este último documento, aunque no contiene música, según los autores, lo incluyo por sí mi versión se ajusta posiblemente como principio a la de los investigadores citados.

OBSERVACIONES GENERALES

DE la exploración parcial que se hizo durante el año de 1936, desde el punto de vista musical, en el centro de la zona otomí del Estado de Hidalgo, se desprenden los siguientes puntos: la música recolectada se puede agrupar en dos secciones, la religiosa y la profana. Debe considerarse ésta, a mi entender, como la más antigua y arraigada, y puede dividirse en:

- I — Canciones de cuna.
II — Cantos que se refieren a animales.
III — Cantos amatorios.

La música religiosa comprendería:

- I — Salmodias en forma de responsorios.
II — Alabanzas, generalmente en castellano.
III — Melodías instrumentales.
IV — Melodías de danza tradicional.

Todos los cantos que aparecen marcados con sus respectivas especificaciones, fueron tomados de viva voz a individuos de ambos sexos que habitan en el Valle del Mezquital, según la lista que acompaño.

MÉTODO EMPLEADO

EL método empleado por mí para la recolección de los cantos fué el siguiente; en vista de la carencia de aparatos mecánicos grabadores del sonido, después de escuchar la composición y luego de darme cuenta de su estructura en frases, semiperíodos, incisos o motivos, procedía a la repetición de los mismos, uno por uno, hasta fijar bien las entonaciones y valores de sonido, luego iniciaba la escritura por incisos, más o menos de ocho sonidos —sistema que no fatiga al comunicante y que da los mejores resultados por la longitud media que contiene— cuidando de valorar los sonidos y de determinar los acentos culminantes de la frase o sea, los que señalan la tesis del compás y el ictus del inciso, acoplado simultáneamente el texto prosódico al musical.

Identificado el primer inciso y su texto correspondiente, cuya entonación absoluta se determinaba mediante un diapasón móvil, se pasaba a fijar el segundo, y así sucesivamente hasta terminar. Obtenido el canto, lo entonaba íntegro a fin de corregir las inexactitudes a que hubiera lugar. Si en el concepto de los comunicantes, el canto era correcto —generalmente son jueces muy estrictos en este sentido— a continuación, y después de comprobar bien la colocación de las barras del compás, así como detalles de tiempo, movimiento, matices y fraseo, se tomaban las especificaciones de nombre del comunicante, edad, procedencia del canto, lugar de recolección y fecha.

No fué tarea difícil determinar las entonaciones teniendo como único juez el oído, en vista de que los individuos que cantaban lo hacían por medio de los sonidos diatónicos familiares y no empleaban intervalos tendientes a crecer o a decrecer, puesto que dichas entonaciones anormales se hubieran notado por su irregularidad; lo mismo si tenemos en cuenta que el porcentaje de cantos pentatónicos o de sistemas exóticos que usan intervalos de segunda aumentada o terceras mayores o menores, con sus inversiones de sextas, demasiado grandes o demasiado pequeñas, no aparecen entre los cantos otomíes.

El trabajo material de la recolección se dividió tomando el señor Saldívar los textos literarios y yo las versiones musicales, con el objeto de centralizar mejor la atención, no distrayéndonos la preocupación de tomar las palabras o los sonidos y viceversa. Ya en el gabinete se compararon los cantos entre sí a fin de clasificarlos por su contenido ideológico y musical y se hicieron los análisis respectivos, los cuales fueron los siguientes: *Métrico, Rítmico, Melódico, Armó-*

rico y Morfológico. Con el objeto de que sean bien interpretados los cuadros que de cada género de cantos presento, conviene hacer algunas consideraciones.

ANÁLISIS MÉTRICO — Este solamente determina si el trozo musical está concebido en uno o en varios compases, sin indicar si el nuevo compás se establece o si sólo surge en forma transitoria. Esto se hizo con el objeto de ver si los ritmos que entregan dichos compases son uniformes o se comportan independientemente. A este fin se ha observado con cuidado si el ictus del compás concuerda con el acento prosódico del texto.

ANÁLISIS RÍTMICO — Es con el objeto de ver si el fragmento resiste la disección hasta el inciso o hasta el motivo, indicando el número de estos. En cuanto a la estructura de los mismos se señala si son de terminación masculina o femenina, con el objeto de ver en qué cantidad y cuál predomina.

ANÁLISIS MELÓDICO — En la primera columna se señalan los modos en que se suponen concebidos los cantos; mas como existen muchos casos en que el ámbito de la melodía es muy restringido, no es posible en ellos considerar ningún modo bien definido. En otras ocasiones, es menor el número de sonidos que el intervalo dentro del cual se mueven; en estos casos se indica el tetra, penta o hexacordio correspondiente. Pero como los cantos aparecen en diversas tonalidades se hace necesario reducirlos a una sola tonalidad: la de Do, a fin de unificar los diagramas a que den lugar. Cuando el canto abarca un heptacordio, si, es posible definir el modo, ya se trate de modos griegos o litúrgicos, y a medida que crece el ámbito se hacen más factibles las determinaciones, pudiendo señalarse con seguridad, tanto la escala, como el modo.

La columna en que quedan comprendidas y especificadas las extensiones melódicas, incluye las notas extremas del intervalo en que se mueve el canto.

La columna designada con el nombre de *Dirección*, abarca tres divisiones: *ascendente*, *descendente* y *ondulante*. Se han considerado como melodías ascendentes, 1º, aquellas cuya cumbre tonal queda colocada más allá de su primera mitad; 2º, cuando existen varias cumbres tonales y un mayor número de ellas aparece en la segunda mitad y, 3º, cuando aparecen dos solamente, una para cada semiperíodo, prolongándose la segunda.

Se han considerado como descendentes, 1º, las que tengan su cumbre tonal en la primera mitad; 2º, cuando, habiendo varias cum-

bres tonales, aparece mayor número de ellas en la primera mitad y, 3º, cuando, habiendo dos, —una para cada semiperíodo— la primera se prolonga.

Cuando aparecen dos semiperíodos casi iguales y con igual cumbre tonal es más difícil distinguir la dirección; en este caso hay que considerar en conjunto cual de ellos se inicia y desenvuelve en un plano más alto o más bajo, o contiene notas más agudas o graves en total.

Se han considerado melodías ondulantes aquellas que se desarrollan en incisos de los cuales el primero tiene carácter de pregunta y el segundo de respuesta, manteniendo una periodicidad de ascensos y descensos. Y aquellas constituidas por un reducido número de sonidos. Entre éstas están las que participan del carácter de responsorio o letanía.

Con el objeto de fijar claramente los grados inicial y final de las melodías, todas han sido reducidas a la tonalidad de Do, a fin de poder comparar sus esquemas de entonación, de modo que resulte fácil deducir el ámbito y el modo, ya sea por sus grados inicial y final o por las alteraciones que aparecen en el transcurso. Cuando se hace difícil deducir estas circunstancias aparecerán, tanto el grado según la tonalidad de Do como el grado probable del modo en que se supone está concebido el canto.

La columna de *alteraciones* muestra el número de alteraciones diversas que contenga el canto y no el número de veces que una misma se presente. En ocasiones, por causa de la tonalidad, el becuadro hará funciones de bemol o de sostenido.

La columna que especifica las *influencias*, puede contener o no indicaciones, según como estas aparezcan determinadas, anotándose qué formas extrañas son las que las ejercen.

El carácter de la melodía se ha deducido de la simple impresión producida por el canto en el conjunto de sus elementos, sin que tengan que intervenir los caracteres de los modos gregorianos tradicionales.

ANÁLISIS ARMÓNICO — El análisis armónico señala en sus columnas si el canto fué escuchado a una, dos o más voces. Ciertamente que al repetir el comunicante la melodía, parece que equivoca a veces la entonación, pudiendo resultar más aguda o más grave; de la comparación de ambas oscilaciones se deduce si los errores aparentes entregan un canto a dos voces del cual aparecen indistintamente fracciones de la primera o de la segunda voz. Puede entonces el recolector definir si se trata de cantos monódicos o polifonos.

La columna que se refiere a la *cadencia*, sólo lo hace en forma virtual, ya que se halla determinada ésta por los intervalos y sonidos que preceden a la nota final o deduciéndose del total de elementos analizados bajo los demás aspectos señalados antes.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO — Este análisis muestra solamente en números la cantidad de motivos, incisos, semiperíodos o frases bien definidos que constituyan el canto; aunque no siempre se pueda apreciar claramente la forma de los elementos, de acuerdo con los principios clásicos de la técnica europea de que nos servimos.

FUENTES DE INFORMACIÓN ORAL

TODOS los cantos fueron tomados de viva voz a una treintena de personas cuyos nombres, edades, lugar del comunicante y número de cantos se consignan en la lista a continuación; también se acompaña otra lista detallada en la que aparecen los nombres de los comunicantes y los títulos en otomí de los cantos proporcionados por cada uno.

Según dicha lista ascienden a sesenta y siete los ejemplos de este género reunidos por la comisión investigadora, número que, si bien es insuficiente por lo que a extensión geográfica se refiere, es bastante para asentar algunas premisas por lo que al análisis de la música indígena de México atañe, y en especial, a la música otomí. Por otra parte, si atendemos a que el número de cantos recolectados en el centro del Valle del Mezquital comprende ejemplos que aparecen igualmente en regiones más apartadas tales como Zimapan, que se alejan un poco de la zona estudiada, pero que conservan los mismos temas para sus canciones, llegaremos a la conclusión de que nuestro estudio abarca las manifestaciones de todo el Valle del Mezquital.

Como se desprende de los cuadros que a continuación se agregan, unas diez personas de los comunicantes fueron jóvenes o niños, en su mayoría pastorcitos cuyas edades oscilan entre los siete y diecisiete años; los demás fueron adultos, la mayor parte varones, apareciendo únicamente cinco mujeres, de las cuales dos son indígenas, una de ellas octogenaria.

Weitlaner y Soustelle afirman que la música otomí —por lo menos la de la parte Oriental del Estado de Hidalgo— es practicada y transmitida estrictamente por mujeres, así como que los cantos que ejecutan son generalmente de embriaguez y sin que contengan textos

bien definidos. Sin embargo, las circunstancias por nosotros apuntadas hacen deducir que los cantos del Valle del Mezquital se practican y transmiten por varones, y, si bien es verdad que sus textos no son ni muy amplios ni muy detallados, si conservan un sentido bien definido y algunos de ellos contienen hasta tres estrofas que bien pueden alargarse a cuatro, como en *Bimá mandé* (versión b) y *Rako masi teza*.

Entre todo el material recolectado no hemos visto un solo canto de ebriedad o que contenga en su texto incoherencias, sino que, por el contrario, se define perfectamente como manifestación cultural consciente de un grupo humano.

Si tenemos en consideración el hecho de haber sido los pastorcitos y la gente joven la que nos proporcionó la mayor cantidad de ejemplos, el de estar concebidos estos en idioma otomí casi puro y el que sus temas son propios y exclusivos de este pueblo y de esta región del país, estamos autorizados a considerar como auténtica la música recolectada. Lo mismo si no olvidamos que fué en el Barrio del Nith, lugar quizás el más castigado de toda esta zona, donde obtuvimos la mayor parte de las melodías que aquí se contienen y estudian.

NOMBRE, EDAD, LOCALIDAD, INDIVIDUOS Y NÚMERO DE CANTOS PROPORCIONADOS PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA OTOMÍ

Nombre	Edad	Barrio	Cantos
Narcisa Corona	80	del Nith	4
Elena Lugo	36	del Nith	6
Alberto Peña	18	de los Remedios	2
Encarnación Hernández	17	del Nith	5
Antonio Ramírez	29	de Mandó	4
Cruz Lugo	18	del Nith	4
Antonio Ortiz	13	del Nith	9
Juan Clemente	13	del Nith	5
Francisco Beltrán	38	de Mandó	5
Alberto Rangel	25	de Ixmiquilpan	1
Eligio Ventura	13	del Nith	2
Alberto Corona	12	del Nith	3
Pedro Pérez	12	del Nith	1
Aurelio Catalán	15	del Nith	2
Juan Martínez	13	de Pueblo Nuevo	4
Claro Ortiz		de Ixmiquilpan	1
José Otero	40	del Nith	1
José G. Soberanes	60	de Zimapan	1
Sección de Música	1
Serapio Hernández		del Nith	s/m. 1

Nombre	Edad	Barrio	Cantos
Melitona Estrada	7	de San Francisco	3
Bernardino Melchor		del Nith	2
Paulino Cruz y Aristeo Espitia	10 y 11	de los Remedios	1
Gundalupo García	22	de San Francisco	1
Margarita Paulín	45	de Ixmiquilpan	1
Enrique Quezada	27	de San Nicolás	1
María de la Peña	22	de Alfajayuca	1
José Cruz (flautista)	26	del Nith	10
Galindo Quezada (tamborilero) ..	24	del Nith	7
Crescencio Hernández (flautista) .		de Capula	6
Calixto Martínez (tamborilero) ..		de Capula	6
Miguel Cruz (violonista)		de Capula	1
Emilio Hernández (Chirimía)	55	de Capula	2
Moisés López (violonista)	22	Atopatepec Madero	16

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LOS PASTORCITOS

Las fotografías siguientes ilustran los diferentes tipos de pastorcitos del Valle del Mezquital que comunicaron amistosamente sus canciones y se prestaron a proporcionar todos los datos que estuvieron a su alcance:

CRUZ LAGO, de diez y ocho años, del Barrio del Nith, nos proporcionó cuatro cantos. Es quizás el tipo más interesante del Barrio y de Ixmiquilpan, por ejercer el papel de intérprete. Sujeto afable, comunicativo y alegre, domina bastante bien las dos lenguas y ha prestado valiosos servicios para la investigación de la zona Otomí. Es hijo de la señora Elena Lago, quien proporcionó otros documentos interesantes.

ALBERTO CORONA, de doce años, del Barrio del Nith, nos comunicó tres cantos. Parece pertenecer a la familia de la señora Narcisca Corona, anciana de la misma localidad, quien a su vez comunicó interesantes documentos. Ejerce el oficio de pastor; de inteligencia clara y despierta, es un representante del grupo otomí.

AURELIO CATALÁN, de quince años, de oficio pastor, del Barrio del Nith, nos comunicó dos cantos. De carácter serio y formal, bastante reservado. Parece contener ciertas influencias étnicas, aunque ligeras, que lo acercan al grupo náhuatl.

ELDIO VENTURA, de doce años, de oficio pastor, del Barrio del Nith, nos proporcionó dos cantos. De carácter franco y alegre, despierto y vivo, es un representante del grupo otomí.

ANTONIO ORTIZ, del Barrio del Nith, de oficio pastor, de trece años de edad, nos comunicó nueve cantos de varias especies sumamente interesantes, de los cuales cuatro fueron proporcionados en colaboración con Juan Clemente. Nos transmitió el documento quizá más interesante de todos los recogidos, por su carácter de arcaísmo y por el tema religioso que aborda. De una excelente memoria, de carácter ingenuo, alegre y al mismo tiempo reservado y grave,

nos proporcionó las observaciones más valiosas referentes a los documentos comunicados por sus compañeros. Su aspecto físico lo ajeja del grupo otomí, acercándolo al náhuatl; ofrece una mirada profunda y viva a través de unos ojos de color oscurísimo.

JUAN CLEMENTE, gran amigo y compañero del anterior, de oficio pastor, del Barrio del Nith, de trece años. Nos comunicó cinco cantos, cuatro en colaboración con Antonio Ortiz; el quinto ofrece un valor extraordinariamente lírico. Es físicamente un representante del grupo otomí, de inteligencia clara y despierta, de carácter jovial y alegre.

CARMEN IBARRA (s) "El Tornillo", de Ixmiquilpan, de diez años, ofrece la particularidad de ser la inteligencia más despierta y alegre de la población, comunicativo, oficioso y servicial, servía de lazo de unión entre los individuos de su región con los investigadores; emprendedor, optimista, de facultades intelectuales extraordinarias, con una facilidad de adaptación a todas las manifestaciones artísticas.

JUAN MARTÍNEZ, de Pueblo Nuevo, de trece años, de oficio pastor, nos comunicó cuatro cantos que tratan de animales; inteligencia clara y despierta, carácter franco y comunicativo, no ofrece, sin embargo, las características fisonómicas de los otomíes.

LISTA DE PERSONAS Y CANTOS PROPORCIONADOS POR LAS MISMAS

BELTRÁN, FRANCISCO	R'gui. Yáda mága óshqui véngi. Nu gagá tí padí Ajuá. Yáda mága lah shahé. Coqueá tí padí a Ajuá.
CLEMENTE, JUAN	Biba manzana.
CLEMENTE, JUAN y ORTIZ, ANTONIO ...	Tégui shahí núgve Chito? Habo gri mágui tangrá? Huengaridá. Cat ri vatzi.
CATALÁN, AURELIO	Yáda mága. Shipa ma tzimane.
CORONA, ALBERTO	Raco ma tzi rónjua n'já. Tanti tzi mani. Yáca-plódi.
CORONA, NARCISCA	Yaman ma tzimane. Raco ma tzi rónjua n'já. Tota n'dúai. Tata rapu, ri rapu.
CRUZ, PAULINO y ESPITIA, ARISTEO	Taka taxi.
DE LA PEÑA, MARÍA	Maxudi bimá ri boy ya.
ESTRADA, MELITONA	Sipa maximane. El torito hace: mbá. Habo gri mágui.

GARCÍA, GUADALUPE	A la rueru, nifo.
HERNÁNDEZ ENCARNACIÓN	Sothandé ganchén gahuí. Pen arnel boo, Celestino. Ba inani ra yága má. Da está n'inji n' Tzunda vidá.
HERNÁNDEZ SERAPIO	Sepo ra si ma sin'jin'pfo.
LUGO, CRUZ	Yagui nú, ya gui nú. Nashampada mangé gan'tyo. Hucngaridá. Bi ma mandé vishoga huá.
LUGO, ELENA	Habo gri mágui tangrá? Habo gri mágui di magani. Palomita piquito de oro. Táca táachi. Vága tzejeryo. Tego gui tsápa.
MARTÍNEZ, JUAN	Ori jahuo. Tocolote echa sueño. Dosi juá, dosi juá. Yáda mága, éngara vaga.
MELCHOR, BERNARDINO	A la rorro, nifo, gchi, gchi. Pucan chudi.
ORTIZ, ANTONIO	Peerci bidá. Te shnjá antiahu shabáracus? —Habo gri má?— Dramantal. Baco ma si róhna n'jú. Raco ma tzi reza.
ORTIZ, CLARO	Nobé magioni, magioni.
OTERO, JOSÉ	Bi ma mandé, vishoga tho.
PAULÍN, MARGARITA	Pei, pei, da hida tu.
PÉREZ, PEDRO	Ti pur itzi boadá.
PEÑA, ALBERTO	Habo gri má tangrá?
QUEZADA, ENRIQUE	Sela manzana.
RAMÍREZ, ANTONIO	Masi dosi juá. Di negá da tzigá. Habo griñé tzi cajá. Ra n'chuni.
RANGEL, ALBERTO	Te ogui tzupi.
RODRIGUES, JESÚS G.	Guanda shentashi naar trintí.
SECCIÓN DE MÚSICA	Bi ma mandé, cigó gaquí.
VENTURA, ELIO	Le le lé, nosátzen gu sol. Tego gui tzupí.

ZONA REPRESENTADA

LA región que comprende el conjunto de ejemplos aquí consignados queda circunscrita propiamente a Ixmiquilpan y algunos barrios circunvecinos, aunque existen ejemplos tomados de otros lugares: Zimapan, Actopan y otros que no recorrió la comisión, sino que fueron obtenidos por especialistas, ya en música, ya en lingüística. De todas maneras, la zona recorrida es muy estrecha y no abarca una visión de conjunto en la cual quedarán incluidos los aspectos musicales de indígenas otomíes de otras regiones: México, Querétaro, San Luis Potosí, parte Oriental del mismo Hidalgo, Norte de Tlaxcala y Norte de Puebla. Sin embargo, por quedar más restringida la zona explorada contiene datos del mayor interés, si se tiene en cuenta que exploradores de las otras zonas sólo han encontrado canciones incoherentes de embriaguez, las que, según el testimonio de dichas personas, ofrecen importantes y bellos lineamientos melódicos; en cambio, a la zona central, pudieramos decir a Ixmiquilpan, le atribuyen melodías pobres y poco desarrolladas. Del Valle del Mezquital, es, pues, solamente la parte central la recorrida, abarcando los Barrios de Mandó, del Maye, del Nith, de Capula, los Remedios y el Tepe; también aparecen representados Pueblo Nuevo, Orizabita y Alfajayuca, mediante ejemplos proporcionados por individuos de dichas localidades.

Desgraciadamente, el accidente sufrido por la comisión investigadora de música, entorpeció las búsquedas sistemáticas y sólo se pudieron lograr aspectos aislados ⁽²⁾. A pesar de ello, es el presente trabajo el más completo en cuanto a material acumulado, incluyendo, además, los ejemplos literarios consignados por Weitlaner y Soustelle, especialmente aquellos que presentan conexión con los textos recolectados por nosotros.

ASPECTO GEOGRÁFICO

EL aspecto geográfico que presenta actualmente la región central del Valle del Mezquital no puede ser más desalentador; excluyendo las márgenes del Río Moctezuma, bordeadas de sabinos (*Ahuehuetes: Taxodium mucronatum*), las vegas aparecen

(2) Al producirse el vuelco del automóvil en el que viajaba la Comisión, el autor de este estudio sufrió una grave lesión en la columna vertebral que impuso su inmediato traslado a México, D. F., donde permaneció por espacio de un año y medio enyesado. (Nota de la Dirección).

como productivas de diversos cultivos —ajo entre otros— debido a los limos de acarreo depositados en ellas; el resto de las tierras, a medida que se eleva el terreno, alejándose del cauce a cada lado, se muestra como de una esterilidad impresionante. No ya cultivos ni hortalizas parecen posibles en semejantes condiciones, ni la vida humana creeríamos que pudiese subsistir.

A medida que se avanza sobre la carretera México-Laredo rumbo al Mezquital, tras de cruzar la antigua zona lacustre del Valle de México, y sobrepasando la serranía que rodea hacia el Poniente la ciudad de Pachuca, principia a dominar la formación geológica en capas calizas, cuyas suspensiones se aprecian en las laderas de los cerros; se observan planicies formando mesetas calcáreas estratificadas cuyas fallas determinan descensos sucesivos de terreno hasta llegar prácticamente a Taxquillo, lugar donde, debido a la clausura del Valle, se contiene un acumulamiento del limo vegetal que convierte el fondo de dicho embudo en vergel cubierto de árboles, entre los que hay numerosos fresnos, así como de diversas especies vegetales de crecimiento vivaz.

Es posible que en un remoto pasado, antes que la capa vegetal que cubría el Valle hubiera sido arrastrada por el río, todo el Mezquital haya presentado un aspecto de feracidad extraordinaria; mas a la fecha, las planicies se encuentran deslavadas y las capas calcáreas no contienen limo vegetal en su superficie. En contraste con la vitalidad vegetal descrita para Taxquillo, en los terrenos circunvecinos a Ixmiquilpan, en ambos lados, hacia Alfajayuca o hacia el Nith, Capula y sobre todo por el camino que conduce al Cardonal, sobre la extensa meseta, sólo se aprecian raquíticos mezquites, cactus misérrimos, garambullos y cardones que han dado nombre a este lugar.

Entre lo más desconcertante de esta zona se encuentra toda la región al Este de Ixmiquilpan, sobre todo el Barrio del Nith. A lo largo del camino que va a Capula, una que otra choza; mas el núcleo que forma dicho poblado no aparece por ninguna parte, casi ni adentrándose rumbo al sitio donde se alza la iglesia. Las casas que forman dicho barrio ofrecen una disposición idéntica a la psicología de sus habitantes: como que se esconden, como que huyen del viajero, haciéndose invisibles ante los ojos del curioso, y sin embargo, allí están, al igual que sus habitantes, ávidamente atentos a los movimientos del que llega. Exactamente así son los individuos que las construyen, un tanto impalpables, misteriosos y huraños, y a pesar de ello, perfectamente enraizados y persistentes. Este carácter había sido notado

ya por los conquistadores, quienes dicen de ellos: "Son muy amigos de habitar en partes silvestres y remotas donde nadie los vea" y la causa a la cual atribuyen este aislamiento "es por huir del trabajo" (3). Mas a mí me parece que es debido a estas cualidades que estos pueblos han sobrevivido a través de los siglos sin ser aniquilados. Muchos grupos humanos vinieron, pasaron junto a ellos, fueron utilizados bajo muy diversos aspectos, se han ido o han desaparecido y en cambio, los otomíes allí están, en la misma zona que ocuparan desde la llegada de los españoles. Su *habitat* es el mismo, las circunstancias que les rodean actualmente son idénticas a las de la antigüedad; sus medios de vida y su carácter retraído, son los mismos.

Es debido a estas condiciones de vida que han podido salvarse sus artes manuales, la decoración de sus ceñidores y morrales y, en fin, su música y sus cantos.

CLIMA

LA parte correspondiente al Valle del Mezquital queda comprendida entre las tierras templadas, en una altura que oscila entre los 1.500 y 2.500 metros. Siguiendo el curso del río Moctezuma, va descendiendo paulatinamente el terreno, formando el cauce de dicho río. Así vemos, por ejemplo, que Actopan está situada a 2.000 metros, Ixmiquilpan a 1.800, Zimapan a 1.600. Es en estos valles, carentes de irrigación, donde alcanzan las raras especies vegetales su mejor desarrollo: los nopales, los órganos, los garambullos y cabeza de viejo; son las biznagas, igualmente, las que en toda la región del Cardonal adquieren su más perfecto desenvolvimiento: 1.20 mtrs. de altura por 0.80 mtrs. de diámetro. Es el maguey, en consecuencia, una de las especies que prosperan mejor en estos terrenos, proporcionando a los habitantes el líquido que consumen en sus comidas a falta de agua potable. A este respecto, el cronista Grijalva, de la Orden Agustina, nos dice, refiriéndose a la fundación del Convento de Actopan:

(3) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO (VARGAS, HERNANDO DE), *Descripción de Querétaro o Relación de Jilotepec*, hecha por Francisco Ramos de Cárdenas, escribano público de la Provincia de Jilotepec, en 1582. En *Documentos para la Historia de San Luis Potosí*, por Primo Feliciano Velázquez, San Luis Potosí, 1897, 4 tomos, pág. 25. (La *Descripción de Querétaro*, hecha por Hernando de Vargas y tomada por Ramos de Cárdenas figura en el primer tomo).

"Era un pueblo de muchísima gente, el cielo de los mejores de la Nueva España, falta de agua, pero tan fértil y gruesa la tierra que con poca la basta, y para bebida suple mucho el agua-miel que es bebida uscal, sana y de muy buen gusto; el temple es frío y seco y muy sano".

Y con relación a Ixmiquilpan nos refiere el mismo autor:

"El temple es templado, tiene muy buen río que pasa por las casas, con que riega sus vegas y así se dan muy buenos frutos y muy buen trigo" (4).

A este respecto cabe decir que las condiciones de dichos pueblos han variado en la actualidad, puesto que toda la zona regada por las aguas del río Moctezuma se ha transformado en malsana, debido a las aguas negras del desagüe del Valle de México, procedente del Tajo de Tequixquiac, las cuales han acarreado, en primer lugar, muchas amibas, produciendo en la casi totalidad de los individuos que las utilizan como potables la amibiasis consiguiente, y en segundo, desde que se estableció la costumbre de importar para los jardines de la ciudad de México el pasto inglés, las mismas aguas han acarreado multitud de semillas de dicho pasto invadiendo todos los sembradíos del Valle del Mezquital, hasta producir una verdadera plaga.

Esto no quiere decir que en la actualidad no se produzcan buenos frutos, o no haya buenas huertas y cultivos varios; por el contrario, existen buenas y grandes huertas que producen muy buena calidad de uva, así como diversidad de ciruelas y otras frutas procedentes de Castilla que los mismos frailes introdujeron desde muy al principio de su evangelización en estas regiones. Casi todo el Estado de Hidalgo, en la parte ocupada por otomíes, se encuentra constituido por llanuras, las cuales estuvieron densamente pobladas hasta mediados del siglo XVI, en que, debido a diversas epidemias que asolaron todo el país, quedaron casi deshabitadas. Anteriormente a esta fecha, de estas tierras se lee en los cronistas lo siguiente:

"...toda aquella Provincia que se estiende por la parte del noroeste en unas grandísimas llanadas, las cuales estan tan pobladas de gente que con fer las casas de estos pobles unas buhios estreshes, hechos de pencas de maguei, que apenas cabe en ellos un hombre, cubrían aquellas llanadas tanto q. no parecían muchos pueblos, fino una población sola; y aunque estos llanos están

(4) GRIJALVA, FRAY JUAN DE (O. S. A.), *Cronica de la Orden de N. P. S. Agustín en las Provincias de la Nueva España. En cuatro edades desde el año 1535 hasta el de 1598. Año 1624.* (Contiene los cuatro primeros libros de la Crónica); Libro II, Cap. XX, págs. 244; 225.

tan cerca de México, estan entonces olvidados, y deshechos; o ya por la baxza y rudeza de los Indios, o ya por su esterilidad por q. en todos ellos ni ay río, ni un solo arbol. Los panes son muy cortos, porque llueve allí pocas vezes; solo se sustentaban los Indios de unas magueyes que servian de todo. Ahora es la mas bien poblada Provincia, de mejores edificios, y de mayor comercio; porque se descubrieron en aquel pala las ricas minas de Pachuca, y otras algunas; y se ha hallado q. es la mas fértil tierra, y mas a propósito para ganado menor, que hay en el mundo; pero entonces (como dezimos) era mas despreciada de lo descubierta" (5).

Estas llanuras son, hacia el Suroeste, la de Jilotepec, apenas separada de la de San Juan del Río y de Querétaro; hacia el Sureste los llanos de Apam y de Tulancingo, los cuales se encuentran separados de los anteriores por la Sierra Madre Oriental, una de cuyas ramas queda como incrustada en el centro del Estado, llegando algunas de sus estribaciones hasta Taxquillo —Cerro de Juárez— llamada Sierra Gorda, poblada abundantemente de otomíes. Los otomíes del Occidente que ocupan toda la margen izquierda del río Amajac, no se comunican con los del Oriente del Estado debido a dos causas: a la barrera casi infranqueable de la serranía y a la región ocupada por los indios mexicanos de la Laguna de Metztlán, los cuales se introducen entre ambas regiones a manera de cuña; siendo éste el motivo por el cual los cantos y música del Mezquital, conceptuosos, líricos y bien definidos, no tienen semejanza con los del Oriente; canciones de ebriedad sin texto ideológico.

La razón por la cual el otomí ha elegido para vivir este terreno calizo, estas llanuras sin irrigación, en medio de esta flora raquítica y reseca, lejos de los centros de población agrícola, es sin duda un sentimiento de independencia, que es innato en ellos y que han sabido mañosamente conservar a través de centurias.

Esta manera de ser, miserable en apariencia, sin ningún regalo ni abundancia, ingrato bajo muchos aspectos, fué la que, desde tiempos anteriores a la llegada de los españoles, mantuvo a este pueblo sin ser molestado ni envidiado, le dió esta manera frugal de vivir y hasta hoy lo conserva semi-oculto y olvidado de todos menos de sí mismo.

Con objeto de que el lector pueda formarse una idea más completa de la flora y la fauna de esta región, incluyo la siguiente lista de palabras en otomí y su equivalente en castellano, tomadas del vocabulario de don Joaquín López Yépez, señalando con asterisco aquellas que corresponden a plantas y animales europeos introducidos por los españoles, los cuales parecen no tener su equivalente en otomí.

(5) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro I, Cap. XX, pág. 112.

FLORA

Abrojo-enriledo	Pammasi
Acahuale (planta)	Sotto
Aguacate	Nitzáni
Alamo (árbol)	Rzilo, ttosirza
Alberjón	Nunqhy-guruqhy-qhymphoe
Alegria o njonjoli	Cen
Algodón	Dehiti-todi
Amole (troncho de lechuguilla)	Hiu
Amole (de maguey)	Hiu'da,naphi
Ananá (piña)	Doengda-áobéda
Apaxote (hierba)	Nai
Arbol	Rza ceamrza
Avena	Bong ttai
Batata (camote)	Bocceua
Bejuco	'Yu
Berza o col	Gónsi
Biznaga	Pa
Cacahuate	Qhamsái
Cacao	Da deqhi-deqhy
Calabacita	Tymu
Calabaza de Castilla	Munphoe, yothamu
Campanilla (hierba)	Doembi
Canela	Ng-irza
Caña o carrizo	Sitli
Caña dulce de maíz	Ttey' yo
Capulfo	'Dete
Cardenal (pueblo)	'Behai
Cebada	Ttei, tauphri zobaña
Cebolla	Densi
Cedro (árbol)	Qharza, surza, hog'arza
Ciprés (árbol)	Biarza
Clavo (especie)	Nábsinq-h
Cogollo de maguey	Simbo
Coliflor	Gonsi döeni
Copa (resina)	Ngidni-ngidri
Corteza de lechuguilla	Site
Culandro (hierba)	Nándo (coriandro?)
Chayote	Samu
Chia	Ccu
Chia prieta	Boccu
Chicalote	Minöri
Chicharo	Canguaqhó
Chile	Ng-i
Doradilla (hierba)	Ndocuthe
Ejotes	Sitqhu
Elote (mazorca)	Mánaa

Encino (árbol)	Mmerza, sirza
Endibia (planta)	Docuqha
Enebro (conífera)	Sarza
Espinosa (hierba)	Phuitho, putho
Estafiate (Ajeno)	'Mephe
Fresno (árbol)	Demurza-dehe
Frijol	Qhu
Fruta	Doengttzi
Fruto	Doeng'ahu, doeng'attzi
Garambujo	'Bast'a
Gicama	Cáp'asa
Girasol	Yendri
Gitomate	Dadimbasi
Granado	Ntharza, mansutlo
Grangeno Tejocote (árbol espinoso)	Binno
Guao (de efecto cáustico)	Mes'ye
Guapilla	Sig'atza
Guineo (plátano)	Bodemurza
Habas	Daqha
Heno (parásita)	Sugi
Higuera	Deqha, Bang'a
Higuera (árbol)	'Babi
Hinajo (planta)	Sinphi
Huizache (árbol)	Münrza
Hongo	* Qho, qhonto
Huacahuate (raíz)	Rzaboecua
Huaje	Huzi
Huajilote	Rzasi, rzachi nosc'adarza
Hualul (árbol) (Guayule?)	Ttsttli
Huauzontle	Dogtheni
Huerta de hortalizas	Useeni
Huerto de árboles	Uanrza
Huerto de flores	Uadri
Jaltomate blanco	Ogu
Jaltomate colorado	Densim'apa
Jaltomate prieto	Depe
Jara (planta)	Yotita (será palabra huichol?)
Jomote (árbol)	Cooni
Junquillo	Tamphi
Laurel	* Traze, lauré
Layle (árbol tintóreo)	Hugi
Lechuga	Daceni, rzongecani
Lechuguilla (maguey)	Ttutta ceanqha
Lima y limón	* Niua, aimó
Lirio encarnado (de los mezquites)	Docurza
Mezquite (árbol o fruto)	Ttáhi
Mezquital	Bontthi
Madroño (árbol)	Thasi, hugi

Madroño azul	Botto
Madroño negro	Zitzi
Maguay (agave)	U'nda
Maguay cimarrón	'Ita
Maguay blanquiceo	Ntta-qi
Maguay manso	Mn'ye hog-n'ada
Maíz	'Detha
Malva	Sicuni
Mamey (árbol)	Husmurza-damurza
Manzana	Peni
Maravilla (flor)	Poensul
Mata o planta	'Bui
Melocotón	Urza
Membrillo	* Membro, isc'apeni
Miravel zempasuchil	Qhodri, doestthue
Moral (árbol)	Ratzca, rztzicua
Naranja (árbol)	Rza g'anánsa
Nogal (árbol)	Rza demurza
Nopal	Sáttá
Ocote (árbol)	Tudi turza
Olivo	* Rza uceyte
Orégano	Yum'aru'yo
Organo (cactus)	Bansáttá
Orozú (palo dulce)	Urza
Ortiga o chichicastle	Nrzana
Otate	Ntta
Oyamel o abeto	Bansu
Palma agucate	Dattani
Palma real	Hog denthi
Palma ozotadora	'Bahi
Palma de shanico	Denthi
Palma soyate	Tihna-tihia
Palo (árbol)	Rza
Palo seco	Yomurza
Patata	Roca
Pera (fruto)	* Bera, bengi
Pinal	Bottudi
Pitahaya	Ralsqhu-ccóua
Planta (vegetal)	'Bui
Popote	Tto rzattei
Pulmonaria (hierba)	Sundo
Queite (hierba comestible)	Cceni
Quintonile (hierba comestible)	Uestha
Roble (árbol)	Merza, mmesirza
Sabino (ahucuate)	Rzcsni
Sauce (árbol)	Sittzo
Sauco (árbol)	Nttairza, ttzozrza
Selva	'Borza

Siempreviva (planta)	Duenndo, doencue
Sotol (palma)	'Bohú
Teposán (árbol)	Hnarza
Tomate	Demsi
Trigo	Hogttei
Tronco de árbol	Dunrza
Tronco de quito	'Dunbo
Tule (caña)	Cua
Tuna	Caha
Uva silvestre	Tharza
Verdolaga	Ttzoctecani
Xocochochtle (tuna agria)	Iscaha

FAUNA

Abeja	Zethu
Abeja prieta	Bozphi
Acosiles (crustáceos)	Xodye-xiso
Águila	Sóni
Águila real	'Bossni, 'honsúni
Ájolate	Nrzúghafi
Alacrán	Panitz'attzú, pēanzú, pēntittzú
Animal	Báoni, báone
Animalejo	Rzuse
Araña	Mesé
Araña zancuda	Ttáng'ara
Ardilla	Mimá
Armadillo	Qqinhua
Aura blanca	Ttzant pada
Ave o avechrucho	Ttzintzú
Avispa	Rzeta
Avispa prieta	Qhogi, 'bozethu
Bagre	Ttzánthe, qbúni
Buey	* Bóí
Bubo	Túcura (en azteca tecurucú)
Burro o asno	* Bēru
Caballo	Phani, ndoephri
Cabra	Gén'yo, nsutúsi
Calandria	'Moña, 'Boña
Camaleón	Ttzine'andáhi, tziqha
Camarón	Múí
Cazomixtle	Ttáziphi
Cangrejo	Ntléngmái, 'bandmái, mihptái
Caracol	Chimái
Cardenal (pájaro) grande	Theng'attzintzú
Cardenal (pájaro) pequeño	Tutumái, tutusi
Carnero	Dáni
Catahuca (coterra)	Tzifado

Carpintero (pájaro)	Püttbo, püt'ambo, yási
Cenzontle	Tehia, teña
Cerdo	Tzudi (glotón)
Cempicá (escolopendra)	Zasthni, siphqoña
Cervo o Vesado	Phanthoe
Cochinilla del Nopal (Grana)	Ohine (Obine?)
Codorniz	Tzátza, tuthu
Conejo	Ohua, 'banqhua
Cordero	Tít'yo
Corre-caminos (pájaro)	Pá
Cucaracha	Tzilme
Cuervo	Ca (En náteca eacélotl, en sánscrito Ka)
Culebra	Qqueña
Chachalaca	Hénda
Chapulín	Qhohto, tíasi
Chicharra (cigarra)	Giattzio
Chichicuilote	Zocmuenthe
Chinche	Satto, sane
Chupamirto	Gattá
Escarabajo	Rzune
Escorpión (sauro)	Tzoemo
Escuerzo (sapo)	Tzannú
Faisán	Pái, pá, 'bontzá
Fiera	Tzobconj
Gallina	Oeni
Gallo	'Mengha
Ganso	Baddu
Garrapata	Cúgu, ttophri
Garza	Singu, sinccu
Gasapo (conejillo)	Títqhua, meqhua
Gato	* Mista, Misi (del español michi?)
Gato montés	Bong'amisi túni
Gavilán	Dé, péttzá
Golondrina	Cahá
Gorgojo	Ue
Gorrión	Rocce
Gorupos (insectos de las gallinas)	'Yestto
Grillo	Gi
Grulla	Mase
Gnajolote	Dam oeni, godo, ta-ni
Gusano	Rzune
Gusarapo	Rzi, rzu-ue
Hormiga	Saqhú
Hormiga prieta	'Bosqhá
Huitlacoche (pájaro)	Tzicóba
Huilota (tortola otomita)	Rza
Iguana	Gatbe
Insecto o subandija	Rzune

Jabalí	'Bongitzádi
Jicote	Gane, gani
Jilguero	Rzántbioli (violín?)
Ladilla	Sic-tto
Lagartija	Maiga
Lagartija prieta	Boiga
Lagartije del monte	Tizáthi
Langosta	Qhohto-itnsi
Lechura	Púsqhuái-Ase'n'yo
León	Rzáte-Máhu
Líbélula o Caballito del diablo	Mihtái
Liebre	Side, deqhua
Léonore	Boetto
Lobo	'Máhu, Tzáte
Lombriz	Máte, 'nusrza
Loro	Sado
Luciérnaga	'Deni
Mariposa	Támá
Mariposa (falena)	Rzospí
Mayate	Ngarzi-ccang agi
Mono (simio)	Rzápa
Mosca	Giue, ginecua, giague
Mosquito	Tzane
Motocle (especie de ardilla)	Phási
Mulo	M'arzo, m'arzu
Murciélago	Tzasm'ngu
Nido	'Baphi
Onza	Ngua
Oruga	Rzune
Oso	Ntu'yo
Pájaro	Tzaintzá
Pájaro carpintero	Yaphi püttbo
Pajarillo	Tzottaintzá
Paloma	* Baloma, deiqha
Papagayo	Sado
Pato	Baddu, ttága, tiga
Perdiz	Tuthu, bong-oeni
Periquito	Cárru
Perro	Ta'yo, Tzatt'yo, 'yo
Pescadito	Mestlapique
Pescado	Hua
Pichón	* Tzibalomisi
Pinnate	Dopá-dap'in
Piojo	Tto
Pollo	Bosi, busi
Polla	Hmute oeni
Pulga	á
Pulgón de las plantas	'Yestto, tzitto

Quebranta-buenos (ave)	Tani
Rana	Rue-ue, gué, troconal
Rata	Nsu dangungu
Rafón	N-oi
Saltpared (pájaro)	Phansido, phansito, phando
Sanguijuela	Ngizá, tsáhi
Supo	Te'anue
Tarántula	Hti
Tecolote	Tácura
Tejón	Tzatha, tzudi'and'apo raitphi
Tigre	Reáte
Tlacuache	Darah
Tlalecyote	'Sai
Tordo (pájaro)	'Bodintzá
Toro	* Dóro
Tórtola grande	Donítzu
Tórtola chica	Oboneco ahonyo minno, huí, tzi, qhuí
Tortuga	Saha
Tusa	Tzúbi, tzúngoi
Vaca	* Bága
Veúdo	Phantthoe
Verderón (pájaro)	Ceang roene
Vihora	Qqueya
Vinagrillo (animal ponzoñoso)	Mas'la
Yegua	Nsuphri
Zanudo	Txugue
Zorra	Haho
Zorrillo	Rai
Zopilote	Pada, sápa

ORIGEN DE LOS OTOMÍES

NADA en concreto se sabe acerca del origen de los otomíes; ni los más acuciosos historiadores han podido dar una explicación satisfactoria que aclare el porqué de su presencia en el centro del país. Al parecer, la indiferencia que inspiraban a sus contemporáneos prehispánicos, es la misma con que se les mira en todo aquello que a su origen y ascendencia se refiere. Sin embargo, parece ser que movimientos migratorios venidos del Norte los empujaron hasta los bordes orientales del Altiplano Central, donde los encontraron los españoles, ocupando los límites occidentales del Estado de Veracruz. Es aquí que todavía existen huellas hacia Texcatepec y Zontecomatlán, en parte del Estado de Puebla hacia Quecholá, Tepeaca, Huejotzingo, Pahuatlán y Nopalucan; en parte de Tlaxcala, región Oriental y Norte del Estado de México, así como en la región

Oriental del Estado de Hidalgo.

Poco antes de la llegada de los hispanos se les encuentra, como guerreros, aliados ya con Tlaxcala, a la cual ayudan contra los aztecas de Moctezuma ⁽⁶⁾, ya sometidos al señorío de Texcoco, al cual pagaban tributos ⁽⁷⁾, ya "sujetos a los señores de México a los cuales adoraban como a dioses y los reverenciaban sobre toda manera, tributándoles todo lo que podían" ⁽⁸⁾. Pero la zona propicia para sus hábitos, la que les ha proporcionado durante largo tiempo lo necesario para su subsistencia, ha sido la que actualmente ocupan, teniendo por centro Jilotepec, lugar de donde les vino la creencia de haber descendido todos los nacidos "de unas cuevas que están en un pueblo que se dice Chiapa [Chiapa de Mota] que está dos leguas del de Jilotepec hacia el mediodía" ⁽⁹⁾. Según Mendieta era el riñón de los otomíes "y quizás en los tiempos primitivos, reunidos allí de allí se diseminaron por todas direcciones, habiéndose allí concentrado la tribu propiamente dicha otomíte" ⁽¹⁰⁾.

Aliados y sometidos a los españoles, cooperaron en la pacificación y sujeción de los chichimecas, pames y huachichiles, extendiéndose hacia el Norte y ocupando, desde entonces, un área que va hasta la parte Sur y Oriental del Estado de San Luis Potosí, casi todo el Estado de Hidalgo, con excepción de las huastecas, parte de los Estados de Veracruz, Puebla y Tlaxcala, Oriente y Norte del de México y casi todo el Norte de los Estados de Guanajuato y Querétaro, en un radio de más de 200 kilómetros.

ETNOGRAFÍA

TOMARÉ de la relación de Hernando de Vargas sobre Querétaro, hecha por el escribano público Ramos de Cárdenas, algunos puntos concretos que se refieren a los otomíes de Jilotepec hacia el año de 1582, así como lo que los cronistas agustinos nos dicen de los habitantes de esta zona desde que tomaron contac-

(6) MUÑOZ CAMARÓN, DIEGO, *Historia de Tlaxcala*, Sexta edición, México, D. F., 1948; Cap. XII, págs. 123-24.

(7) GROECO Y BIERA, MANUEL, *Historia Antigua y de la Conquista de México*, 4 volúmenes y Atlas, México, D. F., 1880, págs. 242-44.

(8) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*, pág. 33.

(9) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(10) PLANCARTE Y NAVARRETE, FRANCISCO, *Prehistoria de México*, obra póstuma, Imprenta del Asilo "Patricio Sáenz", Tlalpan, D. F., México, 1923, pág. 168. (Citando a Hernando de Vargas y la Relación de Querétaro).

to con ellos los Frailes de la Orden, hacia 1536; aunque ciertamente ofrecen datos contradictorios, confundiendo a las veces a los otomíes con los chichimecas.

Es verdad que para aquellas épocas resultaba muy difícil distinguir los caracteres de los indígenas y más aún, si consideramos que las Relaciones se formularon mediante interrogatorios hechos a indios viejos, de por sí reservados, y entonces más que nunca, que no siempre sabían o querían decir al detalle sus antiguos usos y costumbres. Sin embargo, he aquí lo que en la *Relación de Jilotepec* se dice:

"Esta nación otomí, de que está poblada toda esta tierra, todos son de baxo entendimiento, muy terrestre; no tienen honra ni la sustentan. En todo lo que tratan muy apocados, no son nada curiosos en ninguna cosa y a do lo son necios es en el tratamiento de sus personas, porque son muy serios en el vestir y comer, de muy bil y cobarde ánimo, desagradecidos al bien que los hacen, son muy bárbaros y tardos en entender las buenas costumbres que les enseñan y es muy gran parte la barbaridad de su lenguaje".

"Su inclinación natural los lleva a todo genero de vicios sy por doctrina y justicia no fuesen ympedidos. Son grandes mentirosos, por maravilla saben decir verdad, son sospechosos de todas las cosas que les dicen y entienden que son para engañarlos, son grandes acobardados por resquicios y agujeros de las casas de los españoles y mucho más de los sacerdotes a los cuales andan siempre mirando. Tienen poca ley, unos con otros no guardan respeto padre a hijo ny muger a marido y por el contrario, ante cualquier justicia dicen los unos de los otros sus defectos".

"Sin juramento no tienen temor ny respeto si no es a los frailes y estos han de saber su lengua, y a los corregidores y a sus encomenderos, finalmente a los que tienen jurisdicción sobre ellos para los castigar, y en habiendo ausencia de estos todo es desorden".

"Son crueles y sin piedad unos con otros y asy de cualquiera yajuria vienen a pedir justicia avusque son de muger a marido y en otros grados de consanguinidad" (11).

Como se ve, los anteriores juicios son el resultado de dos culturas diferentes que se encuentran frente a frente, puesto que los españoles que rindieron tal Relación juzgaban de los indios según todas sus preocupaciones europeas y según el estado que el pueblo español guardaba en el siglo XVI y conforme a las leyes, jurisdicciones y de más usos y costumbres a que estaban habituados; exigiendo de los indígenas agradecimiento, valor y caballerosidad a la manera feudal española; más tarde, son los mismos españoles, pero en per-

(11) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

sona de los misioneros, quienes dicen grandes elogios de las condiciones de los indios, ya que fueron los frailes quienes estuvieron en trato íntimo y diario con sus feligreses.

ALIMENTACIÓN

EL sistema de alimentación usado por los otomíes actualmente, según los observadores que recientemente los han estudiado, es muy precario: consiste únicamente en maíz y sus productos, chile y frijol negro. Mas sería calumniarlos si pensáramos que a ese sistema alimenticio se reduce su dietética. Soustelle nos indica el número de comidas que verifica una familia que no sea extremadamente pobre, así como las horas del día en que las hacen. Nos dice que son tres: el desayuno (dimisudi), la comida (dimisadi) y la cena (ditosi); el primero a las siete u ocho de la mañana, la segunda a las dos o tres de la tarde y la tercera al oscurecer, siendo las tres comidas compuestas de las mismas viandas: tortillas (me), frijoles negros (K'ö ó tink'K'ó) y chile (xi); además pulque a discreción que no cita el autor, pero que es absolutamente indispensable (12). Mas este sistema no es el único, pues pueden disponer indudablemente de los huevos que ponen sus gallinas y aun de la carne de éstas. Durante nuestras visitas al Nith nos fueron servidos, además del menú citado, huevos cocidos en magníficos platos de porcelana de procedencia europea. Esto por lo que respecta a los indígenas del Nith; por lo que se refiere a toda la zona otomí, el sistema resulta muy variado.

En la antigüedad las cosas sucedían de muy diversa manera. Sahagún nos dice que los otomíes

"tenían sementerna y trojes, comían buenas comidas y tomaban buenas bebidas... Su comida y mantenimiento era el maíz, frijoles, axi (chile), sal y tomates; usaban también por comida los tamales colorados que llaman xocotamales, y frijoles cocidos, y comían perritos, conejos, vausados y topos..."

"También agajaban los magoeyes para que masasen la miel para beber, o para hacer pulque, y emborracharse cada día" (13).

(12) SOUSTELLE, JACQUES, *La Famille Otomí-Pame de Mérida Central*, Ed. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, Tome XXVI, Université de Paris, París, 1937; Cap. III, pág. 73.

(13) SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, Edición Nueva España, S. A., (Colección Athenou), México, D. F., 1946, (4. "De quien son los otomíes y de su manera de vivir"), Tomo II, Libro X, pág. 290; (5. "De los defectos y fallos de los otomíes"), Tomo II, Libro X, pág. 293.

Del mismo modo se alimentaban los otomíes de Jilotepec y así dice el cronista que los indígenas de aquella región comían

"chile, tortillas de maíz y frijoles, en años malos comían miel de maguey [queso de tuna como se usa todavía en San Luis Potosí], nopales y viznagas, chía para refresco, ahunkutli, calabazas cocidas, tomate y jitomate mezclados con chile...".

"Comen muy poco pan de Castilla, porque dicen que en comparación del suyo de maíz es como fruta...".

"Comen comunmente en el suelo sentados los hombres en cuecillas...".

Y a este respecto no cabe la menor duda de que se refiere a los otomíes y no a los chichimecas de quienes dice que

"son muy grandes comedores y la carne es la que más apetecen y ésta de vaca" (14).

En esta última circunstancia debieron parecerse los chichimecas a los mayas y yaquis, quienes hasta la fecha sienten una gran pasión por comer carne de res asada, para lo cual abren grandes agujeros en el suelo donde ponen lumbre y arrojan las reses recién muertas. A esto llaman huacavaqui. La sal a que se refiere el cronista, según él mismo, la obtenían de México en panes o de Michoacán, aunque menos buena.

HABITACIONES

POR lo que a las habitaciones concierne, encontramos en Hernando de Vargas que

"las dotas que daban en sus ustrimonios, cuando más eran de una casa pajiza, pequeña y ahumada. Que dichas casas son muy bajas de pencas de maguey, techo de paja y cuando más de adobe" (15).

Y en vista de la obra y suciedad de las chozas, al principio de la evangelización no acostumbraron los misioneros agustinos llevar el viático a los enfermos, pero posteriormente, cuando las casas fueron más cuidadas, más amplias y cómodas sí pudieron efectuar dicha ministración a domicilio. Por su parte, Sahagún dice que sus casas consistían en jacales o chozas cubiertas de paja "no muy pulida", dedicando todos sus esfuerzos a la construcción de sus templos o Cúes, los

(14) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(15) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

cuales eran fabricados "de paja muy atuzada", siéndoles vedado construir las habitaciones de aquella manera (16).

Debido a esta forma de construcción de viviendas han logrado pasar desapercibidos durante muchos años, sin despertar ningún género de envidia por su región: siendo completamente engañosa la primera impresión que de sus poblados se tiene y sólo cuando se ha vivido entre ellos se da una cabal cuenta de lo que son. Así aconteció a los agustinos evangelizadores de todos estos indígenas cuando penetraron a fundar el Convento de Atotonilco:

"...con fer las razas deffos pobres vnos buhios estrechos, hechos de pencas de maguey, que apenas cabe en ellos vn hombre, cubrían aquellas llanuras tanto q. no parecían muchos pueblos, fino vna poblacion sola: y aunque estos llanos están tan cerca de México, estaban entonces olvidados, y deshechados" (17).

Cuatro son las formas de habitación más usadas entre los otomíes: la casa de adobe que corresponde principalmente a las tierras frías del Valle de Ixtlahuaca y Toluca, construidas por indígenas de situación económica que les permite alguna comodidad. La casa de piedra suelta y techo de zacate, propia para las tierras frías, usada en toda la región occidental y central del Estado de Hidalgo, correspondiendo a indígenas de un nivel económico más bajo que el anterior. La casa formada de ramas espinosas y de cactus, que corresponde a la región noreste de los otomíes, y por último, la casa formada por pencas de maguey secas y entrelazadas, que es el tipo más humilde de habitación que se encuentra empleada en la zona central del Estado de Hidalgo, correspondiente a las llanuras.

VESTIDOS Y ADORNOS

EL vestido actual de los otomíes no difiere gran cosa del que usa la mayoría de los indígenas del país. Soustelle lo describe así:

Traje masculino

Sombrero de palma (p'wüi),
Camisa de manta de algodón (pukni),
Calzón de la misma tela (zesko),
Paja de lana o algodón tejido (ngöti).

(16) SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *op. cit.*, Tomo II, Libro X, pág. 299.

(17) GIZALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Cap. XX, Libro I.

Huarnaches de suela o caucho (zestli),
Sarape de lana (datu).

Traje femenino

Camisa de manta de algodón con randas en el cuello y mangas (pahni),
Enaguas blancas del mismo material (U'asinkóde),
Enaguas de lana (nkódesiyo),
Paña de lana o algodón tejido (ngótl), igual a los varones,
Quechquémitl, tejido o bordado (mohui),
Rebozo (momí, o mahni), dos trozos de lienzo añadido a lo largo.

Agrega para el traje del hombre una pelerina que se usa en ciertas regiones, hecha de ayate con bordados de estambre (sinkwa), pero seguramente no observó que algunas veces las circunstancias económicas no permiten a la mujer usar camisa, sustituyéndola con el quechquémitl solamente. Agrega, en cambio, que las mujeres van descalzas y sin cubrir la cabeza, siendo que usan el ayate bordado, atado a la cabeza con una cinta de color generalmente rojo, que sujetan por la nuca. Las mujeres trenzan los cabellos con gruesas cintas de lana de color rojo o verde, y por último, las prendas más difundidas entre ellas son: los collares de cuentas de colores, llamadas de papellillo o de vidrio, también de colores, de las cuales usan una gran cantidad, circunstancia común a todas las mujeres indígenas del país.

En cuanto al traje que usaban en épocas pasadas, encontramos en los cronistas lo siguiente:

"Son nada curiosos en ninguna cosa y a do lo son menos es en el tratamiento de sus personas, porque son muy sencillos en el vestir",

quizás confundiéndolos con los chichimecas⁽¹⁸⁾. Más adelante describe los vestidos que ponían a sus dioses:

"los cuales tenían vestidos ricamente, el de hombre, con mantas ricas; y el de mujer, con ragons y huipiles... todo hecho de algodón tejido con muy ricas labores que era lo mejor que se hacía en toda la tierra"⁽¹⁹⁾.

Sahagún a su vez nos dice que los otomíes gozaban fama de usar vestidos tejidos. "muy buenos... buenos y galanos" y más adelante agrega:

"de las mujeres había muchas que sabían hacer labores en las mantas, enaguas y vípiles que tejían muy curiosamente"⁽²⁰⁾.

(18) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(19) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*, pág. 33.

(20) SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *op. cit.*, Tomo II, Libro X, págs. 290 y adelante; pág. 294.

La prenda masculina característica era sin duda el máxtlatl, que a veces era bordado, siendo la prenda femenina más usual el huipil, también muchas veces bordado. Entre los afeites y adornos que en la antigüedad usaron, aparece el uso del tatuaje en pechos y brazos que practicaban las mujeres por medio de sajaduras en la piel

"con una liber que quedaba de azul muy fina, pintada en la misma carne, cortándola con una navajuela". "También se teñían el rostro de amarillo con *tesozókwil* y los dientes de negro"⁽²¹⁾.

Los hombres se tatuaban el rostro por medio de fajas negras verticales y horizontales, quedando éstas por debajo de los ojos. Las verticales también atravesaban el ojo de arriba hacia abajo.

Por lo que respecta a orejeras y bezotes, eran hechos de *Chalchihuitl*, de concha, "o de la piedra de que se hacen los espejos" pirita u obsidiana "o de turquesas grabadas de obra de mosaico", de oro, cobre, barro cocido y hasta de carrizo⁽²²⁾. Pienso que un pueblo, juzgado inferior bajo tantos aspectos, no debió usar tales joyas, empleándolas, en cambio, de material corriente: concha, obsidiana, cobre o hueso, siendo la forma más usual para las orejeras la de anillo y para el bezote la de cuernecillo. Sahagún dice que tanto las mujeres jóvenes como las viejas, usaban los adornos de plumas de colores como pulseras, ajorcas y brazaletes y que los hombres, en cambio, guerreros sobre todo, usaban una divisa sobre la espalda, formada de "unos plumajes redondos a manera de mazorcas"⁽²³⁾, a la cual aplicaban el nombre de *quetzalmatlaxopilli*⁽²⁴⁾, que en castellano se llamaría *penacho de diez plumas de quetzal*.

EL TRABAJO

AUNQUE casi todos los cronistas están de acuerdo en señalar a los otomíes como gente serrana, rústica y torpe, es indudable que dichas afirmaciones han sido hechas, teniendo en cuenta el nivel cultural de otras tribus, sobre todo la azteca y tam-

(21) SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *op. cit.*, Tomo II, Libro X, págs. 291-92.

(22) SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *op. cit.*, Tomo II, Libro X, pág. 291.

(23) SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *op. cit.*, Tomo II, Libro X, págs. 292-93.

(24) SELER, EDUARDO, *Die religiösen Gesänge der alten Mexikaner, in Gesammelte Abhandlungen*, Band II, Vierter Abschnitt, Berlin, 1904, pág. 1038.

bién en comparación con el enorme fardo cultural de los conquistadores; pero esto no quiere decir que los otomíes carecieran de una cultura, por rudimentaria que se le quiera suponer. El contacto evidente que tuvieron con otras familias etnográficas, con los cuextecas, tlaxcaltecas, onohualcas, aztecas y acolhuas, por muy poco trato que se suponga, siempre entrega una más adelantada un sedimento cultural que eleva de nivel a la más torpe o retrasada. Como se ha comprobado, así debió acontecer durante las centurias en que vivieron los otomíes ya hacia la vertiente del Golfo, ya en la meseta que han habitado desde la llegada de los blancos; por simple emulación o porque las hayan practicado juntamente con sus vecinos, tuvieron que aprender diferentes industrias primitivas: con la cerámica, el hilado y el tejido, la agricultura, y todo aquello que vieron practicar a los españoles.

El trabajo entre los otomíes, según Soustelle⁽²⁵⁾, se encuentra actualmente dividida por sexos, y así corresponde al hombre la agricultura, el cultivo del maíz sobre todo, la preparación de la tierra, la apertura de surcos, etc., siendo ayudado en estas labores por la mujer, la que únicamente coloca la semilla en los agujeros que el hombre practica en los surcos; igualmente le corresponde al varón la construcción de las habitaciones, del granero o de los oratorios; la cestería, (aunque me consta que es practicada por ambos sexos), la fabricación de capotes de palma para lluvia llamados *tebe* en otomí, *coroza* en español; *china*, *shirgo* o *capote* en Jalisco⁽²⁶⁾; así como la fabricación de cuerdas, la caza y el cargado.

A la mujer corresponden los trabajos de cocina, que incluyen principalmente la preparación del maíz para las tortillas, la cerámica y la pesca. Mas a este respecto considero que uno de los trabajos a que se dedican constantemente, tanto hombres como mujeres, es a la preparación de los tejidos de ixtle. Corresponde al varón el maceramiento y desfibrado de las pencas de maguey o lechuguilla y a la mujer el tejido mediante el telar; ambos hilan continuamente por medio del malacate los hilos con que preparan la urdimbre y la trama del tejido.

Dejando a un lado las labores agrícolas que ocupan al otomí

(25) SOUSTELLE, JACQUES, *op. cit.*

(26) LUMHOLTZ, CARL, *El México desconocido, Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*. Traducción al castellano de Balbino Dávalos, 2 tomos, Charles Scribner's Son, New York, 1904.

gran parte del año con el barbecho de las tierras, la siembra, el cultivo, la recolección de los frutos del maíz, trigo, ajo u otros productos que aprovecha en su alimentación o dedica a la exportación, explota igualmente los productos de la fibra del maguey, de la pita, la lechuguilla; sacos, costales, ayates, cuerdas, mecapaes y otros productos derivados; fabrica sarapes de lana de buena calidad, tilmas y telas de lana; trabaja el carrizo obteniendo cestos y canastas que acaparan más tarde los mestizos para exportarlas de la región, trabaja igualmente la palma obteniendo petates, sombreros, y en fecha reciente, se ha generalizado otro género de cestería, también de palma, enrollada, tejida y pintada de colores: verde, azul, rojo, amarillo y morado, la cual parece haber venido de la región Sur-Oeste. Es frecuente ver en Alfajayuca, por ejemplo, los domingos a los indígenas con un dispositivo a manera de carcaj a la espalda, tejiendo sus cestos, que pasan inmediatamente a poder de los mestizos para revenderlos en los establecimientos comerciales. También se encuentra muy generalizada esta industria en el interior de las prisiones.

Los otomíes tuvieron en épocas remotas hábitos cazadores y en esto están conformes todos los historiadores y cronistas, habiendo sido fuera de duda hábiles manejadores del arco y la flecha, como se comprueba en las representaciones de los códices o en los relatos de los cronistas. Pero además de dichas armas usaban en este sentido de trampas y ligas y todos los medios a su alcance para cazar animales; mas poco a poco, el sistema de vida a que se han visto sujetos desde la conquista a la fecha, les ha hecho perder gran parte de sus primitivos instintos, siendo raros los individuos que practican sistemáticamente la cacería. La imposibilidad de usar armas de fuego a este propósito, debido al costo elevado que alcanzan, les veda practicar este ejercicio como medio para obtener alimentación. Mas a pesar del tiempo transcurrido, dentro de las costumbres a que se han visto sujetos, seguramente no han perdido su antigua habilidad y les quedan algunos rastros de sus instintos cazadores. Hemos presenciado cómo los jóvenes de hoy colocan sus trampas para atrapar codornices.

Una de las ocupaciones exclusivas de los hombres es la del transporte a las espaldas de fardos o bultos voluminosos, ya sea conduciendo a los mercados los productos elaborados, o a su domicilio las materias primas por elaborar. Lo hace por medio del *mecapal*, que consiste en una faja que se apoya sobre la frente, sosteniendo el fardo sobre las espaldas; es conocido entre los otomíes con el nombre de *ndé*, siempre que sea tejido de ixtle y que esté destinado a soportar

cargas ligeras; cuando es fabricado de cuero y destinado a cargas pesadas se le llama *ndéspani* (mecapal de cuero). Esto no implica que las mujeres no puedan cargar bultos o fardos para conducirlos al mercado, sino que la carga en la mujer está casi siempre sustituida por el hijo que lleva a las espaldas.

HILADO Y TEJIDO — ORNAMENTACIÓN

PARA cualquiera que haya visitado el Valle del Mezquital no habrá pasado de ninguna manera inadvertido el hecho de que, a todas horas y en todos los lugares, se dedican los indios, hombres y mujeres, a hilar las fibras del maguey, por medio del malacate. El mismo Sahagún ya lo describió: "... pero todas ellas labraban lo dicho de hilo de maguey que sacaban y beneficiaban de las pencas" (27). Con lo cual queda dicho que los otomíes siempre han sido grandes hilanderos y tejedores.

Soustelle divide en seis puntos las diversas operaciones que requiere el hilado y tejido que ejecutan tradicionalmente los otomíes:

- 1 — Hilado manual y cordelería.
- 2 — Hilado con malacate (huso).
- 3 — Técnicas del ixtle.
- 4 — Tejido de fajas y telas para cuéitl.
- 5 — Bordado y costura.
- 6 — Tejido de sarapes y cobertores.

Es ocupación masculina el torcido de hilos, cordeles y cuerdas de ixtle (mecates) (*t'axi*, en otomí) los cuales se elaboran torciéndolos con las palmas de las manos y ayudándose con los dientes y el pulgar del pie.

El hilado por medio del malacate (de *malácatl*, girar, dar vueltas), cuyo verdadero nombre europeo es *huso*, es propio de las mujeres, sin que sea exclusivo. El huso se compone de dos partes, que son: una varilla de madera de 0,25 a 0,30 ctms. de largo, provista en su parte superior de un dispositivo de punta de flecha y a unos cinco centímetros del extremo inferior, de un contrapeso semiesférico, en forma de cono truncado de altura muy baja o simplemente de tejo circular de barro cocido, cuya parte plana queda hacia el extremo largo de la varilla. A la fecha se ha perdido el sentido esotérico que

(27) SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *op. cit.*, Tomo II, Libro X, pág. 204.

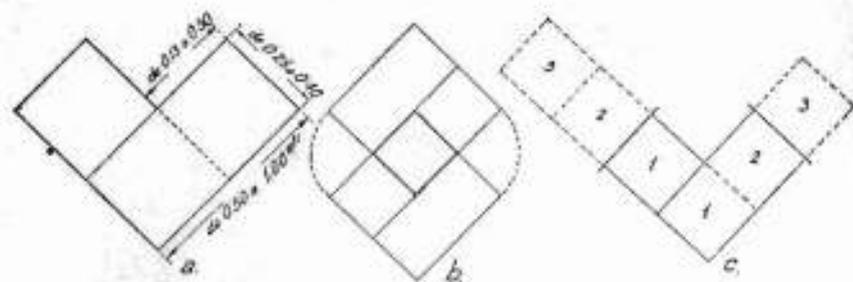
el malacate encerraba para los pueblos primitivos, ya que el movimiento giratorio que se le imprime estaba asociado a conceptos astronómicos. El pueblo azteca, de un sentido artístico y religioso muy desarrollado, cubría ambas superficies del contrapeso de barro de figuras simbólicas rituales o simples grecas, abarcando esta ornamentación toda una gama de signos y figuras de un arte refinado. En la actualidad, casi se ha perdido esta tradición entre los otomíes; sin embargo, por su manera de utilizar el malacate se pueden apreciar huellas de la cultura azteca, así por ejemplo, hay dos maneras de hacer girar el huso: una que aparece como propia de la región, consiste en imprimirle el movimiento por el extremo inferior con los dedos tercero y pulgar de la mano derecha, teniendo el hilo suspendido con la izquierda a la altura del hombro en donde se encuentra colocado el ixtle por torcer. La segunda manera, rara en la región, consiste en imprimir el movimiento por el extremo superior de la varilla, teniendo apoyado el inferior en una jicara que va suspendida a la cintura. Este procedimiento, que es el azteca, es indudablemente más refinado en su técnica, y quizás entregue un rendimiento mayor de trabajo, ya que se le proporciona al aparato que gira un punto de apoyo. En otomí al huso se le llama *t'iti* y al contrapeso de barro: *dosha*.

La preparación del ixtle para hacer hilados consiste, primero, en el soasado de las pencas; segundo, en la maceración y raspado de las mismas; tercero, en el desflemado por medio del agua y en el asoleo de la fibra a fin de que se blanquee. Al raspador con que desfibran las pencas llaman los otomíes *k'öngi* y al banco inclinado en que desfibran: *mwösi*.

El tejido de las fajas, morrales chicos y grandes y cintas otomíes, así como las telas para el cuéitl lo hacen las mujeres por medio de un telar chico *be*, podríamos decir portátil, ya que se compone únicamente de varillas de madera llamadas *k'öti* (palitos), el que puede sujetarse en cualquier parte: una alcayata, un poste. Los telares grandes en que los hombres fabrican los cobertores, reciben el nombre español de telar; pero los otomíes le llaman *tela*. Los productos tejidos que las mujeres elaboran en los telares antedichos, se pueden enumerar así:

- Ayates (*sinkwa*, *ronkwa* o *sironkwa*) bordados o sin bordar;
- Fajas (*ngöti*) para ambos sexos, decoradas;
- Telas para cuéitl, (*nköde*);
- Quechquémilés (*mohwi*);
- Morrales decorados (costales) (*déxa*, *rüxa*) indispensables para los viajes;
- Mecallitas o costallitas (*tideza*) también decorados.

El quechquémitl es quizá la prenda más característica del vestido de las mujeres otomías. Consiste en un dispositivo de lienzo en forma de V que presenta el mismo aspecto por el frente que por la espalda y precisamente por esta causa constituye una pieza de abrigo que deja los brazos libres. La construcción de esta prenda es de lo más curioso y simple a la vez. Consiste en su forma más común en el aprovechamiento de dos tiras de lienzo o faja tejida en la proporción de uno a tres, conforme al esquema que se acompaña, figuras a, b y c, por las cuales claramente se ve que no adoptan la forma de losángue que le atribuye Soustelle, porque no es posible extenderla y ni aun cortándola por los hombros se obtendría la forma citada (véase esquema b):



Esquema para la construcción de un quechquémitl.

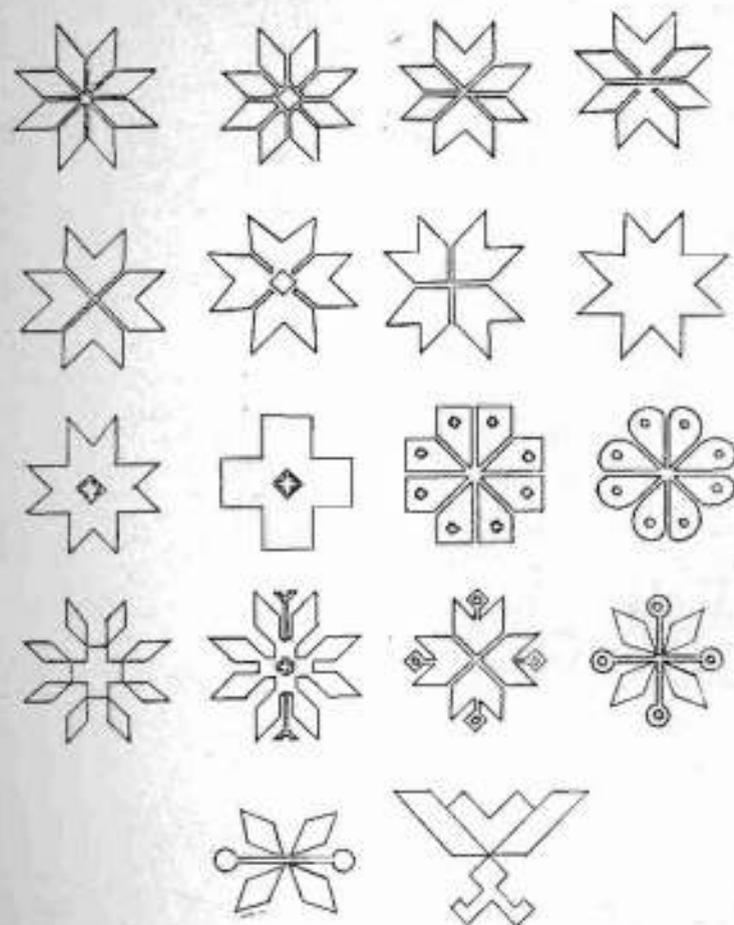
Las dimensiones que adopta esta pieza de acuerdo con el esquema a) son: para el lado más largo de 0,50 a 1,00 mts.; para la dimensión transversal de 0,25 a 0,50 mts., y para la abertura del cuello de 0,13 a 0,25 mts. De aquí resultan dos o tres tipos de quechquémitl que corresponden a climas diversos: frío, templado y caliente; concordando también el tipo de mayores dimensiones con la abertura central más corta y viceversa.

Soustelle señala no solamente áreas geográficas para las cuatro especies que obtiene: dos cortas y dos amplias, una de cada especie para las regiones Este y Oeste, sino que indica también particularidades de color y de factura; pero, a pesar de citar la obra de Lumholtz en su bibliografía, no señala el uso del quechquémitl entre los huicholes de Nayarit ni entre los indígenas de Tuxpan, Jalisco.

Las fajas de tela que forman el quechquémitl, a veces son de color liso y a veces decorado con rayas; cuando es ancho, lleva en ocasiones una franja de tela de otro color, o si no, bordados de es-

tambres de colores; lo más común en el Estado de Hidalgo es que sea tejido de algodón con labores finas que forman rayas sinuosas, alternadas de azul oscuro y blanco.

Las fajas con que sujetan el cuéitl ofrecen el mismo aspecto en cuanto al color y a la técnica del tejido; pero en cuanto a las labores que presentan son generalmente fajas transversales, conteniendo cada faja un motivo de ornamentación distinto. Las puntas o flecos de dichas fajas van tejidas a mano, obteniendo figuras de flores y animales, siendo las figuras de color oscuro o sepia sobre fondo blanco:



Evolución operada en el dibujo del totó, tomando por base las explicaciones de los indios. Todas las flores son de tejidos o bordadas, excepto la última que es representación de la flor, vista de lado, en trabajo de chaquira. Tomado de "El México Desconocido", de Carlos Lumholtz, Tomo II, pág. 228.

Los morrales y morralillos tramados de lana azul, negra o sepia consisten en una tira de 0.30 mts. de ancho por 0.80 de largo, sin contar con las puntas que más tarde se transforman tejidas hábilmente y haciendo diversas figuras en boca del saco. Esta parte concluye con una jareta que acciona mediante un cordón grueso de los mismos colores del cuerpo de la bolsa. Dicha bolsa se obtiene doblando por la mitad la faja y cosiéndola por los costados. De este dispositivo depende que la ornamentación tiene que ser duplicada a partir del centro de la tira y para evitar errores en el tejido se ha dividido simétricamente por un eje longitudinal. De esta simetría se origina que los modelos ornamentales ofrezcan a su vez la duplicación lateral; de ahí las águilas bicéfalas, las dobles figuras de animales o los macetones con ramos de tallo central. Cuando dichos modelos no presentan un eje de simetría resultan más difíciles de obtener en el tejido.

La técnica de esta manufactura está perdiéndose paulatinamente, resultando cada vez más raro encontrar modelos originales que sólo aparecen en bolsas hechas en fecha remota, y aún las que actualmente se tejen tienen que ser elaboradas con un modelo al frente. El lugar donde se pueden conseguir mejores bolsas de esta clase es Zimapan, encontrándose a la venta no solamente en el mercado, sino también en las tiendas. A esta industria se dedican familias enteras que se trasladan de lugar en lugar, a fin de vender su mercancía.

Las pelerinas de ixtle, o sean ayates finos bordados, constan de dos tiras añadidas con estambre de lana de color; con este mismo material se encuentran decorados por medio de figuras de flores y animales de una primorosa estilización. Este tocado lo usan hombres y mujeres, aquéllos sobre las espaldas, anudado al frente; a las mujeres las hemos visto usarlo, pero colocado sobre la cabeza.

Tanto el quechquémitl como las fajas con figuras, los morrales y morralillos con figuras tejidas, como los ayates bordados nos ofrecen un interés particular desde el punto de vista de su origen. Soustelle hace sugerir, apoyándose en Krickeberg, que el quechquémitl es de origen huasteca y cita el hecho de que las mujeres otomíes de Tulancingo hacen venir sus camisas bordadas de la población tepehuá de Huehuetla (28). Krickeberg, a su vez, expresa que esta prenda no

(28) SOUSTELLE, JACQUES, *op. cit.*, IV parte, Cap. IV, pág. 516.

fué usada en lo general por los mexicanos, zapotecas y mixtecas (29), pero si por los huastecas y las tribus vecinas de la sierra, y que si las mujeres totonacas la usan, lo deben haber importado de allá; pero ni Krickeberg ni Soustelle mencionan el uso del quechquémitl entre los huicholes de Nayarit, ni entre los nahoas de Tuxpan, Jalisco; tampoco nos dice este último autor nada sobre el origen de las fajas tejidas con figuras, ni el de los morrales grandes y chicos, también tejidos con figuras y grecas y fabricados con cierta técnica y no mencionó tampoco el uso de las pelerinas bordadas entre los huicholes. Respecto a todo esto se hace necesario citar a Lumholtz:

"...usan las mujeres cortas camisas y tunicas de manta, a veces primorosamente bordadas".

Este autor desconoce el término quechquémitl, aplicado a lo que él llama tunicas, pero las ha fotografiado y no queda lugar a dudas (30). Del traje masculino dice:

"...consiste principalmente en una camisa de grueso lienzo de lana, adornada frecuentemente con bordados. Llevan sobre los hombros una especie de pañolón, abundantemente bordado con hilo rojo y azul, el cual tiene en la orilla inferior una ancha franja de franja roja".

"...se sujetan la camisa alrededor de la cintura por medio de un largo ceñidor de lana o algodón, tejido artísticamente. Tanto los hombres como las mujeres son muy aficionados a tales cinturones y los que gozan de gran proporción usan dos o más superpuestos".

"Son muy de notar en el traje de los hombres unas talegas de lana o algodón que presentan tanta variedad de dibujos como los ceñidores. Cuelgan desde el hombro generalmente dos o tres de dichas bolsas, y nunca les falta otra adiante, por abajo del ceñidor. En ellas llevan los huicholes su tabaco, pedernal y colabón para sacar fuego, etc., todo lo cual da a la bolsa el peso suficiente para mantener la camisa en su lugar. Las demás bolsas son en gran parte ornamentales, y varias pequeñas, que miden sólo, en pulgadas, un tamaño de 2 x 6, pero de encasa labor" (31).

Lumholtz muestra no menos de ocho figuras de mujeres, portando quechquémitl, no sólo de tela lisa, sino frecuentemente bordada y a veces sumamente ornamentada en fajas de figuras y aun nos da

(29) KRICKEBERG, WALTER, *Los Totonaca. Contribución a la Etnografía Histórica de la América Central*, Traducción del alemán por Porfirio Aguirre. Publicaciones del Museo Nacional, Secretaría de Educación Pública, México, D. F., 1933.

(30) LUMHOLTZ, CARL, *op. cit.*, Tomo II, pág. 2. (Véase el grabado de la página 211, en donde aparece una mujer portando quechquémitl con el nombre de *jotote*).

(31) LUMHOLTZ, CARL, *op. cit.*, Tomo II, págs. 2-3.

el nombre de esta prenda a la que los huicholes llaman *jofote*. El incluye alrededor de catorce grabados con dibujos de fajas para la cabeza y cinturones y aun muestra en una lámina la evolución de un solo motivo ornamental: *el bule de agua*.

Más o menos mayor número de grabados incluye el autor para ilustrar el uso de los morrales, grandes y chicos, entre los huicholes. Algunos otros grabados muestran claramente el uso de la pelerina masculina, abierta por delante; pero terminada en punta hacia atrás y con franjas de color, como señala Soustelle para el quechquemítl de Santa Ana ⁽³²⁾. Y no sólo ilustra con fotografías el sistema de hilado por medio del malacate, el telar que usan las mujeres para tejer todas estas prendas y la evolución de algunos motivos ornamentales en el bordado huichol, sino que incluye cerca de 20 páginas de texto explicando en detalle el dibujo y la ornamentación de estos indígenas, así como el sentido esotérico que encierran.

Pero aun hay más, porque Lumboltz nos describe todos los secretos del arte huichol en el decorado de sus cintas, fajas y bolsas y así presenta la evolución del *doble bule de agua*, como impetración del líquido que fecunda los campos; la evolución del *totó*, símbolo del maíz, también en forma de oración o plegaria (véase la figura), las diversas formas en que interviene en el bordado *el eslabón*, representación del fuego, asociado a Huehuetéotl, el Dios de los primitivos nahoas; la estilización de la *escobeta de cabeza*, del *zig-zag que representa los relámpagos* o diversas formas de grecas que representan *guias de calabaza*. También aparece el signo astronómico azteca llamado *Xoneicuilli*, y combinaciones ingeniosas de la *serpiente* que es símbolo generalizado entre los indígenas primitivos ⁽³³⁾.

Todos estos elementos aparecen también en forma más o menos estilizada en los bordados y tejidos de los otomíes, bastando un poco de observación para distinguirlos. Ahora bien, la pelerina bordada, con franja de color y terminada en punta hacia atrás, que bien pudiera ser una deformación masculina del quechquemítl; las fajas tejidas con figuras, prenda tanto femenina como masculina; las cintas de la misma manufactura que usan los huicholes en la cabeza o en el sombrero, que probablemente han caído en desuso entre los otomíes; los morrales grandes, medianos y chicos, de los cuales hacen un uso tan abundante los huicholes y están cayendo en desuso entre los otomíes

(32) SOUSTELLE, JACQUES, *op. cit.*, Plancha X, A.

(33) LUMBOLTZ, CARL, *op. cit.*, Cap. XI, págs. 211-33.

y de algunos de los cuales pienso, por la manera de ser llevados, que en la antigüedad se utilizaron para guardar el pene; la decoración simbólica, simétrica o asimétrica que muestran los morrales, en muchos puntos semejante a la que aparece en los otomíes, me parece que resultan suficientes pruebas para asociar el arte y la técnica del hilado y el tejido de ambos grupos humanos.

Puede agregarse el uso del malacate, del telar portátil, de la manera de coser lateralmente las bolsas, la manera de torcer cordones y algún otro detalle cultural que podría citarse, como por ejemplo el uso de las tabaquerías sacerdotales que ilustra Lumboltz en su obra, de las cuales he visto y tenido en mis manos alguna, ornamentada con círculos y puntos, de una antigüedad indudable, la cual fue adquirida por un miembro de la comisión en el Santuario del Cardonal, en marzo de 1936.

Por si acaso resultare insuficiente mi argumentación, podría emprenderse un estudio etnográfico comparativo de ambos grupos para convencerse de que indudablemente existe alguna afinidad más estrecha entre los usos, las costumbres y la ornamentación de otomíes y huicholes, con los que tienen los totonacas.

TEOGONÍAS

TAL como la Relación de Jilotepec nos lo refiere, los otomíes, a la llegada de los españoles, reverenciaban un cierto número de dioses, algunos de los cuales pertenecían al panteón mexicano; acostumbraban representar a éstos en piedra, en tanto que a los dioses que juzgaban como propios y particulares los tenían fabricados de varas y revestidos con "mantas muy ricas". Según esto, el ídolo de piedra que cita Ramos de Cárdenas en esta Relación, "al qual llamaban *eday* (Ndáhi), que quiere decir *dios de los vientos*, el cual creían había creado todo el universo", estaba representado con dos bocas, una encima de otra: le tenían colocado en el lugar más eminente, en recinto que servía de templo y con sacerdotes; corresponde indudablemente con el Ehécatl-Quetzalcoatl o Dios del viento, divinidad nahoa, y más propiamente con el Yohuallehécatl, viento nocturno, que era además una divinidad teotihuacana y se adoraba igualmente en Cholula.

Los otros dioses que tenían representados con armazones de varas y vestidos eran: "el dios del agua y buenos temporales" . . . "al que le ofrecían de todo lo que coxian y podían aver" el cual indudable-

mente se identifica con el Tlaloc nahoas, dios de la lluvia y de las aguas superiores, aquél que produce los "buenos temporales":

"Tenían otros dos dioses de mucha representación y reverencia: El uno en forma de hombre y el otro de mujer, hecho de las mismas varas, los cuales tenían vestidos ricamente, al de hombre con mantos Ricas y al de mujer con maguas y guepiles... todo hecho de algodón tejido con muy Ricas labores, que era lo mejor que se hacía en toda la tierra. Al hombre le llamaban: *Padre Viejo*, a la mujer llamaban: *Madre Vieja*, de los que decían procedían todos los nacidos y que estos habían salido de unas cuevas que están en un pueblo que se dice Chiapa... que está a dos leguas del de Jilotepec" (34). [Chiapa de Mota, del Estado de México].

Esta pareja divina a la que le atribuían la procreación de todos los mortales, también se identifica con la pareja de ancianos sortilegos: Cipactónal y Oxomoco, dioses pertenecientes a las teogonías adoptadas por los aztecas y junto con el anterior, divinidades que adoraban los ulmeca de Tula y Teotihuacán. También puede encontrarse semejanza estrecha con *Tayau*: nuestro padre y con *Nacahue*: nuestra madre, divinidades huicholas.

Otras divinidades tuvieron los otomíes, según se desprende de datos tomados de fuentes diversas. por ejemplo Sahagún dice que el principal dios de los otomíes era Yocipa (Yoxippa) que viene a ser entre los mexicanos el dios Xipe-Tótec; nuestro señor, el desolladito, dios agrícola, ligado con el maíz y la fecundidad terrestre, que constituye el mito de la naturaleza que se desnuda en el invierno y se reviste en la primavera (35).

Entre las ofrendas y sacrificios que practicaban los otomíes, según la *Relación de Jilotepec*, se pueden encontrar las huellas del culto a los dioses que reverenciaban:

"Cuando avia malos temporales todos en general se subían en los cerros y allí ofrecían a sus dioses sahumerios de copal que es tanto como a" incienso, y de papel que hazian de trapos de lienzo de algodón".

Es indudable que esta ofrenda era destinada a Tlaloc, a fin de obtener de él lluvias para sus labores agrícolas. Dice además respecto a sacrificios humanos:

"Ayer me afirmó un religioso de la orden de san francisco con juramento, que el año de setenta y seis, cuando ubo la grande pestilencia (pujamiento de

(34) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(35) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

sangre del cual murieron muchos en esta tierra) en un pueblo de esta nueva españa subieron en un monte una donzella india de edad de once a doce años, biba la abrieron por los pechos y le sacaron el corazón y lo sacrificaron a sus dioses a por mejor decir demonios".

Este sacrificio en tiempos calamitosos y en un monte, probablemente fuese dedicado a Ndahi-Ehecatl, Yohuallicécatl, divinidad de los chichimecas, o sea, de los nahoas salvajes, la cual tenía en la zona otomí un cerro destinado expresamente a esos efectos, el Ehecatepetl. El mismo autor agrega entre las prácticas supersticiosas que verificaban que

"...las mujeres cuando abren el árbol o planta dicho maguay, que da un licor como arroyo, después de cocido toman del primer licor que sale y lo hechan en el fuego" (36).

Esta práctica comprueba que se trata de la ofrenda ritual al dios del fuego Huehuetéotl, el Ayamictlan o Xiuhtecutli, la más antigua divinidad reverenciada por los nahoas emigrantes, la cual se encuentra representada multitud de veces entre los dioses teotihuacanos. Es aun posible que bajo esta forma se adorara también al sol, ya que a éste muchas veces se le llamaba el *Padre Sol*. Por otra parte, si tenemos en cuenta que "las peñas y los cerros tienen conexiones con el fuego" (37), veremos, agregando el testimonio de Humboldt (38), que entre los huicholes se llamaba al dios del fuego también *Abuelo*. Dado los sacrificios citados, los otomíes posiblemente reverenciaban al sol y al fuego como divinidades. Practicaban además otro género de sacrificios y lustraciones:

"Se purificaban por medio del baño a media noche y por la sangría de orejas y brazos y esto era principalmente por sus pecados de carnalidad y embriaguez" (39).

Este género de penitencia correspondía propiamente al culto de la diosa cuexteca Tlazoltéotl, "la gran diosa de la tierra y de la luna", en cuyo honor se hacía también el sacrificio llamado *tlacacaliztli*, que estaba dedicado al

"...culto de los dioses de la Tierra y de la vegetación, como un símbolo

(36) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(37) PLANCARTE Y NAVARRETE, FRANCISCO, *op. cit.*, pág. 242.

(38) HUMBOLDT, CARL, *op. cit.*, Cap. VII, págs. 126-28; Cap. X, págs. 176-83.

(39) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

bien comprensible de la cópula de la tierra para que vuelva a ser fecundada" (40); "...tenían una Pascua principal que celebraban cuando querían celebrar los frutos, llamada *Yacoste* en lengua otomí, que quiere decir pascua de pan blanco, muy antiquísima entre ellos y de gran solemnidad. Todos ofrecían en esta pascua a la diosa llamada Madre Vieja, cumplidamente de sus frutos como diezmo de lo que cogían" (41).

Por lo tanto, es de presumirse que entre las divinidades otomíes se encuentre la diosa Tlazoltéotl asociada al culto de la tierra y de la luna. En resumen, los dioses otomíes eran:

Ndahi, dios del viento, Ehecátl o Yohuallieheátl;
Tláloc, dios de las aguas superiores;
 El Padre Viejo, dios del fuego, Otontecútlí, Cipaetonal o Tayan el Sol;
 La Madre Vieja, diosa de la Tierra, de la Luna u Oxomoco;
Yoxippa, dios del maíz, de la agricultura, Xipe-Totec,

pudiendo desligarse del concepto de Padre Viejo o abuelo, el de Padre Sol, y del de Madre Vieja o abuela, el de Madre Luna.

SACERDOCIO

QUEDÓ ya señalada para el culto del dios del viento *Ndahi* la presencia de sacerdotes a los cuales

"llamaban *sobego* que quiere decir en su lengua española: ministros de los dioses. Servían éstos en el templo de tenerlo limpio y presentar a los dioses las ofrendas que el pueblo daba de incienso y cosas de comida. Sus vestidos eran unas mantas que les arrastraban por el suelo, tenían los cabellos muy largos, los cuales se ataban por detrás. Publicaban las fiestas, que las ordinarias eran de veinte a veinte días...".

"Estos sacerdotes no podían ser casados mientras estaban en aquel ministerio y si se querían casar avían de salir del templo y dejar este oficio y mientras estaban en él, comían de las ofrendas, dormían en los templos y so graves penas no podían dormir fuera, y alguno acaso se atrevía a dormir fuera le açoitaban bravamente y le pasaban las orejas con punas muy agudas y era despedido de no tener más aquel oficio" (42).

De modo que el sacerdocio otomí tenía las mismas características que el de Tenochtitlán y se le aplicaban los mismos castigos.

(40) KLUICKENBERG, WALTER, *op. cit.*, Cap. II, parte 4, pág. 73.

(41) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*, pág. 37.

(42) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*, pág. 37.

SUPERSTICIONES Y HECHICERÍAS

TANTO el relator de Jilotepec, como el cronista agustino o escritores de fechas más recientes nos dan cuenta de algunas prácticas supersticiosas de los indígenas otomíes, entre las cuales están: el rociado que hacían las mujeres de los quicios de las puertas y del fuego con el primer jugo que extraían del maguey para evitar que les riñesen los maridos (43); la sugestión de que se dejaban dominar, entristeciéndose y muriendo ejercida por el mandato de un indio hechicero a raíz de pasada la epidemia del cocoliztle, así como la creencia en los nahuales, indios hechiceros que se disfrazan para cometer sus fechorías (44); diversas prácticas de brujería que ejecutaban aún a mediados del siglo pasado en la cañada de Querétaro, valiéndose de muñecos que hacían danzar en lebrillos con agua al son de guitarras de concha de armadillo, quemando copal y encendiendo velas, todo esto a la media noche. Citan también algunas otras preocupaciones y ensalmos que hacían en caso de eclipses, lluvias, estrellas errantes, aerolitos, así como en determinadas fechas que tenían para ellos especial influencia, tales como el 10 de agosto, día de San Lorenzo o el 24 del mismo mes, día de San Bartolomé (45).

Pero entre todas estas supersticiones aparece muy difundida entre los actuales otomíes la del *Guaio*. De ella refiere don Valentín F. Frias que es una "planta que basta tocarla para que produzca irritación en la piel...":

Basta pasar frente a ella para que "se pegue, como ellos dicen; y que los hortelanos le devan todos los días unas gorditas de trigo o de maíz y se las ponen al pie de un árbol y de seguro aunque se rozan inadvertidamente con él nada les produce" (46).

Esta planta que en el estado de Veracruz es conocida con el nombre de *la mala mujer* y en los bosques de Ecuador y Colombia con el de *pingamosa*, en la región de Ixmiquilpan conserva el nombre dado por Frias, y tiene, según los indígenas de la región, las cualidades

(43) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(44) GRIMALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro II, Cap. IV, pág. 217; Libro I, Cap. XX, págs. 112-13.

(45) FRIAS, VALENTÍN F., *Folklore Mexicano-Otomí. Contribución al Folklore mexicano*, en Memorias de la Sociedad "Antonio Alzate", Tomo XXIV, Nos. 8-9, México, D. F., 1908, pág. 240-95.

(46) FRIAS, VALENTÍN F., *op. cit.*

señaladas y nosotros pudimos averiguar que existen dos clases de Guao: macho y hembra, el primero ataca a las mujeres y el segundo a los hombres; supimos también que existe un ensalmo o conjuro cantado para curar las llagas que produce, muy difíciles de quitar, según los indios; preocupación solamente, según el señor Frías; pero hecho real y comprobado, según otras personas de la región; mas a pesar de nuestros esfuerzos no pudimos lograr que el mágico del Nith, don Antonio Salazar, nos comunicara dicha fórmula.

LUJURIA Y ALCOHOLISMO

A FIN de investigar las causas de la abundancia de cantos amorios o eróticos entre los otomíes, se hace indispensable comprobar hasta qué punto son ciertas las acusaciones que los cronistas hacen a estos indígenas con respecto a la lujuria y carnalidad. En la Relación de Jilotepec, Ramos de Cárdenas es a este respecto muy amplio y dá numerosas pruebas cuando dice: "En la lujuria son muy cálidos, asy mujeres como hombres dándose las mujeres muy fácilmente". Luego comprueba lo prolífico de esta tribu diciendo: "... son generación que multiplica mucho y benignamente". Con respecto a la precocidad en el amor expresa: "... se cree ser muy pocas o ningunas las mujeres que llegan integras al tálamo, porque de menos de diez años ejercitan en este vicio". Luego agrega: "El más grande pecado que tienen ellos es el de la carne". Más adelante se refiere a los daños que se siguen entre los otomíes tras el alcoholismo, diciendo: "... y principalmente en el vicio de la lujuria, asy con sus propias mujeres como con sus deudas aunque sean hermanas y aún madres, y padres con hijas", pero cabe decir que estos desórdenes fueron efectivamente consecuencia del alcoholismo (47).

Sahagún a su vez, mitiga dichos cargos cuando consigna que "a los muchachos les daban niñas de la misma edad y se las buscaban por mujeres" (48), lo cual demuestra que si los otomíes eran efectivamente precoces en el amor, resolvían este peligro casando a los jóvenes oportunamente.

El otro aspecto que interesa observar y comprobar es el del alcoholismo entre los otomíes. En este punto están de acuerdo todos los autores, atribuyendo a estos indígenas el citado vicio. El mismo

(47) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(48) SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *op. cit.*, Tomo II, Libro X, pág. 294.

Ramos de Cárdenas expresa: "... y por que concluyamos con lo principal de sus vicios y en que particularmente están arraigados es en emborracharse cada día y especialmente y con más calor los días de fiesta y las más principales más. Hacen para esto su vino del árbol o planta dicho maguey y echándole unas Raizes" [esto por lo que concierne al pulque y a su manufactura]. Más adelante agrega: "Apetecen estrañamente el vino de castilla y con él, aunque no sepan la lengua española la hablan". Luego observa el relator que el vino de castilla los hace dormir y, en cambio, el pulque los pone furiosos: "Quédanse por las calles y campos dormidos hasta que dura la furia del vino" y asegura que: "son tan comunes y vniversales todos en general en este vicio...", sin tener en cuenta que no tenían otra bebida a su disposición y que el medio les era, como actualmente lo es, sumamente hostil. En seguida, como para disminuir el cargo que les hace dice que: "... las mujeres son más templadas en el beber" (49). En cambio Grijalva, al hablar de la fundación del convento de Actopan, hace comprender la razón del uso del pulque cuando dice que

"era un pueblo de muchísima gente, el cielo de los mejores de la Nueva España, fulto de agua, pero tan fértil que con poca le basta, y para bebida ayple mucho el agumiel que es bebida usual, sana y de muy buen gusto" (50).

Todo esto nos hace ver que las circunstancias no han variado en lo tocante al uso y al abuso del pulque; pero por lo que respecta a la influencia que el alcoholismo ha podido ejercer en la producción de cantos, solamente se comprueba para los otomíes de la región oriental del Estado de Hidalgo, donde se producen y cultivan canciones de ebriedad y de textos inconexos, tales como los citados por Weitlaner y Soustelle, con ejemplos como el siguiente:

"¿Qué es lo que digef... Estoy trastornada...
Mi comadro está lleno de alcohol...
Mi compadre está lleno de alcohol...
Ya no me acuerdo de lo que he dicho...
Estoy borracha...
Mi niño...".

(49) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(50) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.* Libro II, Cap. X.

MATRIMONIO Y DIVORCIO

EN relación con el matrimonio, el relator de Jilotepec da noticias contradictorias. Refiriéndose a la sensualidad de los otomíes dice, por su parte:

"Lo principal para cuando se quieren casar es juntarse el hombre con la mujer y si cuadra dice ella a sus padres o deudos: que fulano tiene buen corazón para que sea su marido y así se efectúa y la que no topa con esto y le preguntan que por qué no se casa, responde: que no halla corazón que le cuadra"

Por otra parte dice:

"Los matrimonios se hacen con voluntad de los padres, pidiendo ellos a ellas, las dotes son las personas, y cuando mucho una casa pajiza, pequeña y ahumada y con pequeñas puertas".

Luego da detalles de cómo se verificaba la ceremonia:

"Cuando querían contraer matrimonio, pedía el hombre a la mujer, y de acuerdo los parientes, determinaban a casa de cuál de ellos habían de ir a vivir. Después de comer y beber todos reunidos se la entregaban esa noche, si no se avenían determinaban separarse cuidando los deudos de que no se juntaran a hortadillas; pudiendo casarse independientemente" (51).

Clavijero completa las noticias acerca de los ritos nupciales entre los otomíes, diciendo que:

"les era lícito abusar de cualquiera soltera, antes de casarse. Cuando alguno de ellos se casaba, si en la primera noche hallaba en la mujer algo que le desagradase, podía repudiarla el día siguiente; pero si se mostraba contento aquella vez ya no le era permitido dejarla. Ratificado de este modo el matrimonio, se retiraban los esposos a hacer penitencia de los antiguos deslices, por veinte o treinta días, durante los cuales se abstenerían de los placeres sensuales, se sacaban sangre y se bañaban frecuentemente" (52).

Con respecto a la poligamia, Ramos de Cárdenas dice que "los principales podían tener varias esposas, la gente común sólo una". Todas estas circunstancias las veremos reflejadas en los textos de las canciones, razón por la cual estos detalles adquieren un doble interés en el presente trabajo.

(51) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(52) CLAVIJERO, ABATE FRANCISCO JAVIER, *Historia antigua de México*. Traducida del italiano por José Joaquín de Mora, Ed. Departamento Editorial de la Dirección de Bellas Artes, México, D. F., 1917; Tomo I, Ritos nupciales, págs. 328-29.

MUERTE Y ENTERRAMIENTO

EN lo tocante a este punto, los indios viejos que informaron a Hernando de Vargas, no dieron detalles, desgraciadamente, de la manera como verificaban los enterramientos, así como las ceremonias que acompañaban a la muerte. Sólo pudo notar el cronista, en lo que a los años inmediatos a la conquista se refiere, que "entierran los muertos y en esto de las obsequias acuden con gran caridad". Con relación a épocas anteriores, los informantes se expresaron así:

"Lloraban los muertos y principalmente a los señores y principales, enterrábanlos con más cosas de ropa y vasijas que a los demás del común".

"Tenían por cosa muy cierta y averiguada la inmortalidad de las ánimas, y así, cuando uno moría le enterraban y con él toda la ropa de su vestir y vasijas de su servicio. Hacían los bibos en memoria de los difuntos ofreciendo por ellos en sus sepulturas lo que comían, presentándolo en vasijas y dejándolo allí decían que lo hacían por los muertos, que eran bibos en otra vida que era la perfecta" (53).

GOBIERNO

A ESTE otro respecto, los informantes del relator no supieron o no quisieron, desgraciadamente, hablar con amplitud de los sistemas de Gobierno que los otomíes de Jilotepec tenían en uso, siendo las noticias sumamente escasas:

"Tenían un Jefe Principal o Cacique, otros menores que gobernaban de veinte en veinte hombres; otros subordinados que recogían tributos".

En todo esto se ve que era un sistema semejante al de los Tenochcas. Sin embargo, agrega que "el Principal ejercitaba la justicia", y que "el Gobierno duraba por años". No expresa tampoco la división de las ciudades en calpulis u otro género de división del gobierno. (54).

TRIBUTOS

QUEDÓ ya asentado que los otomíes de Jilotepec estuvieron sujetos a los mexicanos desde tiempos de su gentilidad, así como que sentían veneración por los Tenochcas y "los reberen-

(53) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(54) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

ciaban como a Dioses y les tributaban todo lo que podían" (55). Pero no solamente la región de Jilotepec estuvo sujeta a Tenochtitlán, sino también otros pueblos otomíes situados al Norte de la región lacustre, según se aprecia en el *Libro de los Tributos o Códice Mendocino*. Desde tiempos de Huitzilihuitl quedaron temporalmente sujetos Otumpan, Tolaningo, Xaltocan y aún el mismo Texcoco. En los tiempos de Ilhuicamina se reconquistó Atotonilco, Tula, Jilotepec y otros lugares más al Oriente y es natural que los otomíes, que sabían el número y la trascendencia de las conquistas de jefes como Ilhuicamina, quien tenía de aliado al mismo Tecuhtli de Texcoco, informados también del rápido progreso y desarrollo de aquellos que habían visto pasar casi bajo un aspecto miserable, les tuvieran al par que respeto, veneración, sujetándose a pagar el tributo que se les marcara, consistente en mantas, gallinas, codornices, conejos y otros artículos que señalaban los encargados de recoger el tributo.

Posteriormente a la conquista quedaron igualmente obligados a tributar a sus encomenderos, al sostenimiento de los frailes evangelizadores, tal como en la *Relación de Jilotepec* se expresa:

"An edificando mucha suma de Yglesias y muy santuosas y probeólas de muchos y ricos ornamentos, sustentan a los religiosos y especialmente a los de S. Fran^{co}, que son los que tienen más Monasterios de esta generación, dándoles lo necesario para la vida umana con grande voluntad y amor" (56).

INFRACCIONES Y CASTIGOS

ENTRE los puntos que hablan más elocuentemente del nivel cultural y moral de los otomíes aparece éste, el cual pone de manifiesto que, aun tratándose de un grupo humano al que se le ha juzgado bajo muchos aspectos como retrasado, su organización era lo suficientemente elaborada para no ser visto con menosprecio como si se tratara de un pueblo gregario. Así encontramos que

"castigaban con azotes los hurtos y también con suspensión de los árboles y lapidación. El estupro era castigado también en igual forma. Ygual el adulterio, por consiguiente la sodomía, no perdonando a nadie. La holgazanería y bagabondaglo [vagabundeo] con azote de ortigas... A los hijos desobedientes con ortigas, baños fríos y dormir al sereno".

(55) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

(56) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

Todo esto que expresa la *Relación de Jilotepec* era, más o menos, un trasunto de lo que ocurría en la Gran Tenochtitlán en lo que a justicia y a su aplicación se refiere, si se tiene en cuenta lo que en imágenes está contenido en el *Códice Mendocino*.

CALENDARIO

POR lo que respecta a la cuenta del tiempo, la misma Relación consigna que

"el Calendario era como el Mexicano. El nombre de los años giraba circularmente sobre los cuatro signos: Conejo, Caña, Pedernal y Casa; también tenían en uso un calendario lunar, y contaban los meses por lunas, de luna nueva a luna nueva. Llamaban al año Quenza, al mes Zana, al día Mopá".

Sin embargo, en el *Códice de Huichapan*, que es el único Códice Otomí que hasta la fecha se ha encontrado, se señala una lista de días que corresponde más o menos con la de los días aztecas y otra de meses que no se ajusta correctamente con la de los mexicas. Aparecen igualmente los nombres de los cuatro signos correspondientes a los años de la Rueda Mexicana, de esta manera: *Anxithi*, cuyos nombres corresponden fielmente con *Acatl-Caña*; *Anevaxi* con *Teopatl-Pedernal*; *Anegú* con *Calli-Casa*, y *Anqhua* con *Tochtli-Conejo*. Ramos de Cárdenas agrega, respecto a la manera de contar dichos años que

"llamaban el año primero del Conejo y el segundo, de la Caña, el tercero, del Pedernal y el cuarto, de la Casa; tenían por buenos años los del Conejo, Casa y Caña, y el del Pedernal por estéril y enfermo" (57).

ANTROPOLOGÍA - CARACTERES SOMATOLÓGICOS - (TIPO FÍSICO).

EN el sentido de la caracterización de los pueblos por su aspecto físico, así como por los datos que aporta la antropometría, generalmente insuficientes, casi siempre existe disparidad de opiniones entre los autores, apareciendo ésta también al llegar a las conclusiones. A fin de evitar polémicas y, siendo éste un género de estudios en el que es imposible improvisar, reproducimos aquí los resultados de los trabajos realizados por personas especializadas.

Los primeros son aquellos datos que presenta el señor Paul

(57) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*, pág. 37.

Siliceo Pauer (38):

OTOMÍES

5 cráneos, indios cefálicos: 79.77 (sub-braquicéfalo),
 Índice nasal: 52.94 (mesorrinios),
 En cien varones, estatura: 157.9 (pequeña),
 Índice cefálico: 77.6 (mesaticéfalo),
 Índice nasal: 83.1 (mesorrinios),
 En 28 mujeres, estatura: 145.5 (pequeña),
 Índice cefálico: 79.0 (mesaticéfalo),
 Índice nasal: 83.1 (mesorrinios),
 Color de la piel: amarillo claro,
 Ojos: bastante distanciados y a veces oblicuos,
 Nariz, gruesa, ancha y plana en la punta,
 Cabellos: negros, rectos,
 Barba: en parte superior de las mejillas, escasa y nula en la inferior,
 Bigote: escaso en la parte media del labio superior y mediano en los extremos,
 * Enfermedades predominantes del aparato digestivo, epilepsia, y otras hereditarias por el alcoholismo.

Los segundos datos son los que presenta Soustelle y se refieren a los índices obtenidos entre los otomíes de San José del Sitio, Municipalidad de Jiquipilco, México (39):

Censo: Hacia 1921, 210.873. Probablemente 300.000 individuos,
 Cefálico horizontal: medio 78.25 (mesocéfalo), (Rivet),
 máximo 88.6 (hyperbraquicéfalo),
 mínimo 70.0 (dolicocefalo),

Otomíes del Estado de México: 77.6 media (Siliceo Pauer),

Capacidad craneana obtenida con grupos de mostaza (Dr. León): 1398.8 masculino, 1351.6 femenino,

Facial superior: naso-alveolar, bisigomático 53.59 (Soustelle),

Facial total: naso-mentoniano, bisigomático 77.12 (Soustelle),

Cara demasiado ancha y corta,

Índice nasal: (Soustelle) 882.65 medio (mesorrinios tendientes a la plitirrhina).

Estatura: (Soustelle) media: 157.86,

máximo: 175.9,

mínimo: 154.8.

(Hrldeka) 158.8 en otomíes de Hidalgo,

162.8 en otomíes de México,

(38) PAUER, PAUL SILICEO, *Conocimiento antropológico de las razas en Revista Ethnos, Segunda época, México, D. F., 1922, pág. 21; Distribución del índice cefálico en México, en Revista Ethnos, Tomo I, No 1, México, D. F., 1920, págs. 3-5.*

(39) SOUSTELLE, JACQUES, *op. cit.*

Relación entre la talla sentada y la talla de pie:

media: 51.65,

máxima: 57.47,

mínima: 47.88.

El otomí presenta sobre todo: piernas cortas, alcesta gruesa, como consecuencia del desarrollo relativo del tronco.

Relación entre la brazada y la estatura:

media: 102.59,

máxima: 127.64,

mínima: 97.51.

Brazos cortos en relación al cuerpo, contribuyendo a engrosar la figura.

Relación entre el diámetro braconial y la estatura:

media: 22.51,

máxima: 23.8,

mínima: 21.3.

Relación entre la longitud del brazo y la estatura (brazo sin mano apófisis styloides):

media: 28.0,

máxima: 29.8,

mínima: 24.6.

Con mano: 39.0.

Pigmentación: amarillenta o amarillo-moreno.

Partes expuestas al sol: moreno obscuro.

Cabellos: rectos laeies (lisótrico), espesos, abundantes, negros, implantación recta, bigote sumamente ralo en el centro del labio superior, poco espeso en las comisuras. Poca barba y rala. Canicie retardada, no existe la calvicie.

Cara: de apariencia gruesa y grasosa, labios gruesos, ligeramente volteados hacia afuera, sobre todo el inferior; hace pensar en el prognatismo, el cual no existe entre ellos.

Nariz: ancha, casi recta, ligeramente caída, de ventanas circulares bien destacadas en plano horizontal. Adelgazada con la edad, cambia bastante de forma.

Ojos: color café, números 2, 3, 4 y 5 de la escala de Rudolf Martin, hundidos, horizontales, carúnculo lacrimonal visible, párpado superior plegado fuertemente, pero cubierto por las pestañas. Ninguna característica mongólica.

Siendo la boca y la nariz fuertemente destacadas, resultan los ojos pequeños; la frente desaparece debido a la masa de cabellos y por consiguiente es el resto de la cara el que da a estos indios el aspecto grueso y desarrollado, rústico y macizo.

Aspecto general: rechoncho, fornido, aunque con miembros delgados.

Como se ve, existe una apreciación muy diversa entre los autores de estas dos series de observaciones, pues mientras uno asegura que los ojos de estos indígenas a veces son oblicuos, el otro afirma que no aparecen características mongólicas.

INFILTRACIONES RACIALES

BASTA haber observado un número suficiente de indios otomíes reunidos, ya se trate de las fiestas del Cardonal, del Maye o de Ixmiquilpan, o en los días del mercadó, cuando se concentran a verificar sus transacciones comerciales, ya sea en Taxquillo, en Alfajayuca o en Zimapan, para darse perfecta cuenta de que no se trata de individuos de una sola familia etnográfica. Se desprenden inmediatamente bien diferenciados tres grupos:

I. Los que podríamos llamar otomíes puros, de baja estatura, inferior a la media 157.86; euriprosopos 77.12 (naso-mentoniano, bisigomático); mesocéfalos 78.25, ofreciendo un aspecto asiático por la pigmentación amarillenta de la piel.

II. Algunos individuos más altos que la media 170.0; leptoprosopos, subdolicocefalos, de un tipo que podríamos llamar polinesio ⁽⁶⁰⁾.

III. Algunos individuos de estatura media, 165.0 mesoprosopos, de fuertes mandíbulas, braquicefalos, hipsicefalos y platirrineos, que corresponden al tipo azteca según el Dr. Rubín de la Borbolla ⁽⁶¹⁾.

Debemos tener en cuenta a los cronistas que dicen:

"Como estos pueblos fueron poblados de indios de la Provincia de Jilotepec, que es la prima de la lengua otomí, así todos los más hablan esta lengua, aunque es verdad que hay entre ellos algunos de la Nación Mexicana, aunque pocos, y estos están ya convertidos en otomíes y hablan su lengua y todos son unos".

"Digo que en tiempos de su gentilidad era sujeto a los señores de México, a los cuales adoraban como a dioses y los reberenciaban sobre toda manera tributándoles todo lo que podían cada uno o lo que querían los que lo recogían" ⁽⁶²⁾.

Si a esto agregamos que la Tira de la peregrinación de los Aztecas contiene nombres pertenecientes a la región ocupada por los otomíes, tales como Tollan, Apazco, Atotonilco, Atitalaquia, etc., podemos conjeturar que en tiempos no muy remotos a la fundación de Tenochtitlán existieron quizá ligas de amistad entre ambas familias, no siendo difícil que algunos individuos desde entonces, o ya estando fundada

(60) PITTARD, EUGENIO, *Las razas y la historia*, en "La evolución de la Humanidad", Primera Sección, Prehistoria y Protohistoria, Tomo V, Ed. Editorial Cervantes, Barcelona, 1925.

(61) RUBÍN DE LA BORBOLLA, D. F., *Cronia Azteca*, Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 4ª Epoca, Tomo VIII, No 1, México, D. F., Enero a Marzo de 1933.

(62) RAMOS DE CÁRDENAS, FRANCISCO, *op. cit.*

la capital, hayan permanecido entre los otomíes adquiriendo todos los hábitos y costumbres, inclusive el idioma.

Efectivamente, se destacan en medio del tipo otomí individuos más altos, de facciones más correctas, más vivos y despiertos y con una enorme semejanza con los Aztecas. José Cruz, el flautista del Nith, a quien tomamos numerosas melodías de flauta acompañadas de tambor, es un caso concreto: alto, bien proporcionado, de recias mandíbulas, maneras desenvueltas y simpáticas, y una extraordinaria habilidad para tocar el instrumento, lo destacan de entre sus paisanos. Se podría afirmar su origen azteca.

Y si por la otra parte se observan aquellos individuos de caras sumamente largas y angostas, de estatura más bien alta y miembros delgados, que contrastan con el tipo otomí, señalado por los autores, se comprobará la presencia de elementos extraños injertados en la familia otomí. Aun hay más: durante las ferias, a las cuales asistió la Comisión, pudimos apreciar varios tipos de mujer de estatura más que regular, de compleción recia, carnes rollizas y facciones gruesas, cabellos lisos y negros; todas éstas son características de las tribus atapascas, lo que comprueba la presencia e infiltración de los grupos chichimecas, que desde mucho antes de la conquista han rodeado a los otomíes por el Norte y el Oeste.

LONGEVIDAD

LOS otomíes en general poseen, casi siempre, buena salud, del mismo modo los del Valle del Mezquital, excepto los trastornos que les produce el uso constante del pulque a que se ven sujetos por carencia de aguas potables; en ocasiones se quejan de dolor de cabeza o de estómago, pero la mayor parte del tiempo están bien. Cualquiera creería que, dada su alimentación precaria, estarían sujetos fácilmente a enfermedades infecciosas; sólo la viruela se halla en estado endémico en esta región. El hecho de guardar cama en una enfermedad sería lo consideran como de resultados fatales, encontrando muy natural una muerte rápida tras una enfermedad corta ⁽⁶³⁾.

Por mi parte he podido observar multitud de casos de una extraña longevidad. En Ixmiquilpan, el Sábado de Gloria, día en que, quizás por una costumbre arcaica, los indígenas de ambos sexos salen a pedir dádivas, se ve pasar un gran número de individuos casi centenarios, canosos, arrugados, reseco, apoyándose en bastones de ramas

(63) SOUSTELLE, JACQUES, *op. cit.* pág. 43.

de árbol; pero resistentes aún, como sombras que surgieran de otras edades. Si se tiene en cuenta que los indígenas encanecen con dificultad, puede suponerse para cada uno de estos, por lo menos una edad de 90 años.

La señora Narcisca Corona, del Barrio del Nith, madre de numerosos hijos ya hombres maduros, y anciana de edad proveya, a pesar de ello, con una gran viveza y un despejo envidiable cantó los ejemplos que se incluyen en la parte relativa de esta obra: recordaba admirablemente texto y música y es un ejemplo concreto de esta longevidad entre los otomíes. Tal persistencia vital en un medio tan hostil, me obliga a conceder igual vitalidad para sus usos, tradiciones y cultura y por consiguiente, para sus cantos.

EVANGELIZACIÓN - INFLUENCIA AGUSTINIANA - PRINCIPIO DE LA EVANGELIZACIÓN

POCOS son los datos que existen acerca de la evangelización de los indígenas otomíes. Las crónicas de los religiosos evangelizadores de la región se concretan a citar las fundaciones de conventos y casas desde donde emprendían sus viajes de catequización. Sucede que la Zona Otomí del Estado de Hidalgo, si bien entraba entre sus deberes religiosos evangelizar, aparece como olvidada, como si no le prestaran un interés capital. Mejor suerte tuvo la Provincia de Michoacán, la cual, además de tener probablemente mayor número de religiosos y de conventos pareció haber despertado un incentivo mayor. Mas las crónicas de las diversas Provincias Evangélicas, no concentraban su atención en relatar sucesos —pudiéramos decir, históricos en el sentido que nos interesan actualmente— sino que su interés capital fincaba en el relato de la vida religiosa y espiritual de sus miembros, y no de todos, sino de los más notables: Priors y Provinciales y esto, hasta el momento de su tránsito a la otra vida, de modo que, casi siempre, los religiosos que trabajaron en la evangelización de indios, que vivieron en el país ocupados en esta labor treinta, cuarenta y más años, llegando a las dignidades de su Orden, aparecen considerados como magníficos organizadores de la vida monástica; pero su trabajo durante las misiones que ejecutaran al comienzo de su vida apostólica, se encuentra olvidado casi por completo.

Sin embargo, del conjunto de labores de evangelización, y del total de provincias conquistadas espiritualmente, se desprende un acervo de datos que dan perfecta idea de las influencias tanto religiosas como

culturales que implantaron los frailes entre los indios durante los largos años que vivieron en contacto directo con ellos.

De estos datos deduciremos no solamente cómo se fueron transformando las costumbres indígenas y sus prácticas religiosas, sino también de qué manera el arte musical europeo fué echando raíces y acoplándose al arte indígena, hasta aparecer tal como lo pudimos apreciar durante las exploraciones en el Valle del Mezquital. Solamente arrojando de las enseñanzas de los primitivos evangelizadores podremos comprender el porqué de los cantos religiosos y sus diversos aspectos actuales, tanto en forma definida, europea, como mezcladas con persistencias del tiempo de su gentilidad.

Ciertamente que las Ordenes Mendicantes, Franciscanos y Dominicos, ya estaban establecidas en la Nueva España cuando llegó la primer remesa de frailes agustinos en 1533, es decir, doce años después de tomada Tenochtitlán; pero también es cierto que ninguna de las dos Ordenes ya establecidas se habían podido dedicar a evangelizar a los otomíes, vistos con singular menosprecio por los mismos indígenas de otras regiones, sobre todo de México, de manera que la llegada de monjes agustinos a tierras de Anáhuac, no sólo vino en auxilio de la labor desarrollada por los misioneros antecesores —demasiado atareados en evangelizar otras zonas, probablemente más densamente pobladas y más extensas— sino que llenaba una necesidad urgente, ya que a los otomíes, a los tlahuicas, a los huastecos y aun en parte a los mismos tarascos, no se les había evangelizado por falta de misioneros suficientes.

Fué tercero el lugar que los frailes agustinos ocuparon en el orden de llegada a playas mexicanas, aunque en el mérito de la evangelización y en virtudes cristianas no es posible establecer desnivel alguno entre las tres órdenes que se disputaban el convertir indios a la religión cristiana. La primera en llegar al país fué la de San Francisco, la cual partió de España en 1524, en número de doce individuos, continuando año por año el envío de frailes, "todos de muchas letras y de grande espíritu y deuoción" (44). Los segundos en llegar fueron los dominicos, quienes embarcaron en España el año de 1526. Y era ya por el año de 1527 cuando numerosos elementos de la Orden Agustiniiana de las Provincias de Castilla y Andalucía, promovían ante el Emperador Carlos V el pasar a la Nueva España a convertir indios. Mediante las gestiones que hicieron en este sentido Fray Juan

(44) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*

Gallegos y Fray Jerónimo Ximenez, salieron de Sevilla, rumbo a la Nueva España, el día 3 de marzo de 1536, seis religiosos que fueron:

Fray Jerónimo Ximénez o de San Esteban,
Fray Juan de San Román o de Alburquerque,
Fray Alonso de Borja o de Aranda,
Fray Agustín de Gormas o de la Coruña,
Fray Juan de Oseguera,
Fray Jorge de Avila y
Fray Francisco de la Cruz (el Venerable),

actuando uno de ellos como Jefe de los demás. Llegaron a San Juan de Ulúa el 22 de mayo y a México el 7 de junio del mismo año, hospedándose en el Convento de Santo Domingo de México.

Señaladas que fueron por la Audiencia Real las dos Provincias de Chilapa y Tlapa, en el hoy Estado de Guerrero, como la zona propicia para que principiara su labor de evangelización los frailes agustinos, partieron a su cometido Fray Jerónimo de San Esteban y Fray Jorge de Avila, pasando primero por Ocuituco; mas antes pasaron también por Mizquic y Totolapa, sin llegar a Chilapa. Para este lugar y Tlapa fueron señalados más tarde Fray Agustín de la Coruña junto con Fray Jerónimo de San Esteban, los cuales llegaron a principios de octubre de 1533 a Chilapa, lugar de su destino.

Mientras tanto se destinó a Fray Alonso de Borja para que fuese a establecer el Convento de Santa Fe, pueblo recientemente fundado por indios convertidos, arriba de las Lomas de Tacubaya. Esta fundación fué debida a D. Vasco de Quiroga, oidor de la Segunda Real Audiencia, quien no sólo compró todas las tierras circunvecinas, las que repartió entre los indios, y favoreció el establecimiento del Convento, sino que mandó construir un edificio para Casa de Cuna de Hijos de Indígenas y un Colegio que utilizó como Seminario de indios para que sirvieran en las demás iglesias.

La primera junta o capítulo que celebraron los agustinos en México tuvo lugar en Ocuituco el 8 de junio de 1534. Y los lugares primeramente evangelizados por esta Orden fueron: Ocuituco, Chilapa y Santa Fe. Más tarde extendieron su radio de acción a los pueblos circunvecinos, a los que daban el nombre de Visitas y estos fueron: Xumultepec, Themoac, Zacualpa, Tetela, Hueyapan y Tuchimilco. Totolapan se erigió en convento teniendo por Visitas Yecapixtlan, Xantetelco, Jonacatepec, Ylayacapan, Atlatlahuca, Mizquic y toda la Tlanáhuac.

El segundo envío de religiosos de esta Orden partió de San

Lucas de Barrameda en junio de 1535 y llegó a Ulúa en septiembre del mismo año. En él venían seis religiosos, entre los cuales estaban Fray Lucas de Pedroza, Fray Nicolás de Agreda y probablemente Fray Diego de Alvarado o de Chávez. El primero de ellos murió al llegar; los demás quedaron del viaje sumamente debilitados y se les destinó a diversos conventos, "para que en compañía de los que ahí estraúan deprendieffen la lengua y se ejercitassen en el ministerio".

El tercer envío fué de trece individuos, habiendo sido éste el más notable, no sólo por el número, sino por la calidad y virtudes de todos ellos. La fecha de llegada a México fué el 2 de julio de 1536. Fueron estos insignes varones:

Fray Juan Bautista Moya,
Fray Gregorio de Salazar,
Fray Francisco Nierva,
Fray Juan de Alba,
Fray Antonio de Aguilar,
Fray Antonio de Roa,
Fray Juan de Sevilla,
Fray Diego de San Martín,
Fray Pedro Pareja,
Fray Agustín de Salamanca,
Fray Diego de la Cruz y
Fray Alonso Gutiérrez o de la Veracruz.

El primer Vicario Provincial Agustino de los Misioneros venidos de España, que murió en México, fué el Venerable Fray Francisco de la Cruz, quien había enviado la segunda y traído la tercera remesa de evangelizadores de la Orden y cuya muerte acaeció el 12 de julio de 1536, a los diez días de llegado de este viaje.

En la Junta que celebró la "Provincia del Dulce Nombre de Jesús" de México, el año de 1536, se determinaron dos cosas de suma trascendencia para el trabajo que nos ocupa, y fueron:

1º) La evangelización de la Sierra Alta donde hasta entonces no había entrado la ley del Evangelio, y

2º) La conversión de los otomies.

Para lo primero nombraron por Prior a Fray Juan de Sevilla, teniendo por compañero a Fray Antonio de Roa, y para lo segundo enviaron por Prior de Atotonilco a Fray Alonso de Borja, llevando por compañeros a Fray Gregorio de Salazar y a Fray Juan de San Martín. Grijalva dice a este respecto:

"Fue suya conquista esta, porque está en los llanos, y ya suya fonado por los menos en sus contornos la voz del Euangelio, el pueblo de Atotonilco no suya

llegado, ni a la sierra de Tututepec hasta donde llegó la voz de este varón apostólico, ni en la mayor parte de los otomíes, porque como la lengua era tan difícil, la gente tan ruda, y tan humilde efesando entre los pies, y a los ojos de todos se asian perdido de vista y estaban olvidados" (65).

La evangelización de la Sierra Alta interesa a la indole de este trabajo tanto por su vecindad, como por haber sido verificada por miembros de la misma orden, de modo que los usos y costumbres evangélicos que establecieron los Agustinos en esta región tuvieron que repercutir, por ser los mismos, en el Valle del Mezquital, a pesar de no ser los indígenas de ambas regiones de la misma filiación étnica. Es entonces, a partir de esta fecha, cuando principia la evangelización de los otomíes, siendo el punto de partida el pueblo de Atotonilco, en el extremo Sureste de la Zona Occidental del Estado de Hidalgo ocupado por dichos indios.

Un año emplearon los frailes Sevilla y Roa recorriendo la Sierra Alta, llamada así "por está más fetentrional y metida en el Norte", sin lograr nada en sus trabajos apostólicos, al grado de descorazonarse el padre Roa y tratar de regresar a España. La descripción que de esta región hace el cronista es la siguiente:

"Poblaron la Sierra Alta indios Tlaxaltecos, y que tenían su origen de pueblos de cierras de Atlatlán, y así más se aficionaron a bufear cierras donde vivir; su lengua es Mexicana, aunque inculta, de manera que en comparación de Tlaxaltecos son como aldeanos de Castilla en comparación de Toledano: el temple es fresco, y por esto mas tolerables de andar aquellas cierras: fueron del imperio de Mexico, desde que el Rey Ixcóatl los rindió, y sujetó. Estana esta tierra llena de gente desde las cabernas, mas hondas hasta los rifeos mas encumbrados, sin tener poblacion alguna, ni mas casaf para su vivienda, que las cabernas y rifeos conque se abriganan, haciendo quando mas, y mejor unas fombas de fagina, que apenas los defendia de las inclemencias grandes de aquel cielo" (66).

Corre dicha Sierra desde Mexitlán hacia el Norte hasta formar lo que se conoce con el nombre de las Tres Huastecas: Potosina, Hidalguense y Veracruzana. En toda ella predicaron y enseñaron los frailes agustinos y en toda fundaron conventos y casas de doctrina. La descripción que de Molango, en dicha Provincia, hace la Relación de Mexitlán rendida por Gabriel Chávez, es la siguiente:

"El pueblo de Molango está en medio de la serranía y montañas... La mayor parte de los pueblos sus sujetos están poblados en tierras calientes, por tener sus habitaciones en las honduras de los Valles y Quebradas que hace esta

(65) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*

(66) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Cap. XIV, Libro 1.

serranía, donde los naturales gozan de rios donde tienen pesquerias, y de muchas frutas, y tienen mucha abundancia de maíz y frijoles y otras semillas de que se mantienen; cogen mucho algodón, y así dan sus tributos en mantas". "El lenguaje común de esta provincia y de las demás de toda esta sierra es la misma mexicana aunque avillanada y muy tosea" (67).

Grijalva relata esto:

"Al pueblo de Atotonilco fue el Padre Fray Alfonso de Borja donde era bien monester su persona y grande espíritu, por ser la lengua otomí, que es la mas difícil, q. se halla en esta tierra, ni aun en todas las que se conocen, según afirman grandes lenguatarios".

"Esta lengua deprendió el padre Fray Alfonso de Borja en muy poco tiempo, y la predicó con grandísimo fruto, porque los Indios ahí residieron muy bien la Fe, y la profesaron con mucha devoción".

"...y aunque estos llanos están tan cerca de México, estaban entonces olvidados y deshechados; o ya por la baxeza y rudeza de los Indios, o ya por su esterilidad, por q. en todos ellos ni ay rio ni va solo árbol. Los paños son muy cortos [as refiere a las tierras] porque llueve allí muy pocas veces; solo sustentan los indios de unas mangoeyas que ferian de todo. Ahora es la más bien poblada Provincia de mejores conventos y de mayor comercio; porque se descubrieron en aquel país las ricas minas de Pachuca, y otras algunas; y se a hallado q. es la más fácil tierra y más a propósito para ganado vacuno, que ay en todo el mundo; pero entonces (como decíamos) era la más despreciada de lo descubierta".

"Aquí entraron nuestros Religiosos bufando almas, y al fin lo hallaron todo, por ahora tenemos en esta Provincia ilustrísimos conventos. Hazia su eficiencia el padre Fray Alfonso de Borja en Atotonilco y desde allí corrian todos estos llanos hasta la Sierra de Tututepec, donde la naturaleza puso lindes y términos mundános en todo y por todo. Pero la Charidad q. abarca más, y nunca se estrechó con ningún limite, hizo q. en esta ocasión pasasse el padre Fray Alonso de aquellos limites penetrando toda la tierra. Por que corria también en ella la Lengua Otomí, entre otras cuatro, que también corren por sus confines. Esta fue la más ardua empresa de todas porque a la dificultad de la lengua, y a la rudeza de los Indios se añadía la aspereza de las Cierras, que son fragofas, montuosas, y lluviosas con extremo. Añádase a esto una gran multitud de fieras que andavan por aquellos esperturas haciendo tan grande daño en los indios" (68).

No solamente hacia las sierras de Tututepec tuvo que caminar y evangelizar indios Fray Alonso, sino también hacia Tulancingo y Santa Ana Hueytalpan, donde existían también otomíes; y de la misma manera debió correr hacia el Norte de Atotonilco dándose cuenta de la importancia de las poblaciones de Actopan e Ixmiquilpan.

(67) CHÁVEZ, GABRIEL, *Relación de la Provincia de Mexitlán* (19 de Octubre de 1579), en Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, D. F., Enero a Marzo de 1924.

(68) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*

Por aquel entonces regresó Fray Antonio de Roa a la Sierra Alta a continuar su labor suspensa, habiendo adquirido ya la lengua mexicana, cosa indispensable para la evangelización, y tras de destruir el ídolo llamado Mola, titular de Molango y convertido a los indios de la región mediante su ejemplo, con asperísimas penitencias, construyó y dejó fundada en unión de su compañero Fray Juan de Sevilla, el convento de Molango y continuó su obra evangelizadora plantando cruces en las encrucijadas de los caminos y en todos aquellos lugares donde se resistían a la fe los indios. Es indudable que estableció la costumbre de colocar también en los atrios de las iglesias cruces, tal y como hasta la fecha se conservan, habiendo sido primero de madera y más tarde de piedra, existiendo algunas primorosamente talladas.

El cuarto envío de religiosos agustinos que fué a gestionar a España Fray Juan de Oseguera, llegó el año de 1539, trayendo a la cabeza a Fray Juan Estacio, de nacionalidad portuguesa, siguiéndole otros diez monjes de los cuales no se citan los nombres.

El Capítulo celebrado el 23 de noviembre de 1540 tuvo como importancia capital el haber ordenado que se pusiesen religiosos en Epazoyucan, Hgo., en la zona ocupada por los otomíes. Por gestiones hechas en España por Fray Juan de Oseguera se logró que con rentas y tributos de la ciudad de Texcoco se construyera casa y convento en la ciudad de México, empezándose la obra en 28 de agosto de 1541, día de San Agustín, a los veinte años de rendido Tenochtitlán y siendo Virrey D. Antonio de Mendoza. En el año de 1541 se unificaron las tres órdenes religiosas, a fin de concordar en lo tocante a la conversión y a la manera de ministrar a los indios los sacramentos, celebrando reuniones en cualquiera de los tres conventos; pero terminando por ser presididas por el Obispo Fray Juan de Zumárraga. Esta unificación contribuyó en gran manera al éxito de la evangelización en todo el país.

La conquista de las Islas del Poniente o sean las del Archipiélago Filipino ocupó la atención del Gobierno de España y por acuerdo del Virrey D. Antonio de Mendoza quedó señalada la orden agustiniana para elegir cuatro miembros que debían acompañar a Rui López de Villalobos en la expedición, resultando electos para este objeto Fray Jerónimo de San Esteban, Fray Nicolás de Perea, Fray Alonso de Alvarado y Fray Sebastián de Reina. El primer evangelizador de la región otomí, Fray Alonso de Borja, murió en México el año de 1542. Fué de los primeros agustinos que aprendieron las lenguas indígenas.

ya que predicaba en Santa Fe en mexicano, y en Atotonilco en Otomí. Poco más de ocho años trabajó en el país convirtiendo indios.

El quinto envío de religiosos agustinos llegó a la Nueva España el año de 1543, trayendo al frente de nueve religiosos a Fray Nicolás de Vite o de San Pablo, de quien se presume que era deudo cercano del Emperador Carlos V; llegó a hacerse querer tanto de los indios que le aplicaron el sobrenombre de *Noco*, que quiere decir, paisano, amigo, compañero. Las labores de evangelización que tenían bajo su custodia los frailes sufrieron un sesgo inesperado a partir del año de 1545, debido a la epidemia llamada Cocoliztli, la cual apareció de improviso en forma tal, que dice el cronista Grijalva:

"Do seis partes de indios murieron las cinco, y como la enfermedad era tan aguda y tan pestilente que de vna familia entera no quedava vno sola persona que pudieffe curar de los enfermos era necesario, q. acudiesen a esto los pocos Españoles q. auia. Los que entonces se exercitaban eran los religiosos ya dándoles de comer, ya curándoles de aquella gran enfermedad ya administrándoles los Santos Sacramentos, obras que pedian gran número de ministros, y a todo acudian los religiosos con tanta Charidad, que los que quedaron vivos les diesen a ellos la vida" (89).

Esta circunstancia trajo aparejada la creación de Hospitales y la atención de los indios asilados en ellos; porque tras estas siguieron otras epidemias, aunque menos violentas, los años de 63, 64, 76 y 95 del mismo siglo, quedando a partir de entonces dividida la atención de los misioneros. Desde esta fecha quedó establecido en la orden agustiniana, en los Conventos de la Provincia de Michoacán, que junto a cada iglesia se edificara un Hospital.

Pasada la epidemia del Cocoliztli se dedicaron los frailes a construir, no sólo conventos y hospitales, sino casas cómodas a fin de reunir a los indios en poblaciones; acueductos y sistemas de riego, aprovisionamiento de aguas potables, fuentes y escuelas, así como a plantar huertas y a beneficiar los cultivos trayendo frutales de Castilla, flores, hortalizas y ganado. Y tras de todo esto, enviaban a los indios a México a que aprendieran artes y oficios que no conocían, llegando algunos a ser famosos carpinteros de embutidos y taracea, así como bordadores. Por esta época, el Emperador Carlos V ordenó que no vivieran en pueblos de indios ni españoles, ni mulatos, ni negros a fin de no trastornar a los indios por sus costumbres.

La evangelización y construcción de casas y conventos en Hue-

(89) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*

jutla, en Puebla, en Tepecuacuilco, así como la erección de conventos en Michoacán, distrajo la atención de la Orden durante estos años; mas de la Junta de 1548 salió la disposición de construir conventos en Actopan e Ixmiquilpan, cosa que se logró hasta el año de 1550. También se fundó el convento de Xilitlan, frontera de Chichimecos. Hacia 1552 se fundó la casa de Pahuatlán donde había indios mexicanos, totonacos y otomíes. Hacia 1556 se tomó casa en Tezontepec, entre los otomíes. Y durante el trienio de 1557-60 se fundó alrededor de la Zona Otomí el convento de Chichicaxtla, visita de Meztlán; el de Chapulhuacán, cercano de Xilitla, de indios mexicanos y otomíes, frontera con los chichimecas, y se pusieron religiosos en Tututepec, perteneciente a Atotonilco.

El año de 1557 llegó a México, procedente de España, un nuevo envío de misioneros agustinos, y aunque hubo antes otros de menor importancia, se cita éste por los individuos de significación que en él vivieron. Estos fueron: Fray Juan Adriano, Fray José de Herrera, Fray Martín de Rada y otros cuyos nombres no se mencionan. Hay que citar, sin embargo, en el envío de 1540 a Fray Pedro del Castillo, Apóstol de la Huasteca, a Fray Juan Cruzate y Fray Francisco de Villafuerte, así como en el de 1555 a Fray Eugenio de Saavedra. Hacia 1569 se constituyó en Priorato el convento de Chapatongo entre otomíes, y se tomó el convento de Axacuba (Axacopan) igualmente de otomíes.

Hacia 1573 Fray Alonso de la Veracruz trajo de España 17 religiosos y Fray Diego de Herrera volvió de la Península trayendo 36 entre los años de 1575 y 76, de los cuales 6 pasaron inmediatamente a Filipinas, en unión de cuatro más de la Provincia de México, muriendo todos ellos a cien leguas de Manila, en el mar. No se hace mención de nuevas aportaciones de misioneros de esta Orden, por considerar que fueron las señaladas las que sirvieron de base a la evangelización de los otomíes durante el primer siglo de la Colonia.

FUNDACIONES

DADA la índole de este trabajo no podré ocuparme de todos los conventos y casas de doctrinas que los misioneros agustinos establecieron en todo el país, ni siquiera durante el primer siglo de evangelización en México; tampoco podré mencionar todos los conventos que se erigieron circunvecinos a la zona otomí; sólo citaré aquéllos dedicados especialmente a los indios de esta lengua, anotando

únicamente dos situados fuera, pero que sin duda ejercieron influencia en la evangelización de la región que nos ocupa. Paso a describir dichas fundaciones, tomando los datos de Federico Gómez de Orozco⁽⁷⁰⁾:

CONVENTO DE ATOTONILCO — Durante el trienio de 1536, siendo Prior Provincial Fray Jerónimo de San Esteban, se fundó en el hoy Estado de Hidalgo, fué el primero de los construídos en la región de los otomíes y de allí salieron a evangelizar la Sierra Alta. Sus fundadores fueron Fray Alonso de Borja, Fray Gregorio de Salazar y Fray Juan de San Martín. Se dedicó a Colegio Seminario.

CONVENTO DE MOLANGO — Durante el mismo trienio y bajo el mismo Provincial, también en el Estado de Hidalgo, se fundó el segundo convento de la región y primero de la Sierra Alta. Sus constructores fueron Fray Juan de Sevilla y Fray Antonio de Roa. Al principio fué una pequeña iglesia en el sitio donde estuvo el ídolo llamado Mola; después se cambió de lugar poniéndolo donde ahora está a un nivel más alto, construyéndose un templo suntuoso, pintado al fresco (1545).

CONVENTO DE EPARZUYUCA — El año de 1549, siendo Vicario Provincial Fray Jorge de Avila, se construyó en el Estado de Hidalgo este suntuoso edificio en el término de siete meses, debido al impulso que todo el pueblo dió; se decoró al fresco y existen en él notables pinturas.

CONVENTO DE MEZTILAN — Durante el trienio de 1543, siendo Vicario Provincial por segunda vez Fray Juan de San Román, en la Sierra Alta del Estado de Hidalgo se construyó este edificio. Aunque desde 1539 se acordó poner ahí Monasterio, no se llevó a efecto sino hasta el año de 1543. Costaron la Fábrica los encomenderos Andrés de Barrios y Alonso de Mérida.

CONVENTO DE ACTOPAN — Siendo Vicario Provincial Fray Juan Estacio, durante el trienio de 1545, se principió a construir este convento en el Estado Hidalgo, bajo la dirección del Arquitecto Fray Andrés de Mata. A la torre de este Monasterio, con ser tan alta, no se le dieron las proporciones que proyectó su constructor.

CONVENTO DE IXMIQUILPAN — En el Estado de Hidalgo, el año de 1550, bajo el Gobierno de Fray Alonso de la Veracruz, se construyó el edificio del convento de Ixmiquilpan, siendo el proyecto del Arquitecto Fray Andrés de Mata, y muy parecido al proyecto del de Actopan, aunque de menores proporciones. La torre de ambas construcciones presenta semejanza con la de la Giralda.

CONVENTO DE PAHUATLAN — En el Estado de Veracruz, el año 1552, siendo por segunda vez Prior Provincial Fray Jerónimo de San Esteban, se construyó este edificio. Formaban la doctrina indios totonacos, otomíes y mexicanos, por lo que se requerían para la evangelización ministros trilingües.

CONVENTO DE TUTUTEPEC — Siendo Prior Provincial por segunda vez Fray Alonso de la Veracruz, el año de 1557, fué construído este convento a expensas del encomendero del pueblo Diego Rodríguez de Orozco.

CONVENTO DE AXACUBA (Axacopan) — El año de 1559, siendo Prior Pro-

(70) GÓMEZ DE OROZCO, FEDERICO, *Monasterios de la Orden de San Agustín*, en *Revista de Estudios Históricos*, Tomo I, N.º 1, México, D. F., 1927.

vineial por tercera vez Fray Juan de S. Román, se edificó en el Estado de México. Costó su edificación el encomendero del pueblo, Jerónimo López. Fué doctrina de indios otomíes.

No cito en esta corta relación el Monasterio de Xilitia, por ser punto muy lejano en la otra margen del río Moctezuma, perteneciente ya a San Luis Potosí, frontera con chichimecas, y ser de lengua mexicana. Tampoco señalo los pueblos considerados como Visitas dependientes de los anteriores por ser indudablemente todos aquellos situados en los alrededores. Sin embargo, hay que mencionar Quetzaloyan y Tezontepec, donde había otomíes, de manera que todo el Estado de Hidalgo, inclusive la Huasteca, fueron doctrinados y estuvieron bajo la custodia de frailes agustinos.

De estas circunstancias se deduce fácilmente que las prácticas establecidas por dichos misioneros en todos aquellos lugares que evangelizaron, tuvieron que ser las mismas, aunque los pueblos hayan tenido diversidad de lenguas. Por lo tanto debe reconocerse que todo el Estado de Hidalgo ofrece en conjunto un mismo aspecto religioso, aun a pesar de que pasado el primer siglo de conquista espiritual continuaron la enseñanza religiosa individuos que ya no pertenecían a la orden de San Agustín. Por todo este conjunto de circunstancias pienso que, buscando las raíces de la evangelización de los otomíes, se encontrará la fuente del aspecto religioso actual de estos pueblos y por consiguiente, el porqué de los cantos religiosos que recolectamos durante nuestras exploraciones en 1936.

MINISTROS DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN QUE EVANGELIZARON A LOS OTOMÍES.

EL primer predicador, evangelizador y misionero de los otomíes, fué indudablemente *Fray Alonso de Borja*, quien llegó a México en el primer envío de misioneros de la Orden, en 1533. Primero en el tiempo, en la importancia de los trabajos realizados y en catequizar gentiles, enseñaba a los ya bautizados algunas oraciones, himnos y alabanzas "puestas en un tono acomodado" a fin de que por medio del canto penetrasen más fácilmente en el alma de los catecúmenos las enseñanzas cristianas; igualmente "fue el primero que introdujo el cantar y las oraciones en las iglesias y en las cruces que estaban en las esquinas, el venir en procesión a misa y otros santos ejercicios". Esta serie de detalles me demuestra que dicho misionero principió su vida de evangelizador en México, en Santa Fe, y lo hizo en un lugar donde se enseñaba a los indios no solamente a leer y a

escribir, sino también "canto llano, canto de órgano y a tañer todo género de instrumentos músicos". Don Vasco de Quiroga, hombre de sagaz atingencia y fundador de dicha escuela, necesitó forzosamente un hombre apto en este género de enseñanzas, siendo éste Fray Alonso. Y lo mismo que hizo en Santa Fe, puso en práctica en Atotonilco, de lo cual se deduce que fué eminente en la práctica de la música religiosa, y este aserto se refuerza si consideramos que otro miembro de la Orden, Fray Agustín de la Coruña, compuso canciones y villancicos en lengua mexicana para que los cantaran los indios en los festivales religiosos; sin olvidar naturalmente, el hecho de que el fundador de la Orden descolió también en el arte de los sonidos. Recién trasladado a Atotonilco Fray Alonso, aprendió la lengua otomí llegando a predicar en ella y en poco espacio de tiempo; ocho años duró su estancia en el país; llevó la luz del evangelio a la sierra de Tututepec y a los alrededores de Atotonilco; murió el año de 1542 y fué enterrado en San Agustín de México.

Siguen en orden, después de Fray Alonso, sus dos compañeros de fundación en Atotonilco, *Fray Gregorio de Salazar* y *Fray Juan de San Martín*. Ambos catequizaron indios otomíes, ambos recorrieron las llanuras de Hidalgo, buscando a aquellos indios sumisos e insignificantes, pero para ellos de la misma importancia que si se tratase de gentes encumbradas; y aunque las crónicas olvidan darnos detalles de sus vidas, es de suponer que las consumieron en sus trabajos apostólicos en medio de sus queridos indios, a partir del año de 1536, en que salieron rumbo a sus misiones.

Fray Martín de Rada, uno de los que vinieron de España junto con Fray Juan Adriano el año de 1557, fué señalado para ir a Filipinas en la expedición que mandaba Fray Andrés de Urdaneta en 1564. Llegó a ser Prior de Filipinas, "hombre el más insigne de su tiempo en la Astrología Judicial, gran Theólogo...". En Filipinas predicó en lengua visaya y en México en lengua otomí, a los cinco meses de llegado.

El Padre y Maestro *Fray Melchor de los Reyes*, luego que vino a esta tierra (se ignora la fecha), "conforme a la santa costumbre de la Provincia que en viniendo un fraile de España, de cualquier condición que fuese, deprendía una lengua en que pudiera ayudar a estos pobres indios, deprendió la lengua otomí en la cual predicaba y confesaba con eminencia".

Fray Juan de Mata, quien además de ser fraile fué arquitecto de los conventos de Actopan e Ixmiquilpan, ha sido igualmente gran

ministro de los indios otomíes. Murió siendo definidor el año de 1574.

Fray Juan de Medina Rincón. Nació en Segovia, España, hijo de un fiscal de la Audiencia de México; vistió el hábito agustino en 1542 e hizo profesión en México en 1563. Según Grijalva "supo copiosísimamente la lengua mexicana, otomita, y en entrambas lenguas predicaba con grande elocuencia y gracia". Procuró saber la lengua tarasca y, aunque no pudo llegar a saberla completamente para predicarla, por sus muchas ocupaciones, supo para comunicar y tratar con los indios. Murió en 1588 siendo Obispo de Michoacán.

Fray Juan Pérez, que gastó su vida en la evangelización de indios otomíes en Tututepec y Huayacocotla, fué un gran ministro en esta lengua. Construyó los templos de estos dos lugares. Fué Prior de Atotonilco. Bautizó en un día y en compañía de otro fraile cinco mil personas. Murió el 30 de noviembre de 1579.

Hacia esta época, 1571, fué Prior de Pahuatlán *Fray Pedro Serrano*, quien debido a que en su jurisdicción existían indios totonacos, otomíes y mexicanos, confesaba y predicaba en las tres lenguas.

Otro evangelizador en lengua otomí fué *Fray Francisco Medina*, quien antes de ser religioso fué hombre rico. Al entrar al Convento de San Agustín en México se despojó de todos sus bienes. Administró con gran caridad a los naturales de dicha lengua. Murió de 90 años en enero de 1590.

Uno de los muchos españoles que ya radicados en el país abrazaron la vida monástica y dedicaron sus vidas a la evangelización de indios, fué *Fray Juan de Santa Catalina*. Entró al Convento en México en 1546. Hablaba tres lenguas, mexicana, otomí y tepehua, por lo cual fué encargado de los conventos de Chilapa, Atzompa, Ixmiquilpan y Tututepec. Hacia 1576 recorrió lugares sumamente apartados y difíciles en compañía de Fray Alonso de Montúfar, evangelizando indios; bautizó entonces 5.700 adultos, casó 150.000 personas, confesó en una sola cuaresma trece mil individuos, dando hasta cuarenta pláticas semanarias. Vivió 57 años de religioso y bautizó alrededor de 270.500 indígenas. Era hijo de los encomenderos de Apasco, Hernández de Figueroa. Murió el 8 de diciembre de 1604.

Otro ministro apostólico que consumió su vida en la evangelización de indígenas otomíes, fué *Fray Eugenio de Saavedra*. La fecha de su llegada a México fué en 1555. Nació en Sevilla. Murió en Tututepec de donde fué Prior y se le enterró, en noviembre de 1602, después de haber trabajado en el país 47 años. Fué varias veces Prior de los Conventos de Chapulhuacán, Chapantongo, Ixmiquilpan y Tutute-

pec. Fué Procurador en 1551 y durante dos trienios, compañero del Provincial y definidor. Desde su llegada aprendió el otomí "y puso tal cuidado que muy en breve predicó en la lengua con tanta propiedad y elegancia que la Religión le ocupó siempre en pueblos otomíes".

Fray Diego de Sambuesa ha sido también un incansable ministro de los otomíes: muy humilde y de vida sumamente austera, murió en notable opinión de virtud y religiosidad.

Ya bien avanzado el siglo XVII, encontramos a un hijo de conquistador y de mexicana, evangelizando indígenas de lengua otomí. Este fué *Fray Diego Rangel*, quien, después de ser Prior de Conventos de indios otomíes, llegó a ser Provincial del de México el año de 1626. Murió en 1632.

Por lo que respecta a la evangelización de la zona otomí de Querétaro y de Jilotepec, se sabe que un criado de Hernán Pérez de Bocanegra, encomendero de Acámbaro, llamado *Juan Sánchez de Alanís*, se hizo sacerdote y después de haber aprendido las lenguas otomí y chichimeca, hizo gran fruto predicando en dichas tierras, y esto debió suceder a mediados del siglo XVI, puesto que la Relación de Querétaro que tal consigna, fué rendida hacia 1582.

Muchos otros virtuosos varones emplearon sus años en la conversión de indígenas de las regiones del Valle del Mezquital y Tlaxiaco, muchos fueron los que aprendieron las lenguas indígenas y recorrieron aquellas llanuras calizas y soleadas en busca de individuos a quienes bautizar, enseñar, consolar o hacer más llevaderas las penalidades de la vida; pero desgraciadamente, las crónicas no mencionan sus nombres ni relatan sus hechos.

Se puede juzgar el número de ministros que tomaron parte en la conquista espiritual de la zona otomí, si atendemos al número de religiosos que aparece citado en la relación de Meztitlán, la cual indica que hacia 1579 había en su jurisdicción nueve Monasterios con un total de 27 frailes, es decir, un promedio de tres frailes por Monasterio. Igual o parecido número puede suponerse para la zona otomí de Actopan e Ixmiquilpan.

MEDIOS DE QUE SE VALIERON LOS EVANGELIZADORES

VERIFICADA la conquista militar de las principales zonas políticas, como eran la de los mayas, aztecas, tarascos, zapotecas, así como todo el Onohualco y el Totonacapan, los demás núcleos indígenas se fueron sometiendo sucesivamente. Por lo que a

los otomíes respecta, a raíz de la caída de Tenochtitlán aparecen como aliados de los españoles, primero para lograr la total sujeción del país por medio de las armas, después para conseguir la conversión de los sometidos a la fe cristiana. En la Relación de Jilotepec encontramos de esta manera al cacique otomí Conín, quien al ser bautizado recibió el nombre de Hernando de Tapia y le vemos convertir y conquistar a los otomíes de la cañada de Queréndaro, (Qro.) y a los chichimecas, merodeadores del Norte del Estado, transformado en un verdadero evangelizador de indios.

A continuación, los frailes evangelizadores demostraron ante los indios la falsedad de la existencia de los dioses que éstos adoraban, la ninguna solidez de las respuestas que los ídolos daban, la nulidad de los augurios y la poca eficacia de su fuerza y poder para producir los fenómenos naturales, logrando de esta manera que abjurasen de sus creencias y ritos, hasta abrazar la nueva religión, pidiendo el bautismo. Tal aconteció en Tlaxcala, en Cempoala, en Tenochtitlán, en Tepoxtlán y en Molango, lugar este último donde fué destruido el ídolo Mola mediante la labor de Fray Antonio de Roa.

Tras de eliminar los ídolos y anular su poder, sobre los mismos basamentos o sobre las plataformas de sus pirámides, hubo que construir templos y ermitas, transformarlo todo, quitar las huellas de la gentilidad y mostrar los nuevos símbolos, la cruz y los altares con las imágenes de la Madre de Dios. De acuerdo con la importancia de los adoratorios destruidos tenían que instituirse templos, conventos y basílicas. Al antiguo aparato de los sacrificios y fiestas paganas sucedió el esplendor del culto cristiano y la solemnidad de los ritos. Ciertamente que el sentido de los antiguos idólatras de Huitzilopochtli y Texcatlipoca se satisfacía con el culto externo de la religión católica; pero el paganismo enraizado en el espíritu distaba mucho de doblegarse, máxime cuando la mansedumbre que recomendaban y predicaban los misioneros se oponía a la vida licenciosa y la soberbia crueldad de los encomenderos, desdiciendo de la nueva religión, en tanto que las prácticas del culto antiguo estaban en consonancia con el total de la vida durante la gentilidad. A este propósito, y mirando los frailes cuán poco aprovechaban sus palabras, por espíritu de religión y por atacar a fondo el problema de la conversión sincera de los indios, se sujetaron a las mayores austeridades, a la más estricta pobreza, a la humildad, paciencia y observancia en los menores detalles de su vida; es decir, a predicar con el ejemplo más riguroso los postulados de la fe que recomendaban.

Y así se encuentran en cualesquiera de las tres Ordenes religiosas mendicantes, varones ejemplares que hicieron de su vida un holocausto a fin de aficionar a los indígenas a la nueva doctrina. Cuanto mayor dificultad hallaban para la conversión de los indios, mayor suavidad y cariño les mostraban, mientras ellos mismos se aniquilaban a fuerza de maceraciones, ayunos y penitencias. El cronista agustiniano nos refiere los padecimientos a que voluntariamente se sujetó Fray Antonio de Roa en la conversión de los indígenas de Meztitlán y Molango. Se hacía llevar atado con una soga a la garganta de la que tiraban dos indios, se arrodillaba ante cada cruz que encontraba en el camino, se hacía abofetear y escupir el rostro, azotar las espaldas desnudas, sembrar de brasas el suelo por donde caminaba, gotear el cuerpo también desnudo con brea ardiendo y practicaba otras penitencias tan crueles, que en nuestros tiempos apenas son imaginables.

Fueron los misioneros con su austeridad, humildad y paciencia, los que enseñaron a los indios a sufrir en silencio, a perdonar a sus verdugos, a encerrarse en sí mismos sin protestas ni rebeldías.

En su labor de convencimiento y sin violencias aparecen reunidos con lo más florido del sacerdocio indígena, discutiendo y replicando sobre todos los puntos de la doctrina que enseñaban, poniendo a contribución no ya su organismo físico sino su inteligencia, su prudencia y todas sus facultades mentales, a fin de obtener la plena aquiescencia de los indios que habían conducido antes aquellos pueblos y que entonces debían también con el ejemplo y la palabra guiar hacia la pila del bautismo.

DOCTRINA Y CATECISMO

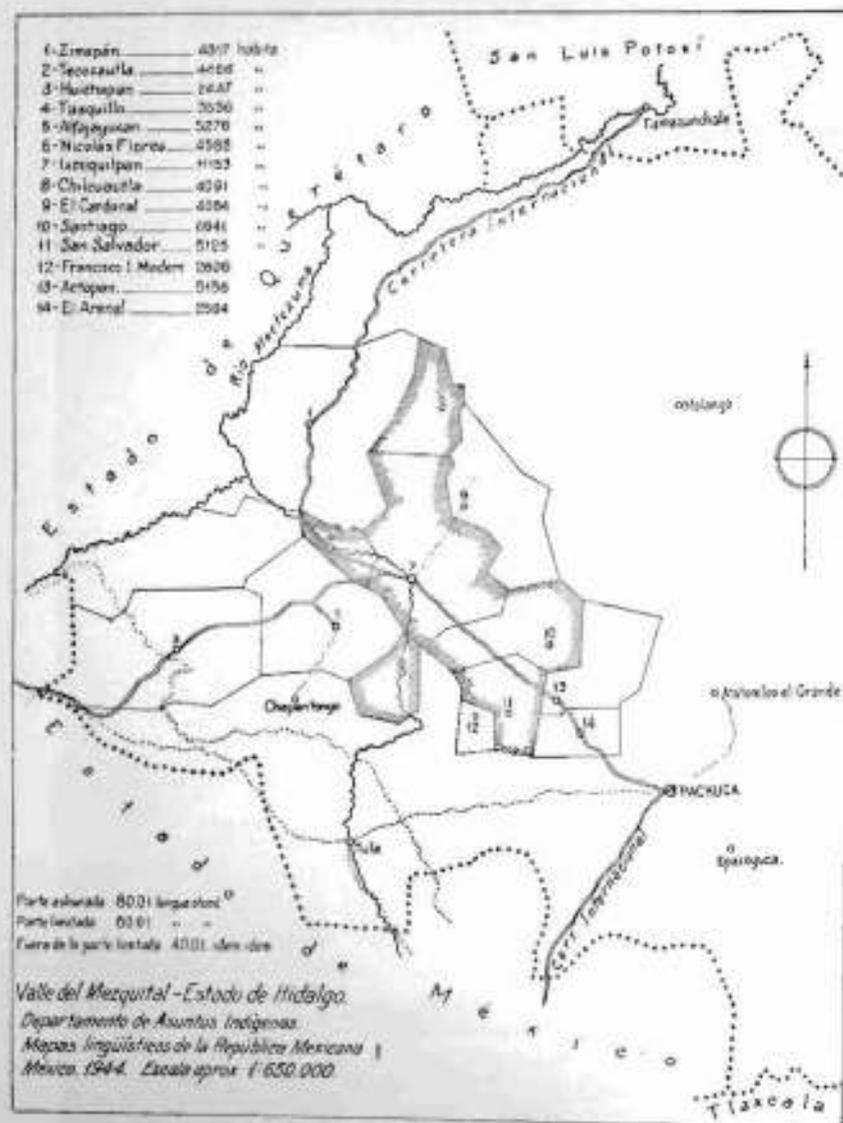
DONDE más se les encuentra trabajando sin descanso, a todas horas del año, sin darse tregua bajo ningún concepto, es en la enseñanza de la doctrina; pero para ello se tropezó con la imposibilidad de su realización por la carencia del idioma. Se refiere que cuando los franciscanos hacían por primera vez su camino de Veracruz a Tlaxcala, a pie y en cortas jornadas, y encontraban a los indígenas transitando por los caminos; o al llegar a las poblaciones, en virtud de no entender su lenguaje, ni poderse dar a comprender a los mismos, con sólo el ademán, señalaban las cruces que tenían pendientes del pecho o en las manos y les indicaban el cielo, queriendo darles a entender que ellos no venían a combatir sino que trataban de salvar sus almas para el cielo. De ahí que inmediatamente de llegados se de-

dicaron al aprendizaje de idiomas indígenas, convirtiéndose en alumnos de los mismos indios, hasta dominar alguna de las lenguas con qué poder enseñar y predicar.

Los primeros misioneros que, como los primeros conquistadores, prestaron más atención a los núcleos más importantes de población, principiaron por aprender el idioma azteca, el cual, además de ser el que se hablaba en casi todo el centro del país, era el utilizado en las transacciones comerciales y el que aparecía como idioma oficial debido a las conquistas llevadas a efecto por los aztecas.

Por lo que al otomí respecta, había dos graves circunstancias: la primera fué la dificultad de la misma lengua, la cual según Ramos de Cárdenas, ofrece grandes escollos por la manera como había que escribirla, así como "en la pronunciación, porque una cosa diciéndola aprisa o despacio, alto o bajo, cada una de estas maneras tiene su significación y quiere decir cosa distinta apartada una de otra". La segunda, porque siendo considerados los pueblos que la hablaban como gente ruda, bárbara e intratable, los primeros misioneros no le prestaron ninguna importancia, siendo los agustinos los únicos que se ocuparon de aprenderla debido a que se les confió la evangelización de toda esta zona.

Dominada la lengua, pudo ser enseñada la doctrina; aunque con grandes esfuerzos, por carecer algunos idiomas de palabras equivalentes que explicaran aquellos conceptos abstractos sobre los cuales se sustenta la religión cristiana. Con el fin de acercarse a los sistemas empleados por la cultura indígena para consignar sus hechos, o sean los Códices de escritura figurativa, los primeros misioneros hicieron pintar en figuras la doctrina, apareciendo entonces los primeros libros de evangelización en jeroglíficos, tal como los indios estaban acostumbrados a entender. Pero a medida que se avanzaba en la evangelización se hacían necesarios nuevos métodos y con el objeto de unificar las enseñanzas, acordaron los frailes redactar en compendio los principios básicos sobre los cuales se sustenta la doctrina cristiana. Para ello se adoptó el *catecismo* o *doctrina* que escribiera Fray Alonso de Molina, —aceptado por los franciscanos y clero secular— que constituye probablemente el catecismo abreviado o *doctrina breve*, recomendado por los obispos en la Junta eclesiástica de 1546. Este catecismo que era más o menos la primera parte del que escribiera Fray Jerónimo de Ripalda en Burgos en 1591, fué ampliado y explicado por Fray Pedro de Córdoba en colaboración con Fray Juan de Zúmarra y con Betanzos, produciendo entonces la *doctrina larga*. Ambas



Mapa del Valle del Mezquital.



Fray Antonio de Roa, evangelizador agustino, cuya sosterá penitencia
asombro a los indígenas de los Estados de Hidalgo y Puebla (Iconografía
del Museo de Historia de Chapultepec).



Cuatro postreiros etíopes, informantes de la mayor parte de documentos
indígenas de esta obra.



Cruz Lugo y Alberto Corona, comunicantes de canciones otomías.



Antonio Ortiz y Juan Clemente, comunicantes de canciones otomías.



Aspecto del atrio de El Cardonal, el día 26 de Marzo de 1936, mostrando las Cruces que se veneran en toda la región evangelizada por los Agustinos.



Vista del Jardín e Iglesia de Ixmiquilpan, Hidalgo.



Bosques o mercados que se fabrican en Tlacotal, Hgo., mostrando los elementos ornamentales.



Indigenas otomies ejerciendo el comercio de cohetes durante la feria de El Cardonal.



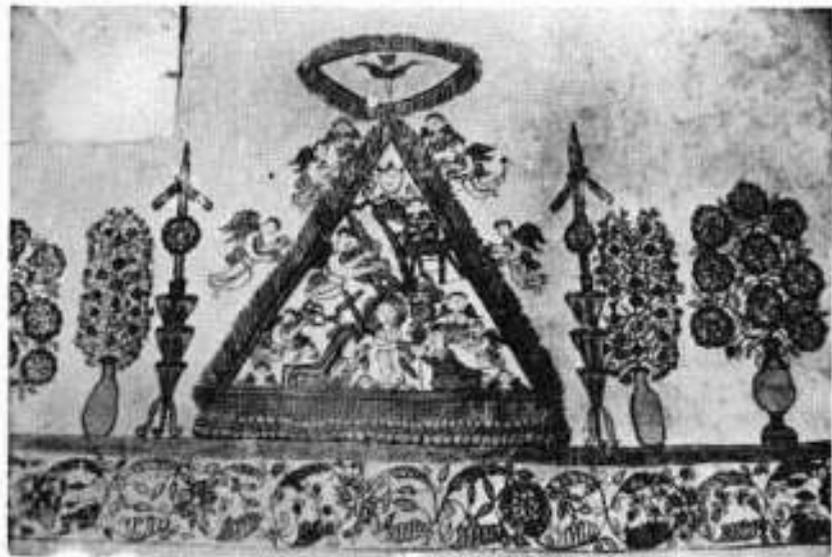
Día de Mercado en Ixmiquilpan, Hidalgo.



Mujer otomí tejiendo por medio de un telar primitivo fajas de ixtle.



India otomí de clase acomodada, mostrando el quechquemil bordado con dibujos tradicionales huicholes y totonacos.



Decoración mural al fresco en una de las capillas existentes en el Valle del Mezquital, ejecutada por indígenas otomíes. Dentro del triángulo pueden verse ángeles músicos tocando arpa, trompeta, chirimín y teponaxtle. En el arpa pueden apreciarse los oídos circulares de la caja de resonadora. Del teponaxtle se aprecia el caballete de sustentación, el rodete de tule sobre el que se apoya el instrumento, el mazo y una decoración convencional. El músico ejecutante queda convertido en un querubín. Todo el conjunto revela una gran ingenuidad; las figuras de perfil conectan con las de los Códices, las del frente tienen un primitivismo marcado. Lo demuestran la figura del Padre Eterno, la de Jesucristo con la Cruz.



Aurelio Catalán y Eligio Ventura, comunicantes de canciones otomías.



Carmea Ibarra ("El Tornillo") y Juan Martínez, comunicantes de canciones otomías.



Indice recente subacqueo fatto per medici del mazzette.



Una familia otomí de peregrinos, asistentes a la feria de El Cardenal, portando en sus cabezas y sombreros coronillas de palma y papel de brillantes colores.

doctrinas eran enseñadas y explicadas a los indios a medida que avanzaba la catequización.

Otros medios fueron empleados por los misioneros a fin de lograr mejores y más abundantes frutos: a medida que los indios convertidos progresaban en la doctrina, sobre todo los niños, en los que se descubría una inteligencia desenvuelta, eran enviados a su vez a evangelizar a sus paisanos, enseñándoles la doctrina breve y haciendo las veces de los misioneros. Por otra parte, los ancianos ya catequizados ayudaban a los frailes, controlando la asistencia e imponiendo penas y castigos rigurosos a los remisos en asistir a la doctrina, siendo en los pueblos de visita los fiscales los que, haciendo las veces de los frailes, estaban encargados de la enseñanza y dirección espiritual. Ambos elementos: niños y ancianos, prestaron importantes servicios a la catequización.

Pero la doctrina escrita o impresa, ofrecía la garantía de la invariabilidad y se prefirió en muchas ocasiones. Con el objeto de preparar cada vez mayor número de catequistas, sobre todo dentro de las órdenes religiosas, fué necesario no solamente escribir gramáticas y vocabularios en cada uno de los idiomas indígenas en que se evangelizaba, sino también doctrinas y catecismos, sermonarios, confesionarios, traducciones de los evangelios y de las epístolas, así como también las vidas de los santos. Fray Bernardino de Sahagún, de la Orden de San Francisco, escribió entonces su *Psalmodia Christiana*, y *Sermonario de los Santos del Año*, en lengua mexicana, ordenada en cantares o *Psalmos*, para que "canten los indios en los areytos que hacen en las iglesias".

La colaboración que a este respecto dieron los frailes de San Agustín fueron seis obras escritas en lengua otomí. Entre éstas están los Catecismos de Fray Antonio de Guadalupe Ramírez, de Fray Francisco Miranda, de Fray José Joaquín Granados, un Sermonario Otomí y el Catecismo de D. Joaquín López Yépez, siendo probablemente este último una traducción de la Doctrina Larga de Córdoba, Zumárraga y Betanzos.

A los indios otomíes de la Región de Tlaxcala, Puebla y Veracruz, así como aquéllos del Estado de México, que además de su lengua hablaban el nahuatl o mexicano, se les evangelizó por medio de este idioma, según la comunicación que el franciscano Fray Rodrigo de la Cruz dirigió a Carlos V, en Mayo de 1550, pidiendo una Real Orden por medio de la cual se lograra enseñar a todos los indígenas de México el nahuatl a fin de evangelizarlos por medio de esta lengua,

medida ésta que de haberse llevado a efecto hubiera unificado todos los idiomas indígenas de México y aun a la fecha estaríamos palpan-do las ventajas. No solamente las cuatro oraciones contenidas en la doctrina breve enseñaban los misioneros a los indios, sino algunas más, así como himnos y cantos. Conviene repetir lo que a este respec-to consigna Grijalva:

"En todos los conventos hay escuelas que en el patio de la iglesia donde se enseña a los niños a ayudar a Misa, a leer, y a escribir, a cantar y tocar in-strumentos músicos. La doctrina Christiana se enseña siempre en los patios de la Yglesia; porque como a de ser tan general para todos es bien que el lugar sea público. Allí se dividen por los ángulos, a una parte los varones, y a otra las hembras, y unos Indios viejos, que les enseñan según la necesidad. Solía ser dos horas por la mañana, y dos por la tarde. Ya parece, que bastan las dos horas de por la mañana. Y con este cuidado salen todos muy bien enseñados en la Doctrina, en la cual los examinan rigurosamente antes de enseñar, y en la Qu-rosma, quando se llega el tiempo de la Confesiones".

"En el refar hay en la Provincia más y menos; porque ay muchos pueblos donde en las encrucijadas de las calles todas las noches por barrios salen a cantar todos los Indios del pueblo no solo las quatro oraciones, sino muchos Ymnos que tienen traducidos en su lengua, y por las mañanas al alua; y los días de fiesta juntos al pie de una Cruz q. en cada barrio ay, vienen en procession a la Yglesia los de un barrio cantando estos ymnos y oraciones".

"Este fue el uso antiguo que el frate Fray Alonso de Herja instituyó en Santa Fe; y de allí lo imitaron muchos". (Y es muy posible que el mismo misio-nero dejara implantado también entre los otomíes que evangelizó).

"Los Domingos y fiestas de guarda se junta se junta el pueblo en los patios de la Iglesia, donde ay árboles que hagan sombra; y puestos allí por sus hileras los Indios a un lado y los Indios a otro, se están rezando una o dos horas antes de empezar la Misa, a que asisten el Gobernador y el fiscal y algunos alguaciles de aquellas burrias, y luego sale un Religioso (por esto no se fin de otro) y cuenta haner si falta alguno, y castiga al q. a faltado, fino le obligó ausencia o enfermedad. A prima noche se tornan a juntar todos los días los muchachos del pueblo, varones y cantan la oración saluando a la Virgen, y luego las quatro oraciones por las ánimas del purgatorio". (Los niños a las cinco de la tarde se canta la Salve a que acude todo el pueblo y se les da cera que tienen escondida en las manos todo el tiempo que dura) (71).

En las escuelas anexas a los conventos los frailes enseñaban a los jóvenes que se distinguían, algunas otras cosas a más del catecismo, tales como a leer, escribir, tocar instrumentos y a ayudar a misa, siendo utilizados también como sacristanes y secretarios.

Sumisa, dócil y sujeta a toda o casi toda la población de las di-versas regiones del país, y por lo que toca a los otomíes, toda la par-

(71) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro II, Cap. VI.

te de los llanos en donde viven; reducida ya a la doctrina cristiana to-da esta gente, principiaron los frailes a disponerla para la ministración del bautismo y tras éste, los demás sacramentos. Para esto se apoya-ban en la Bula pontificia conocida con el nombre de *Omnimoda*, o sea aquélla por la cual se les otorgó, tanto a los prelados de las órde-nes mendicantes que pasaron a América a la conversión de indios, co-mo a sus subalternos los frailes misioneros, toda suerte de licencias, así como toda la autoridad apostólica, tanto en el fuero interno como en el externo, para administrar a los indios conversos todos los sacra-mentos, así como para que pudiesen resolver todos los casos arduos y difíciles que se les presentaran en el curso de sus trabajos apostó-licos.

Apoyados en estas licencias principiaron los religiosos a admi-nistrar el bautismo a todos aquellos indios que veían completamente inclinados a abrazar la religión cristiana, abjurando de sus antiguas prácticas. Bautizada, pues, Doña Marina por manos del padre Juan Díaz, Clérigo; bautizados los caciques de Tlaxcala, los *Tecutlis* de México, entre ellos el mismo Cuauhtemoc, continuaron los frailes ad-ministrando el bautismo a todos los indios convertidos y catequiza-dos, en tan gran cantidad, que formaban filas interminables no dan-do lugar a los religiosos ni al descanso ni a tomar alimento, y era tal la abundancia de indios requiriendo el sacramento, que hubieron los pri-meros frailes de suprimir algunas de las ceremonias indispensables. De ese modo se dejó sin efecto el traje nupcial, la cera encendida y aun la unción de saliva; pues a los ministros "se les secaban las fauces de tanto untar saliva a los numerosos catecúmenos", concretándose al óleo, crisma y agua. Fueron igualmente los conquistadores los padri-nos obligados de los indios, imponiéndoles las manos y proporcio-nándoles sus nombres, adoptando los indígenas no solamente el nom-bre del padrino, sino también el apellido castellano.

Los frailes agustinos, así que hubieron establecido su provincia y tomado posesión de las zonas que se les encomendó evangelizar, dispusieron administrar el bautismo a los indios que no tuvieran im-pedimento matrimonial (para lo cual se hacían informaciones minu-ciosas) cuatro días en el año, que eran las tres pascuas: Navidad, Re-surrección y Espíritu Santo, así como el día de San Agustín. En la crónica de Fray Juan de Grijalva se lee a este respecto (72):

"El modo que se tenía era este: comenzabanse todos los pueblos comarcanos

(72) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*

a aquel pueblo donde había bautismo solemne: enramaban las Yglesias, los patios, las calles y las casás a fin de que *saexaffen* o ramo verde en el bosque, o flor hermosa en el campo. No había folas para los Indios, fábricas grandes en los templos, ni ornamentos de molizos para los altares; pero en aquel modo era tan solemne la fiesta, que no seaban de encareceriss los que las vieron. Pasiante en proceßion todos los adultos que auian de ser bautizados; adereçados con las mejores mantas que tenían de algodón teñido, que aunque no es rico es vistoso. Salían dos ministros (que para tales días se jastauan) con sobrepellices y estofas, una Cruz delante con acólitos, y Chirifueras; hazían aquellos exorcismos del Manual Romano, ibaße el Prior a la pila, donde estauan todos los fieles con candelas y guirnaldas, llenas de flores. Iba el ministro passando por las primeras hileras poniéndoles el óleo, y luego iban estos a la pila donde el Prior les hechaba el agua, y voluante por el mesmo orden al pueblo, donde habían salido, y por este orden iban viniendo las demás hileras a recibir el agua. Y en acabando voluía con el mesmo orden el ministro a ponerles la Chirifina, luego pasaua el Prior poniéndoles la estofa encima; y a ellos tenían candelas encendidas. Poniandes guirnaldas y endenas como a los demás fieles; sonaba la música q. auia, y con repique de campanas entraban a oír los officios diuinos. Huan sermón q. les declarauan aquel Santo Sacramento y como hauián de viuir los q. le habían recibido, con q. se iban a sus casás. A la tarde huan gran nultote, con que solemnitaban el día a la usança de la tierra, y con las demostraciones posibles".

"El conserro de los bautizados era tan grande (que afirma el santo Coruña) que llegaron a tres mil vu día, los que él baptizó, y que esto era común a todos los demás".

Realizándose los bautismos cuatro veces al año y no habiendo en toda la zona de los otomies más que misioneros agustinos, es de darles entero crédito a esta noticia, ya que en pocos años fueron cristianos y bautizados todos los habitantes de esta región. Y añade el mismo Fray Agustín de la Coruña:

"que la Pascua de Navidad del año de 39, que fué el día que baptizó los 3000. era año enfermo, y por no aguardar muchos Indios, a q. el ministro fuefo a su pueblo, se hazían traer a cueftas, de muchas leguas. El marido traía a su mujer a cueftas enferma, y la mujer a su marido si lo estava; los deudos, los amigos y los demás se trayan vnos a otros, con tanto amor que ninguno podía dezir entonces *Homines no habeo*. Pues tuvieron todos quien los truxera a cueftas a la piscina del Baptismo".

Las circunstancias especiales por las que atravesó la religión durante los primeros tiempos de la conversión hicieron que, por carecer los frailes de suficiente óleo y crisma consagrado, el cual se agotó al poco tiempo en vista de la enorme multitud de indios que pedía el bautismo, éste sólo se redujera a la aplicación del agua; pero como en concepto de muchos la ablución sola podría creerse que tenía igual valor y eficacia que la inmersión que aplicaban a sus hijos los indi-

genas en tiempo de su gentilidad, pensaron que dicha ceremonia había sido nula, por lo que consultando con la autoridad del Pontífice, respondió éste, que a la sazón era Paulo Tercero, que el bautizo así aplicado era válido; pero para que los indios entendieran la diferencia entre el agua bautismal y el baño gentilico, ninguno volviera a bautizar sin las ceremonias y solemnidades de la iglesia, sino sólo en casos de suma necesidad y urgencia.

Terminado el bautismo en las condiciones señaladas, los individuos que se debían casar, esperaban a rectificar sus contratos matrimoniales pasando luego a oír la misa, todo lo cual requería tiempo y trabajo para los religiosos que administraban estos sacramentos.

CONFESIÓN

MIENTRAS los frailes franciscanos y dominicos tenían prescripciones rigurosas para administrar la confesión a los indios, tales como examen previo de doctrina, instrucciones especiales sobre las condiciones de buena confesión, lectura de pecados posibles e indicaciones prácticas para efectuar la confesión, los agustinos tenían procedimientos más rápidos. En Michoacán, la población de Tiripitió, había sido dividida en Cuarteles donde cada uno tenía un día de confesión; los habitantes se reunían en la iglesia donde les daban la absolución colectiva para los pecados veniales y los efectos ordinarios; en seguida comenzaba la confesión individual para las faltas graves. La Cuaresma quedó señalada, conforme a las prescripciones de la iglesia, como el período especial para la confesión. Naturalmente, a los enfermos siempre se les administró la confesión durante todo el curso del año.

En un principio, cuando los ministros no dominaban completamente los idiomas, o más bien, cuando, por ser demasiado el concurso de fieles para este sacramento y muchas las ocupaciones de los misioneros, no había tiempo suficiente, se puso en práctica la confesión por medio de imágenes en las cuales aparecían indicados los pecados más frecuentes, señalando el penitente con una vara los cuadros en los que se encontraba marcadas las faltas que creía haber cometido. Este sistema empleado al principio por los franciscanos lo encontramos establecido en Cholula por Motolinía. Las penitencias que imponían los frailes a los indios eran muy suaves; sin embargo se acostumbró el ayuno y la disciplina. El primero les era familiar a los indios, desde el tiempo de su paganismo. La segunda tampoco les ex-

trañó, pues el hecho material de sangrarse también les era conocido y lo habían practicado. Ya en los primeros tiempos de la dominación hispana se aplicaban la disciplina todos los viernes del año, lo mismo en tiempos de sequía o de epidemia, y la encontraban de tal modo meritoria que decían a los Ministros: ¿por qué no me mandas disciplinar?

Es probable que desde entonces quedaran establecidas en México las procesiones de disciplinantes o flagelantes, tal como hasta hace poco tiempo se acostumbraba en Chalma, en Tzintzintzan o en el Estado de Guerrero, donde los penitentes, además de flagelarse, se hacen atar a las espaldas desnudas y a los brazos trozos de cactus (órganos) o cargan grandes cruces de troncos de árbol⁽⁷³⁾.

COMUNIÓN Y EUCARISTÍA

LOS agustinos, como miembros de una Congregación que mostró siempre gran confianza en las capacidades espirituales de los indios, administraban a éstos la Eucaristía, en contraste con la reserva empleada por los misioneros franciscanos y dominicos. En Atotonilco, por ejemplo, daban la comunión a todos los mexicanos, pero en cambio sólo la daban a una minoría de otomíes, juzgándolos de una inteligencia menos despierta, educándolos a fin de aumentar el número de comunicantes. Fray Agustín de Agreda presentó a este respecto en el Sinodo de 1539 un dictamen referente a los indios a que se les debe administrar el Sacramento de la Eucaristía, quedando aprobado por la *Asamblea*.

Las prescripciones que usaban los agustinos para la comunión eran las siguientes: después de preparar cuidadosamente a los indígenas en la cuestión doctrinal y de explicarles la presencia sacramental de Cristo en la Eucaristía, los citaban para el sábado siguiente, la víspera del cual, los comunicantes escuchaban una instrucción especial sobre el sacramento, así como sobre las disposiciones necesarias para acercarse a él. Los indios debían llegar a las siete de la mañana, con traje de boda y estar muy recogidos hasta el momento de la Comunión. Bajo el cuidado de un religioso, antes de empezar la Misa, recitaban en alta voz la oración preparatoria de Santo Tomás de Aquino, traducida a su lengua y terminada la Misa, del mismo modo, la

(73) Nota de la Redactora sobre Penitentes de Noxtepec, Gro. (con un dibujo por P. H. Thomas Hanforth), en *Mexican Folkways*, Vol. VI, No. 2, Méxican, D. F., 1930, pág. 101.

del mismo Santo en acción de gracias. En el momento de comulgar, les iban poniendo sargas de flores y guirnaldas, dedicando todo el día a prácticas piadosas.

Al principio no acostumbraron los frailes llevar el viático a la casa de los enfermos, en vista de la pobreza y suciedad de ellas; más tarde sí, cuando éstas estuvieron en mejores condiciones. En estos casos, el sacerdote iba acompañado de un numeroso concurso de cantores, músicos y porta-hachas.

EXTREMAUNCIÓN

MIENTRAS las otras órdenes eran muy pocas en la ministración de la extremaunción, los agustinos sí la distribuían de manera regular y sin dificultades. Fray Pedro de Agurto declaró formalmente en 1573, que él debía administrar a los indios los sacramentos de la Eucaristía y Extremaunción.

CULTO EN LOS TEMPLOS

A ESTE respecto encontramos en Motolinía datos preciosos acerca del cuidado y adornos que los indios tenían para aderezar los templos en las festividades. Adornan tanto el interior como el exterior de los templos, los atrios y lugares circunvecinos, con flores y espadañas, juncias, yerbabuena que echan por el suelo.

"Doran sus iglesias muy pulidamente con los paramentos que pueden haber y lo que les falta de tapicería, suplen con ramos, arcos de flores y mosaicos de las mismas, que dibujan en el pavimento, y esto lo hacen los días de Navidad, de Epifanía, el Domingo de Ramos, etc., cualquiera que sea la fiesta cristiana, aun los viernes de Cuaresma". (74).

PROCESIONES - PASOS - CULTO RELIGIOSO - CRUCES

ENTRE las prácticas religiosas que los misioneros agustinos establecieron en las zonas que les tocó evangelizar, con el fin de atraerse a los indígenas por medio de ceremonias exteriores, se cuentan en primer lugar las procesiones y los pasos. El cronista agustiniano las describe de la siguiente manera:

(74) MOTOLINÍA (FRAY TORIBIO DE BENAVENTE), *Memoriales de...*, Manuscrito de la colección del Sr. Joaquín García Icazbalceta, publicado por la primera vez por su hijo Luis García Pimentel, París, 1903, págs. 362. (Véase el capítulo LIX, pág. 178 y siguientes por datos sobre música).

"Entre las cofas devotas que ay en estos hospitales, es la Misa, y procesión de los Sábados en memoria, y a devoción de la Limpia Concepción de N^{ra} Señora adornan una imagen que en todos tienen de bulto en sus andas y adornanlas con todas las flores que la tierra, y al tiempo ofrece; y desde la Yglesia le llevan al hospital en hombros de quatro Indios, que también llevan guirnaldas y enramas de flores, y con Cruz, y címbales y el Preste recostado; y todos los Indios del pueblo con velas encendidas en las manos, y con repiques de campanas, y tantas trompetas y ministriles, que no es más alegre ninguna de las Pascuas". (75).

Más adelante agrega:

"Y así las procesiones admiran a todos los recién llegados a esta tierra: porque en ella todos los pueblos de visita ay una Imagen de talla, en sus andas doradas, de la devoción, dentro de un mismo pueblo, cada pueblo tiene su devoción; que corresponde a las Parroquias de España. Y todos tienen también otra Imagen de esta devoción: pues el día que á de hacer procesión general, acuden los Indios de todas partes, todos traen sus andas con un estandarte, y la música de aquel pueblo, a la manera que acuden a las Catedrales las Cruces de las Parroquias en las procesiones generales. Y como son tantas las andas, los estandartes, las liras, y las trompetas; es la cofa más alegre, y más festiva de quantas goza el Reyno" (76).

Además de las procesiones señaladas que verificaban en los hospitales o las de la Pascua, también practicaban procesiones de sangre, es decir, disciplinándose; éstas tenían lugar durante la Cuaresma, probablemente los viernes, y en ellas sacaban en procesión diversas imágenes, que tenían como advocaciones en cada uno de los barrios de la población y estas eran: "Como si dixésemos el Ecce Homo, la Soledad, La Corona de espinas, o la Túnica fanta; . . ." (77). A estas imágenes, que conducían en andas sumamente adornadas y con mucha cera, llamaban *Pasos* los peninsulares, sobre todo los andaluces y es muy probable que los misioneros fueron quienes transmitieron estas costumbres religiosas a los indios.

Grijalva nos refiere minuciosamente la forma en que verificaban los indios todas estas ceremonias y explica en qué consistían estas procesiones de sangre:

"La Quaresma como crece la devoción, también cobran fuerza estos santos ejercicios, y se añaden otros muchos. Todos los Viernes, sobre tarde se junto el pueblo y después de haber cantado la Benedicta ay ferria de alguno de los Pasos más notables de la Pasión de N. R. O. Señor, Iesu Christo, y porque

(75) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro II, Cap. IV, pág. 220.

(76) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro II, Cap. IV, pág. 227.

(77) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro II, Cap. IV, pág. 228.

unome esto y enternese al pueblo, es con alguna representación viva de aquel Paso; o ya poniéndole en el huerto, o ya coronándole de espinas, o ya agotándole, o claudándole en la Cruz. Todo esto con imágenes de talla de cofa, y devoción. Acabado este Paso tierno, van en procesión cantando las letanias con candelas encendidas a una Cruz llevando aquel paso debaxo de pelo, y a la vuelta que ya es de noche se agota todo el pueblo, todo lo que dura un Misereere cantando con disciplina suya".

"Estas imágenes conservaban los Indios por familias, guardadas en los adoratorios particulares, según su posibilidad: para allí son las ofertas de colores, las flores y los perfumes" (78).

Entre los pasos citados establecieron los monjes agustinos la costumbre de que existiera abundantemente la Santa Cruz para la cual tenían especial predilección y la transmitieron a los indígenas, no sólo de la región otomí de Querétaro, Hidalgo y San Luis Potosí, sino también en Guerrero donde quedó arraigada la costumbre de verificar procesiones de Cruces, sobre todo el Viernes Santo. Para estas procesiones que han persistido muchos años, salían todas las cruces que existían en las casas, pequeñas unas, otras de mayor tamaño, otras grandes y por fin, unas verdaderamente enormes.

D. Valentín F. Frías, en su artículo folklórico sobre las costumbres y supersticiones de los otomies de la Cañada de Querétaro, dice a este respecto, describiendo la manera de acompañar con instrumentos estas procesiones: que salían cerca de 300 Cristos acompañados cada uno con "un pifano y un tambor atolero . . .":

"...el pifano especie de flauta de carrizo con lengüeta (óboe?) de fresco con 6 agujeros por arriba y uno por debajo . . .".

"...los tambores atoleros se tocan con bolillos y colgajos del pocanero, sobre una rodilla . . ." (79).

De estas procesiones quedó establecida la costumbre, sobre todo en el Estado de Guerrero y aun en México, de sacar dicho día un gran número de cruces que a veces llegaban hasta 3,000, (entre las cuales había algunas que necesitaban varios indios para ser transportadas); así como el que tomaran parte en ellas multitud de disciplinantes o flagelantes, tal como se acostumbra aún en Ostepec, Gro., los cuales llevan los brazos tan estrechamente atados a trozos de cactus que muchas manos se miran negras por deficiencia en la circulación de la sangre. Otros penitentes van coronados de espinas, transportando

(78) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro II, Cap. VII, pág. 231; Cap. IV, pág. 228.

(79) FRÍAS, VALENTÍN F., *op. cit.*

cruces hechas también de cactus, (órganos): y es curioso observar que penitencias tan rigurosas corresponden con aquellos lugares evangelizados por los misioneros agustinos, como también se ve actualmente en Chalma, en las mandas anuales que verifican los "Concheros", quienes bajan la cuesta del cerro coronados de espinas, arrastrando cadenas y caminando de rodillas, tal y como se acostumbraba hasta hace pocos años en la misma España. Por esto será posible afirmar que dichas tradiciones tengan su origen allá (80).

Con respecto al culto que se observaba en las Iglesias durante los primeros años de la evangelización, Grijalva nos dice que:

"Las Misas son solemnísimas porque como queda dicho es grande la riqueza del altar, y mucha la música del Chero" (81).

"La devoción más general es la del Santísimo Sacramento del Altar, y la de la Cruz; por q. fueron estos los dos instrumentos principales de la conversión de los Indios (como queda dicho), y en quienes experimentaron grandes milagros y favores. Las fiestas del Santísimo Sacramento en cada uno año son muy puras: porque además de las muchas andas, y música q. ay en ellas, en todas las calles con una tapicería vistosísima de juncos y flores, y toda quanta variedad devuientes erio Dios en aquellas Provincias. Las aguas del cielo, los peces que están en el agua, y todos los animales q. andan sobre la tierra. Vnos por hermosos y otros por raros, y otros por ponchososos. De manera que están hechas las calles un mapa de tierra, Agua, y ayre, y del mesmo Cielo" (82).

Otro culto dejaron establecido los frailes agustinos en todas las regiones por ellos evangelizados: el de la Santa Cruz; pero donde sobresaie es en la región de Hidalgo, hacia la Sierra Alta en Mezquitlán y Molango. Grijalva nos dice lo siguiente:

"La devoción de la Cruz también es grande, y es la que acompaña a aquellos Indios: dentro del pueblo son innumerables las que ay; porque todas las veces que cruz calle la ponen, y en los caminos siempre que se divisan, en los montes por asegurarios, en los Valles para hermafentres. Si ay sombra de árboles agradables ahí la ponen, si el lugar es alto y efueto, ahí la plantan. En fin en todos los lugares en que hayen alguna singularidad ahí la tienen, en los patios de sus casas, y donde quiera que la ven, la reanencian, y muchos, y muchas veces le besan el pie. Tienen cuidado de entamarlas y ofrocerías flores: y en fin ellos hacen todo aquello q. fu sencillez, y devoción les enseña. En todos los pueblos ay un calvario desviado, de la manera q. lo estaua de Jerusalem el de nuestra señora, y a tiempos están desde el pueblo al calvario algunas cruces donde

(80) *Nota de la Reductora sobre Penitentes de Norzape, Gro.*, op. cit.

(81) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, op. cit., Libro II, Cap. VI, pág. 226.

(82) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, op. cit., Libro II, Cap. VII, pág. 230.

los Indios hacen devotas effaciones" (83).

Ixmiquilpan también lo tiene y todavía más: parece haberse adaptado a este respecto una antigua pirámide, casi irreconocible, al pie de la cual queda el barrio del Maye que celebra su fiesta el 3 de Mayo, como si dijéramos que lleva por nombre y advocación el de la Cruz de Mayo, siguiendo tal vez el uso establecido:

"El día de Santa Cruz de Mayo, es el más alegre del año; porque entran las Cruces, y la tarde antes la bendicen según la institución de la Iglesia y llevándolas en profesión debajo de pallo las enarbolan en sus lugares con mucha música, mítos, fuegos y en algunas partes muy costosas de pólvora; y dura esta fiesta todo el día siguiente, en q. hacen grandes banquetes, o el pueblo si la Cruz es de comunidad, o el señor de aquella casa donde se levanta" (84).

Tanto en la festividad del 3 de mayo en el Maye, como en las peregrinaciones que los indígenas del Mezquitlan verifican los viernes de cuaresma al Santuario del Cardonal u otras poblaciones del mismo Valle, hemos visto como se ejecutan ciertas ceremonias tradicionales al pie de las cruces que existen en los atrios, las cuales paso a describir.

Es indudable que en la época colonial eran los frailes los que dirigían a los indios en estas prácticas; pero en la actualidad, que no existen sacerdotes en los templos, los mayordomos encargados son los que, colocados en el Presbiterio, reciben a los indígenas quienes, acompañados de sus padrinos, se arrodillan en las gradas. Allí, tras de depositar una limosna y teniendo una cera encendida en las manos, les es entregado un ramito de romero y otras yerbas, probablemente benditas; cada uno de los peregrinos que por primera vez llega a estos lugares a cumplir sus promesas, va provisto de una corona de palma tejida, adornada con flores de papel de colores brillantes. Tras de haberle rezado los padrinos algunas preces especiales, salen del templo y van al pie de la Cruz del atrio, hecha de piedra o de cantería, donde la depositan. El ahijado permanece de rodillas y es limpiado por el padrino con la cera que tuvo encendida en el templo. Los mayordomos, con las limosnas colectadas, cubren los gastos consecuentes y adornan la cruz que preside en el altar mayor.

Toman parte en esta festividad compañías de danzantes, niños y niñas que cantan y danzan bailes de pastores, acompañándose con los golpes de sus bastones provistos de cascabeles, teniendo como único instrumento acompañante un bombo. Hay también en el interior del

(83) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, op. cit., Libro II, Cap. VII, págs. 230-31.

(84) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, op. cit., Libro II, Cap. VII, pág. 230.

templo danzas de adultos con banderas y trajes vistosos tradicionales, acompañados de violines. Fuera del templo se hallan estacionados otros individuos que interpretan melodías de flauta (de carrizo, de 6 agujeros por encima y uno por debajo), acompañados de tambor.

En el atrio del templo, en un tablado alto construido de madera, una banda de música de quince individuos o más, ejecuta piezas populares de marcado sabor español. El Pueblo congregado pasa la noche al sereno en grupos compactos por familias, colgando de los árboles o poniendo en los lugares contiguos, toda la impedimenta que conducen dentro de bolsas bordadas con dibujos originales; mientras a su alrededor se verifica todo aquello que constituye tradicionalmente nuestras ferias. Al día siguiente, al alba, cantan a la puerta del templo mañanitas y alabados y diversas preces en otomí y en castellano muy deformado, penetran al templo para asistir a la misa y cantar sus despedidas a la imagen que se celebra, (en este caso la Cruz del Maye). Al retirarse, recogen del pie de la cruz las coronas respectivas, depositadas la víspera y emprenden el camino a las localidades de donde proceden.

ENSEÑANZA DEL CANTO Y DE LA MÚSICA

LA música y el canto formaban parte de los elementos que los frailes utilizaron para la evangelización de los indios y, si bien es verdad que la primera escuela indígena fundada por españoles en que se enseñó la música y el canto fue establecida por Fray Pedro de Gante en Texcoco, hacia el año de 1524 y luego trasladada a México en 1527, por lo que respecta a los agustinos, evangelizadores de los otomíes, el origen de esa enseñanza arranca de fines de 1533, cuando fue fundado por orden de D. Vasco de Quiroga, en el pueblo de Santa Fé, cercano a México,

"en Colegio donde los muchachos y adultos aprendían a leer, y escribir, canto llano, y canto de órgano, y todo género de instrumentos músicos; para que en aquella Iglesia y en otras muchas fuera Nuestro Señor servido y alabado" (85).

Tocó en suerte a Fray Alonso de Borja, en primer lugar, evangelizar en Santa Fé de México y fundar dicho Colegio, tal vez en vista de sus cualidades personales en la enseñanza, así como en el conocimiento de la música. Traslado a Atotonilco hacia 1536, con

(85) GELJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro I, Cap. IX, pág. 58.

el fin de fundar un convento en dicha población, Fray Alonso estableció seguramente las mismas prácticas que había ejercitado en Santa Fé, principiando por enseñarles "a rezar, cantar, y otros ejercicios de la Iglesia".

Las primeras enseñanzas musicales en que se adiestró a los indios en las Iglesias fueron indudablemente empíricas, y con el objeto de obtener resultados inmediatos, principiando por la salmodia cristiana, forma en que se les enseñaba la doctrina para mayor facilidad y como medio pnetotécnico:

"A la oración se juntaban todos por barrios en todas las esquinas, donde había Cruces altas y siempre adornadas de juncos y flores: donde cantaban la Doctrina y luego pedían a Nuestro Señor les tuviese de su mano para que aquella noche no le ofendiesen: y de aquí tuvo principio la ceremonia que después se estableció en toda la provincia de cantar la Doctrina por barrios, de noche, en las esquinas y por la mañana en la Iglesia. Esto de prima noche hasta oy dura; el cantarla por la mañana, fino dura en toda la provincia, dura empero en la mayor parte de ella, que es en las dos Sierras (alta y baja) y en Mechoacán" (86).

Más tarde y en la misma forma debió enseñárseles el canto llano y el canto de órgano. Motolinía también nos da noticias de estas enseñanzas que se practicaban en Tlaxcala cuando dice:

"Los indios cantan generalmente en canto llano, lo mismo con acompañamiento de órgano como de instrumentos y sus coros pueden competir ventajosamente con los de las iglesias de España" (87).

Por lo que respecta a la enseñanza técnica de la música se lee lo siguiente:

"Las Mifas son solemnísimas porque como queda dicho, es grande la riqueza del altar, y mucha la música del Choro. Ningún convento ay, donde no ay organos, y para que no falte organista tienen cuidado de que se críe algún muchacho de los que ya son cantores, en la ciudad de México, donde los sustentan de comunidad y pagan al maestro. En todos ay ministriles y para esto no es menester enviarlos a México, que unos a otros se enseñan" (88).

Estos últimos datos nos convencen de dos cosas: primera, de

(86) GELJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro I, Cap. IX, págs. 55-58.

(87) MOTOLINÍA, *op. cit.*, Cap. 39, pág. 178 y siguientes conteniendo datos musicales; *ib.*, *Historia de los Indios de la Nueva España*, Ed. Editorial Salvador Chávez Hayhoe, México, D. F., 1941, Cap. XII, pág. 240 (con referencia a los indios de Texcoco y de Tlaxcala).

(88) GELJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro II, Cap. VI, págs. 226-27.

que si existía una enseñanza técnica de la música, por lo que respecta al órgano y otros instrumentos, los cuales requieren indudablemente una iniciación seria en el conocimiento de las escalas y modos gregorianos, así como en el de los signos, teoría musical, acordes, discantos, etc.; y, segunda, que también existían órganos e instrumentos musicales construidos en México, según las noticias que nos dan los historiadores respecto a Fray Pedro de Gante, que fué uno de los que enseñaron a construirlos. Entre los maestros músicos que impartieron la enseñanza del órgano, pueden citarse a Fray Juan de San Miguel, que fué uno de los grandes apóstoles de Michoacán y que formó en esa región organistas y maestros notables (89). En Nueva Galicia, el español Juan Montes enseñó a los indios la música y el canto de iglesia (90).

De aquí se desprende que al poco tiempo de instituida esta costumbre hubo en las provincias agustinianas organistas indígenas que estaban capacitados, tanto para tocar órgano como para dirigir el coro, enseñar instrumentos y adiestrar a su vez nuevos cantantes y organistas que se iban difundiendo poco a poco por las demás iglesias de la provincia. De esta manera se encuentran diseminados por toda la Nueva España músicos y coristas que podían desempeñar los trabajos religiosos. Están de acuerdo a este respecto, tanto Basalenque como Escobar, Pedro M. Vélez y Grijalva, en que había coros de indios. Este último dice:

(89) LA REA, FRAY ALONSO DE, *Crónica de la Orden de N. Sr. de S. Agustín*, Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, en la Nueva España, compuesto por el P. Lector en Teología... de la misma Provincia. Dedicada a N. P. Fr. Cristóbal Vaz. Año de 1639, con privilegio. En México, por la Vda. de Bernardo Calderón. Año de 1643. Edición de la "Voz de México", (Imprenta de J. R. Barbedillo y Cia.), México, D. F., 1882, Cap. IX, págs. 41-42. (Habla de los órganos, pero se refiere a los tarascos. Existen diversas ediciones de esta Crónica).

BEAUMONT, FRAY PABLO DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN, *Crónica de Michoacán*. (Apartado a la Crónica de Michoacán, escrito por el R. P. Fray...). Publicaciones del Archivo General de la Nación. Vol. XVII, 2 tomos, México, D. F., 1932, tomo II, Capítulo XXIV, pág. 256.

(90) TELLO, FRAY ANTONIO, *Crónica Miscelánea de la Santa Provincia de Jalisco*. (Son tres libros, de ellos hallase perdido el primero). El libro II trata de la conquista espiritual-temporal de la Provincia de Jalisco. Ed. Imprenta de "La República Literaria" de C. L. de Guevara & Cia., Guadalajara, 1891, págs. 886 más Introducción o Índice; Libro III-IV), Ed. Editorial Font, Guadalajara 1942-45. (Impreso en dos volúmenes con motivo del IV Centenario de la Fundación de Guadalajara. Introducción de José Cornejo Franco).

"En fiesta de día nenden los Indios cantares al coro bajo, por q. en el alto rezan los Religiosos, cantan el *Tedeum Laudamus* y las cuatro horas moneras de Nuestra Señora, si ya no es que sea vípera de fiesta, porque se cantan del día. Todos los viernes del año conforme a la costumbre D. nra. Religión cantan después de víperas la Benedicta, a que acude todo el pueblo... Los sábados a las cinco de la tarde se canta la Salve, a que también acude todo el pueblo, y se les da vena, que bienen encendida en las manos todo el tiempo que dura" (91).

Obtenemos todavía más detalles de los mismos agustinos de Michoacán:

"Bajo el cuidado y enseñanza de Fray Pedro de S. Jerónimo, los indios de Charo, no sólo cantaron muy pronto las oraciones, el *Te Deum* y demás himnos en su lengua, sino también en latín, la Misa, el Oficio, los Himnos de las grandes fiestas, las Letanías con sus oraciones, el Miserere y Oficio de Difuntos, todo con muy linda pronunciacón y de memoria ante el asamblea del mismo Basalenque y todos los que escuchaban" (92).

Y si estaban unificadas las prácticas religiosas, como nos damos cuenta por la multitud de detalles, en todas las provincias agustinianas, entonces, entre los indios de Hidalgo debió ejercitarse la música y el canto de manera semejante.

En cuanto a la práctica instrumental, Motolinía nos enumera la cantidad de instrumentos españoles, más bien europeos, que estaban en uso en la Nueva España y que formaban en muchas ocasiones orquestas. Estos eran flauta, clarín, corno, trompeta real y bastarda, fife, trombón, jabela o flauta morisca, chirimía u óboe, dulzaina, orlo (especie de óboe), rabel, vihuela de arco, de la que había cuatro tamaños correspondientes a las cuatro voces, y tambor (93).

(91) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Libro II, Cap. VI, pág. 227.

(92) BASALENQUE, FRAY DIEGO, *Historia de la Provincia de S. Nicolás de Tolentino, de Michoacán, del Orden de n. p. s. Agustín, por... Imprimada siendo provincial en dicha provincia el m. r. p. presentado fr. Simón Salguero, Año de 1672*. Ediciones de la "Voz de México" (Tip. Barbedillo y Comp.), México, D. F., 1886, Libro I, Cap. XV, Foja. 67-68 vo. - ESCOBAR, FRAY MATILDA, *Americana Theobaldia. Filias Patrum de los religiosos Heremíticos de Nuestro Padre San Agustín de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán. Dispuesta por el p. fr. ..., la imprime por primera vez, el Dr. don Nicolás León*. Imprenta y Litografía en la Escuela de Artes, Morelia, 1890, Cap. LIV, pág. 791. (Hay otra edición, de la Exposición Vaticana Universal de las Misiones del Año Santo, publicada por el R. P. Prov. Manuel de los Angeles, México, D. F., 1924, 897 págs. ilustradas).

(93) MOTOLINIA, *op. cit.*, Cap. LIX, pág. 178 y siguientes.

Grijalva nos certifica, por lo que a otomíes se refiere, que en sus cultos:

"Era grande la riqueza del altar, y mucha la música del coro".

"Ningún convento ay, donde no ayx organo".

"Ningún pueblito ay de veinte Indios, donde no ayx trompetas y vnas flautas para uleñar la Miffa".

"Y como son tantas las andas, los estandartes, las luces y las trompetas; es la cosa mas alegre, y mas sumptuosa de quantas goza el Reyno" (84).

Ya sea por instinto natural heredado de sus antepasados en la práctica del canto y de la música o en vista de las distinciones de que eran objeto los maestros músicos, así como los ministriles que servían en los templos, hubo enorme cantidad de músicos y cantores y todos ellos principiaron a vestir ostentosamente, a usar modos afectados y a mantener una posición independiente, cayendo en consecuencia en la ociosidad y holgazanería, y si se tiene en cuenta que en muchas poblaciones era la comunidad la que sufragaba los gastos de la capilla, concluyeron por ser un fardo demasiado oneroso.

El Concilio de 1555 tomó providencias severas a fin de restringir el empleo de instrumentos demasiado brillantes o de uso completamente profano que hacían del culto en las festividades espectáculos mundanos, alejados de la sencillez y majestad de los ritos cristianos primitivos, prohibiendo el uso de la trompeta, flauta, chirimía, vihuela de arco y otros instrumentos, dejando solamente el órgano como instrumento eclesiástico, según se desprende de la Cédula de 19 de febrero de 1561, dirigida desde Toledo a la Real Audiencia de México (85), por la cual se ruega a los religiosos de cada lugar reduzcan el número de cantores a lo estrictamente esencial. El Visitador Valderrama, del Consejo de Indias, por parecerle que en ciertos conventos había demasiado número de cantores y músicos, hace parecidas insinuaciones, pidiendo la supresión de las trompetas y los tambores.

De todas estas enseñanzas, usos y prácticas establecidas por los misioneros agustinos, se guarda memoria y quedan huellas, lo mismo

(84) GRIJALVA, FRAY JUAN DE, *op. cit.*, Cap. VI, págs. 226-27.

(85) GARCÍA, GENARO, *El Clero de México durante la dominación española, según el Archivo inédito Arzobispal Metropolitano*, Tomo XV, Documentos inéditos raros para la Historia de México, México, D. F., 1907, LXXI, págs. 141-42. RÍOS ARDOK, FRANCISCO DE LOS, *Pueblo de los Angeles y la Orden dominicana. Estudio histórico para ilustrar la historia civil, eclesiástica, científica, literaria y artística de esta ciudad de los Angeles*, Ed. "El Escritorio", Puebla, 1910, Tomo II, Doc. 17.

si observamos a los indígenas actuales, quienes con gran facilidad practican y ejecutan sus instrumentos: flauta, tambor, trompeta, chirimía, formando bandas numerosas que conservan tradicionalmente muchos sonos y aires españoles. Y en las pinturas y cuadros murales de las iglesias se ven pintados por artistas de los siglos XVII y XVIII ángeles músicos ejecutando instrumentos: laúdes, violas, violines, flautas, clarinetes, trompetas, arpas, etc., como puede verse en el Templo del Carmen de la población de Ixmiquilpan.

De la misma manera que la tradición musical estricta, en el sentido de un conocimiento teórico-práctico de la música religiosa, debió quedar difundido entre la gente del pueblo la práctica empírica de la salmodia cristiana, unida naturalmente al instinto propio y arraigado en los indígenas, manifestado en sus cantos tradicionales. De ello nos ocuparemos más adelante.

DANZAS INDÍGENAS Y TRADICIONALES ESPAÑOLAS

UNA de las cosas del ceremonial religioso indígena que más llamó la atención de los conquistadores y misioneros fué la danza. La descripción más minuciosa que de este asunto nos legaron los primitivos cronistas es la de Fray Juan de Torquemada, publicada en su *Monarquía Indiana* (86).

Siendo las danzas indígenas de los pueblos naturales de un sentido esotérico muy profundo, es natural que a los candorosos frailes les pasara desapercibido el sentido mítico y pagano que encierran, y deslumbrándoles solamente lo externo de ellas, no pudieron descubrir su significado. Por esto no las anatematizaron con la misma energía con que lo hicieron con los Cantares de los Dioses; por el contrario, el Padre Acosta, escribiendo acerca de las danzas indígenas de los aztecas, dice:

"No es bien quitárselos a los Indios, ni en pensar que no se mezcla superstición alguna. En Tepatzotlán, que es un pueblo siete leguas de México, vi hacer el baile o mitote, que he dicho, en el patio de la Iglesia, y me pareció bien ocupar y entretener los Indios los días de fiesta, pues tienen necesidad de alguna recreación; y en aquella que es pública sin perjuicio de nadie hay menos inconvenientes que en otras, que podrían hacer a sus solos, si los quitasen estas" (87).

(86) MENCHETA, FRAY JUAN DE, *Historia Eclesiástica Indiana*, Libro II, pág. 140. (En esta obra aparece esta descripción en forma íntegra a la de Torquemada).

(87) ACOSTA (S. J.), JOSÉ, *Historia Natural y Moral de las Indias (Danzas indígenas)*, Libro II, Cap. 28, págs. 227-28.

Mendieta y Torquemada dicen a este respecto:

"Una de las cosas principales que en toda esta tierra había eran los cantos y los bailes, para solemnizar las fiestas de sus dominios que por dioses honraban, con los cuales pensaban que les hacían gran servicio como para rogocío y solaz propio; y por esta causa, y por ser cosa de que hacían mucha cuenta en cada pueblo, y cada señor en su casa tenía capilla, con sus cantores, componedores de danzas y cantares en su modo de metros o coplas que ellos tenían. Y cuando éstos eran buenos contesbojes teníanlos en mucho, porque los señores en sus casas, hacían cantar muchos días en voz baja. Ordinariamente cantaban y bailaban, en las principales fiestas que eran de veinte en veinte días, y en otras menos principales. Los bailes más principales eran en las plazas, otras veces en la casa del mayor señor, en su patio, porque todos los señores tenían grandes patios; bailaban también en casa de otros señores y principales".

"Toda esta multitud trae los pies tan concertados, como unos muy diestros bailarines de España, y lo que más es, que todo el cuerpo, así la cabeza como los brazos y manos trae tan concertado y medido y ordenado, que no discrepa, ni solo uno de otro medio compás, más lo que uno hace con el pie izquierdo y también con el derecho, lo mismo hacen todos, y en un mismo tiempo y compás; y cuando uno baja el brazo izquierdo y levanta el derecho, lo mismo y al mismo tiempo hacen todos... de lo cual los buenos danzadores de España, que los ven, se espantan y tienen en mucho las danzas y bailes de estos naturales, y el gran acuerdo y sentimiento que ellos tienen" (98).

Mas la buena acogida que los frailes dieron a estas ceremonias transformando su uso y aplicándolas a las celebraciones cristianas, degeneró en abuso, puesto que tuvieron lugar dentro de los templos, en desdoro de los mismos, dando por resultado que el Episcopado, desde la Junta Eclesiástica de 1539, hasta el Concilio de 1555, prohibiera la celebración de danzas en el interior de los templos; quedando igualmente reglamentado que no se celebraran danzas ni antes de salir el sol, ni antes de la Misa Mayor, sino entre el oficio de la mañana y las vísperas, con la condición de que los indios cesaran de danzar al oír el toque de la campana llamando a vísperas. Estas disposiciones persistieron durante muchos años y fueron obedecidas; mas poco a poco volvían a degenerar, verificándose en el interior de las iglesias. En 1853 el Arzobispo de México volvió a prohibir se desarrollaran danzas en el interior de la Basílica de Guadalupe.

De las danzas arcaicas que los otomíes hayan practicado en la antigüedad no poseemos datos seguros. Podemos conjeturarlos, sin embargo, por el contacto de otros pueblos que les rodeaban. Así resulta, por ejemplo, que la danza astronómica del Volador, de ori-

(98) MENDIETA, FRAY JERÓNIMO DE, *op. cit.*, Libro II, pág. 140.

gen totonaco y que practican hasta hoy los indígenas de la Sierra de Puebla, también ha venido siendo practicada por los otomíes, según Gallop (99). Lo mismo puede decirse de las danzas de otras regiones que por contacto han debido influir en la región del Mezquital. Me refiero a las primitivas danzas de Apaches que hemos visto ejecutar en el Santuario del Cardonal, en el Maye y en Ixmiquilpan. Debido a diversos detalles significativos de indumentaria y de coreografía, podemos asegurar que provienen del Norte y vienen deslizándose desde la región de las llanuras de Chichuahua y Coahuila y aún de Zacatecas. Igual cosa debe acontecer con las danzas que se practicaban en San Miguel Allende, Guanajuato, durante las fiestas del Arcángel y que probablemente se remontan al siglo XVI.

De las que verdaderamente existen huellas palpables entre los otomíes actuales debo señalar las siguientes:

Danza de Apaches, de Zacatecanos de Pachuca, Compañía de danzas de Tepatepec, Hgo.: 13 evoluciones;

Danza de la Trenza, de la misma Compañía de Danzas: 3 evoluciones;

Danza de Matlanchines, procedente de la Huasteca, transformada en canción: *Xipa Ma Zimane*;

Danza de Pastores: niños y niñas con bastones, cascabeles y acompañamiento de bombo.

De la primera podemos decir que es muy probable que haya tenido origen entre los primitivos chichimecas de las planicies del Norte, dado que su coreografía en total reproduce combates, cacerías y acciones guerreras; ya por la indumentaria que hace pensar efectivamente en las tribus nómades de filiación atapascana que radicaron en nuestros Estados del Norte, ya porque se baila acompañándose con golpes de arco, simulando que se disparan flechas.

Clavijero nos describe la *Danza de la Trenza* en los siguientes términos:

"Había, entre otros, un baile muy curioso, que aun usan los Yucatecos. Plantaban en el suelo un árbol de quince a veinte pies de altura, de cuya punta suspendían veinte o más cordones (según el número de bailarines), largos y de colores diversos. Cada cual tomaba la extremidad inferior de un cordón y empezaba a bailar al son de los instrumentos, cruzándose con mucha destreza hasta formar en torno del árbol un tejido con los cordones, observando en la distribu-

(99) GALLOP, RODNEY, *Flying Game*, The Geographic Magazine, Vol. IV, London, 1936, págs. 73-78.

ción de sus colores, cierto dibujo y simetría. Cuando a fuerza de vueltas se habían acortado tanto los cordones que apenas podían sujetarlos, aun alzando los brazos mucho, deshacían lo hecho con otras figuras y pasan" (100).

Esta danza parece existir también en algunos países de la Europa Central, aunque ignoro si fué trasladada de América a Europa o viceversa, ya que Clavijero no nos dice si efectivamente es prehispánica.

De la *Danza de Pastores*, "Danza de Niños" (cuadrillas pastoras, dice Jean Charlot).

"conservan las cualidades de la infancia y entre ellas la más inaccesible de todas, la pureza. Los niños traducen sus sentimientos en gestos apropiados a su edad, determinando con cierta indecisión, por eso mismo muy propia de materializar, esos límites que tienen tan pocos contactos con el mundo exterior" (101).

Es muy probable que esta última tenga origen europeo, si tenemos en cuenta los vestidos de los pastores y la música que la acompaña.

Los instrumentos primitivos con que acompañaban sus danzas los antiguos otomíes no han sido citados por los cronistas. Posiblemente hayan empleado el huehuetl, el teponaxtli, el tlapitzali (flauta), el ayacaxtli (sonajas de calabaza) y el huilacapixtli (ocarina). No sé de ningún huehuetl encontrado en la región, quizás debido al material frágil y deleznable con que los construían. Es posible que el bombo de la *Danza de Pastores* sea una transformación del huehuetl. Tampoco se sabe de ningún ejemplar de teponaxtli encontrado en la zona. Los más cercanos serían el de Xico, en la vecindad de Huauchinango, o los que usan los indios de Xilitla, en San Luis Potosí. Mas existe un dato pictórico que nos certifica el conocimiento que los indios otomíes tuvieron del teponaxtli, del uso que hacían de él, así como del modo de ejecutarlo. En una de las numerosas capillas que existen diseminadas en el Valle del Mezquital, algunas hay decoradas por los indios en forma rudimentaria, en las que se han ejecutado pinturas al fresco de una gran ingenuidad. Mi compañero, el señor Saldívar, obtuvo en uno de dichos lugares la fotografía que acompaño, en la cual pueden verse encerrados en un triángulo figuras de ángeles ejecutando instrumentos de los cuales dos pueden ser considerados como europeos (arpa y trompeta) y dos como indígenas

(100) CLAVIJERO, ABATE FRANCISCO JAVIER, *op. cit.*, Tomo I, Libro VII, Cap. Baile, págs. 403-04.

(101) MONTES DE OCA, JOSÉ G., *Danzas indígenas mexicanas*, Prólogo de Jean Charlot, Ed. Imprenta del Gobierno del Estado, Tlaxcala, Tlax., 1926, pág. 7.

(teponaxtli y tlapitzali). Por lo que respecta al teponaxtli se le reconoce por su forma cilíndrica alargada, colocado horizontalmente sobre un grueso caballete de madera y aunque no se perciben en la figura las lengüetas y está adornado con una decoración convencional, sin embargo, hacia el lado izquierdo puede verse el mazo con que se ejecuta y por debajo del cilindro el rodete de tule trenzado sobre el que descansa y sirve de cojín aislador. Forma en un todo semejante a las representaciones que de este instrumento y su manera de ser colocado aparecen en numerosos códices precortesianos.

Aunque ignoro la fecha de la ejecución de esta pintura y no tengo noticias de obras que la citen, ni quienes pudieron ser los autores indígenas que las ejecutaron, puede colegirse, sin embargo, su antigüedad por la forma simple y por la torpeza con que fueron dibujadas algunas de sus figuras. En el conjunto que muestra la fotografía, aparece un altar adornado con ceras en sus candelabros y con grandes ramos de flores colocados en vasijas puestos a los lados, siendo la escena representada la Resurrección del Señor, quien aparece en el centro con los brazos cruzados sobre el pecho y sosteniendo una cruz. Tiene a ambos lados figuras de orantes; a la izquierda aparece una mujer y a la derecha un hombre, el que ofrece un ramillete de flores. A ambos lados del triángulo hay figuras de ángeles y serafines por pares y en la parte superior inscrita, dentro de un triángulo curvilíneo, se ve un ave volando hacia abajo, de tosca factura indígena, que trata de significar el Espíritu Santo. Queda comprobado de este modo el conocimiento que los indios de esta región tuvieron del teponaxtli.

Como supervivencia de este instrumento es posible sugerir que el tambor que acompaña a la flauta en las melodías religiosas sea una transformación. Es muy probable que hayan usado la flauta o tlapitzali, ya que les es sumamente familiar. La construyen de carrizo, con seis agujeros más uno por debajo. Son ejecutantes notables, encontrándose con facilidad instrumentos de esta clase. También es seguro que las sonajas o ayacaxtli fueron usadas por ellos, puesto que las vemos aparecer todavía en las danzas de apaches, aunque construidas ahora de hoja de lata. Por último, en relación con el huilacapixtli u ocarina, también es casi seguro que lo hayan empleado, pues era costumbre familiar de los indígenas de cualquier zona del país el traerlas pendientes del cuello.

Las danzas actuales se acompañan con violín, con sonajas, con bombo o tambor, con flauta y con cascabeles. De todo esto nos ocu-

paremos más adelante, en su oportunidad.

En resumen, es muy posible que por el contacto que los otomíes tuvieron con los aztecas, hayan practicado las Danzas de los Señores, o sea, la Danza llamada de la Rueda; por su contacto con los Huastecas y Totonacos, la del Volador, la del Tigre, la del Xochipitzahua, la de los Quetzales, la de los Matlanchines y otras que se acostumbra aún en la Sierra de Puebla, así como las danzas que se usan en los Estados de Querétaro, Guanajuato y San Luis Potosí, que en la antigüedad estuvieron ocupados por chichimecas, de quienes se derivan las Danzas de Apaches que hemos visto bailar. Por lo que respecta a la Danza de la Trena, la creo de importación reciente y llevada al Valle del Mezquital por trasmisión o por mediación de danzantes que la han aprendido en otras regiones.

CANTOS INDÍGENAS

HASTA la llegada de los misioneros, a raíz de la conquista, el canto estuvo asociado, casi siempre, a la danza y a todas las ceremonias rituales que ejecutaban los indios en honor de sus dioses, pero desde el principio de la evangelización y a medida que los frailes entendían la esencia de dichos cantos, evitaron que continuaran los indios cantando dichos loores, por pensar que contenían demasiados recuerdos del tiempo de la gentilidad.

Fray Bernardino de Sahagún fué quien reunió la mayor cantidad de poesías e himnos indígenas en idioma nahuatl, aunque sustituyendo en algunos cantares el nombre de la divinidad a que estaban dedicados por los de Dios, Jesucristo o María, creyendo de esta manera poder ir alejando insensiblemente a los indios de sus primitivas idolatrías. Más tarde comprendió el mismo fraile que era necesario no sólo retirárselos poco a poco, sino definitivamente, para lo cual dióse a escribir una Salmódia cristiana. En el prólogo de dicha obra explica el motivo de la misma:

"Entre otras cosas en que fueron muy curiosos los indios de esta Nueva España fué una la cultura de sus dioses, que fueron muchos, y los que honraban de diversas maneras; y también los loores, con que los alababan de noche y de día, en los templos y oratorios: cantando himnos y haciendo coros y danzas en presencia de ellos, alabándolos. Cuando esto hacían, se componían de diversas maneras, en diversas fiestas y hacían diversas diferencias en los menes de la danza; y cantaban diversos cantares en loor de aquellos dioses falsos, cuyas fiestas celebraban. Háso trabajado después acá, que son bautizados, de hacerlos dejar aquellos cantares antiguos con que alababan a sus falsos dioses, y que canten

solamente los loores de Dios, y de sus Santos, y esto de día y en las Pascuas y Domingos y fiestas de los Santos de sus Iglesias".

"Para que se pueda fácilmente remediar este daño, en este año de 1583 se han impreso estos cantares que están en este volumen, que se llama *Psalmódia Cristiana en Lengua Mexicana*, para que del todo cequen los cantares antiguos" (102).

Entre los sesenta y nueve cantares que dejó consignados en lengua mexicana el citado fraile, aparecen algunos que se refieren íntimamente a los indígenas que estudiamos: uno de ellos es el himno *Otontecutli icuic*, publicado por Brinton (103) y por Selser (104). Otros dos, traducidos al castellano por Mariano J. Rojas (el IV, titulado *Canto Mexicano-Otomí* y el IX, *Otro Canto Triste Otomí*), nos dan la seguridad de que los cantares que componían los indígenas de esta lengua eran suficientemente estimados en México, puesto que merecían el honor de ser traducidos al nahuatl (105).

No sabemos con exactitud si la Salmódia de Sahagún se cantaba acompañada de música indígena. Es posible, pero también es probable que los mismos indígenas hayan ajustado a sus cantos tradicionales palabras españolas a fin de utilizarlos en sus fiestas cristianas y que de este modo hayan trascendido hasta nuestros días. Lo que sí es seguro que los frailes les proporcionaron en muchos casos música española con textos también españoles, traducidos al idioma indígena, siendo estas composiciones octavas, canciones, romances, redondillas, etc. Por otra parte es igualmente seguro que los misioneros hicieron adaptaciones de textos cristianos a cantos indígenas, implantándolos con éxito lisonjero.

He aquí algunos de los cantos indígenas:

(102) SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *Psalmódia Christiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua Mexicana. Ordenada en Cantares y Psalmos para que canten los indios en los Arcofijos que hacen en las Iglesias*. Impreso por Pedro Ocharte, México, 1583.

(103) BRINTON, DANIEL G., *Ancient Nahuatl Poetry*, Philadelphia, 1890, pág. 45.

(104) SELSER, EDUARDO, *op. cit.*, Tomo II, pág. 1638. (También existe un escrito del mismo autor, intitulado, *Los cantares a los dioses*, con notas y comentarios, México, 1938, que trata el mismo asunto).

(105) CAMPOS, RUBÉN M., *La producción literaria de los Aztecos. Compilación de cantos y discursos de los antiguos mexicanos, tomados de viva voz por los conquistadores y dispersos en varios textos de la Historia Antigua de México*. Ed. Secretaría de Educación Pública, México, D. F., 1936, págs. 221-25.

CANTO MEXICANO-OTOMÍ (106)

I

Yo lucía el esplendor de la esmeralda y del plumaje del ave trinicca y recordando el origen de los cantares, en mis cantos coloqué en orden perfecto al cacahuac, mezclando con amor su ellos, a las ricas esmeraldas, con lo cual llegué a encontrar la florescencia con que regocijé al *Tloque-Nahuac*.

II

Zacua amado de variedades plumas; trinicca y *tlashnéchol*; yo sentí la dulzura de vuestros cantos como la sonoridad del oro, a semejanza del canto que quedó del *tocamíahuatōtōl*, que entonaba en la era del esparcimiento de las flores a la luz de *Tloque-Nahuac*.

III

Y con una trompeta de oro entonaba himnos al nacimiento de los cantares, como el *tocamíahuatōtōl* de esmeraldado brillo; en mi entonación, hacía brotar sublimes y nuevos cantos perfumados con el aroma de infinitas flores, a la luz de *Tloque-Nahuac*.

IV

Y los diversos *quacólotl* me contestaban que allí se vive deliciosamente, que todo aquello siempre es nuevo; y que la esmeralda en forma de collar brillante, arroja verdes y primorosos rayos solares; que allí resplandece la niebla transparente, que son potentes las lluvias de rocío que espesan el cielo.

Sí, ese es el sitio de los cantos veruniagos, perfumados con el aroma que exhalan las flores al abrir sus delicados pétalos. Allí cantaba, yo, poeta, entre las variadas rosas cubiertas de rocío reverberante.

V

Me ha sido forzoso mezclar flores, como aderezo en los cantos, para darles mayor sublimidad.

VI

Yo bebía de gloria y regocijaba a las vivificadoras flores de la manación de los cantares. Allí sentía desasosegada mi alma y mi corazón se distraía y se embriagaba al percibir el aroma que exhalaba el humo del incienso. Sí, en ese jardín bello y placentero percibí el perfume que despedían aquellas precindas y encantadoras flores que a mi alma embriagan.

(106) CAMPOS, RUBÉN M., *op. cit.* (Cantares mexicanos conservados por Pray Bernardino Sahagún, traducidos por D. Mariano Jacobo Rojas).

IX - OTRO CANTO TRISTE OTOMÍ (107)

I

Eres el que abarca, eres el Creador, te hablo con tristeza, mis suspiros en tu presencia manifiesto, amfriendo estoy en la tierra, aquí hágame infeliz y padeczo. Nunca llegarán a mí el consuelo y la felicidad.

¿He venido a hacer en vano tu voluntad aquí? Tal vez nada haya aquí que exhale y haga fructificar las aflicciones. Sólo ante ti es posible y a tu vera, Ojalá que sea de tu deseo y en tu presencia tranquilice mi alma. Mis lágrimas se secarán a tu lado, ante tí, tu eres el Creador.

II

Bienaventurados los que hemos venido a glorificar al mundo.

Nadie conoce tu voz y nadie enriquecerá si quiere. Acaso se engañan solamente y nadie conoce tu voz. Tú eres el que todo lo abarca, eres el Creador.

Se sabe que siempre viviremos en el mundo.

Afligido los miro presentarse, tal vez bobieron *míxtil* (planta enervante y estralomenio).

Vengo animoso y sin embargo me aflijo... mas quizás allí en la manación de los espíritus se vea si es cierto que somos venturosos cuando están satisfechos ya los corazones.

III

Que nadie haga su voluntad en la tierra. Andamos tristes y sollozando aquí; mas que al instante termine. ¡En verdad venimos rigiendo así como los nobles gobernadores! ¡Tomad ejemplo, hermanos míos! Nada regocija, nada nos halaga en el mundo. Más aún, adormen con la flor de la tristeza, la flor del llanto que ha glorificado las amargas y "la flor de los suspiros" que nosotros presentamos como ofrenda al Hacedor.

IV

Ya ordeno el collar de la "flor de la tristeza" que en mis manos tengo y el suspiro del girasol eleva en mi canto lastimero. Al ritmo de mi canto coloco el precioso collar y hago que se inclinen las flores llenas de rocío a mi hermoso tamboril.

En el seno de los cielos hago florecer mi humilde canto yo, cantor, tomo de los moradores de la altura el pájaro dorado, el hermoso trinicca y el divino *quécólotl* que regocija a Dios.

A guisa de complemento y curiosidad incluyo la traducción al otomí del famoso Cantar de *Netzahualcoyotl* que comienza con

(107) CAMPOS, RUBÉN M., *op. cit.*

Xochitlmamani, en náhuatl y que publicó en sus *Tardes Americanas* Fr. José Joaquín Granados, Guardián que fué de Jiquilpan (1881):

TARDE CUARTA

De los sesenta cantares que compuso Netzahualcoyotl, de los que tengo vistos dos, no hay ninguno ni ninguno que no esté compuesto de versos jâmbicos. Trasladaré parte de uno, que con ocasión de una asistencia general de Cortés, dijo, ponderando la brevedad de la vida y comienza: *Xochitlmamani* en mexicano, y en idioma otomí *Nadenitzandú*, cuya letra es la de abajo, y la nacional del Orador, y esta es su traducción:

"Son las caducas pompas del Mundo como los verdes Sances, que por mucho que anhelen a la duración, a el fin un inopinado fuego los consume, una coriante hacha los destroza, un viento los derriba, y la avanzada edad y decrepitud los agebia y entristece; siguen las Púrpuras las propiedades de la Rosa en el color y la suerte: dura la hermosura de éstas, en tanto que sus castos bolones avanos recogen y conservan aquellas porciones que quaja en ricas perlas la Aurora, y económicos deshace y derrite en líquidos rocíos; pero apenas el Padre de los vivientes dirige sobre ellas el más ligero rayo de sus lucos, les despoja su belleza y lozanía, haciendo que pierdan por marchitas la oncedida y purpúrea color con que agradablemente ufanas se vestían.

"Humbgae nuzitláá trá retólar, Terábetzi angustáí majay máti nadantíí ánuviguí tsaguetáí surantívi názi naracuy díje quiditleg mí narantóhi dítrira jáhi. Nua tsirivui suda, Tsuto yagayya tsambulí nahumbi nadumbi. Talmatrá quiteni naharansudarte nalení nunnage usbuí nantzú huato ya Betó terandux-napetzi nunníesohé nanuntáí nuncinatiquimás najatzi tziapató aspunguí nadege tsábuto naidadi tiantal meña narahuey najatzi najoquinantzú díjadavetli dídumbi nuztécáhuí nuzle anlogisa nestíki aspeide nadení nuzrahúy nubutziudí tumbi nuzrantse ubi tsitádeé ytoúí suda arantúy".

XI - OTONTECUTLI YCUIC (188)

(CANTO DEL PRÍNCIPE DE LOS OTOMÍES)

- 1 — *Caualico, caualico pomsya, yvaya ayyo ayyo aya, aya, aya, ayyo.*
En la copa de pino formada como escudo [o transformada en escudo], se corporificó [o fué elerado sobre ella] el que cayó a la tierra.
- 2 — *Chímal ocutitlaná motlaqueyia, avetzini, nonovalico quavinochitla escavatlá*

(188) GRANADOS Y GÁLVEZ, FRAY JOAQUÍN JOAQUÍN, *Tardes americanas, Breve y particular noticia de toda la Historia Indiana... Ciencias, cultura y civilidad de los antiguos y actuales Indios. Breve relación de los feudos pertenecientes al Imperio de Texcoco*. Madrid 1778. Tarda cuarta: Un canto de Netzahualcoyotl en otomí, con apreciaciones musicales sobre los indígenas y sus instrumentos, pág. 60.

(189) SARAGÚN, FRAY BERNARDINO DE, *op. cit.*

motlaqueyia, avetzini.

En *Nonovalico* se corporificó [o fué levantada a la punta del árbol] la tuna, la vaina de cacao [el corazón de la víctima], el que cayó a la tierra.

- 3 — *Nitepanoztli aya eucenexi ni quetzalli eoztli aya eucenexi.*
Soy el tepalcaca, el brazalete de piedra preciosa [el muerto convertido en divino]; soy *Quezaleotli*, el brazalete de piedra preciosa [el muerto convertido en divino].
- 4 — *Cane aya ytaivapani, cane aya itxi veponi.*
¿Dónde se abrió el como flor?, ¿dónde se abrió el como flor?
- 5 — *Otomico noyoco naraco, mexicameya yavilili noyoco naraco mexicameya.*
En el país de los otomies, en el país vecino, oh mexicanos, fué él ofrendado en el país vecino, oh mexicanos.
- 6 — *Achimallieya, za xavinoquiyavilili noyoco naraco mexicameya.*
Con el escudo y con la pintura sagrada, fué él ofrendado en el país limítrofe, oh mexicanos.

Desgraciadamente, de estos cantos indígenas no se ha conservado un solo fragmento de música; todos los cantos religiosos míticos y tradicionales fueron sustituidos por cantos religioso-cristianos en español, o a lo más traducidos al idioma indígena. Sin embargo, podemos analizar la métrica y la rítmica indígenas, aunque sin la seguridad de que la música persista, para lo cual inicio las siguientes notas:

RÍTMICA EMPLEADA EN LOS TEXTOS DE LAS CANCIONES OTOMÍES

LA rítmica en los textos de las canciones otomíes ofrece caracteres de importancia suma para determinar si es el lenguaje hablado el que influye en el canto o es el canto el que a su vez da forma a los textos.

Desde luego hay que observar que los cantos indígenas y primitivos no obedecen a los conceptos clásicos de la literatura europea occidental. Por el contrario, se rigen por principios naturales y espontáneos, y si bien es verdad que no tienen preceptos escritos que normen su producción, poseen, sin embargo, las leyes universales del ritmo, de la proporción y de la belleza.

Para poder juzgar el valor rítmico de los versos otomíes hay que tener en cuenta la cantidad prosódica de las sílabas que se agrupan. Existen dos criterios para poder considerar el ritmo: el clásico antiguo, a base de la cantidad prosódica de grupos de sílabas formando lo que se ha llamado pies rítmicos (griegos o latinos) que se refieren exclusivamente a la literatura y a la oratoria, aunque en principio hayan tenido conexión con la música, y el concepto actual de ritmo, que se ajusta principalmente a ésta y está formado a base de valores cortos y largos, y de sonidos pesados y ligeros que se agrupan, generalmente,

en forma alternativa. Pueden actualmente agruparse las sílabas formando los pies griegos y latinos, pero para obtener los versos en la forma que ahora se acostumbra, medidos por sílabas, patrimonio de todos los idiomas romances, es necesario supeditar todos los valores prosódicos del verso al acento rítmico preponderante que determina la cadencia.

Para poder lograr el análisis rítmico de los textos otomíes, se hace preciso tener en cuenta simultáneamente los valores musicales de los sonidos en los cuales se apoyan los versos, resultando de esto un divorcio efectivo entre el criterio antiguo de pies rítmicos y el actual a base del número de sílabas y del acento cadencial. Pero al mismo tiempo surge un problema de forma, puesto que en muchas ocasiones el acento cadencial lo determina una palabra aguda que carga en sí todo el énfasis del verso, mas dentro de éste aparecen diversos agrupamientos que entregan una gran variedad que da, por decirlo así, la fisonomía particular del canto indígena. Esta particularidad hace pensar en la cantidad prosódica latina o griega por pies, pero al mismo tiempo encontramos, examinando los cantares aztecas de Sahagún, así como otros cantos en idioma nahuatl que corren actualmente en boca de nuestros indígenas, esta misma formación que podríamos llamar *combinada*, en la que intervienen, tanto la cantidad prosódica como el número de sílabas, resultando de ello una oscilación rítmica que asemeja este género poético con el árabe de versos numerosos y largos. De todo esto se obtiene un encanto especial y una satisfacción estética.

Según lo expresado, los textos otomíes no requieren en sus versos el mismo número de sílabas, sino que su belleza radica en la disposición interior de ellos. Para la formación de estos periodos de interés propiamente musical, las palabras otomíes se asocian produciendo la figura prosódica llamada *sinalefa*, la cual consiste en que la última sílaba de una palabra que termina con vocal, se une a la primera de la siguiente que se inicia con vocal, cantándose ambas con un solo sonido, o pronunciándose con una sola articulación. Ahora bien, es muy frecuente en los cantos otomíes el cambio del acento prosódico de las palabras, ya sea transformando las graves en agudas o viceversa, con tal de conservar la forma melódica y rítmica del canto, plegándose dócilmente el idioma a la música. Por esta razón no es posible juzgar la rítmica de un texto del cual no se ha obtenido la melodía. En tal concepto, el juicio rítmico que se hace en esta obra de los textos otomíes está de acuerdo con la forma de cantarse,

en la cual aparecen ejecutadas las sinalefas y demás figuras prosódicas según la índole del idioma.

Analizaré la medida de los versos otomíes. El más corto que aparece es de cuatro sílabas que en pies griegos corresponderían a un pirriquio y un troqueo, es decir, dos sílabas breves, más una larga y una breve: *Yáda mága* o *Táca táxi*, pero examinados con un criterio riguroso, la sílaba primera es pesada con respecto a la segunda, de modo que no puede aceptarse como pie el pirriquio formado de dos sílabas breves sino el mismo pie troqueo, pero más suave que el segundo pie por contener éste el acento rítmico, de modo que, considerado en pies griegos, sería una dipodia trocaica, teniendo mayor peso el segundo pie. Una forma abreviada de esta misma dipodia es aquella que presenta la tercera sílaba aguda, como en el verso *Cuatandó*; pero éste siempre aparece como complementario.

La otra forma de los versos otomíes de cuatro sílabas es inversa en cuanto a la acentuación de sus sílabas: *Bimá mandé* o *Dompri m'bi*, *-raí nari*, *-ra yaga mé*, *-dadusta ñi*, etc. La formación de este verso en pies griegos sería de dos pies yambos, o sea, una sílaba breve y una larga por cada pie. Se trataría, pues, de una dipodia yámbica teniendo mayor peso el segundo pie, pero si consideramos que tratándose de medidas silábicas, la métrica del verso actual considera una sílaba más para los versos terminados en palabra aguda, estos ejemplos otomíes tendrían propiamente cinco sílabas. Versos que efectivamente contienen cinco sílabas son: *éngara bága* o *Téogui tzúpi*, pues constan de dos pies, siendo el primero un pie dáctil y el segundo troqueo; el primer pie está formado por una sílaba larga seguida de dos breves. Este mismo tipo de dipodia aparece en los versos de la Canción del Grillo, cuando dice: *Ságuicán'gui* o *pitaran dá*, de la misma canción, compuesto de un pie dáctilo y una sílaba acentuada. Pero éste es igual al caso anterior, musicalmente considerado, puesto que en el canto se siente la prolongación de esta sílaba por medio de un sonido descendente, produciéndose el pie troqueo con toda claridad, siendo propiamente un ritmo dáctilo-troqueo. Existe otra forma de verso pentasílabo en el más curioso ejemplo musical otomí, el cual presenta como caso insólito un aspecto monorrítmico que se repite diez veces con el siguiente pie de verso: *Da catá n'inji n'*, compuesto de un pie anapesto, o sea, de dos sílabas breves y una larga, y un yambo, de sílaba breve y larga. Pero en esta forma sería compuesto de seis sílabas por la terminación aguda que presenta, siendo el segundo pie anfibráco. Ahora bien, si observamos la estructura del verso en conjunto, veremos que

el último sonido con su sílaba correspondiente se junta con el siguiente, como una terminación femenina del motivo musical, por medio de la partícula *n'da*, la cual sirve de enlace constante, pudiendo ir antepuesta o pospuesta. Si la colocamos como desinencia nos dará la siguiente forma rítmica: *Nusháda inji n'da*, compuesta de un pie anfibraco, o sea, de una sílaba larga entre dos breves, y de un pie troqueo, formado de sílaba larga y breve, apareciendo en este caso como una dipodia de cinco sílabas. A pesar de este aspecto satisfactorio me parece como más natural el señalado antes, es decir, la dipodia de anapesto y yambo.

De versos compuestos de seis sílabas, propiamente, se nos ofrecen numerosos casos en las canciones otomíes, sobre todo en los cantos eróticos, que son numerosos. Ninguno de ellos es tan claro como éste, que principia con estas palabras: *Xipa ma zimane* o continúa con *ngéto mazūmpáne*, que corresponde al metro llamado por los gramáticos griegos "pancratium", del cual dice Francisco de Salinas que consta de "una dipodia et dimidia seu tribus pedibus simplicibus", y según los ejemplos latino e italiano por él ofrecidos y que son: "Bache, bache, bache. Dalí, dalí, dalí", se comprueba plenamente la semejanza con el verso otomí, ya que contiene la misma ligereza y volubilidad (110).

Este metro formado de tres pies troqueos aparece entre los otomíes como derivado de una danza indígena muy usada entre los huastecos. *Los Matlanchines*, de la cual dice Rafael M. Saavedra en su artículo relativo: "Los matlanchines, curiosa mezcla de areito indígena y auto sacramental hispano, fué la primera representación teatral que se hizo en la Nueva España, a raíz de la Conquista". Y más adelante agrega: "El argumento que se desarrolla en los matlanchines, gira alrededor de la toma de Jerusalén por el Apóstol Santiago al frente de las tropas cristianas, después de matar a los moros que la defendían; de aquí viene quizá el nombre de Matachines con que se bautizó este auto sacramental en España" (111).

Por esta cita se ve que esta danza bien puede tener un origen hispánico, pero por el hecho de llegar al Valle del Mezquital, procedente de la región de los huastecos y totonacos, adquiere un valor especial, ya que en esta zona se comprueba el culto prehispánico a la

(110) SALINAS, FRANCISCO DE, *De Musica Libri Septem*, Ed. Princeps, Salamanca Exendebat Marina Gastino, MDLXXVII, Colofón: Typis Mathie Gae-ti, el mismo año.

(111) SAAVEDRA, RAFAEL M., *Los Matlanchines, Una danza huasteca*. En "Avante", México, 15 de Agosto de 1935, págs. 39-40.

priapea y esto podemos aceptarlo tratándose de esta canción, cuyas versiones se refieren siempre al acto sexual, estando la melodía de ella casi calcada de la de los Matlanchines. Pero por otra parte, el mismo Salinas expresa claramente al tratar este metro: "... Quod Ithyphallicum ab obsaenis phallorum imagunculis, puto, quas in Dionysiis cum circum ferebant", y luego agrega, "quale est illud quod metrici scriptores afferunt: Bache, Bache, Bache" (112), resultando de esto que este ritmo que aparece en canciones eróticas entre los otomíes tuvo un sentido análogo en Grecia y se le utilizaba en las fiestas dionisiacas en forma de invocaciones a Baco.

Una modificación de este mismo metro aparece en la misma canción, acortándosele una sílaba en el final por medio de la terminación aguda, apareciendo entonces de la siguiente manera: *Xama si dané* o *Mada dura tzé*. Los versos de seis sílabas todavía sufren otra modificación en su rítmica, apareciendo formados de dos pies, el primero yambo y el segundo anapesto, o sea, sílabas breve y larga para el primero, y dos breves y una larga para el segundo, obteniéndose una terminación aguda que hace de este verso un hexasilabo; y por último, en una forma combinada de tres pies, o sea dipodia y media, aparece el verso: *Bisi para déje* formado de un pie yambo, un pirriquo y un troqueo, o sea, sílabas breve y larga para el primero, dos breves para el segundo, y larga y breve para el tercero.

Versos heptasilabos otomíes aparecen bajo el aspecto siguiente: *Pei pei da bida tú* o bajo el que sigue: *Nei nei adá xakhuá*, formados por tres pies yambos de sílabas breve y larga, mas por el hecho de terminar en aguda se le considera una sílaba más. El otro aspecto consiste en aparecer formado por dos pies, el primero dáctilo de sílabas larga y dos breves y el segundo anímacro formado por una sílaba breve entre dos largas, como lo muestra este ejemplo:

Ti pür itzi boadá

— — — — —

En otomí existen igualmente versos octosílabos que ofrecen varios aspectos interesantes, principiando con el ejemplo siguiente: *Raco ma si rónhua n' jú*, formado de tres pies que pueden ser, el primero troqueo, sílabas larga y breve; el segundo anímacro, sílaba breve entre dos largas, y el tercero yambo, de sílabas breve y larga. El verso: *Pei, pei, rizi bida tú*, aparece formado por un pie yámbico, otro pirri-

(112) SALINAS, FRANCISCO DE, *op. cit.*

quo y uno baquio, correspondiéndole al primero una sílaba breve y dos largas. Pero dejó constancia que de este texto no he podido comprobar la música y pudiera estar compuesto de un pie yámbico, otro anapesto y otro yámbico.

La tercera forma de octosílabo encontrada es la del verso que dice: *Lau, lau don David*, o *Lau, lau don José*, formado de dos pies troqueos y uno anapesto, o sea, sílabas larga y breve, y dos breves y una larga. Una cuarta forma aparece en el verso *Le, le, lé, nosátzen guñoi* y en el siguiente: *Le, le, lé da zúani*; el primero formado por un pie anapesto, otro anfibraco y un troqueo, o sea dos sílabas breves y una larga, una larga entre dos breves, y para el tercero una sílaba larga y otra breve. Casi la misma disposición sería para el segundo verso, pero se imponen después del pie anapesto dos pies yambos, quedando acortado en una sílaba por su terminación aguda.

De la última forma de octosílabo que aparece entre los versos otomíes no debería ocuparme por ser un derivado de la forma del romance español. Diré apenas de qué pies se encuentran formados sus cuatro incisos. Son éstos para el primero, yambo, anapesto y yambo; para el segundo, anapesto y dos yambos; para el tercero, yambo, anapesto y anfibraco, y para el último, que es el más curioso, la misma disposición que para el segundo, con la diferencia de que la primera sílaba está representada por una compresión de la voz que aparece escrita por medio de un apóstrofe: *'Dáda si perqa guá*. Y aun la forma octosilábica constituida por dos pies dáctilos y un troqueo que entre los otomíes dice: *Másque da níqui si dáda*, equivale al verso del romance español: *Paje del rey más querido*, de modo que, aun por el principio del verso con el idiotismo *Másque*, se hace sospechoso de autenticidad indígena.

Pero aun escapa una forma del octosílabo a nuestra consideración. Si bien está relacionado también con el romance, ya que un solo inciso rítmico sirve de base a los cuatro miembros de la estrofa: *Nubú magioni, magioni*, está formado por tres pies, uno yambo y dos anfibracos, caso raro en la métrica del romance español, pero aceptable como tal, con cierto tinte indígena.

De los versos otomíes que contienen propiamente nueve sílabas hay que hacer constar que principian a constituirse por medio de agrupamientos rítmicos de tres y cuatro pies que forman series de palabras que se balancean rítmicamente dentro del verso, con el fin de entregar variedades de una importancia estética, lo cual revela el instinto artístico del pueblo que las concibió. A partir de este número

de sílabas se hace más patente esta tendencia, siendo extremadamente curioso el hecho de que, a medida que crece el número de sílabas, es más interesante la combinación rítmica que se obtiene. Con el fin de evitar al lector la fatiga que le produciría el estar señalando la cantidad de las vocales por pies, sólo voy a señalar los nombres de los pies que constituyen los versos, agregando el texto que los contiene:

VERSOS DE TRES SÍLABAS (UN PIE)

Anfibraco: *Cuátendó* (Forma abreviada con terminación aguda de versos de cuatro sílabas).

VERSOS DE CUATRO SÍLABAS (DOS PIES)

Dipodia trocaica: *Yóda maga* o *Táca tázi*.

Dipodia yámbica: *raí xani-ra nága mé-dadáta hí*, etc. (Forma abreviada con terminación aguda de versos de cinco sílabas).

VERSOS DE CINCO SÍLABAS (DOS PIES)

Dáctilo y troqueo: *Téqui trépi*, *Sáquiran 'gú* o *Pitaron'dá*.

Anfibraco y troqueo: *Nusháda híjí n'dá*.

Anapesto y yambo: *Da catá n'isjí*. (Forma abreviada con terminación aguda de versos de seis sílabas).

VERSOS DE SEIS SÍLABAS (DOS Y TRES PIES)

Troqueo y anapesto: *Xóma si dané* o *Máda dura té*. (Terminación aguda).

Yambo y anapesto: *Da híhí mandé*. (Terminación aguda).

Tres pies troqueos o sea dipodia y media (pansratium): *Xípa ma síndne* o *ngéto marímpone*.

Yambo, pirriquo y troqueo o dos anfibracos: *Bisi pora dére*.

VERSOS DE SIETE SÍLABAS (DOS Y TRES PIES)

Dáctilo y anfibraco: *Yi púr híjí bndá*. (Terminación aguda).

Yambo, anfibraco y troqueo: *Pei péi da bída tá* o *Nei néi a dé zakhú*.

VERSOS DE OCHO SÍLABAS (TRES PIES)

Troqueo, anfibraco y yambo: *Eaco ma si róndna n'já*. (Terminación aguda).

Yambo, pirriquo y baquio: *Pei pói rizi bídd tá*. (Terminación aguda).

Dipodia trocaica y anapesto: *Láa láa don David*. (Terminación aguda).

Anapesto y dos yambos: *Le le lé da séani*. (Terminación aguda).

Dipodia trocaica y anfibraco: *Yá staxpá hasta man gaguí*. (Terminación aguda).

Anapesto, anfibraco y troqueo: *Le le lé nosátzen guñoi*.

Doble dipodia trocaica: *Yógrí báhué néri béppo*. (Romance español).

Dipodia dáctilica y pie troqueo: *Másque da níqui si dáda*. (Romance español).

Yambo y dos anfibracos: *Nubú magioni, magioni*.

VERSOS DE NUEVE SÍLABAS (TRES Y CUATRO PIES)

Anfibraco, anapesto y yambo: *Hidúca ra moá oní.*
 Dáctilo, troqueo y anímacro: *Kibolta ri goí mázi dá.*
 Un troqueo y dos yambos: *Touada hidá mangá gahé.*
 Dos troqueos y dos yambos: *Puécun zádi ganté gahé.*
 Anímacro, yambo, pirriquo y troqueo: *Té anagá bisí para déje.*

VERSOS DE DIEZ SÍLABAS (CUATRO PIES)

Troqueo, anímacro, troqueo y yambo: *Hedoi dáhána té ktratré.*
 Troqueo, anfibraco y dos yambos: *Séla manána manána juegá.*
 Yambo, anfibraco y dos yambos: *Da báhangáda lala lala.*
 Dos troqueos, anfibraco y yambo: *Tólan 'dosi mamáhuí cagúé.*
 Troqueo, yambo y dos anfibracos: *Cuando s'tá té rúada, rimána.*
 Anfibraco, troqueo y anímacro: *Ea María sábi lálala.*
 Anfibraco, anfibraco y moloso: *Da dábi da dábi todasé.*

VERSOS DE ONCE SÍLABAS

Dímetro, anapesto, yambo y espondeo: *Taidóni, tridóni di óón gahúé.*
 Dímetro, anfibraco, yambo y espondeo: *Da dábi da dábi da óón gahúé.*
 Anapesto, pirriquo, troqueo, anapesto, troqueo: *Chishichi chíri cháchi, chíri cháchi.*
 Anímacro, yambo, pirriquo y moloso: *Yáqui ná féna hátén'ayó.*
 Troqueo, anfibraco, anfibraco y yambo: *Biba manána ti behé gahé.*

VERSOS DE DOCE SÍLABAS (CUATRO Y CINCO PIES)

Troqueo, dáctilo, dáctilo y moloso: *Agra jótana féna katas'ayó.*
 Dímetro troqueo, anímacro y dímetro yámbico: *Háque ngo ganté gradá tugé.*
 Dáctilo, anímacro, dáctilo y yambo: *Péa araci hó Celestino.*

VERSOS DE TRECE SÍLABAS (CINCO PIES)

Dímetro anapesto, moloso y dímetro troqueo: *Axoi axoi, pálangán, xidomitra.*

VERSOS DE CATORCE SÍLABAS (TRES DIPODIAS)

Espondeo, dáctilo, dipodia trocaica y dipodia yámbica: *Péja gréa jabuédanti yágmangá gajé.*

VERSOS DE QUINCE SÍLABAS (CINCO PIES)

Ingurangué slápélan'pásta tanguá.

En medio de toda esta diversidad de combinaciones se puede desprender un ejemplo que resulta elocuente y de sumo interés. Este es el de la "Canción de la Viuda", que principia: *Tota n'dóni mamáhuí cagúé da Mariano matan'dombé.* . . Este verso, que se encuentra constituido por una dipodia trocaica, un pie anfibraco y un pie yambo,

resulta muy semejante en su rítmica con el canto que consignara Sahagún bajo el título de *Otontecutli icuic*. "Canto del Príncipe de los Otomíes", el cual principia: *Otoalico, otoalico pomáya*, formado también por una dipodia trocaica y otra dipodia de pies anfibracos, como puede verse. Pero más adelante ofrece otro verso más desarrollado en la siguiente forma: *Otomico noyóco nauáco méxicaméya*, el cual consta de una dipodia trocaica, otra de anfibracos, un dáctilo y un pie trocaico, lo cual nos da para los versos aztecas un sistema muy semejante al otomí, a no ser que por tratarse de una traducción al nahuatl del himno a Otontecutli, la cual, en un principio parece haber estado concebida en otomí, tuviera las semejanzas que señalo. Pero examinando otro cantar que aun se estila en diversos lugares del país —en Tlaxcala, Cholula y Sinaloa— según se desprende de versiones que obran en mi poder y de otras publicadas por Higinio Vázquez Santana, aunque muy deformadas, llego a la conclusión de que contiene un ritmo semejante y una constitución rítmica en los versos en todo parangonable, tanto a los versos otomíes a que me estoy refiriendo, como al himno de Otontecutli, en idioma nahuatl. He aquí la canción a que hago mérito:

Yahualien niehura aonója,
 Yahualien niehura patéra;
 Mi tónche, milónche, mi málaentónche,
 Mi tónche, milónche, mi málaentónche.

Es sumamente curioso que coincidan en el ritmo y en la forma, ya que también consta el primer verso de una dipodia trocaica, más otra dipodia de pies anfibracos, compensados rítmicamente con el metro formado de cuatro pies anfibracos que se repite en los versos tercero y cuarto. Hay que indicar únicamente la circunstancia de que mientras el idioma otomí hace la cadencia de sus versos con palabras agudas, el náhoa la verifica por medio de palabras graves, en las que abunda su fonética.

Por último, debo señalar el hecho de que existe en la rítmica otomí el factor personal, ya que aparecen por grupos bien señalados los ejemplos, correspondiendo a los más jóvenes de los pastorcitos del Nith, las canciones de metros cortos, de cuatro, cinco y seis sílabas; en cambio, Encarnación Hernández, así como Antonio Ramírez, individuos de más edad, entregaron documentos que se aislan de por sí de los demás, condensándose en grupos de forma original, ofreciendo aún diferencias bien marcadas por lo que respecta a la forma melódica y a la cadencial.

PALABRAS DEL IDIOMA OTOMÍ RELACIONADAS CON LA MÚSICA

EL presente trabajo tiene por objeto demostrar el estado de la música otomí del Valle del Mezquital —según se encuentra actualmente, en vista de los documentos recolectados— y enfrentarla a la música de los indígenas de otras regiones. Si no nos fuera posible deducir sus antecedentes y relaciones, por ser éste uno de los primeros estudios que se emprenden acerca de la música indígena de México, por lo menos nos corresponde estudiarla en sí y obtener de ella en esta virtud algunos datos sobre el aspecto que tuviera antes de la llegada de los españoles. Con este fin haré algunas reflexiones antes de entrar al estudio detallado de los diversos tipos de melodías que aun subsisten.

Como ya hemos examinado otros aspectos de la cultura otomí, se hace preciso ahondar un poco en el musical. Desde luego, en vista del descrédito de que gozaron estos indígenas en tiempos de la dominación nahua o azteca en todo el Anáhuac, es natural que se suponga que el indio otomí, toasco y rudo, era incapaz de producir cualquier manifestación musical y artística. Pero si tenemos en cuenta que ante nuestra consideración sube de nivel este grupo humano, por sus bordados, tejidos y decoraciones, por su versificación amplia, rítmica y contrastada, de la cual en algunas ocasiones tomaron himnos y elegías los mismos cantores de Tenochtitlán, podemos asegurar que no estaban en un atraso tal que no pudieran expresar sus emociones en forma de melodías, que no tuvieran una terminología musical en su idioma para distinguir los elementos primarios de la música y del canto.

Desde luego, observando el Vocabulario publicado por López Yépez, encontramos en el idioma familiar otomí una serie de palabras que indudablemente estuvieron en uso mucho tiempo antes de la Conquista y que se relacionan con la música. La acción de cantar, por ejemplo, se llama *túhu*. Apenas difiere esta palabra en intensidad de la que sirve para denotar al que ejecuta la acción, *dúhu*: cantor. En caso parecido se encuentra el verbo danzar: *néi*. Este vocablo se aplica también a danzante, reservando para danza la palabra *hnéi*.

Otras palabras refieren seguramente a ideas de esta índole y es muy posible que existieran antes de la irrupción de los blancos. Nos referimos a éstas: músico quiere decir *mémda*, pito *thúsi*; pitar, *húsi* o *písti*; esta última es probablemente de origen azteca. Estas palabras se encuentran en parecidas circunstancias con respecto a cantar y danzar. El vocablo por el cual se expresa flauta es *tthúrza*; parece que contiene

el sentido de tubo de madera, ya que árbol, palo o madera se expresan en otomí por medio de la partícula *rza*. En caso parecido están las palabras utilizadas para indicar las sonajas para danzas: *tha*, *tharza* y *thasmo*, siendo la primera una contracción o abreviatura. La segunda contiene la idea de madera o procedencia arbórea y la tercera parece encerrar la de calabaza o calabazo: *yothamu*. Mejor definida se encuentra la antigüedad del vocablo *bittu* o *sithi* para designar el instrumento indígena denominado *Teponaztli*, el cual debe haber sido conocido y aun tenido en uso en la antigüedad, aunque no conozco instrumento alguno de este género procedente de esta región. Pero aun existe una palabra de una antigüedad posiblemente mayor: *Binttzbe*, la cual se aplica al instrumento primitivo llamado monocordio, consistente en "una sola cuerda puesta en un palo o quiotillo". Es extraño que dicho instrumento fuese conocido de los otomíes y dudo mucho que los españoles lo hayan importado a América, porque ya no lo tenían en uso en España durante los siglos XV y XVI. En cambio, si nos atenemos a otras tribus de nuestro país, aunque de apartadas regiones, si lo encontraremos. Llama mucho la atención que este instrumento sea utilizado actualmente por los indios Seris de la Isla del Tiburón y costas de Sonora, donde es conocido con el nombre de *Ee-neng*. Esta circunstancia vendría a reforzar la creencia de que los otomíes vinieron del Norte y tuvieron cierta relación con los indígenas de Sonora y California. Hay que tener también en cuenta que el monocordio es de procedencia asiática y que ha sido sumamente usado por los chinos, persas, árabes, etc. ⁽¹¹³⁾.

Además de estos vocablos de indudable arcaísmo, aparecen otros en el mismo Vocabulario antes citado, pero ellos son, fuera de duda,

(113) Contrariamente a lo que supone el autor, España introdujo el monocordio o manocordio en la América latina. Como demostración convincente se recomienda la lectura del trabajo que Francisco Curt Lange publicará sobre sus recientes investigaciones de música religiosa correspondiente a la época de la dominación hispánica, practicada en el Norte, Centro y Litoral de la República Argentina y que aparecerá en el número 7 de esta Revista. Véanse los capítulos correspondientes a la Iglesia de Humahuaca, Provincia de Jujuy (monocordio comprado en 1675) y el Convento San Carlos, Provincia de Santa Fé (igual instrumento adquirido en 1819). En ambos casos se resolvió recurrir al monocordio con el fin de facilitar el aprendizaje práctico de la música a los futuros organistas, previamente señalados para ese cargo. Se observa que las recomendaciones respecto a este instrumento, dadas por Ptolomeo y Boecio se prolongaron como tradición hasta entrado el siglo XIX. Se encuentra este instrumento con la denominación de *Trompeta marina*, *trompa marina* o *monocordio* en muchos documentos latinoamericanos. (Nota de la Dirección).

de influencia española. Por ejemplo, la guitarra es llamada *bida* o *bínsáhi* y el tañedor de la misma *mémnda*, contracción de músico y de guitarra, o sea, guitarrista. El pandero se llama *Tzibisphani*; el pifano, o lo que es lo mismo, óboe o chirimia, se expresa por la palabra *thúi*, que equivale a pito, como ya se dijo más arriba. Para el instrumento español conocido con el nombre de tambor existe en otomí la palabra *'bisphani*, y para el que lo tañe, o sea, el tamborilero, *mé sphani*. Para expresar la acción de tocar el tambor existe en el Vocabulario lo siguiente: *péi, rotti, thonti*, en lo cual aparece la palabra *péi*, que quiere decir tañer. Igual significado tiene *méi*, pero si se trata de tañer algún instrumento se emplea la palabra *hiústhi*. Así, por ejemplo, la frase *'bine, cathúsi* es equivalente de trompa, instrumento musical, con el fin de diferenciarla de cualquier otra; la acción de tocar o tañer trompa se expresa por *péi hiústi*. Para determinar el instrumento llamado trompeta existen los vocablos *thúsi dang'a-thúsi*, equivalente de pito, pero diferenciándolo probablemente del significado de pito de metal o de sonido metálico. Para trompetero se emplea la palabra *hiúsi*. De los instrumentos europeos, el órgano recibió en otomí el nombre de *órgano 'bidanddhi* y el organista el de *mé órgano*. El violín se halla en circunstancias parecidas. Carente de un vocablo propio, los indios le llamaron simplemente *biólli*. Sin embargo, me inclino a creer que no se trata del violín propiamente dicho, sino de su ancestro, la viola, puesto que si se tratara del verdadero violín le hubieran llamado *biólli* y no *biólli*.

Por último, en dos canciones se expresa la acción de cantar por medio de las partículas *la, le, lau*. Es probable que no se trate sino de un canturreo o sólo de sílabas sin valor musical, resultando ser este patrimonio de todos los pueblos y no una característica otomí.

LOS CANTOS OTOMÍES

EN vista del acervo musical recolectado se impone desde luego una división bien determinada: *Música profana* y *Música religiosa*. Consideraremos la primera dividida en

1. Canciones de cuna,
2. Canciones que se refieren a animales, y
3. Cantos amorosos.

Y la segunda en cuatro grupos bien definidos:

1. Salmoines en forma de responsorias,
2. Alabanzas,
3. Melodías de danza, y
4. Melodías instrumentales.

Antes de abordar en detalle cada uno de los aspectos señalados, conviene fijar ciertas circunstancias respecto a la manera de cantar de los otomíes en la zona explorada, a fin de poner a salvo las deficiencias en que podemos haber incurrido durante nuestra actuación. En primer lugar, los cantos fueron más bien dichos que entonados, produciéndonos la impresión de ser relatos, en los cuales se ejecutaban marcadas inflexiones de voz, debido al reducido número de sonidos empleados, y al concepto, pudiéramos decir, inverso de la melodía europea occidental, que se caracteriza por un desarrollo amplio. Segundo, que estos cantos fueron ejecutados casi con la boca cerrada, con los dientes casi juntos y moviendo apenas los labios, circunstancia que hizo muy difícil la captación de las palabras para acoplarlas a la melodía. Tercero, que sin entrar a disquisiciones filológicas, que no me competen, dió la impresión que me produjeron los textos literarios tal como los percibí de improviso al captar los sonidos musicales: abundan los sonidos guturales, las dobles vocales, los sonidos *t* y *r* suaves y las partículas *n* y *g* intercaladas constantemente, dando la impresión de servir de puente a las palabras. Algunas de estas articulaciones, lo mismo que algunos apóstrofes requieren en el canto sonidos que los representen, razón por la cual tienen musicalmente mucha importancia, a fin de discernir bien los valores de los sonidos y las líneas melódicas.

Por lo que a la forma musical se refiere, con mucha frecuencia aparece como fragmentada, a veces reducida a sólo dos o tres incisos —como en el "Cuento del Coyote y el Conejo"— dando la impresión de ser fragmentos de cantos olvidados. Preguntados los pastorcillos a este respecto, sólo pudieron decirnos que eso era todo lo que sabían, pero los adultos se expresaron en igual sentido, aunque nos dieron textos un poco más desarrollados. En el total de textos puede observarse que es posible que los cantos sean o hayan sido de mayores proporciones y que éstas permanezcan sumergidas en el olvido, sobrenadando verdaderas esquivas de un todo que en la antigüedad tuvo cuerpo y consistencia. La razón de este fragmentarismo es obvia si se tiene en cuenta la vida precaria a que se ven sujetos estos indígenas, quienes, urgiendo por el problema de la alimentación, han pospuesto el arte y la música.

Dos circunstancias se desprenden de lo antedicho: una antigüedad considerable y una persistencia arraigada, dado el reducido número de sonidos empleados en aquellos cantos que presentan aspectos más puros de indigenismo, así como lo fragmentario de los textos. Se deduce la antigüedad no sólo del pequeño número de sonidos de que

se valen para cantar —a veces es sólo un intervalo que asciende y descende— sino también de las fórmulas prosódicas empleadas rítmicamente, como quedó ya señalado, de la carencia de ritmo isócrono y de la dirección descendente u oscilante de la melodía. La persistencia aparece en una especie de cristalización de fórmulas modales derivadas de la liturgia católica, *salmo* o *responsorio*, que son las que más se asemejan a los usos ancestrales de los indígenas, como puede comprobarse con el "Canto del Coyote" procedente de la región yaquí:



o con los "Motivos Cunas" que aparecen en las *Tradiciones y Cantares de Panamá*, de Narciso Garay (114):



Una gran cantidad de cantos ofrece fórmulas rítmicas isócronas que parecen derivar de danzas. Estos contienen una manera más amplia y definida de melodizar, abarcando un ámbito mayor, por presentar menor dificultad para la escritura y la colocación de sus barras de compás y por contener una tonalidad y modalidad mejor definidas. Algunos de ellos indican una fecha reciente y presentan influencias europeas. Existen otros cantos con influencias bien definidas de romance, romancillo o canción mexicana, alguno hay que ofrece el caso curioso de tener forma de canon polifónico. Todo ello nos da la medida de la infiltración hispánica que ha sufrido la música otomí. A pesar de todas estas circunstancias, la música del Valle del Mezquital contiene un sello indígena inconfundible, debido a dos causas:

1^a Usa en sus cantos textos en idioma otomí casi puro, el cual

(114) GARAY, NARCISO, *Tradiciones y Cantares de Panamá. Ensayo folclórico*. Ed. del autor, impr. en Bruselas, 1930.

impone su prosodia y fonética propias, estableciendo una forma muy personal de melodizar, de un carácter muy primitivo, semejante a la de otras tribus indígenas de México, tales como la Yaquí, la Tarahumara, la Lacandona o la de los indios Cunas de Panamá. Es decir, mantiene líneas melódicas *sui generis*, ritmos particulares, predominando las líneas melódicas descendentes u oscilantes y las formas alternativas de responsorio.

2^a Sus escalas fragmentarias o primitivas la alejan de los modos mayor y menor, acercándola a los modos litúrgicos gregorianos, y aun respecto de estos, mantiene un distanciamiento bien perceptible y conserva, por consiguiente, un carácter peculiar que se sustenta en la repetición de unos cuantos sonidos agrupados en escasas fórmulas melódicas, alternativas casi siempre.

MÚSICA PROFANA

1. CANCIONES DE CUNA

SE puede asegurar que entre los otomíes se acostumbra cantar a los niños canciones de arrullo, en vista de los ejemplares de este género recolectados en el Valle del Mezquital. A cuatro cantos, por lo menos, se puede atribuir este carácter. Veamos cuales son:

1. YA GAT-SÖHÜ, SYO (YA LLEGASTE, TRA LA) PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO. COMUNICÓ ELKNA LUGO



Yaga tsehe syo,
ya nta rantó rebantsi;
huani dër ähä
ga ma hara angó,
porque hindé
eoruzó.

Ya llegaste nuera,
Pon al niño en la cuna;
Duérmelo
Para que nos vayamos a la fiesta;
Porque ya es muy tarde,
Corazón.

Versión del Dr. Lawrence Eckert (115)

Ya ga-tsóhó, ayo
ya n-tá-en n-t'o lá'tei;
hwá'ni da-ny-áhu;
ga-ma ja ra ngo
porke bio-de
koraso.

Ya llegaste, tra la
Ya amarra en la cuna al niño;
Míese [lo] [hasta que] se duerma;
Irás a la fiesta,
Porque se ha hecho tarde,
oración.

La melodía de este canto es completamente serena, mecedora, con un carácter indígena bien acusado. Consta de cinco motivos, dos para el primer inciso y tres para el segundo. Los dos primeros aparecen contrastados: el primero de sonidos breves, el segundo de sonidos reposados. Los tres restantes tienen un aspecto de quietud, siendo el último rítmicamente igual al segundo. Este canto está concebido en la tonalidad de sol, modalidad mayor, abarcando una extensión de sexta mayor.

2. KAT'RI BA TSI (ACUESTA A TU NIÑO)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICARON ANTONIO ORTIZ Y JUAN CLEMENTE

Musical notation for 'KAT'RI BA TSI' (Acuesta a tu niño). It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Spanish: 'Deja al niño en la cama, vete a la fiesta; que se duerma, déjalo a la suegra, al fin que no está lejos, a dónde vamos.' The bottom staff is a piano accompaniment line.

Kat riváti,
ga ma ha rangó;
huani dááha,
tao huarató,
hanü ra ya bui
yagui dan habü tho.

Deja al niño en la cama,
Vete a la fiesta;
Que se duerma,
Déjalo a la suegra,
Al fin que no está lejos
A dónde vamos.

(115) El Dr. Lawrence Eckert, Agregado Militar de la Embajada de los Estados Unidos de Norte América en México y Miembro distinguido de la Sociedad Antropológica de México, por atenta súplica que el Instituto de Investigaciones Estéticas le dirigió a mediados del año 1938, se dignó aceptar el hacer algunas observaciones, traducciones y anotaciones al margen de diversos textos contenidos en este trabajo. Dada la competencia y autoridad que ejerce en asuntos filológicos el Dr. Lawrence, publicamos en sus respectivos lugares las correspondientes notas que han venido a enriquecer este trabajo, razón por la cual le rendimos en este lugar nuestro homenaje de agradecimiento.

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Kat' ri bá'tai
ga-ma ja ra ngo;
hwá'ni da-ny-áhu,
tsokwa ra to,
ha nura yubü'
ya que da-n-ja bo'the. *)

Acuesta a tu niño,
Irás a la fiesta;
Míese [lo] [hasta que] se duerma,
Déjasele a la suegra,
¿Acaso [está] eso lejos?
Ya que acontecerá adentro, nomás. *)

*) Interpretación conjetural, de acuerdo con el texto que acompaña las notas.

Este segundo canto es de un sentido parecido al primero, pero tiene un aspecto más lírico y de líneas mejor modeladas. La melodía se compone de cuatro incisos de dimensiones desiguales, siendo el primero el más largo y el tercero el más corto. La tonalidad en que aparece es de sol, la modalidad mayor, el compás de 2/4 se halla combinado con uno de 3/4 y la extensión que abarca es la de una sexta menor.

3. CANTO DE CUNA (CON INFLUENCIA INDÍGENA)
PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ BERNARDINO MELCHOR

Musical notation for 'CANTO DE CUNA' (Canto de cuna). It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Spanish: 'A la roto niño, gehi, gehi, duérmete niño, gehi, gehi.' The bottom staff is a piano accompaniment line.

A la roto niño, gehi, gehi,
duérmete niño, gehi, gehi.

El tercer ejemplo aparece con el texto en castellano, pero tiene una manera indígena de arrullar por medio de la articulación *gehi*, *gehi*, que es propia de los otomíes de esta región. Musicalmente me parece que la melodía ha sido derivada de música litúrgica y es probable que la hayan tomado los indígenas de los cantos de Navidad, enseñados por los frailes, a juzgar por la manera de estar constituido el semiperíodo melódico, el cual aparece formado por dos incisos. El segundo asciende en conjunto un grado; ambos se forman de dos motivos, uno corto y otro largo, de sabor religioso. La tonalidad es de do, la modalidad mayor, el compás 4/4 y la extensión en que se mueve de una séptima menor.

4. CANCIÓN DE CUNA
 PROCEDE DE SAN FRANCISCO, IXMIQUILPAN, HGO.
 COMUNICÓ LA SEÑORA GUADALUPE GARCÍA



A la rruu niño,
 Quiero que le cante,
 Para que se duerma;
 Se quiero dormir.

Este cuarto y último ejemplo tiene las mismas características que el anterior. Es también de origen religioso, español, y tiene la forma de secuencia descendente por medio de los cuatro incisos que lo forman, el cuarto de los cuales verifica la cadencia. La tonalidad de este trozo es la de do, la modalidad mayor, el compás de 4/4 y la extensión en que se mueve una dupla u octava.

2. CANTOS QUE SE REFIEREN A ANIMALES

UNA de las circunstancias que llamaron nuestra atención desde el principio de nuestras investigaciones fué el hecho de encontrar citados numerosos animales en las canciones, algunos de los cuales tienen atribuido el uso de la palabra. Debe suponerse que existe entre las canciones otomíes el apólogo o se trata de un tema favorito de la lírica indígena de esta región el hacer intervenir a los animales. Es verdad que no es en todos los ejemplos en que actúan los animales que éstos tienen el don de la palabra, pero el simple hecho de que aparezcan con frecuencia llama la atención, surgiendo a la consideración del estudioso dos factores: o es un tema favorito de los otomíes como pueblo primitivo, teniendo entonces los cantos un valor arcaico, o se trata de restos de totemismo, los cuales hay que investigar minuciosamente y en forma muy amplia a fin de deslindar sus antecedentes. Me inclino por lo primero, suponiendo que es el ambiente y la fauna circunvecina los que han inspirado dichos cantos. Esta ha sido la circunstancia principal que me obligó a incluir en este estudio, bajo el aspecto de la fauna y de la flora de esta región, la lista de ani-

males y plantas que ofrece López Yépez en su *Vocabulario*.

Del ejemplo que titulo en español, *Lo que dicen los animales*, incluyo dos ejemplares, el primero recogido por nosotros y el segundo tomado a Weitlaner y Soustelle. Ambos corresponden a un solo caso de canción infantil, siendo versiones que apenas difieren en detalles. Es de una ingenuidad sorprendente el texto de esta canción, el cual revela primitivismo y observación. Está derivado de los mismos nombres familiares de los animales que intervienen, pudiendo decirse que es un simple juego de palabras parónimas. Ambas versiones coinciden hasta la mitad; en las dos, el tercer verso tiene el mismo sentido y no diferirá en lo absoluto, pero el pastorcito informante no encontró en ese momento el nombre exacto del animal al cual se refiere y después de numerosas preguntas dió como equivalente el *mayate*, siendo que los autores citados, mejor informados sin duda, dan la palabra *jicote*. El último verso difiere completamente en las dos versiones; en la nuestra del *cerdo*, en la de Weitlaner y Soustelle de la *luciérnaga*. Esta circunstancia me hace pensar en el fragmentarismo de las canciones e impone una búsqueda más minuciosa, pues supongo que se trata de un texto largo, en el que intervienen muchos otros animales de la región.

Aunque los autores señalados no presentan la música con que se canta la versión recogida por ellos, pienso que sea la misma de nuestra versión. El ritmo se conserva íntegramente igual en ambas, con excepción de las tres primeras sílabas del tercer verso de la versión B, las cuales se ritman en un pie dáctilo, mientras en la versión A son solamente dos en pie troqueo, aconteciendo en forma inversa en el cuarto verso.

1. YA DA MAGA ENGARA VAGA (YA ME VOY DICE LA VACA)
 PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
 COMUNICÓ JUAN MARTINEZ



Ya da mága,
énga ra vago.
Ya da mága,
énga ra boéy.
Ya xa ghano,
énga ra gano.
Ya négi tsúdi,
énga ra tsúdi.

Ya me voy,
dice la vaca.
Ya me voy,
dice el buey.
Ya voy por allá, abajo,
dice el sayate.
Ya no lo alcanzo,
dice el puzco.

2. YADA MAGA ENGRA BAGA (YA ME VOY DICE LA VACA)

Versión de Weillanc y Soustelle - Bernabé Pérez, iguales especificaciones

Yadamága	éngra	baga
Ya me voy,	dice	la vaca
Yadamága	éogra	boi
Ya me voy,	dice	el buey
Yamragáni	éngra	rgáne
Ya van bajando,	dice	el jicote
Magateni	éngra	deni
Voy a seguir,	dice	la lucerna (luciernaga).

De mayor ingenuidad que el ejemplo anterior es el canto infantil, *El torito hace: mbú*. Conectado con el canto anterior, también participa del lenguaje de los animales, con la diferencia de que ya no lo hace en forma de palabras parónimas, con el nombre del animal, sino simplemente como onomatopéyicas. El canto fué transmitido por una niña de siete años y expresa toda la simplicidad de la infancia:

3. TORITO SIN DOMPRIMBO (EL TORITO HACE: MBÚ)
PROCEDE DE SAN FRANCISCO, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ MELITONA ESTRADA



Torito sin domprimbo,
éngara dāti be,
éngara dāti be.

El torito hace: mbú,
El borrego dice: be,
El borrego dice: be.

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Torito xi n-dāntri-m-bu,
énga ra dē'vá bē.
énga ra dē'vá bē.

La melodía, construida con tres sonidos, sólo mantiene su interés debido a la diversidad rítmica. Contiene un cuarto sonido en forma de verdadera apoyatura, razón por la cual se le considera como una comprensión sonora y no como parte esencial de la melodía, la cual parece derivar de alguna danza indígena, en virtud de la alternancia de tresillos y dosillos empleados. Aparece también fuertemente apoyada en la prosodia otomí. Enlaza con naturalidad con el canto siguiente, del cual parecen, ambos, fragmentos. Ni en el ritmo, ni en la tonalidad, ni en la esencia melódica difieren, lo cual prueba este parentesco, máxime si se toma en cuenta que fueron transmitidos por jóvenes de edad más o menos igual, siendo nativos del mismo barrio, cercano a Ixmiquilpan. En idéntica forma acontece con las melodías de las dos versiones que vienen a continuación y hay que establecer parecidas circunstancias, de modo que me inclino a pensar, salvo el texto, que los cuatro fragmentos que aparecen bajo los títulos siguientes pertenecen a una sola canción:

- Tzunda vidá mangú gajé...
- Na xan pada mangú gan'syo...
- Sothundé ganchón gahú...
- Paelan etodi gonté gahú...

4. TZUNDA VIDA MANGÚ GAJE (SIN TRADUCCIÓN)
PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ENCARNACIÓN HERNÁNDEZ



Tzunda vidá mangú gajé,
yastam pada-mangú gajé,
pajan'grea jabuen danti,
ya g'mangú gajé.

5. NA XAN PADA MANGÜ GAN'SYO (EL ZOPILOTE ESTÁ VOLANDO SOBRE MI CASA)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ CRUZ LUGO

Handwritten musical notation for the song 'Na xan pada mangü gan'syo'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff, there are some handwritten notes and a signature 'Cruz Lugo'.

Na xan pada mangü gan'syo,
El zopilote está volando sobre mi casa,
gän gan glingue man tzen tan ni gan'syo,
las moscas están zumbando sobre mi olla de nixtamal.

Versión del Dr. Laureano Eckert

Nyá xan pada ma ngü
gan syo, (silabas expletivas sin sentido como tra la la)
Go ngan gliwé ma u-tsö n-süni
gan syo.

6. SOTHANDÉ GANCHÓN GAHUI (SIN TRADUCCIÓN)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ENCARNACIÓN HERNÁNDEZ

Handwritten musical notation for the song 'Sothandé ganchón gahui'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff, there are some handwritten notes and a signature 'Encarnación Hernández'.

Sothandé ganchón gahui,
poca shudi ganté gahui...

7. PUEHKAN CHUDI GANTÉ GAHUI (SIN TRADUCCIÓN)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ BERNARDINO MELCHOR

Handwritten musical notation for the song 'Puehkan chudi ganté gahui'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff, there are some handwritten notes and a signature 'Bernardino Melchor'.

Puehkan chudi ganté gahui,
tzohtandé ganchun gahui,
habuera-sati yé gühé,
puehkan chudi ganté gahui.

8. EL TECOLOTE

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ JUAN MARTÍNEZ

Handwritten musical notation for the song 'El Tecolote'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff, there are some handwritten notes and a signature 'Juan Martínez'.

Tecolote, ocha sueño,
Pájaro madrugador,
No lo mates, carpintero,
Porque me trae mi amor.

Parece derivado de melodía de romance o de corrido si se examina la estructura de los tres incisos primeros, formados de ocho silabas con sus correspondientes ocho sonidos. El último inciso aparece como rítmicamente deformado, pero contiene una cadencia que es propia de los corridos mexicanos, por lo cual creo que se trate de una adaptación de la conocida canción del Tecolote, traducida quizá primero al otomí y vuelta a verter al castellano. Con excepción del último inciso contiene tres veces la misma cumbre tonal.

9. DO SI JUÁ, RABA CONEJO (EL CONEJO NO TIENE RABO).

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ JUAN MARTÍNEZ

Handwritten musical notation for the song 'Do si juá, raba conejo'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff, there are some handwritten notes and a signature 'Juan Martínez'.

Do si juá,
do si juá,
raba conejo.
Pi xi áái.

El conejo no tiene,
el conejo no tiene
caba [rabo].
El serrillo se pedorreu.

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Do-ta'ü jwa,
do-ta'ü jwa,
Pixi ayüü.

Más breve no puede aparecer un canto infantil que el que se refiere al *Conejo rabón*: son tres cortos incisos, de los cuales el primero se divide en dos motivos masculinos iguales. A pesar de su brevedad alcanza la melodía la extensión de una quinta justa, pero su desarrollo espontáneo simple le hace aparecer como de fuerte carácter indígena. El hecho de que aparezcan los nombres del conejo, tanto en otomí como en castellano me hace pensar que pertenezca este canto al ejemplo citado en el que con palabras parónimas cada animal deduce de su nombre una acción. En mi concepto, el tercer verso aparece como mutilado. Vuelvo a certificarme de que estos cantos forman parte de un núcleo mayor.

10. E'GI (EL GRILLO)

PROCEDE DE SAN FRANCISCO, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ FRANCISCO BELTRAN

The musical notation consists of two staves. The first staff is in 2/4 time and contains the lyrics: "Siquan'qui ustando jilaxanda de nangó Pixi". The second staff is in 2/4 time and contains the lyrics: "Taidoni hudo-ni di daga hui... a da daga da daga daga hui." Below the second staff, there is a note: "Después de la terminación".

E'gi.

Sa gi ran'gi, kustandó
pi ta ran'da de nangó.
Tai dñí, tai dñí
di dñn ga gwa
a da dñki a da dñki
a da dñn ga gwa.

El Grillo

El grillo sale a buscar
su vida como siempre.
La florecita está abierta
[floreando], el grillo se aprovecha,
le perjudica [la ensucia, la mancha],
se la come.

Esta canción aparece incluida en esta sección únicamente por su iniciación, pero debería estar comprendida entre los cantos amorosos, porque en ella se trata de una alegoría erótica, según se desprende del

contenido del texto completo, máxime si se examinan las versiones que en la sección respectiva incluyo de esta canción, tomadas de Weitlaner y Soustelle. El hecho de que se encuentre entre los cantos de animales se debe a que en los textos de dichos autores no existe el principio de dicho canto, mientras que nosotros hemos tropezado con dos versiones, una completa, conteniendo el canto del grillo, y otra solamente con la flor, aunque llevando en sí el sentido erótico. En el texto completo recogido por nosotros, este erotismo no sólo es patente sino indudable.

Haciendo caso omiso del sentido ideológico que encierra, me parece que este ejemplo es un caso maravilloso de onomatopeya, en el cual los indígenas han sabido aprovechar el nombre otomí del insecto para imitar el sonido que produce al cantar. Musicalmente considerada, la melodía de este canto parece derivar de una danza indígena en la cual se combinan los pies rítmicos dáctilo, troqueo, pirriquio y troqueo en una forma que permite la oscilación de la danza, más tres golpes dados con la punta del pie, alternando en el verso siguiente, tal como aparece en la danza *Xochipitzahui*, de la Sierra de Puebla.

11. MI SOL (EN EL CUENTO "EL COYOTE Y EL CONEJO").

PROCEDE DE PUEBLO NUEVO, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ELIGIO VENTURA

The musical notation consists of two staves. The first staff is in 2/4 time and contains the lyrics: "Le le le, no cá-tan-guín... le le le, de cá-ni le le le, no tza-yo." The second staff is in 2/4 time and contains the lyrics: "Brinea junto a los chivos, junto a las gallinas, anda comiendo borregos." Below the second staff, there is a note: "Después de la terminación".

Le, le, le no cá tzen gu sói
le, le, le, da cá-ni
le, le, le, no tza yo.

Brinea junto a los chivos,
junto a las gallinas,
anda comiendo borregos.

En el cuento de *El Coyote y el Conejo* aparece, como formando parte de él, un breve canto compuesto de tres incisos, el primero de ocho sonidos, los dos restantes de siete, correspondiendo a otras tantas sílabas y siendo el primero de terminación femenina y los otros dos de masculina. Parece derivar de la forma romance, pero teniendo en cuenta que son sólo tres incisos y que su ritmo es muy contrastado, debería aceptarse un origen indígena. En mi concepto se trata de un

canto burlesco muy original que se acerca a la forma de la secuencia latina, en descenso escalonado. El hecho de que se halla formado de sólo tres incisivos me hace pensar de que se trata de un fragmento de secuencia a la cual le falta un miembro, el último, el que determina la cadencia, la que se encuentra en este caso forzada. Si esto se comprobara mediante el hallazgo del canto completo se trataría de un canto de origen europeo.

A juzgar por el texto, el cuento es de tradición indígena, sumamente generalizado en todo el país. En él se ponen de manifiesto las astucias del Conejo y la credulidad del Coyote. Nuestro relato procedente de la zona otomí se asocia a la existencia de otros semejantes que provienen de la región del Istmo de Tehuantepec, descritos por Andrés Henestrosa y E. R. Valdivieso. En los escritos de estos dos autores se halla el mismo sentido agudo del Conejo, animal que entre los indígenas de México representa la astucia. ¿Comprobará la presencia de este relato de los zapotecas parentesco entre éstos y los otomíes?

CUENTO DEL COYOTE Y EL CONEJO

PROCEDE DE PUEBLO NUEVO, IXMIQUILPAN, HGO.

COMUNICÓ ELIGIO VENTUEA

Andaba [el Coyote] Mi-fiol haciendo perjuicios por el campo mientras el Conejo cantaba esta canción:

Le, le, le, no zâ tzen gu fiol,
le, le, le, da zâ-ní,
le, le, le, no tza yo,

que quiere decir:

El Coyote brinca junto a los chivos,
brinca junto a las gallinas,
anda comiendo borregos.

El Coyote se sintió aludido y una noche que encontró al conejo lo reclamó diciendo:

—¿Por qué me cantas esa maldición?

Contestó el Conejo:

—Yo sólo canto mi canción.

El Coyote arguyó:

—Si la vuelves a cantar, te comeré.

—¿Qué lástima! —dijo el Conejo— si me comes no podré decirte donde hay un borrego prieto que te conviene para comer.

El Coyote bajó el tono de la voz y dijo:

—¿Dónde está ese borrego?

El Conejo lo llevó a un lugar oscuro y señalándole un tronco negro de mezquita le dijo:

—Ese es el borrego.

El Coyote se lanzó sobre el tronco quebrándose los dientes, mas al dolor huyó entre anllidos.

El Conejo continuó cantando:

Le, le, le, no zâ tzen gu fiol,
le, le, le, da zâ-ní,
le, le, le, no tza yo.

Cuando, pasando el tiempo, se volvieron a encontrar otra noche, el coyote, enfadado por la burla pasada, dijo al Conejo:

—Me engañaste la vez pasada. Hoy te comeré sin remedio.

—¿Qué lástima! —dijo el Conejo— si me matas no podré enseñarte donde hay un chivo blanco que puedes comer en mi lugar.

El Coyote, aplacado, dijo al Conejo:

—¿Dónde está ese chivo?

El Conejo lo llevó donde había un cardón blanco y le dijo:

—Ese es el chivo.

El Coyote se lanzó sobre el cardo, espínándose el hocico, huyendo entre espantosos anllidos.

El Conejo se puso a cantar:

Le, le, le, no zâ tzen gu fiol,
le, le, le, da zâ-ní,
le, le, le, no tza yo.

Pero el Coyote no volvió a reclamarle nada al Conejo.

12. TAKA TASHI (ATAJA LOS CHIVOS)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.

COMUNICÓ ELENA LUGO

Ba-ca kâp, kâp kâp, kâp dâti ya ta daño.
 Ba-ca kâp kâp kâp dâti ya ta daño. Intervalo de segunda mayor.

Ta ka tashi
ta ka tashi
ta ka dâti
ya ta daño.

Ataja los chivos,
ataja los chivos,
ataja los borregos
que no hagan daño.

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Taka t'ixi,
taka t'ixi,
taka d'it'i,
y (e) ot'a daño.

Para analizar esta canción debemos observarla por mitades. Está constituida de motivos femeninos de cuatro sonidos, estando formados dichos motivos por dos pies troqueos, de los cuales el segundo lleva el acento preponderante junto con la tesis del compás. Como se ve, se trata de un caso de monorritmia. Los primeros cuatro motivos aparecen desarrollados sobre los sonidos; *mi-re-si-la*, si los consideramos en progresión descendente, lo cual nos conduce a un concepto pentatónico de su escala, pero los últimos cuatro motivos aparecen contruidos con los sonidos *mi bemol, do y la*, concluyendo con el sonido *si bemol*, lo cual desconcierta. Si desplazamos este grupo de sonidos ascendiendo en un tono, se obtienen, en forma descendente y sucesiva *fa-re-do-si*, resultando el sonido *do* para la cadencia y siendo toda la escala ésta: *fa-mi-re-do-si-la*, con nota final *do*. Pero la realidad es ésta: *mi-mi bemol-re-do-si bemol-la*, con nota final *si bemol*, lo cual nos entrega un caso sumamente curioso e interesante. Dos ejemplos de este sencillo canto han sido recopilados; uno, proporcionado por una señora de edad y otro por dos niños, comprobándose plenamente la mitad inicial del ejemplo primero. El texto aparece mezclado con palabras españolas.

13. TAKA TASHI (ATAJA LOS CHIVOS)

PROCEDE DE LOS REMEDIOS, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICARON PAULINA CRUZ Y ARISTEO ESPITIA

Taka t'ixi taka diti porque ta daño
taka t'ixi taka diti porque ta na pi tarroyo

Taka t'ixi taka diti
porque ta daño
taka t'ixi taka diti
porque ta na pi tarroyo.

14. HABO GRI MAGI TANGRAI (¿ADÓNDE VAS, ARAÑA?)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ELENA LUGO

Habo gri magi tangrai? Di maga ne ma deni. Habo ma deni? Maga 'aran tsin tsii. Te da me ara tsin tsii? Ara tsii mantsa butse. Te da me ara tsii mantsa butse? Pa da gati ya tedi yan chuntai. (O bien: Pató yo tedi, etc.). Habo gri magi tangrai? Maga hara tsodá. Paté da me hara tsodá? Para dabloca ra ya hatá pahoi /yan chantai.

Habo gri magi tangrai?
Di maga ne ma deni.
Habo ma deni?
Maga 'aran tsin tsii.
Te da me ara tsin tsii?
Ara tsii mantsa butse.
Te da me ara tsii mantsa butse?
Pa da gati ya tedi yan chuntai.
(O bien: Pató yo tedi, etc.).
Habo gri magi tangrai?
Maga hara tsodá.
Paté da me hara tsodá?
Para dabloca ra ya hatá pahoi
/yan chantai.

¿Adónde vas, araña?
Voy ahí, nomás.
¿Adónde ahí?
Voy a traer un nido de pájaro.
¿Para qué quieres el nido?
Para usarlo como canastita.
¿Para qué quieres la canastita?
Para echar la camisa de labor de la muchacha.
¿Adónde vas, araña?
Voy a traer seda.
¿Para qué quieres la seda?
Para componer unas camisas bordadas para
/las muchachas.

Del relato de la Araña, tan *sui generis*, hemos podido reunir seis versiones. Es este ejemplo el caso más típico de canto otomí, pues constituye un diálogo que se desarrolla musicalmente en forma de responsorio o de salmodia, sobre tres notas solamente en el primer caso. Las preguntas se caracterizan por la terminación del inciso musical que ejecuta una apoyatura de tercera descendente, mientras las respuestas concluyen con la misma apoyatura, pero de segunda descendente.

El texto del ejemplo a) es a su vez modelo de conversación otomí, familiar e ingenua: —¿Adónde vas? —Voy ahí no más. —¿Adónde ahí? —Voy a traer tal o cual cosa. —¿Para qué quieres tal cosa?, etc. Y a cada nueva palabra surge una nueva pregunta. Es esta misma banalidad la que da un encanto primitivo y contemplativo al relato y es esta simplicidad infantil la que le presta austeridad

y arcaísmo. Hasta hoy no he sabido de ninguna otra tribu de México que relate en tal forma sus consejos y tradiciones.

15. *TA SHA JA AN TISHU SHA BARA CUA* (¿QUÉ LE HA PASADO A LA SEÑORA [QUE ESTÁ ENOJADA]?).

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ANTONIO ORTIZ

—Tashu en li sha sha hira eni tashu sha sha se jo en. Sha sha se jo en. Tashu en li se jo en. hira eni
—Shara hira eni tashu en li. Shara hira eni tashu en li se jo en. hira eni tashu en li se jo en. hira eni
—Shara hira eni tashu en li se jo en. hira eni tashu en li se jo en. hira eni tashu en li se jo en. hira eni
—se jo en. hira eni...

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Te xa-kha an-t'ixó, xa-bwó ra kwó?	¿Qué le ha pasado a la señora (que /está enojada)?
Nego (1) xa-müt'a ra podzá.	Porque la ha picado la víbora de cascabel.
Xib (ü) ya ra podzá?	¿Dónde (está) la víbora?
Nego bi-yüt'a kha ra gwa ra bahi.	Pues se metió en la raíz de la palma.
Xib (ü) ya ra bahi?	¿Dónde (está) la palma?
Nego (1) bi-dzüt'i.	Pues se quemó.
Xib (ü) ya ra hospi?	¿Dónde (está) la ceniza?
Nego bi-dzö n-süt'he, bi-düt'a'i.	Pues llegó el torrente (y se la) /llevó.
Xib (ü) ya ra dohot?	¿Dónde (está) el agua?
Nego (2) bi-xa-á.	(Pues) se agotó (secó).
Xib (ü) ya ra bwéshat?	¿Dónde (está) el lodo?
Nego (2) bi-tháts'i pa da-theca 'na ra /pwöta-nikhá (3).	Se lo llevaron para construir otra iglesia /sín.
Xib (ü) ya ra pwöta-nikhá? (3)	¿Dónde (está) la otra iglesia?
Bi-dzö ra pada, bi-düt'a'i pa Mábödra.	Llegó el zapilote y la cargó (se la) /llevó) para Zinapua.

(1) Nego parece ser una forma reducida de na-(n)go: "porqué".

(2) Otra versión de esta misma canción trae Nego también al principio de estas versos.

(3) n(w)ta significa: "sustituto". Por lo tanto, pwöta-nikhá debe entenderse como "iglesia que se sustituye (por otra)".

Este segundo ejemplo está concebido musicalmente en forma más amplia. Su extensión melódica abarca un intervalo de séptima, incluyendo el sonido más agudo, que aparece generalmente en forma de apoyatura y determina, con un descenso de segunda mayor, el final de los incisos interrogativos, en tanto que los incisos que contestan lo hacen por medio de un descanso en el segundo sonido ascendente, que viene a ser la tónica y final. El texto que acompaña esta versión contiene mayor interés literario; en él se ve cómo un elemento va destruyendo a otro, terminando en forma humorística.

16. *HABO GRI MAGI, TANGEA?* (¿ADÓNDE VAS, ARAÑA?)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICARON ANTONIO ORTIZ Y JUAN CLEMENTE

—Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea?
—Tanga magi tangea? Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea?
—Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea?
—Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea? Habu gri magi tangea?

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Habu gri-ma-gi, tang(a) ra?	¿Adónde vas tu, araña?
Dra-ma ma döni.	Voy (a) mi flor.
Habu ma ri döni?	¿Adónde va tu flor?
Ma-ga kha ra mantse-böts'e.	Va a hacerme una canasta.
Pa te gi-kha-pa mantse-böts'e?	¿Para qué le haces la canasta?
Pa ga-kut'a ra döni.	Para ocluir la flor.
Pa te gi-kha-pa ra döni?	¿Para qué le haces la flor?
Pa ga-kat' tsoro (?) a ma t'öru.	Para ochar... (?) a mi señora.
Te bi-kha ra t'ixó?	¿Qué hizo la señora?
Xa-müt' ra böts'e.	Comenzó la canasta.
Xi bi-kha ra böts'e?	¿Qué hizo con la canasta?
Bi-yüt kha ra hwa ra hawi.	(La) metió en la falda del queaquomel.
Xi bi-kha ra bwit?	¿Qué se hizo el queaquomel?
Bi drát'i.	Se quemó.

Xi bi-kha ra hospit?	¿Qué se hizo la ceniza?
Bi-del ra eñhu, bi-déts'i.	Llegó el torrente (y) se la llevó.
Xi bi-kha ra dehe?	¿Qué se hizo el agua?
Bi-xa-á.	Se agotó (se secó).
Xi bi-kha ra bwóhni?	¿Qué se hizo el todo?
Bi-dénga ra ts'ints'ñ, bi-déts'i pa	Llegó un pájaro (y) se lo llevó para
/da-hyoka 'nara nikhá.	/construir otra iglesia.
Xi bi-kha ra nikhá?	¿Qué se hizo la iglesia?
Bi-dénga ra sanhuda, bi-yóto.	Llegó un zanendo (y) la derrumbó.

La tercera versión de este cuento no difiere musicalmente de la primera, ni en extensión ni en forma, pero resulta más completa, también literariamente. Esto se debe tal vez a la colaboración de los dos pastores que la comunicaron, porque entre los dos deben haber recordado una mayor cantidad de elementos de los que constituyen la canción. La música consta de diez preguntas y diez respuestas, siendo la última de éstas tan extensa que tuvo que ser formada por la alternancia, más o menos variada, de dos sonidos, hasta completar diecisiete con sus correspondientes sílabas. Todas éstas fueron dichas en forma sucesiva y rápida, casi sin mover los labios, lo cual, unido a la fonética del idioma, ofrece al recopilador obstáculos muy serios. En su aspecto literario, esta versión reúne en sí las dos anteriores y confirma mi suposición de que los cantos otomíes se encuentran sumergidos en brumas del olvido, de las cuales hay que rescatarlos antes de su extinción definitiva.

17. HABU GRI MA' TANGRA? (¿ADÓNDE VAS, ARAÑA?)

PROCEDE DE LOS REMEDIOS, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ALBERTO PESA

-Té-he-ri ma' tangra? - Gramadí nándi - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra?

-Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra?

-Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra?

Habu gri ma' tangra?	¿Adónde vas, araña?
Dra ma drin andí.	Voy alí.
Tohua ma hua pápfi?
Dra ma taha hára mantza boetzé.	Voy a traer una canasta.
Paté ra ma mantza boetzé?	¿Para qué es la canasta?

Paga hara dehní.	Para traer flores.
Pa hara nija?	¿Para qué vas a la iglesia?
Pada n'bara mishá.	Para oír misa.
A guillague biseje si mare n'qain pfe?
A guillague bisáhtia ba huandia a
rara bada ma thoté shingratán ya
enga da gan fuele.	Tronar cohetes.

No fué posible obtener de la cuarta versión la parte musical. Es posible que no exista y que sólo se trate de un caso puramente literario, en el cual intervienen elementos ajenos al relato.

18. HABO GRI MAGI TANGRARA? (¿ADÓNDE VAS, ARAÑA?)

PROCEDE DE SAN FRANCISCO, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ MELITONA ESTRADA

-Habo gri magi tangrara? - Gramadí nándi - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra?

-Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra?

-Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra? - Té-he-ri ma' tangra?

Habo gri magi tangrara?
Gramadí nándi.
Tewe peri nándi?
Haga hu mantza boetzé chitrá.
Tegi japa ra mantza boetzé chitrá?
Thebira huan tishú.
Teshn hara hán tishú?
Xus hara póse?
Xibi hara póse?
Hara bómo.
Xibi hara bómo?
Biháa xámháne Jose hara poeta nija.

La quinta versión ha sido comunicada por una niña de siete años. Apenas difiere literariamente de las tres primeras, porque su esencia es la misma y la técnica de ejecución es idéntica. Musicalmente se encuentra realizada con dos sonidos esenciales: *do* y *mi*. En el primer inciso existen, sin embargo, en una sola ocasión el *re* y el *la*, y en el último inciso surge también una sola vez el sonido *fa* para

hacer la cadencia. Si se aceptan todos estos sonidos como formando parte de la escala en que se apoya la melodía, ésta estaría formada de los siguientes: *la-do-re-mi-fa*, en progresión ascendente. Hay que hacer notar que en lo melódico de este ejemplo no hay diferencia de terminación entre preguntas y respuestas.

19. EL CANGREJITO
 PROCEDE DE IXMIQUILPAN, HGO.
 COMUNICÓ ANGEL SALAS.

¿Dónde vas, cangrejito?	¿Dónde está la areca?
Voy a la montaña.	La puse en un templo viejo.
¿A qué vas a la montaña?	¿Dónde está el templo viejo?
A traer una rosa.	La tiré un puercito cojo.
¿Para qué es la rosa?	¿Dónde está el puercito cojo?
Para ponerla a los pies de la hija.	Lo maté y me quedé con la piel.
¿Dónde está la hija?	¿Dónde está la piel?
La maté una serpiente blanca.	La vendí.
¿Dónde está la serpiente blanca?	¿Dónde está el dinero?
La maté y la enterré en la arena.	Compré esta flauta de carrizo.

A mi entender, el presente ejemplo tiene mal traducido su primer verso en vista de la abundancia del tema, por lo cual se comprueba que no se trata de un cangrejo, animal que es desconocido en la zona del Valle del Mezquital, donde no existen cangrejos de río ni de mar. Es más probable que se trate, como en los ejemplos anteriores, de la araña, pues es a este animal que se refieren todas las versiones que se incluyen en este trabajo.

20. PEN ARACI BOO CELESTINO (TOCA TU GUITARRA, CELESTINO)
 PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
 COMUNICÓ ENCAERNACIÓN HERNÁNDEZ

Pen a-ra-ci bo-o bo-lu-li-no...
 Pen a-ra-ci bo-o bo-lu-li-no...
 Pen a-ra-ci sa-ra-ni-wi-tha pa-da pa-ra-que sa-gui ga-shi ya-shi do-hua-mu-ki chi-da-shi choi-chi-cho-shi-chi-chi

Pen araci boo Celestino
 Toca tu guitarra, Celestino.
 tain, tain, tain, tain, tain, tain,

Pen araci boo Celestino,
 Toca tu guitarra, Celestino.
 Pen araci sa-ra-ni-wi-tha
 pa-da yan'ga n'sagui gathó
 ya shi do-hua mu-ki
 Chi, chi, chi, chiricháchi, chiricháchi.
 (así hace el ratón).

Este canto es un caso curiosísimo por la manera de melodizarse, porque su iniciación hace pensar en el modo mayor, ya que los sonidos con los cuales empieza y continúa durante los dos primeros incisos, pertenecen al acorde perfecto mayor de tónica; pero a partir del tercer inciso, éste, con el cuarto, quinto y sexto, verifican una cadencia igual por medio de los sonidos del segundo y cuarto grados, y si a esto se agrega que el sonido que aparece como dominante es el del quinto grado, esta circunstancia nos obliga a pensar que la tónica sea el segundo grado, *re*, presentando una forma original de efectuar la cadencia por medio de una prolongación hacia la tercera superior de la tónica. Tanto el segundo como el séptimo inciso de este canto pueden tener solamente un significado onomatopéyico.

21. RA INANI (SIN TRADUCCIÓN)
 PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
 COMUNICÓ ENCAERNACIÓN HERNÁNDEZ

Ra i-na-ni ra-yaga-mé da-dusta-áí jabo-di-tzi-gajé-madra-deshca-cabo
 di-tzi-jagó-shirán'joiyá.

Ra i-na-ni ra-yaga-mé da-dusta-áí
 jabo-di-tzi-gajé-madra-deshca-cabo
 di-tzi-jagó-shirán'joiyá.

Este ejemplo es parecido al anterior. Su extensión melódica abarca solamente un tetracordio: *re-mi-fa-sol*. Siete motivos masculinos forman esta melodía, en la cual aparece catorce veces repetido el *fa*, nueve veces el *mi* y siete veces el *re*. Un movimiento cadencial del *re* al *fa*, concluyendo en este último sonido, aparece cuatro veces, pero si el *fa* se muestra como dominante, no puede ser al mismo tiempo la tónica o final, por lo cual me inclino a creer, como en el caso anterior, que

se trata de la tónica re con un desplazamiento a la tercera superior del acorde. De cualquier manera es muy original la forma en que se presenta la cadencia. Como se ha insinuado en otras ocasiones, se trata de un fragmento al que le falta justamente el final.

22. RA N'CHUNI (EL GAVILAN)
PROCEDE DEL BARRIO DE MANDÓ, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ANTONIO RAMÍREZ

(1-25)

Ranchuni, ranchuni di unga dia jetri...
ba uuga maranoni bi dusca ra masi oní...
da nuga ra cogui sin que otó...

Ranchuni, ranchuni di unga dia jetri
ba uuga maranoni bi dusca ra masi oní
da nuga ra cogui sin que otó.

Esta canción presenta un aspecto multiforme en lo que se refiere a la constitución de sus motivos e incisos. Melódicamente ofrece un carácter narrativo que se desenvuelve dentro de los límites de un tetracordio: *mi-fa-sol-la*. Solamente al final, para efectuar la cadencia, aparece una sola vez el sonido *re* para concluir en *mi*. Tiene como dominante *la* y en conjunto parece estar construido sobre el modo dorio griego o frigio litúrgico, pero sólo utilizando los sonidos citados.

23. HABO GEISÉ (GOLONDRINAS)
PROCEDE DEL BARRIO DE MANDÓ, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ANTONIO RAMÍREZ

Habo geisé tai cajal...
deseje si pajal...
ega jóngara si pá...
too grino hul diño bob...
ma sí compañero...

Habo geisé tai cajal
deseje si pajal
ega jóngara si pá
too grino hul diño bob
ma sí compañero.

De todos los cantos otomíes por nosotros recolectados, éste, que trata de la golondrina, es quizá el más rudimentario por lo que al número de sonidos se refiere, pero no en lo tocante al ritmo que aparece, por compensación, muy variado dentro de su longitud restringida. Dos sonidos: *mi* y *sol*, le bastan para desarrollarse, formando un intervalo de tercera menor, pero a pesar de esta circunstancia no produce la sensación de monotonía. Si el intervalo en que se apoya fuera de tercera mayor, podría pensarse en la presencia de huellas en las que se percibe el modo mayor diatónico o en el mejor de los casos, una pentafonía de modo mayor, pero tratándose de una tercera menor es más probable que dichas huellas pertenezcan a una pentafonía del tipo menor. Por consiguiente, la cadencia tiene que ser igualmente rudimentaria, consistiendo en un simple descenso al sonido que ejerce la función de tónica. El texto finaliza con palabras castellanas.

24. DI NEGÁ DA TZIGA (DURAZNO)
PROCEDE DEL BARRIO DE MANDÓ, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ANTONIO RAMÍREZ

Di-ne-gá... da-tai ganara... i-tá...
in da ja-pi... da-bu-gu-é... pa-ro ma-gu-é...

Di negá da tzigá n'hara isti
in di japi dra trigueña pero ma gusto
por gué idan sinja ida jiaqui ya sejá
para n'eahne lu'da dinguí ya moshe.

Parece que el texto de esta canción se basa en el de otro canto popular muy difundido:

Me he de comer un durazno
desde la raíz hasta el hueso;
no le lince que sea casada,
será mi gusto y por uso.

Este canto está desarrollado sobre el tetracorde *mi-fa-sol-la*. Su riqueza rítmica es extraordinaria, pues combina versos cortos con versos largos de una flexibilidad muy estimable y produce en consecuencia varios incisos melódicos. Además de esa diversidad rítmica que obliga a cambiar de compás, presenta la circunstancia de que todos los movimientos melódicos son ascendentes, con excepción de la cadencia, la cual, por contraste, es determinada en forma natural y al mismo tiempo obligada. El texto contiene varias palabras en castellano y la música hace suponer alguna influencia gregoriana.

25. MA SI DOSI JUA (SIN TRADUCCION)

PROCEDE DEL BARRIO DE MANDÓ, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ANTONIO RAMIREZ

Musical notation for 'Ma si dosi jua'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics: 'Ma si dosi jua shomahui ra mifio di tatui' and a guitar line. The second system has a vocal line with lyrics: 'ma si dosi jua mepo shomahui ra fioi' and a guitar line. The guitar line is marked 'Guitarra de resonancia'.

Ma si dosi jua shomahui ra mifio di tatui
ma si dosi jua mepo shomahui ra fioi
hifioni ma si dosi jua mada hanga rnaí dosi jua
mada hambi rasi hidá nu pái do rnaí gusto.

En este canto, la influencia gregoriana se manifiesta mejor definida. Como en el anterior, se desarrolla dentro del límite del tetracorde *mi-fa-sol-la*. El ritmo se revela igualmente variado y exuberante. En el desarrollo melódico se percibe cierta oscilación en algunos incisos que ascienden al cuarto sonido del tetracorde, mientras otros llegan solamente al tercero, como si se tratase de preguntas y respuestas, como en el ya citado *Cuento de la Araña*. La cadencia resulta muy semejante al ejemplo anterior, debiendo acentuarse que los cuatro últimos ejemplos fueron tomados de un solo individuo que mostraba no poseer ni la más remota idea de lo que comunicaba.

26. DA CATÁ N'INJI N' (SIN TRADUCCION)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ENCARNACION HERNÁNDEZ

Musical notation for 'Da catá n'inji n''. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics: 'Da ra lanoyi n' da ra shadogyi n' da ra dambó la ya shaua ra vidatá shahúnda me ra domi n'' and a guitar line. The second system has a vocal line with lyrics: 'da huca diti n' da huca nifi ra juit fingani n' da n'g'tza shín'fi' and a guitar line. The guitar line is marked 'Guitarra de resonancia'.

Da catá n'inji n'	da huca diti n'
da huca nifi	da huca nifi
da meca dambó n'	ra juit fingani n'
da ya shaua cu n'	da n'g'tza shín'fi'
da u' troatá shité n'	Itastiana n'
da me eah domi n'	da púntza motza sabe.

Si tomamos como modelo el primer motivo rítmico: dos dieciséisavos, dos octavos más un octavo acentuado, vemos que con pequeñas variantes se repite diez veces. A la undécima vez, al parecer se le ha suprimido la primera nota y a la duodécima, en cambio, se le ha agregado. Si suponemos que estos dos últimos motivos han sufrido tales alteraciones por deformación, resultaría insólito que doce motivos, que constituyen el total de esta melodía, presentaran cada uno la misma forma rítmica, pues en este caso estaríamos ante una monoritmia absoluta. La realidad nos comprueba algo distinto: con el fin de lograr alguna variedad, los dos últimos motivos son modificados. De todos modos es el caso más elocuente de una melodía otomí que se construye casi a base de un solo motivo rítmico. Las inflexiones melódicas que aparecen sobre dichos motivos resultan insignificantes.

Dejamos constancia que las canciones *Toca tu guitarra Celestino*, *Ra inani* y *Da catá n'inji n'* fueron comunicadas por un mismo individuo, ofreciendo las tres un carácter interesante e inconfundible. La joven Encarnación Hernández, junto con Antonio Ramírez —éste en su condición de comunicante de las cuatro canciones; *Ran' chuui*, *Habó guiné*, *Di negá da tziqá* y *Masi dosi jua*— deben poseer cualidades

especiales de asimilación e interpretación, porque sus cantos presentan una fisonomía individual.

El total de cantos que forman esta sección nos permite varias conclusiones: nótase una gran ingenuidad y sencillez en los textos y una forma generalmente dialogada, pero no se comprueba que se trate de cantos totémicos, porque los animales que intervienen son más bien producto del ambiente y de la observación diaria y no representantes de clan o de tribu. En lo musical también influye la forma dialogada de salmodia litúrgica o de alternancia de unos cuantos sonidos, lo cual le confiere un aspecto indígena. Las escalas contienen un reducido número de sonidos, el canto se desarrolla algunas veces dentro de un tetracordio y alcanza como máximo el intervalo de una sexta. El ritmo sugiere con frecuencia una danza indígena en que intervienen dosillos y tresillos. Con referencia a la armonía implícita en los cantos se constata que las cadencias se verifican en forma libre y original, pudiendo hallarse influencias gregorianas, modificadas por un sentimiento indígena que es espontáneo y ancestral.

3. CANTOS AMATORIOS

AL iniciar la búsqueda de cantos entre los otomíes, llama poderosamente la atención del estudioso el sentido erótico de muchos de ellos. La música profana de estos indígenas abunda en temas amorosos, en alusiones sexuales generalmente veladas o algunas veces alegóricas, pero perceptibles bajo las imágenes poéticas que las revisten. A este respecto es justo reconocer que este pueblo canta al amor por medio de la poesía; en ocasiones surge lo descarnado, la obscenidad, pero lo vierten con naturalidad y sencillez, comentando en todo caso con hilaridad los desenfados del texto, pero nunca recurriendo a las apariencias que el civilizado suele emplear.

a) Cantos eróticos

Entre los temas que abordan dichos cantos figura entre otros el de la doncella que aguarda con impaciencia su matrimonio: "Florecita, florecita, estoy floreciendo aquí; ya no quiero estar en mi casa; que me corte el que quiera". Pero luego viene el desencanto y el comentario de los prójimos: "Ayer estaba floreciendo, hoy se está marchitando".

El enamorado suele convencer a su novia con estas palabras: "Qué miedo tienes, María, mi prometida... aunque lo sepa tu papá

y tu mamá, aunque se enoje tu hermano, aunque me metan a la cárcel".

En ocasiones son los disgustos conyugales los que salen a la superficie: "Ya comenzaste a regañarme, ¿no ves que estoy enfermo?". Más tarde, ella hace el intento de separarse y dice en el canto: "Ahí está tu jarro, detrás del corral de los chivos". Y después de una corta reconciliación, él o ella resuelven separarse definitivamente. En el primer caso, el marido dice: "Ya me voy, olvidame", a lo que la mujer contesta: "¿Quién se va a acordar de ti, que eres un glotón!". En el segundo caso es el marido que se queda en la casa, añorando a ella: "Se fué ayer, no se quedó. Yo le dije: —no te vayas. No quiso venir, siempre se fué; no lloraré; buscaré otra hermana suya" (es decir, a otra mujer). En otras ocasiones, él se queda lleno de despecho: "Se fué ayer, me dejó todo aquí: una tortilla neja, una tortilla martajada; el nixtamal no se coció. Déjala que se vaya, déjala que se muera. Buscaré otra".

Otras veces es la mujer viuda que se atavía para ver si consigue otro marido: "Una florecita en el quechquemítl; mi marido Mariano se murió; yo me quedé en el mundo". Parece existir otro canto que dice: "Ya enterré a mi marido; mis hijos ya no están conmigo; voy a repartir la tierra y los magueyes".

Existe otro tema de canción que yo llamaría *La escapatoria* y que refiere: "Vuelve tu mirada, vamos por otro camino, vámonos para arriba; cuando lo sepan tu papá y tu mamá ya habremos regresado de hacer lo que pensamos". Otros textos de esta misma canción expresan claramente que se trata de la huida de una pareja.

Pero entre los temas de amor, las *Canciones de Compadres* revelan quizás mayor desenvoltura. Si bien es un asunto favorito, no reviste la gravedad que pudiera suponersele, debido a la facilidad con que verifican los compadrazgos los indios y los motivos que los determinan. Entre los cantos que sirven de pretexto para entablar una conversación entre enamorados aparecen los que dicen: "Dame mi ayate, mujer". "Presta mi ayatito, hermana". "Dame mi costal con su mecapan". Otros asuntos se manifiestan en un sentido más velado, con verdadera ingenuidad. También suelen ser tomados de las canciones populares del país que han extendido su influencia a la región otomí, pero en todos ellos se nota una perfecta adaptación al estilo local, lo cual habla en favor de las facultades artísticas y del sentido poético y lírico de estos indígenas, utilizando los temas triviales de la vida diaria en sus canciones. Esta facultad los distingue del estado

rudo y áspero que les atribuyeron los otros pueblos. Por cierto, del cargo de ser muy lujuriosos, formulado por los cronistas españoles, no quedan absueltos: por el contrario, sus canciones lo certifican, pudiendo decirse que poseen un verdadero género musical y poético destinado a cantar este aspecto de su temperamento. Ellos constituyen así un caso único entre los pueblos indígenas de México, puesto que entre ninguna otra tribu del país se observa tal abundancia de temas eróticos, ni tampoco la manera franca de expresarlos por medio de sus canciones.

10) — ZIDŌNI ZIDŌNI DIDŌNGAWA — (FLORECITA, FLORECITA, ESTOY FLORECIENDO AQUÍ).

PROCEDE DE IXMIQUILPAN, HGO. — COMUNICÓ ILDEFONSO PÉREZ
(VÉASE EL EJEMPLO 10, CANTOS DE ANIMALES: "EL GRILLO")

Zidŏni zidŏni didŏngawá
Florecita, florecita, estoy floreciendo aquí,
a todŏ a ingine ga wivi paŏa mangŏ
ya no quiero estar en mi casa;
ingine a wobi ingine gawewe mejor iná
si no quieres estar conmigo, mejor,
damuŏa damaxa juá yaguwewe.
mejor, mucho mejor, me voy a estar con él.

Otra traducción dada por el mismo comunicante:

La flor, la flor está floreciendo;
él tiene su mujer y no debe enamorarla;
se va para su casa porque es casado;
no debe tener otra novia,
porque en otra parte tiene la suya;
mejor hasta mañana.

Versión del Dr. Laurence Eckert

Tzi-dŏni, 'tzi-dŏni, di-dŏnga-(g) wa
Ya hin di-ne ga-bŏi kŏn ma ngŏ
Nobŏ hing gi-ne gi-bŏ-wi, mejor hinna...

Analizaré ahora ejemplo por ejemplo, señalando las circunstancias musicales que contribuyen en cada caso a revestir la idea literaria. Ya me he referido a *Zidŏni, zidŏni* cuando comenté la canción *El grillo*, pues forma parte de ella, aunque en otras versiones suele faltar el principio, como en las cuatro que aparecen reunidas aquí y de las cuales ofrezco dos traducciones que corresponden a la primera versión, dadas por el mismo individuo. He tomado las tres versiones restantes del trabajo de Weitlaner y Soustelle, pero las cuatro carecen de la melodía con que seguramente se cantan. A despecho de esto, la música

de la canción *El grillo* es sin género a duda la que corresponde a este canto. Es posible que la melodía sea cantada a dos voces, figurando la segunda voz a distancia de un intervalo de tercera inferior. Se encuentra concebida en modo mayor. Los dos primeros incisos se hallan en 2/4; al terminar el segundo empiezan a alternar el 2/4 con un 3/4, dando a los nuevos incisos mayor amplitud y ondulación. La escala es diatónica y la extensión del canto abarca un intervalo de novena mayor. Es posible que este canto sea solamente un fragmento, porque los textos literarios tienen mayor extensión. Conservo la numeración y el orden en que aparecen consignadas las versiones de Weitlaner y Soustelle:

11) COMUNICÓ BERNABÉ PÉREZ, DE ORIZABITA, IXMIQUILPAN, HGO.,
1925, 1931.

Zidŏni, zidŏni didŏngawá
Florecita, florecita, estoy floreciendo aquí,
dadŏki dadŏki todané
que me corte, que me corte el que quiera;
danyéa danyéa dadŏgagi
que venga, que venga, que me corte.

12) COMUNICACION INDÍGENAS DEL CERRONAL, 1935, 1934.

Zidŏni zidŏni didŏngawá
Florecita, florecita, estoy floreciendo aquí;
dadŏh-ki dadŏh-ki didŏngawá
que me corte, que me corte, estoy floreciendo aquí.

13) COMUNICÓ BERNABÉ PÉREZ, DE ORIZABITA, IXMIQUILPAN, HGO.,
1925, 1931.

(CONECTA CON LA ANTERIOR POR LA IDEA DEL FLORECIMIENTO
DE LA MUJER)

Numandé endŏnito
Ayer estaba floreciendo,
nurapaya int'ŏndrito
hoy se está marcelitando.

14) TŌ GI-TŌ-PI (LA QUE TIENES MIEDO)

PROCEDE DEL BARRIO DEL MAYE, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ALBERTO RANGEL
Versión del Dr. Laurence Eckert

Teo gi-tŏ-pi
teu gi-tŏ-pi
ra María dxupi ŏ
la, la, la.

¿A qué tienes miedo,
a qué tienes miedo?
María la española,
la, la, la.

Teo gi-tso-pi
teo gi-tso-pi
ra Hise ménglo
he, he, he.

Mus ke da-nu-gi ri dada
mas ke da-nu-gi ri n-klif
nugi go-ma bil ri ngü
mas ke da-tlax-ki hasta m-to.

¿A qué tienes miedo,
a qué tienes miedo?
¿Dónde estás,
je, je, je.

Aunque me ven tu papá,
aunque me ven tu hermano,
yo iré a tu casa,
aunque me aherrujen hasta adentro (2).

Incluyo tres versiones de este canto. La primera es sin duda la más completa; la segunda es un fragmento de la primera y la tercera representa un comentario humorístico. La idea poética que encierra, en cierto modo es un reproche mutuo de los novios, porque ninguno de los dos se atreve a proceder, por timidez, finalizando con silabas burlescas. La última estrofa expresa, sin embargo, que el galán se decide a todo por conseguir el amor de la muchacha.

Es preciso detallar las cualidades de cada una de las tres melodías. La primera está en modo mayor, moviéndose en los límites de un intervalo de séptima mayor. El primer semiperiodo se forma sobre las notas del acorde *sol-si-re* y hace su semicadencia sobre las del acorde *fa sostenido-la-do*. El segundo semiperiodo está constituido sobre las notas del acorde de dominante: *re-la sostenido-la-do* y verifica la cadencia en la tónica *sol*. Siguen dos incisos repetidos, de los cuales el primero se inicia en las notas de la tónica, caminando hacia la dominante. El segundo realiza el camino a la inversa. Todo esto demuestra con claridad su pertenencia al sistema musical europeo. Los

(1) *dzi* o *dzi* es la forma abreviada de "gachupán", definición despectiva aplicada al inmigrante de origen español. Algunos afirman que significa "extranjero" o "forastero".

(2) es decir, a la cárcel.

dos últimos incisos contienen justamente ocho sonidos por inciso, lo que acusa una influencia definida del romance español y si a esto agregamos el carácter pastoril de la melodía, se concluye en conjunto que el canto popular español ha dejado aquí raíces muy hondas. A pesar de esta influencia, como decía en lo referente a la *Canción del Grillo*, los dos semiperiodos del principio expresan un influjo bien determinado de la danza indígena. Nos encontramos, en consecuencia, con una mezcla de los dos elementos culturales que intervienen en la música mestiza de nuestro país, representados en este caso en un cincuenta por ciento por cada elemento.

2b) TEO GUI-TSC-PA (¿A QUÉ TIENES MIEDO?)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, INMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ ELENA LUGO

Versión del Dr. Laureano Kolert

Teo gi-tso-pa
teo gi-tso-pa?
ra María n'daui
a tsi syo.
Mas ke pá-ü ri dada, syo,
mas ke pá-ü ri naco, syo.

¿A qué tienes miedo
a qué tienes miedo?
María la española,
tra, la, la.
Aunque lo sepa tu papá,
aunque lo sepa tu mamá.

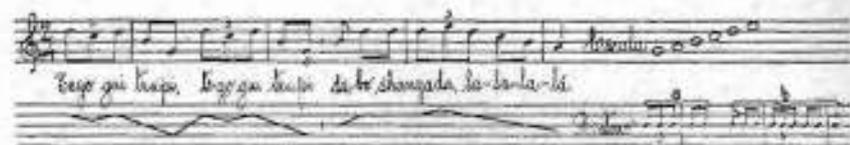
De la segunda melodía, muy semejante a la primera, hay que hacer notar que sus dos primeros motivos formando el primer inciso, se desarrollan dentro de una tercera menor, sin descender a la quinta inferior. Esta circunstancia, unida a la forma característica de la primera melodía me hace sospechar que se canta a dos voces, estando la segunda voz concebida a una tercera inferior a la primera. En el segundo inciso aparece de pronto un salto de cuarta ascendente que conduce el canto a la tónica superior antes de hacer la semicadencia, propio de las melodías europeas. La continuidad de la melodía se resiente de inmediato y me parece, por esto mismo, que la comunicante olvidó el segundo semiperiodo musical, como puede comprobarse

por medio del texto literario, que está mutilado. Los dos incisos siguientes, aunque muy semejantes a los de la primera melodía, ofrecen una satisfacción estética más completa, porque se les ha agregado un sonido al final de cada uno de ellos por medio de la sílaba *yo*, que no posee valor ideológico, siendo utilizada apenas para redondear el canto. La melodía abarca una extensión de novena menor.

3c) — TEO GI-TSU-PI (¿A QUÉ TIENES MIEDO?)

PROCEDE DEL PUEBLO NUEVO, IXMIQUILPAN, HGO.

COMUNICÓ ELIGIO VENTURA



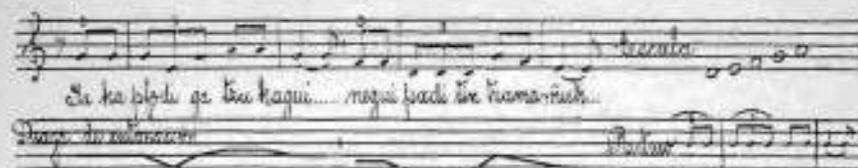
Teo gi-tsu-pi	¿A qué tienes miedo,
teo gi-tsu-pi?	a qué tienes miedo?
la-bóxa ngéide,	Que se manchen las enaguas,
la, la, la, la.	la, la, la, la.

Si observamos en las tres versiones musicales el segundo inciso, veremos que en la primera canción está formado por tres sonidos que constituyen anacrusa, cuatro sonidos dentro del compás completo y uno más que representa la terminación masculina del inciso. En la segunda canción, además de la anacrusa, el compás completo contiene cinco sonidos, de los cuales el segundo y tercero están unidos por una ligadura correspondiendo a la sílaba *bi*, lo cual resulta forzado. Pero si observamos la tercera canción en su segundo inciso, que más semejanza guarda con la primera de las versiones, veremos que además de la anacrusa de tres sonidos tiene cinco en el compás completo y fuera de él la terminación masculina del inciso. Debe decirse además, que a cada sonido corresponde su sílaba; no tiene el salto forzado ni la ligadura y sí aparece, en cambio, cuatro veces repetida la sílaba *la*. El total de circunstancias demuestra al inciso perfecto, melódica, rítmica y prosódicamente correspondiendo a la música pastoril española. Por cierto se trata sólo de un fragmento de melodía, pero como tal viene a comprobar las deformaciones que todo el canto ha sufrido en el transcurso del tiempo, al pasar del sentimiento hispánico al indígena otomí.

3. — YA KA PFÜDI — (YA COMENZASTE)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.

COMUNICÓ ALBERTO CORONA



Ya ka-pfildi	Ya comenzaste
ga tsu kagi	a regañarme;
negi püdi	¿no subes
tin ta' mañüti?	que estoy enfermo?

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Ya ga-füdi
ka-tsu-kagi;
no gi-püdi
tin-ta-man-n. yü?

De esta melodía sólo fué posible obtener dos incisos, o sea, un semiperíodo, el cual se resuelve dentro del pentacordio *re-mi-fa-sol-la*. Ofrece la circunstancia de desarrollarse virtualmente el segundo inciso un grado más grave que el primero. Salvo pequeñas modificaciones, se aprecia la forma litúrgica de la secuencia. Desgraciadamente, con sólo dos incisos no es posible fallar en definitiva. Sin embargo, el sabor de la melodía corresponde al gregoriano, por la manera de verificar las semicadencias. Contiene, como los ejemplos anteriores, el estilo pastoril español. De este fragmento, el señor Francisco Beltrán, del barrio de Mandó, nos dió la traducción del complemento del texto, lo que demuestra que la melodía tiene que ser más extensa. A pesar de nuestros esfuerzos no hemos logrado completarla.

4a) — TI PÜR ITSIBWADA — (AHÍ ESTÁ TU JARRO)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.

COMUNICÓ PEDRO PÉREZ

Ti pür itel ba a da	Ahí está tu jarro
ri má teren gu ño l'ara.	detrás del corral de los chivos.
Deñ-ñeñ-ñeñ.	Tra, la, la, la, la.

Versión del Dr. Laurence Eckert

Ti pū ri tsal-bwnda
ri-sôte ri ngú n-yo.
Ya m ãndéñin ñe re. (álabus explorativas sin
sentido, como tra, la, la).

Sólo un semiperíodo de esta canción se logró captar de los pastorcitos comunicantes. Sin embargo, es de gran importancia por sus características: concebido en compás de 3/4, lo forman tres motivos muy semejantes, compuestos de la siguiente manera: el primero principia con un tresillo y un dosillo como anacrusa, más un octavo de terminación masculina. El segundo, que es el más largo, tiene un octavo de tresillo y un dosillo de anacrusa más un octavo y otros dos ligados de terminación femenina. Y el tercero, que es el más corto, es formado de dos octavos de un tresillo incompleto, un dosillo, más un cuarto de terminación masculina. Sin duda es sólo un fragmento de melodía. Dos notas, no siempre alternadas, le sirven de soporte y por este hecho se puede asegurar que se trata de uno de los más primitivos cantos indígenas. Lo comprueba además la intervención tan libre en su formación, de dosillos y tresillos. Su extensión melódica es de una tercera menor.

4b) — EXPLICACION DEL EJEMPLO ANTERIOR

Canta la niña su canción:

Ti pūr tsal bu n dá	Ahí está tu jarro
ri má toye ngáñu ñará.	detrás del ocañi de los chivos.
Dñ, ñeren, ñeré.	Tra, la, la, la, la.

Le responde la madre:

An ñi nã tsal ebunté yo lã	Miren a mi hijita, cómo canta,
ángu ra tsal kñoño; tũtka mã	parece una tortolita;
ma xi ñi gũñi gi ra tsal tũhũ.	cántame otra canción, hijita.

Y la niña canta otra vez su canción.

5a) YADA MAGA — (YA ME VOY)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, INMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ AURELIO CATALÁN

Ya da maga	Ya me voy,
exki bengi.	olvidame.
To dá behñi	¿Quién te va a recordar?
te gra ts'o'yo.	Eres un glotón.

Versión del Dr. Laurence Eckert

Ya da-ma-ga
(y) o xki-ben-gi.
To da-beny-i
te gra-ts'o'yo.

De esta canción obran en mi poder tres versiones literarias y dos musicales. La primera de ellas, comunicada por un pastorcillo, formada sólo de dos incisos, fué ampliada por Francisco Beltrán, del Barrio del Mandó, quien le agregó un inciso más, de manera que ambas versiones, texto y música, coinciden, siendo más completa la segunda. El canto está concebido en compás de tres tiempos, en do mayor, dentro de una extensión de sexta menor. Los tres incisos verifican su cadencia en una forma que resulta típicamente otomí, es decir, haciendo una inflexión ascendente que en otros cantos se hace de manera indeterminada. Esta inflexión constituye una especie de arabesco o rasgo circular ascendente, que juzgo como una característica propia de la manera de cantar y como resultado de la prosodia de estos indígenas. De esto se deduce que las cadencias gregorianas sufren por la modalidad otomí un desplazamiento del sonido final hacia una tercera superior. En el caso que nos ocupa, esta circunstancia queda patente: en los tres incisos la cadencia asciende en la forma des-

crita, cumpliéndose con exactitud en los incisos segundo y tercero. Con referencia al ritmo, la frase se encuentra formada por un solo motivo de dos octavos de anacrusa y dos cuartos de terminación femenina que se repiten exactamente, tratándose de un caso de monorritmia. Me inclino a creer que la melodía que presento es fragmentaria.

5b) VERSIÓN DE WEITLANER Y SOUSTELLE

COMUNICÓ BERNABÉ PÉREZ

Iguales Especificaciones

Yadamága	Ya me voy,
yóskibengí	no te acuerdes de mí.
tooda lengí†	¿Quién se acuerda de ti,
tégra t'óyo.	Eres muy cusco†

Traducción libre: Ya me voy, no te acuerdes de mí. ¿Quién quieres que se acuerde de ti, si eres muy cusco? Proponen los recolectores un sentido erótico para la palabra "cusco", pero en Mandó, Francisco Beltrán nos agregó el siguiente complemento: "que no respetas ni un huevo". En la segunda versión aparece todo igual, con excepción de: toodabén'xi — ¿Quién se acuerda de ti?

5c) — VERSIÓN DE WEITLANER Y SOUSTELLE

COMUNICÓ UN DESCONOCIDO DE ZIMAPAN

Yadamága oski bēngí;
Ya me voy, no te acuerdes de mí;
pagipēngí tū gart'álō;
para cuando vuelvas me encuentras en el cerro;
hōkigí nā rūá nāna gīnōkí arbōga sīyo hōkí nūgí;
luz en costal el que luces (es) buena luna (el que) haces tú;
gimabía o ruánuōi gatū asta hōyōtō o nētama gūtá;
te vas ahora o mañana, nos vemos hasta en 8 (días) o en 15 (días);
nūbū gipēngí asta nētama gūtá uēga tōgí na zīōni.
si vuelves (aquí) hasta en quince (días) vengo a dejar una gallinita.

De las dos versiones literarias que incluyo, tomadas a los señores Weitlaner y Soustelle, la primera es idéntica a la primera de nuestro trabajo. La segunda contiene en su texto nuevas ideas que se desarrollan en forma de diálogo y más que una separación definitiva de los amantes, es sólo una despedida. Lamentamos que los autores no hayan publicado la melodía con la que se canta esta canción.

6a). — BI MA MANDE — (SE FUE AYER)

PROCEDE DE ACTOPAN, HGO.

Archivo de la Sección Música, Departamento de Bellas Artes



Bi ma mandé	Se fue ayer,
eig só gupí	no se quedó,
jiaqui da má	Dejaré que se vaya,
da jonga maná	buscaré otra.
Da shiqui mandé	Le dije ayer:
—Ogui xi má—	"No te vayas".
Ingui dabeni,	No quiero venir,
siempre damá.	siempre se fue.

(Fracción recogida en Izmitzilpan)

Bi ma mandé	Se fue ayer,
vi s'hoga huá	me dejó aquí;
ru inani,	ya no lloraré,
y huengue dā má	aunque se vaya.
ga jon dña ra cá.	Yo le buscaré otra su hermana.

La primera versión de este canto existía de antemano, recopilada, en el Archivo de la Sección Música del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación. Ella me sirvió para vencer la timidez de los indígenas, pues apenas escuchaban cantar en su idioma, adquirían la suficiente confianza para ponerse a su vez a cantar lo que sabían. Por ser música de la región de Actopan, es decir, de la zona occidental del Estado, la incluyo en este trabajo a fin de comparar su melodía con las otras, recolectadas después por la Comisión Investigadora. Los resultados son los siguientes: se trata de una melodía que desciende en ondas sucesivas de la dominante a la tónica. El ritmo es claramente indígena, alternando los valores de tresillo con los de dosillo, aunque en este caso está interpretado erróneamente en compás de 6/8. Aparece en *la bemol* y en modalidad mayor, escrita a dos voces, en terceras y sextas. Me inclino a creer que se trata de un arreglo hecho por músicos experimentados. Si nos atenemos a la

primera voz, o sea, la superior, la melodía recorre un intervalo de sexta menor.

6b) BI-MA MANDÉ — (SE FUE AYER)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ CRUZ LUGO

Bi-ma mandé, lo quepárá no se-na-mi, se-yé-gá mé, se-na-shangá. Ya-gu-da-ma, kempé-mandé.
 ya-gu-da-ma, ga-hón-pa-ra. Ya-gu-da-ma, se-na-shangá. Ya-gu-da-ma, kempé-mandé.
 Ya-gu-da-ma, ga-hón-pa-ra.

Versión del Dr. Lawrence Keckert

Bi-ma, mandé,
bi-teso-ga gwa
'ra inanté,
'ra ya-ga-hmó,
'ra nyáxa-ng'í.

Hyé-gi da-nou,
ga-honi ma'ma;
hyé-gi da-dú,
ga-hon-pa-ra-kú.

Ya-gi-nu,
ra-a-féni
ra-ha-te-a-yo.

Hyé-gi da-dú,
gi-honi ma'na;
hyé-gi da-dú,
gi-hon-pa-ra-kú.

Se fué ayer,
me dejó aquí
una tortilla neja,
unas tortillas mastajadas,
na chile crodo.

Déja(la) que se vaya,
buscaré otra;
déja(la) que se muera,
buscaré a su hermano menor.

Ya ves,
el pensamiento
(es) engañoso, tra la.

Déja(la) que se muera,
buscaré otra;
déja(la) que se muera,
buscaré a su hermana menor.

El ejemplo 6b) fué recogido por nosotros y el análisis de su me-

lodia nos ofrece las circunstancias siguientes: descendente, que en su primera mitad recorre ocho grados, de la dominante superior a la inferior. Casi todos los motivos que contiene son masculinos, teniendo muchos de ellos la terminación característicamente otomí de la apoyatura descendente. Si se hace abstracción de ésta, la mayoría de los motivos rítmicos adquiere la misma forma preponderante del canto, de tal modo que poco falta para ser un caso de monorritmia, mezclada de los valores de tresillos y dosillos propios de la rítmica indígena. La escala es diatónica, la tonalidad Sol y la modalidad Mayor. El compás acusa dos tiempos, siendo el undécimo de tres. El texto es irregular, porque la primera estrofa está formada de cinco versos, la segunda y cuarta de cuatro y la tercera sólo de tres, pero estos tres versos aparecen en otra canción que analizaremos más tarde. Creo que el comunicante los intercaló inadvertidamente, porque son estos tres versos extraños los que rompen el ritmo de la canción y también obligan a intercalar en la melodía el compás de tres tiempos. A pesar de esto, la melodía, sin hacer caso del texto, puede ser considerada buena, pues es frecuente en las canciones otomíes el cambio brusco de ritmos.

VERSIÓN DE WEITLANER Y SOUSTELLE (CANCION 8)

a) COMUNICÓ BERNABÉ PÉREZ

iguales Especificaciones

Bimá-mandé
bizogá-wa
hyé-gi-damé
gabóngu-man'á
hyé-gi-dadú
gabónu-rakhá
hyé-gi-dadú
ligóts-rakhá

Se fué ayer,
me dejó aquí;
deja que se vaya,
buscaré otra,
deja que se muera,
buscaré su hermano,
deja que se muera,
se quedó su hermano.

b) COMUNICÓ AGUSTINA BERNÁNDEZ (SEÑORA ANCIANA),
IXMIQUILPAN, 1935

Bimá-mandé
bizogató
masidá-dú
gonó-mangó
gabónu-rakhá.

Se fué ayer,
me dejó nomás,
aunque se muera
me voy a mí esas;
buscaré a su hermano.

6a) BI MA MANDÉ — (SE FUE AYER)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.
COMUNICÓ JOSÉ OTERO



Bi má mandé
visho gadthó
oto lega shí.

Se fué ayer,
me dejó todo,
.....

VERSION DE WEITLANER Y SOUSTELLE (CANCIÓN 11)

c) VARIOS INDIGENAS DEL CARDONAL, 1933, 1934.

(Parece ser un fragmento de la anterior)

Yabidú
sindahú
gahondahí
rakhú

Ya se murió,
que se muera,
le busaré
su hermana.

De las tres variantes literarias de esta canción, publicadas por Weitlaner y Soustelle, la primera me parece ser la más regular, por estar formada de ocho versos, o sea, de dos estrofas con cuatro versos cada una, ofreciendo las mismas características que las versiones nuestras. La segunda presenta un interés especial, pues comprueba la existencia de una tercera versión melódica que recogimos en el Nith, la cual, coincide, salvo pequeños detalles, con la segunda de nuestras versiones. La tercera de estos autores es más corta, coincide y enlaza con la primera que ellos ofrecen y también con las nuestras.

ESTE TRABAJO CONTINÚA EN
EL N.º 7 DE ESTA REVISTA.

HEINRICH SCHÜTZ Y J. S. BACH EN LA LITURGIA PROTESTANTE

LEO SCHRADE

NEW HAVEN, CONNECTICUT

TODA discusión sobre Heinrich Schütz y Johann Sebastian Bach sigue siendo, cuando más, una empresa muy ambiciosa, a pesar del notable aumento que en época reciente se ha producido en el campo del conocimiento histórico. Las razones, evidentes a todos, no necesitan de una mención particular. No se facilita de manera alguna la discusión al relacionar el uno con el otro. Si se busca establecer la vinculación por razones históricas, puramente objetivas, posiblemente no habría motivo para crítica alguna, pero si la conexión representara un peso histórico, deberíamos suponer que haya existido una comunicación artística entre los dos. No hubo nada de esto y es más que presumible que Bach no haya conocido obra alguna de Schütz, con excepción quizás de los Salterios de Becker, que fueron frecuentemente reeditados después de su primera edición en 1628 y que se hallaban todavía en uso cuando Bach era joven. En último caso, esta obra pudo haber ejercido una influencia de naturaleza artística en Bach, pero fuera de esto no se puede pensar en algo así como un contacto artístico entre ambos. Resulta imposible de justificar la suposición, tan frecuentemente manifestada, de que las obras de Bach se apoyan en las de Schütz. Hablando en un sentido histórico, debe decirse que lo que une a ambos es por tanto sólo el idioma de la época del barroco que los dos tienen en común, así como los hombres de una misma edad suelen hablar en lo esencial el mismo lenguaje. Los dos fueron los pilares descolantes que fijaron los límites cronológicos a la música del barroco alemán, uno en sus comienzos y el otro hacia sus fines y al mismo tiempo, los dos fueron las piedras angulares en la fase barroca de la música de iglesia protestante.

Pero no es solamente este punto de vista histórico objetivo el que los unió. Con mucha frecuencia, la discusión fué penetrada por los prejuicios y en consecuencia, éstos obscurecieron sus resultados.

Se formaron escuelas del pensamiento y Schütz, cuya grandeza no puede ser puesta en duda, fué transformado en el precursor de Bach en un sentido muy peculiar, como que él había iniciado lo que Bach completó. Bach, el de la culminación, fué por tanto el más grande de los dos, pero en realidad, ambos fueron enfrentados el uno contra el otro. Para decidir sobre bases puramente estéticas quien de los dos fué, en general, el artista mayor, no existe un método científico capaz de prestarse para una comprobación positiva. Hay composiciones de Schütz que están por encima de lo mejor de Bach y éste ha escrito obras que sobrepasan aquéllas de Schütz. Aun así, la producción casi íntegra de los dos compositores no se presta para una comparación directa. En consecuencia, la mayoría de las comparaciones establecidas fallan por no coincidir los objetos de comparación. Si Schütz fué realmente el precursor artístico y estilístico de Bach, en el sentido de que éste aprendió con Schütz y estudió la obra de su predecesor, la situación podría ser enteramente diferente, pero como la historia no ha podido confirmar esta clase de relaciones y desde que Bach ha tenido precursores artísticos enteramente distintos, de los cuales aprendió y cuyas obras estudió, los dos compositores deben ser tomados como entidades aisladas, pertenecientes a una época, grandes en su propio tiempo y más allá y por encima de todos los tiempos. Por supuesto que el lector no puede esperar en estas líneas una interpretación comprensiva, ni de Schütz ni de Bach. Apenas he tratado de escoger unos pocos problemas artísticos que incluyen ciertos aspectos de asuntos litúrgicos y religiosos en la música de estos dos compositores.

Para comprender el significado artístico-litúrgico de la música de Schütz debemos analizar dos tópicos: ciertos factores de su carrera artística y la índole de su profesión de músico por una parte, y por otra, la situación de la liturgia musical en el tiempo en que él comenzó a trabajar por la iglesia luterana. La primera observación notoria, que el estudio de la carrera artística de Schütz, difícilmente falla en hacer, surge del hecho de que, en forma contraria a las costumbres habituales de su época, este compositor llegó a elegir la música como profesión más bien tardíamente y casi contra su voluntad. No obstante sus condiciones musicales tan extraordinarias, que asombraron al público de inmediato por su envergadura hasta tal punto de estimularlo a la profesión de músico, su corazón se había inclinado en realidad hacia los estudios humanísticos. Su vasta compenetración de las artes liberales que hicieron de él para toda su vida un hombre de pensamiento y cultura profundos, se debió en parte a los intereses de

Moritz von Hessen, un príncipe, excepcional entre los príncipes alemanes de la época, la mayoría de los cuales se habían vuelto rústicos, ásperos y duros a causa de las continuas guerras. Schütz concurreó primero al *Collegium Mauricianum*, una escuela fundada por Mauricio con el propósito de la formación de los jóvenes de la nobleza de Hessen, para hacer de ellos nobles educados, expresamente de acuerdo con el ideal que Baltasar Castiglione había trazado del *Cortegiano*. La educación humanística de Schütz se tornó fundamental para su concepción de la música. Vamos a escuchar un pasaje de Geier, quien escribió el "Post mortem" para el funeral de Schütz:

"El permaneció en el *Collegium Mauricianum* varios años. En esta distinguida escuela cortesana o más bien Gynnasium, en medio de condes, nobles y otras espíritus de valor, fué conducido al estudio de varios idiomas, de artes y ejercicios, para lo cual su mente diligente y aguda y su apetito intelectual lo prepararon muy bien... En muy poco tiempo adquirió el latín, griego y francés... En vista de sus aptitudes y de su éxito, sus profesores hubieran deseado que continuara en la profesión que aprendió".

Debemos agregar de inmediato otra referencia. Johann Mattheson, el teórico más descollante del período de Bach escribió que Schütz, estando en Dresden, había aconsejado a su alumno Weckmann de estudiar bajo cualquier circunstancia el hebreo, una lengua que "un músico deberá poseer cuando se encuentre componiendo el Viejo Testamento". Si esta referencia es correcta, estamos inclinados a creer que Schütz adquirió en determinada época de su vida la lengua hebrea. Esto, por cierto, está muy conectado a los problemas que vamos a analizar más adelante. ¿Por qué pensó Schütz que el estudio de tantos idiomas era necesario para un músico? Detrás de esta exigencia no se encuentra solamente la erudición de un hombre formado en humanidades, ni tampoco la explica un interés puramente artístico. Lo que parece haber causado claramente esta actitud está arraigado en las ideas luteranas. El músico es el que descubre la verdad de los significados inmanentes en las palabras y él no la podrá hallar hasta que no domine los idiomas originales. Ser un intérprete fiel de las connotaciones de los textos es una tarea del compositor que Schütz colocó como meta por el hecho de haber sido un músico luterano.

Con todo, tuvieron que pasar muchos años hasta que él pensara en esta tarea. Primero debería producirse la decisión en favor del ejercicio de la música como profesión. El continuaba persiguiendo sus estudios humanísticos y se preparaba para la profesión de abogado, matriculándose en la Universidad de Marburgo. Estaba interesado

en la música y con toda probabilidad también compuso mientras fué estudiante universitario. A pesar de su genio musical, nada de lo que hizo en materia musical en ese tiempo dió la impresión de aquella determinación que distinguió la prosecución de los otros estudios. En realidad, Schütz revela en su autobiografía de una manera casi nostálgica cuán caros fueron para su corazón los estudios de las artes liberales y de la jurisprudencia. Lo menciona en un momento en que deploraba para siempre el haberse alejado de tales estudios y haberse inclinado a la música. En aquel tiempo maldijo el haber tomado esa decisión desde que ahora, viejo y amargado, tenía que admitir el haber trabajado en vano. En este punto surge por sí sola una comparación adecuada entre Schütz y Bach cuando ambos eran viejos. Los mismos tonos de amargura, la misma ira por haber malgastado todos los esfuerzos y energías costosos de una larga vida, y la comparación es válida inclusive por las razones de tan penosa angustia. Los motivos no fueron puramente artísticos; también estaban conectados a los propósitos religiosos y litúrgicos a cuyo servicio dedicaron los dos compositores sus vidas.

Por otra parte, la comparación es enteramente inadecuada. ¡Qué diferente es el comienzo de ambos! Bach jamás se preguntó sobre la elección de su profesión y aparece como si para él nada había que elegir. Se introdujo en la posición de organista y cantor por medio del poder de la tradición y ya poseía una visión clara de la tarea de su vida, en su condición de compositor, cuando Schütz se encontraba aún irresoluto. Bach fué formado en presencia de una educación musical bien establecida, vinculada a la escuela y la iglesia. Schütz evolucionó en medio de jóvenes nobles y más tarde, en la Universidad, rodeado de un grupo internacional de estudiantes, que fueron atraídos por Marburgo en su condición de Universidad protestante, llegando desde todas partes de Europa: Suiza, Holanda, Dinamarca, Polonia, Rusia, Hungría y Escocia. Bach aprendió su técnica musical como artesano. Schütz se tornó primero que nada en humanista que se dirigió al estudio y ejercicio de la música debido a su increíble genio. Bach no se abrazó de la música debido al reconocimiento de su genio sino porque la música fué la artesanía de su medio familiar. El jamás pensó en otra profesión que la música. No obstante, Schütz fué finalmente conducido hacia una actividad musical profesional como resultado del estímulo persuasivo empleado por el Conde Mauricio. Es otra vez Martín Geier el que nos proporciona un informe interesante sobre la manera en que fué tomada la decisión. El conde Mauricio

llegó a Marburgo en viaje de visita y Schütz le fué a ver de inmediato por cortesía. Dice Geier:

"Durante la entrevista, Mauricio comenzó a decir que sabía que Schütz se había entregado por completo al *Studium Juridicum*. No obstante, como siempre había encontrado en Schütz una particular inclinación hacia la profesión de la noble música y desde que Giovanni Gabrieli, un hombre de fama mundial, aun vivía en Venecia, él estaba dispuesto a proveer los fondos necesarios para enviarlo allí, en el caso de que aceptara ir, para continuar el estudio de la música en forma adonada. Como semejantes ofrecimientos eran raramente rechazados por gente joven, él también estaba dispuesto a aceptar con la mayor gratitud la donación, pensando que después del retorno de Italia podría, a pesar de todo, recoger de nuevo sus libros y continuar sus estudios".

Esta es una manera un poco singular para llegar a una decisión en favor de la música en un hombre que estaba llamado a ser uno de los compositores descolantes de todos los tiempos. Antes de que emprendiera su viaje a Italia parece haber acariciado la idea de que todo esto sería meramente cuestión de un cambio temporario, pero las cosas sucedieron en forma diferente. En 1609 respondió al consejo del Conde Mauricio y se trasladó a Venecia para estudiar con Giovanni Gabrieli. Tenía entonces 24 años. A esa edad, Bach ya ocupaba su tercer puesto y había ganado un cierto renombre como organista. Hay algo más notable aún: a la edad de 23 años, en 1708, cuando renunció a su cargo en Mühlhausen, había definido, con el tono resuelto de una determinación, el fin de su obra artística en un documento que debe ser considerado el más importante en toda la vida de Bach:

"Aunque fué intención mía conducir la música en el servicio divino hacia su verdadero fin y propósito, una música de iglesia regulada en honor de Dios; aunque fué también mi intención de mejorar aquí la música de iglesia, la cual se está intensificando en casi todas las aldeas, siendo muchas veces tratada mejor que aquí; aunque con el propósito de mejora yo he proveído, no sin gastos, un buen suministro de las composiciones de iglesia mejor seleccionadas; habiendo elevado también un proyecto, teniendo en cuenta mis funciones, para la reparación del órgano, que es insatisfactorio y se encuentra deteriorado, y que en breve habría llenado mis obligaciones con entusiasmo; sucedió, en cambio, que nada de eso fué posible sin relaciones vejatorias... De esta suerte, fué la voluntad de Dios de que se ofreciera una oportunidad que no sólo me colocará en una posición mejor, en lo que concierne a la subsistencia de mi vida, sino que hará posible para mí, sin molestar a otros, de perseverar, trabajando por mi verdadero fin que consiste en organizar bien la música de iglesia".

Será siempre asombroso que un joven de veintitrés años se encontrara en condiciones de formular con tanta claridad y determinación

la reorganización de la música de iglesia como el verdadero principio de su arte para toda su vida.

Schütz hizo su primer intento serio y real de adquirir la ciencia de la música, siendo un año mayor que Bach. Cuando llegó a casa de Giovanni Gabrieli, a quien veneró para el resto de su vida, debe haberle invadido una súbita revelación, no permitiendo que su genio musical fuese detenido por más tiempo en su camino ascendente. Ya no debió volver a sus libros de jurisprudencia porque ese genio lo había conducido para siempre hacia la creación artística. De inmediato se dió cuenta que su preparación era enteramente insatisfactoria, al menos para su propio espíritu crítico. Había estado muy familiarizado con la música religiosa del siglo XVI que cultivaba el Conde Mauricio en la corte de Kassel y esta música seguía puramente los moldes de la tradición de los Países Bajos: allí, la obra de Clemens non Papa, Lassus y Georg Otto representaban el estilo de la polifonía coral más o menos en su pureza. Cuando Schütz llegó a Italia, encontró la escuela veneciana de la polifonía coral, dirigida por Giovanni Gabrieli, en su apogeo y su fin. Schütz fué, por cierto, un observador de lo más aplicado: asimiló las grandes obras corales religiosas, estudió —reconocidamente— contrapunto, pero a juzgar por los resultados artísticos, lo hizo extensamente a través de la literatura musical profana. Existían en realidad muy pocos artistas con una mente tan aguda como Schütz, quien había logrado elevarse a un pensamiento de tan austera claridad. Siendo así, debe haber reconocido de inmediato en Venecia que el clima musical italiano era predominantemente profano, o para decirlo con otras palabras: debe haber visto que más que cualquier otra categoría, el madrigal, como medio profano, revelaba características específicamente itálicas. En ese tiempo, los cinco libros de los madrigales de Marenzio habían sido publicados y en 1611 apareció el quinto volumen de madrigales de Carlo Gesualdo, Príncipe de Venosa. Parece que Schütz siguió la línea de la composición madrigalesca desde Cyprian de Rore a través de Gesualdo y Marenzio.

El resultado artístico de todos estos estudios fué su primera obra: una colección de madrigales a cinco voces, publicada en Venecia en los años 1611-12 y dedicada a su benefactor, el Landgraf Moritz von Hessen. Schütz quedó completamente fascinado por el arte de la composición madrigalesca, el cual requería una mano altamente experta y astuta para satisfacer a los avezados italianos. También conoció la última fase de la poesía italiana y seleccionó poemas de Guarini y Marino para sus madrigales. Se excitaba con los problemas

técnicos que planteaban los madrigales. ¿Y por qué? La respuesta nos da la razón por la cual tenemos que mencionar aquí esta obra de Schütz. Estimulado por ciertas técnicas de los madrigalistas italianos, descubrió que la composición de los madrigales contenía los más sorprendentes problemas concernientes a la relación entre texto y música y que el madrigalista era, aún en sus mejores momentos, un intérprete del texto y de sus connotaciones. Con el objeto de lograr la interpretación más fiel del texto, Schütz luchaba con el vocabulario del madrigal y la relación entre palabra y sonido dió a su obra una enorme pasión artística. Fascinado por los problemas del texto se encaminó hacia las aventuras más osadas en armonía, cromatismo y el tratamiento de la disonancia. Aparentemente, no deseaba ser puesto de lado por ningún italiano y dondequiera que se le ofreciera la posibilidad, aumentaba las dificultades técnicas, no por su propia razón sino por su pasión artística de ser fiel al texto. Los madrigales de Schütz representan un arte extremadamente complicado y solista y únicamente los cantores mejor preparados estarán en condiciones de interpretarlos. Como un fino conocedor de la historia del madrigal italiano, Einstein dijo: "Los madrigales de Schütz son más profundos que cualesquier otros italianos". Debemos agregar que son inmensamente artificiales, los más atrevidos que jamás fueron escritos, que al mismo tiempo combinan todo lo que ha sido el madrigal: el aparato entero, la técnica de generaciones. Para ser la obra de un principiante, representa una proeza milagrosa. Cuando llegaron estos madrigales a Alemania, deben haber sido admirados con espanto. Se puede estar seguro que los alemanes, aun como conocedores, no habían visto nada igual a esto. Pero aquellos madrigales, con toda probabilidad también fueron puestos de inmediato en el estante. No hemos sabido de una sola interpretación; tampoco encontramos la menor mención pidiéndolos; ni se ha reimpresso jamás en Alemania la edición italiana. Debemos presumir que estas obras fueron perdidas para ese país.

Nos hemos ocupado de estas composiciones con tanta extensión por razones explicables, pues ellas ejemplifican ciertos principios de la meta artística de Schütz. El auscultó en Italia los recursos de los estilos profanos de la música y llevó el resultado de sus estudios a casa, pero aplicó su experiencia a las formas de la música religiosa. Este es un hecho sorprendente, de primera importancia y hemos de hacer de nuevo la misma observación. La relación de Schütz con Italia era peculiar. Sabía que los italianos habían prosperado en el estilo

dominante del siglo XVII, que este estilo era esencialmente profano y que dió por resultado obras correspondientes a categorías profanas. Sus reacciones serán consistentes, porque una vez familiarizado con el estilo, emplea su conocimiento en beneficio de la composición religiosa.

HABÍA otra razón de insistir en esta primera obra. Hablando históricamente y con respecto al profesionalismo musical alemán, los madrigales de Schütz representaron con mucha probabilidad una pérdida total. Hizo un intento más para convencer a los músicos de su país y ganarlos en favor de todas las sutilezas del estilo madrigalesco que él presentó en sus primeras composiciones, pero es muy significativo que no insistiera por más tiempo en este intento dentro de una forma profana. Procedió entonces a conducir ese estilo hacia la esfera de la música religiosa. Las *Cantiones Sacrae*, publicadas en 1625, son los paralelos directos de los primeros madrigales. La colección de motetes, escritos éstos "quatuor vocum cum basso ad organum", no es tan uniforme como la obra madrigalesca, desde que aquéllos fueron compuestos en diferentes épocas de la vida de Schütz. El editor, ansioso por ajustarse a la moda y ser moderno, le obligó a agregar el *basso continuo* a estas clásicas composiciones a cuatro voces, estrictamente polifónicas. Schütz protestó en vano, porque la estructura musical de la mayoría de estos motetes excluye al órgano como acompañamiento. Schütz admite con franqueza que se le había obligado, contra su voluntad, a ese agregado del *basso continuo* y se dirige al organista dando su consejo, pero termina diciéndole que a la cuestión entera no debería hacerse caso. En el Prefacio de las *Cantiones Sacrae*, Schütz hace una advertencia breve pero importante, dejando constancia que para él, la música tenía un solo propósito: la glorificación de Dios y no el consentimiento y aplauso de los grandes hombres, de gobernantes y príncipes. Si bien esta declaración del "glorificatio Dei", como el propósito de toda música quizás no tenga cualesquier influencias litúrgicas de largo alcance, debería ser tenida en cuenta la seria convicción en el predominio de la música religiosa. Desde el punto de vista artístico las *Cantiones Sacrae* son tan únicas como lo fueron los madrigales. Schütz había aprendido mientras tanto mucho sobre el carácter conservador de la música e introdujo un poco de fé nueva en la forma clásica de la polifonía del pasado de los Países Bajos, con la esperanza de que quizás era posible aún modernizarla y refundirla. Esta es la idea de las *Cantiones Sacrae*. Los mismos problemas artísticos que Schütz había resuelto en los madrigales, escritos con

anterioridad, fueron expuestos una vez más y la misma arriesgada intrepidez en las soluciones se manifiestan de nuevo en los motetes. Así sucede con todos los experimentos armónicos: las disonancias, las progresiones y combinaciones, prohibidas seguramente, no fueron empleadas por él con el solo fin de aparecer como un compositor complicado. Con más claridad que nunca, Schütz siente ser el intérprete del texto y espera que los sonidos sean los que trasladen todos los pensamientos interiores de las palabras a despecho de la estructura polifónica. Teniendo en vista las dificultades técnicas, estos motetes apenas pueden ser imaginados como obras corales. El estilo coral no posee esa flexibilidad que aquí se espera y estas obras claman por una interpretación solista al igual que los madrigales. Schütz intentó una combinación de elementos casi irreconciliables: la polifonía estricta de los Países Bajos por un lado y por otro una interpretación del contenido de los textos —por medio del vocabulario madrigalesco— que es altamente individualista y llena de fé. Este intento quedó como experimento único, de elevada calidad artística, pero permaneció aislado, porque los músicos alemanes no pudieron seguirle y Schütz jamás repitió semejante ensayo. En esta obra, el deseo vehemente de interpretar el texto con toda fidelidad, también puede haber influenciado su selección. Se trata de salmos, pasajes del Cantar de los Cantares y líricas religiosas de San Bernardo y San Agustín.

Schütz trajo de su primer viaje a Italia otra experiencia artística: la composición policoral que fué cultivada por la Escuela Veneciana desde Adrian Willaert, especialmente en conjunción con textos de salmos. El resultado de esta experiencia fué presentado por Schütz en la colección *Die Psalmen Davids*, publicados en 1619, cuando estaba ocupando ya, por dos años, la importante posición en la corte de Dresden. Aplicó el estilo de salmodia a la combinación policoral y realizó la forma antifonal en un doble sentido. La antifona significaba tanto el estilo litúrgico de la recitación salmódica como la alternación de los coros. En el Prefacio, Schütz hizo una sorprendente advertencia:

"He compuesto éstos, mis salmos, en *stile recitativo* (que hasta ahora es casi desconocido en Alemania), porque en mi opinión no hay nada más apropiado para la composición de salmos que la recitación ininterrumpida y sin repetición particular alguna, debido a lo extenso del texto. Teniendo en cuenta este estilo, solicito cordialmente de todos aquéllos que no poseen conocimiento de esta modalidad, de no tomar el tempo demasiado rápido sino más bien medianamente, con el fin de que las palabras puedan ser cantadas en forma comprensible. De otra manera, resultaría una armonía desagradable o nada, no siendo la

Battaglia di Mosche o una guerra de mosca, enteramente contra el desso del autor".

El uso del término *stile recitativo* es extraño. Schütz no hizo referencia al recitativo que se originó en la nueva música dramática. Tomó bastante correctamente la salmodización como un *stile recitativo*, pero tal vez no podría decirse que la recitación litúrgica en las formas del canto fuese desconocida en Alemania. Schütz tenía en mente la aplicación de la recitación litúrgica a las formas policorales y por esto observó detenidamente las características del idioma alemán. La selección de los textos es nuevamente de interés. Algunos son pasajes del Jeremías, más que salmos, propiamente. Otros muestran una combinación de versos de varios salmos. Todo esto parece haber sido seleccionado bajo el aspecto de un lirismo altamente emocional que abunda en afectos; como tales, los consideraba como un llamado estimulante al poder imaginativo de la composición. ¿Pero eran estos salmos en realidad música litúrgica? Es cierto que algunas de las composiciones de salmos tienen la doxología y así se encuentran en armonía con la estructura litúrgica de la salmodia antifonal, pero podemos dudar que la presencia de la doxología, solamente, sea de una evidencia satisfactoria. En efecto, los salmos fueron interpretados como música de iglesia y probablemente se les utilizó donde el canto de los salmos era apropiado, esto es, en las Vísperas. No obstante, estas obras podrían haber sido empleadas en cualquier ocasión especial. En todo caso no existe mención alguna de cualquier liturgia particular o de un servicio para el cual Schütz pudo haber intentado la ejecución de estas composiciones. Todas ellas requirieron un enorme aparato musical y llevan el sello de solemnidad, propio de un festival. Cuando Schütz compuso los salmos no tuvo presente, en primer lugar, consideraciones litúrgicas. En ese tiempo, sus intereses se hallaban casi exclusivamente concentrados en problemas de naturaleza artística. Pensaba por entero en términos de un artista y en esa condición sintió de inmediato la urgente necesidad por nuevas soluciones de problemas artísticos que él percibió apenas entró profesionalmente en contacto con la música de Italia. Verificó aún más, y se precisó de la visión adelantada de un genio para descubrir de una vez por todas en 1609 que la música germana, enraizada firmemente en el estilo del siglo XVI, quedaría pronto anticuada, sin esperanza alguna, si no se llevaba a efecto una transformación gradual por medio de un contacto íntimo con las nuevas tendencias de la música italiana. Y esta transformación se le manifestó primero como un asunto puramente artístico. La idea

de la música alemana reformada, manteniéndose en paz con un espíritu moderno para impedir que el arte musical de su patria cayera fuera de su tiempo, ésta es la tarea noble y grandiosa que Schütz se impuso a sí mismo, junto con el comienzo de su propia labor musical. Por esta razón, su mente se basó en problemas de arte, de estilo y de técnicas de composición. Debe destacarse también, y vale la pena emplear un énfasis especial, que él pensaba en música religiosa cuando recordaba a la música alemana. Las dos eran para él idénticas desde su legítimo comienzo. Transformar la música alemana quería decir para él, transformar la música religiosa. Y dijo, —nosotros ya hemos insertado esta manifestación—, que el propósito de toda música era para él la glorificación de Dios. El carácter religioso es por tanto nada más que una actitud general, un estado mental, una índole de la música que marcha sin decir que la música religiosa no es idéntica a la música litúrgica y que una composición puede ser sacra sin ser litúrgica. Esta deducción general de la música religiosa caracteriza el comienzo artístico de Schütz. Mientras su mente estaba realmente posesionada por la apasionada voluntad artística de conciliar la música religiosa alemana con el nuevo estilo italiano, se encontraba aún a distancia remota de la aceptación de la idea de que la liturgia es el problema principal de cualquier reforma de la música de iglesia.

A esta altura, especialmente, la enorme discrepancia entre Schütz y Bach se percibe por sí misma. Bach jamás tuvo que formar el balance de la reconciliación artística entre dos estilos divergentes. Sin saberlo, se volvió heredero del logro artístico de reconciliación que se debe a los esfuerzos de Schütz. Cuando se dedicaba a la música religiosa, Bach no comenzaba con problemas de naturaleza exclusivamente artística, ni la música religiosa tenía para él una mera connotación general, comprensible para todos. Cuando se manifestó por la reorganización de la música religiosa hacia una forma bien regulada, la música religiosa inmediatamente implicaba la música de iglesia, esto es, la de carácter litúrgico. Bach comenzó reconociendo que la liturgia era el problema preponderante de su tiempo; Schütz se inició descubriendo que los problemas artísticos debían ser las primeras necesidades de la música religiosa. Ninguno de los dos se encontraba en realidad en armonía con su propio tiempo: Schütz estaba reñido con las características de la música de iglesia protestante y Bach no estaba de acuerdo con las tendencias religioso-litúrgicas, siempre que nosotros podamos otorgar a su época en un todo el haber tenido en verdad tendencias litúrgicas. Si en un asunto de notoria vitalidad

como éste resulta tan fundamental una diferencia de las condiciones históricas entre los dos compositores, la comparación y evaluación de uno, enfrentado contra el otro, no pueden tener sentido de especie alguna. Debido a la fuerza de las condiciones históricas, Schütz fué forzado primero que nada a establecer una situación artística equilibrada para la música protestante, de la misma manera que Bach fué llevado a la reorganización de la música de iglesia en sus aspectos litúrgicos, debido a la situación general del luteranismo y de la liturgia luterana. Difícilmente podemos recalcar con exceso esta diferencia y la debemos tener de continuo en mente si tenemos cuidado en el empeño de lograr una interpretación objetiva.

El progreso siguiente en la obra de los dos compositores también se mueve en una dirección exactamente opuesta. En Schütz, los comienzos en la composición de música religiosa son predominantemente, cuando no en forma exclusiva, de carácter artístico. Cuanto más claros se volvieron en él los problemas artísticos del estilo, cuanto más creció, transformándose en el maestro que los dominaba, tanto más entregó su obra a la realización de ideas litúrgicas. La senda de Schütz conduce del arte a la liturgia y el desenvolvimiento de Bach se lleva a efecto en un orden inverso. En la última fase de la vida de éste, cuando se produjo la aparición de una nueva música, que nada tenía de común con su credo artístico, percibió que el nuevo espíritu de su tiempo exigiría una revisión artística del estilo musical. Hizo unos pocos intentos, endebles y sumamente inadecuados para establecer contacto con la generación más joven que la suya, preparando una cantidad de colecciones de sus obras instrumentales para su publicación. Tenía la esperanza que al proceder así podría encontrar también un reconocimiento de su arte entre hombres de menor edad que la suya. Por cierto que esperó en vano. Tampoco tomó parte en la revisión de los principios artísticos de la música; por el contrario, más bien fortaleció artísticamente las formas musicales que había elaborado a través de su vida. Schütz, por otro lado, comprendió al final de su vida que después de haber encontrado las soluciones para los problemas artísticos y de haber dirigido luego sus pensamientos más hacia los problemas fundamentales de la liturgia y religión, sus esfuerzos artísticos no fueron premiados por el profesionalismo alemán. Tuvo muchos alumnos y seguidores, pero careció de un heredero artístico y espiritual. Y al final se volvió tan desesperado y lleno de amarguras como Bach. Si existe un solo punto de comparación entre ambos, éste se encuentra sobre la base de la tragedia de que Schütz y Bach poseen

una relación interior.

¿Cuáles son, entonces, los elementos litúrgicos en la obra de Heinrich Schütz y qué pensamos respecto al carácter religioso de su composición basado en un entendimiento litúrgico de la música? Durante la época de la Reforma y a través de gran parte del siglo XVI, la más alta forma artística en la que la función litúrgica llegó al máximo, fué el motete, pudiendo ser muy bien incluido el motete coral, porque aun en el coral alemán, dondequiera que reemplazara a un motete propiamente dicho en el servicio principal, no siempre era cantado *choraliter* con la participación de la comunidad, pero sí, se le había formado artísticamente, de acuerdo con el estilo y procedimiento en la composición del motete. Los salmos y antifonas, la cantica, el Magnificat, con su lugar litúrgico correspondiente en las Vísperas, siguieron extensamente las huellas del motete, que gobernaba el estilo. La interpretación musical de los textos, mantenida dentro del armazón de la polifonía coral, sólo fué posible como un procedimiento objetivo. Debe decirse que la música como totalidad llena la función interpretativa y que la composición como tal, sola, es siempre *pars pro toto*. Lutero en particular ha esclarecido para todo el siglo XVI que la interpretación musical respondía a tal procedimiento objetivo. En consecuencia, se excluyó la aproximación individual del compositor al texto. El genio individual del músico todavía pudo manifestarse a través del grado de capacidad profesional y del grado de intensidad, pero esto no es lo que podría ser llamado una interpretación individual del texto. Este procedimiento objetivo en la obra artística puede muy bien ajustarse al carácter impersonal y objetivo de la congregación en la liturgia, aun cuando esta congregación no tenga participación directa en semejante manifestación artística. No sólo el coral, sino también la polifonía coral en el estilo del motete parecen reflejar, de un modo único, la congruencia de una forma artística con la congregación como un elemento objetivo de la liturgia. No debe extrañar que los músicos luteranos se apegaran al estilo del motete con una tenacidad que llama la atención.

HACIA fines del siglo XVI, la congregación comenzó a ser separada, física e idealísticamente, de una influencia en la forma y el carácter de la composición artística. Junto con un rápido incremento de armonizaciones muy simples de corales para legos en música, que carecían de preparación, la congregación se movió en dirección a su propio y cerrado círculo de la actividad litúrgica y la distancia entre el desenvolvimiento de las formas artísticas de la música

religiosa y la participación congregacional se volvió rápidamente mayor. En el siglo XVII, algunos músicos intentaron acercar de nuevo la congregación a la forma artística, al proveer variedades artísticas para la ejecución del coral, cuyas diversas estrofas estaban sujetas a cambios. Pero esto parece haber sido una solución de la cual, como factor de la liturgia, sacó el beneficio más bien el artista que la congregación. Es excesivamente difícil evaluar la separación de la congregación del desenvolvimiento de la obra artística, aun si cambiamos nuestra posición desde la cual estamos observando la situación: ya como un asunto de naturaleza teológica, ya de liturgia, de música religiosa, de arte o simplemente de historia. Cada cual que esté poseído de un sentido severo para la liturgia estará pronto, quizás con demasiada rapidez, para condenar el acontecimiento y sus consecuencias, pero después de todo, la congregación no es el único elemento de la liturgia luterana. Lo que hemos mencionado aquí, como un hecho histórico, como una realidad que tiene que ser tomada como tal, produjo sufrimientos en Schütz y Bach, si bien de manera diferente en cada uno de ellos.

Schütz evolucionó en un período en el cual el acontecimiento por nosotros mencionado había proyectado ya sus plenos efectos, pues no podemos situar su carrera artística mucho antes de 1608. Se dio cuenta que el coral congregacional se encontraba en una esfera que los esfuerzos artísticos de los músicos casi no habían tocado aún. Y del lado de la composición artística constató que el estilo del motete era la forma prominente de la música de los servicios religiosos. Esta situación ayuda a explicarnos la razón por la cual pudo de una vez concentrar sus energías en problemas artísticos, después de haber reconocido plenamente las inferencias. El hecho de haber reconocido realmente la situación está probado con claridad por la existencia de los Salmos de David y de las Canciones Sacras. Como música religiosa dentro de la esfera artística y separada de la liturgia congregacional, las composiciones de los salmos representaron seguramente un éxito. Esto está también demostrado por las imitaciones por parte de los músicos alemanes y si no hubiera sido por la guerra de los treinta años, que afligió a las cortes, iglesias, escuelas y a las demás instituciones públicas con la pobreza, la cultivación de esas composiciones de salmos, con su enorme aparato musical, hubiese florecido probablemente más y por un tiempo de mayor extensión. Las *Cantiones Sacrae* fueron otro intento realizado dentro de la misma esfera, uno más que hizo Schütz con el fin de probar las bases del estilo del

motete y su función litúrgica. No tuvieron éxito, como ya hemos dicho y su realización apasionada de los textos, llevada a efecto con tanta fidelidad, nos revela de todas maneras otro aspecto de la música del siglo XVII, que es tan particularmente característico de Schütz y del elemento litúrgico en su música.

Vamos a analizarlo aquí. Primero, como quiera que sea, una referencia más debe hacerse respecto a la separación del coral congregacional de la esfera de la música artística. En esta situación puede encontrarse la respuesta al uso más bien poco frecuente que Schütz hizo del coral en su obra artística. Con todo, no es tan raro como se ha sostenido con frecuencia. A esta altura, tal vez nos sentiríamos inclinados a referirnos a la música de Michael Praetorius, cuyas composiciones, en gran contraste con las de Schütz, están basadas frecuentemente en el coral. Si bien Praetorius murió en 1621, artísticamente hablando no es un compositor del siglo XVII y menos un compositor moderno. La única modernización que él llevó a efecto dentro de la polifonía coral comprende el estilo policoral de derivación veneciana. Por otra parte, este compositor opera con las herramientas del estilo del motete y por esto incorpora el coral en su obra, con frecuencia y con la mayor naturalidad. Si bien Schütz tuvo un contacto personal con Praetorius y un concepto muy elevado de su música, no le siguió, por cierto, pues esto es por demás evidente. *Die Psalmen Davids* de Schütz no fueron derivados de la obra de Praetorius sino directamente de Venecia, de la misma fuente de donde éste tomó sus composiciones policorales.

El uso poco frecuente del coral en la obra de Schütz también ha sido empleado para una interpretación desfavorable al compararlo con Bach. Esta se resiente de un malentendido de la época de Bach, de sus intenciones artísticas, del propósito y de la situación litúrgica de su música. Si la frecuencia del coral es una medida aceptable, por medio de la cual se establece la grandeza y también el espíritu luterano de un compositor, todos aquéllos, cuya obra consistiera nada más que en armonizaciones de corales serían los más grandes y con esto, una multitud de gente pequeña quedaría de súbito en un plano superior a lo mejor que el hombre ha producido en el arte musical religioso. Aplicado este concepto a nuestra situación, resultaría que cualquier músico pequeño, por honorable y decente que fuera, sería más grande que Schütz.

Si éste recurrió al empleo del coral y si tenemos en cuenta cuándo lo empleó en sus composiciones —existe la evidencia de esto en todas

las grandes colecciones, las *Symphoniam Sacram*, los *Kleine Geistliche Konzerte*, la *Geistliche Chormusik*— veremos que siempre nos presentará un tratamiento altamente fascinante e instructivo. Toma, por ejemplo, la melodía coral y comienza con una observancia fiel como si fuese un estricto *cantus firmus*. Sin embargo, en el curso del texto coral, súbitamente desiste, introduce cambios, procede con absoluta libertad y sólo entonces retornará de nuevo a la melodía (*O hilf Christe, Gottes Sohn, in Symphoniam Sacram, I*). Podrá ahora adherirse correctamente a la plena melodía coral sin ningún cambio real, pero con la repetición de frases melódicas que son de su propia factura (*Nun komm der Heiden Heiland, ibidem*). Prosigue, haciendo uso de una melodía coral que emplea como material para los motivos de la composición (*Wir glauben all an einen Gott, ibidem*), pero también podrá tomar meramente el texto del coral y considerar su melodía inadecuada para los propósitos específicos de una composición (*Wann unsre Augen schlafen ein, Symphoniam Sacram, II*). Introducirá entonces derivaciones de la melodía tradicional del coral en la primera estrofa, empleará otras nuevas en la segunda, se desprenderá del todo de la melodía en la tercera y recogerá fielmente la forma establecida, sin cambio, en la estrofa final (*Allein Gott in der Höch sei Ehr, Symphoniam Sacram, II*). Las técnicas artísticas con las que Schütz ha tratado el coral son por lo menos tan variadas como las de Bach, no obstante ser considerablemente menos frecuente el empleo de esa forma. En este trabajo no nos podemos dedicar a todas, pero cabe decir que en su totalidad los casos son instructivos en grado sumo. La estructura peculiar de una composición casi siempre revela la razón del método especial con que se trata el coral. Por consiguiente, podemos por regla general identificar la que respaldó la decisión de Schütz cuando debía desviarse o mantener el coral, abandonarlo o recogerlo de nuevo. Estas razones descansan en gran parte en la actitud individualista que asumió Schütz respecto a la interpretación del texto. No obstante, el empleo del coral en una obra artística de mayor extensión no se ha efectuado en consideración a la función que en relación con él, material o idealista, cumple la congregación. Schütz saca provecho del coral, pero no piensa en la congregación.

Aquí estamos obligados a reconocer nuevamente la inmensa diferencia entre Schütz y Bach en su mutua actitud hacia el coral. Bach lo toma con frecuencia para que sea el más importante factor en la organización de la estructura de su obra. Junto a esta función estructural y por encima de ella, no obstante, el coral es al menos simbó-

licamente el representante de la congregación y el que le recuerda los mensajes religiosos, porque esta congregación ya nunca más podrá tener una participación activa y debe ser amonestada a dirigirse hacia valores religiosos que una época iluminada de gloria más bien oscureció en vez de clarificarlos. El coral de Bach parece servir, primero que nada, al *edificatio hominum*, el segundo propósito de la música religiosa después del *glorificatio Dei*. De esta manera, Bach pensaba en la congregación cuando recurría al coral. Schütz, por otro lado, tomó el coral principalmente como una cuestión de texto religioso, indiferente ante cualquier vínculo con la congregación y entendió que el texto coral era tan tradicional en la iglesia luterana como podía serlo cualquier otra escritura tradicional: un pasaje de la Biblia, un salmo o el Evangelio. Esto no quiere decir que el texto coral fuese para él tan sagrado como la Biblia, pues sería una presunción aventurarse a esta afirmación, pero Schütz observaba en su condición de artista la misma actitud hacia las Escrituras como respecto a los textos de los corales: cumplía la función de un intérprete.

LEGAMOS ahora a nuestro problema de las inferencias litúrgicas en la obra de Schütz. La separación de la congregación del desenvolvimiento artístico fué apenas uno de los movimientos importantes en el siglo XVII y no fué de manera alguna anti-religiosa. Era la expresión del deseo de constituir en simplicidad austera la parte que correspondía a la congregación, recayendo así en el individuo la expresión poderosa, emocionalmente incitante, buscada igualmente por los hombres del siglo XVII. De esta suerte despertó en ese siglo de pasiones religiosas y políticas un individualismo que difería muchísimo de la época de la Reforma. La poesía religiosa, en muchos casos tan poderosa como en el período de los reformadores, comenzó a hablar de valores y verdades religiosas como experiencias individuales. Tanto el poeta como el músico traían su propio mensaje, el cual no tenía por objeto ser un dogma o volverse dogmático, pero fué tomado con seguridad como la expresión de un recurso personal, subjetivo, del individuo hacia Dios, esto es, hacia Dios tal como era revelado en las Escrituras. El músico se volvió así el intérprete individual de las Escrituras, quien, por la gracia de Dios, experimenta su significado y de éste y de la interpretación a que arriba, hablará en términos de una composición artística. No debemos disputar en favor o en contra de este subjetivismo sobre la base de razones teológicas. Aceptamos su existencia como hecho histórico, perceptible tanto en la poesía como en la música religiosa. Además, el luteranismo contó desde

sus comienzos con el subjetivismo como una posibilidad de su forma religiosa. Cuando aquél se desenvolvió, el subjetivismo, en su condición de tal, por lo menos no entraba en un conflicto esencial con determinados aspectos teológicos. Era ante todo la interpretación de los textos la que contaba con el apoyo de la doctrina. Aunque se manifestara el nuevo individualismo en muchos aspectos de la vida eclesiástica, encontró su expresión principal en el arte, el cual comprendía tanto la poesía como la música. Debe destacarse que bajo el aspecto de la interpretación de los textos, el nuevo individualismo artístico del siglo XVII estaba en armonía con la *Doctrina Christiana* de Lutero. En relación con el arte, se hace necesario establecer aquí una distinción entre necesidades y principios, es decir, que hay periodos de la historia de la iglesia que parecen estar a la procura de una forma más objetiva del luteranismo, por una concepción más uniforme que una a todos y en la cual todos se encuentren sostenidos y expresados. Los hay otros periodos en que prevalece el individualismo, el cual parece ser una representación no menos comprensiva de luteranismo. Expresado en otras palabras, diríamos que el individualismo es la forma más adecuada de luteranismo. Dificilmente podemos dudar que en términos de arte, el siglo XVII no viera en la expresión individual una realización del protestantismo.

La interpretación artística de los textos, en la forma del individualismo que produjo el siglo XVII, parece ser el resultado culminante del luteranismo. Es un hecho que por vez primera en la historia de la música eclesiástica luterana se abriera paso este genuino elemento de la doctrina, es decir, la interpretación individual de los textos por la gracia de Dios. Por más grandiosidad que se encuentre en la música de la Reforma —y por cierto abunda de ella— ésta no se debe a la interpretación individualista del texto por parte del compositor. Bajo este aspecto se comprende y se considera justo que los poetas y músicos del siglo XVII se sintiesen identificados con la mayor fidelidad con el luteranismo, inspirados por lo que la Reforma realizó. En contraste agudo con la historia de la música de la Iglesia católica, el individualismo, en su condición de tal, jamás colocó a la música en conflicto con los principios religiosos de la iglesia luterana. Cada vez que despertara una tendencia individualista —y esto sucedió con frecuencia en la música anterior a la Reforma— de inmediato se volvía totalmente problemático el lugar ocupado por la música en la iglesia. En cada época se hacía sentir un individualismo y el viejo conflicto *ars contra religionem* se desprendía con todas las fuerzas. Esto no

corresponde decir de la música eclesiástica luterana y todos los acontecimientos ocurridos en las grandes épocas de su historia demuestran que no fué el individualismo en su condición de tal el que causó el conflicto entre arte y religión en sus bases principales. La música del siglo XVII nos comprueba con seguridad que sus rasgos individualistas están indisolublemente unidos a la interpretación de los textos por el individuo y que fué Lutero quien enseñó que una interpretación artística de los textos es una forma propia, adecuada y aceptable de la vida religiosa en la iglesia.

La nueva disposición del siglo XVII también cambió la relación entre el artista, como individualidad, y la congregación. El músico individual se tornó elemento activo desde que se hizo cargo de la función de intérprete de la palabra sagrada, el intermediario que transmitía el mensaje. En consecuencia, la función de la congregación tuvo que asumir de inmediato un carácter pasivo, en vista del papel activo y dirigente que el músico ocupaba en su condición de artista y compositor, transmitiendo su interpretación del texto a la congregación. Seguramente, este cambio fundamental de la relación entre ésta y el individuo debió reflejarse en el carácter y empleo del coral congregacional. La sencillez de la armonización del coral, distante por completo del intento de ser una expresión artística predominante, por cierto fué elemento indicativo de la estructura de la congregación; pero con igual certeza podemos decir que no pudo satisfacer el deseo del compositor en un sentido activo e individualista, con el fin de encontrar la verdad del contenido divino en los textos, pues fué él quien se sintió llamado a expresarlos en las formas más altas y más nobles. En este cambio de relación entre artista y congregación puede hallarse otra de las razones por las que Schütz no incorporó con tanta frecuencia el coral en sus composiciones.

No obstante haber sido Schütz el representante más grande de aquel individualismo fundado en la interpretación luterana del contenido divino de los textos religiosos, fué este individualismo el carácter más prominente del protestantismo del siglo XVII. Los tonos notables de una pasión extraordinaria y de una profundidad que distingue a casi todas sus obras, fueron el resultado de su conciencia de ser el intérprete. El estudio de esta producción y de lo que él estableció sobre los procedimientos en la composición, o el tratado teórico que su alumno Christoph Bernhard escribió, recordando lo que había aprendido de Schütz, todo esto nos sirve de prueba irrefutable de que el problema principal que vió en la composición musical, desde

sus comienzos hasta el fin —un problema que dicta los procedimientos de estructura técnica y estilo de la composición y que se posesionó en verdad de su mente— fué el texto y la traslación de su contenido en términos musicales. Sonido y palabra representan una unidad inseparable, una entidad nueva, diferente de lo que fueron en el período de la Reforma. Bien distante de los aspectos religiosos del asunto, el artista individualista del siglo XVII considera subordinados el sonido y la música al texto. Debemos referirnos brevemente a esta situación histórica general que Schütz aceptó como base para su composición. La palabra, o sea, el texto es el elemento superior por medio del cual el compositor justifica la forma y el estilo musicales. Schütz explica la superioridad del texto sobre la música por tener interferencias religiosas, aquéllas de su protestantismo. La superioridad del texto, en contraste con el compositor católico del siglo XVII y con el compositor de música profana, se compone, según él, de dos aspectos: la prescripción por el estilo musical en sí y la inspiración por la inferencia religiosa. Lo que él llamó el *stile oratorio*, describiéndolo en varias ocasiones y que le hace explicar a Bernhard extensivamente, se basa en el predominio de la palabra. Para Schütz, la música sólo existe en su conexión con el texto: la música sin palabras jamás le inspiró hecho artístico alguno, pues semejante composición le hubiese privado de la legítima base de su música. Por esta razón, no tenía interés por composiciones instrumentales y es un hecho comprobado que jamás compuso una obra instrumental que estuviese separada del contexto vocal.

¿Y acaso no es en este otro punto en el que Bach y Schütz se separan uno del otro? No podemos decir, a manera de argumento contrario, que la música instrumental se encontraba en tiempos de Schütz en su infancia. Para distorsiones históricas de esta naturaleza ya no hay ningún interés y en su larga vida, que se extinguió en 1672, había encontrado música instrumental pura de gran brillantez. Los músicos alemanes se inclinaron tradicionalmente hacia los serios intereses que ofrecían las formas instrumentales, lo cual se explica también en parte por las condiciones sociológicas del profesionalismo alemán. En este aspecto Schütz fué poco alemán, porque desatendió por completo aquella tradición. La actitud sostenida por Bach en la interpretación de textos religiosos por medio de la música puede compararse al individualismo de Heinrich Schütz, pero el considerable monto de música instrumental pura escrita por aquél de manera alguna ocupa un lugar secundario en su obra. Si bien representan sus cantatas la

esencia de su arte, su composición musical no estuvo atada a la palabra, excluyendo cualquier otra manifestación artística. La diferencia entre ambos, considerada en concepciones básicas, se vuelve aún más notoria si agregamos al cómputo histórico el período que Bach dedicó en Koethen a su condición de compositor de la corte, como *Hofkapellmeister*. En aquel entonces, se inclinó, en esa ciudad, exclusivamente hacia las categorías representativas de la música instrumental y fué con motivo de haber escogido la posición de director musical de la corte que Bach dejó caer su tarea original de la reorganización de la música religiosa hasta el grado de un total abandono. Fué ésta la vuelta más decisiva que dió en su carrera artística, un cambio que no pudo ser anticipado con la debida precisión después de haber formulado primero en Mühlhausen el propósito y fin de su música en una forma que tenía un toque de finalidad como que ese propósito iba a ser sostenido por el resto de su vida. Esta vuelta tampoco pudo ser anticipada después de la enorme concentración que significó la realización de su labor en Weimar, donde produjo la primera parte extensa de su música litúrgica con la organización de la bien regulada música de iglesia que tenía en vista. Al final, Weimar trajo el mismo desengaño que Mühlhausen y el giro hacia Koethen representa el alejamiento definitivo de la música religiosa. En aquel momento pareció como si la música protestante hubiese perdido a Bach para siempre. Todas las grandes composiciones instrumentales corresponden al período de Koethen. Bach ya no componía cantatas. Hablando en un sentido histórico, debemos tomar esta fase como entidad en sí, siendo de la mayor importancia verificar las inferencias históricas de la renunciación de Bach a su tarea religiosa. No había concluido aún esta fase cuando recibió el llamado de Leipzig. Y fué sólo con gran vacilación y también con graves dudas que aceptó esa posición y con ello, el retorno a su labor anterior. Con demasiada frecuencia, esta situación ha sido pasada por alto o fué motivo de una interpretación errónea.

TENIENDO en cuenta esta base, las condiciones históricas de la obra de Bach y Schütz nada tienen en común. En su vida de noventa y tres años, Schütz jamás se alejó del propósito que otrora se formuló a sí mismo: la interpretación del texto. Nunca habría entregado parte alguna de su obra a categorías musicales que no estuviesen de acuerdo con ese propósito, contrariamente a la actitud observada por Bach en Koethen. Aun la parte relativamente pequeña de música profana que compuso Schütz, de manera alguna está en desacuerdo con el arte religioso y en una medida idéntica, con la inter-

pretación del texto. Debemos retornar al punto en que le hemos visto llegar a la deducción de ser el intérprete individualista del texto religioso. También le vimos hacer ciertos intentos de unir el estilo tradicional del motete de la composición religiosa luterana con las nuevas intenciones individualistas y que ese estilo tradicional carecía de la flexibilidad que había esperado hallar. En una palabra: no pudo ser unido sin ser quebrado. Alrededor del tiempo en que publicó *Die Psalmen Davids* o un poco después de este fruto de su primera estada en Italia, supo de los cambios más asombrosos que se produjeron en el arte musical italiano, llevados a efecto por otros músicos que Giovanni Gabrieli y diferentes a los que él había conocido diez años antes en Venecia. Allí se hizo presente una nueva generación, junto con un nuevo ideal creador y un estilo igualmente nuevo, vinculado a la música dramática conocida por nosotros con el nombre de barroco. Cuando Schütz se enteró de este movimiento renovador, también debe haber sabido que su estilo estaba basado esencialmente en la interpretación del texto, concordando así con sus propios intentos. Había visto desde un principio la función interpretativa del compositor como esencia legítima de la composición y mientras tanto, también había llegado a la conclusión de no poder alcanzar su propósito empleando los viejos elementos del estilo del motete, aun modernizándolos con métodos madrigalescos o policorales. Se comprenderá que Schütz se sintió conmovido hasta la última fibra de su corazón cuando supo que el nuevo estilo fue la respuesta exacta al intento del músico de dar al contenido y a los afectos producidos por el texto una interpretación individualista. Sabía que este estilo moderno había sido formulado en medio de categorías musicales de carácter secular y que era esencialmente profano, pero esto último no tenía razón de importarle mientras se sintiera capaz de estar de acuerdo con estas nuevas tendencias. Se informó de todo esto a través de los alemanes que retornaron de Italia, y por italianos que en un número cada vez mayor vinieron a Alemania y, ciertamente, por medio de cuantas composiciones podía tener a su alcance. No era mucho, pero bastaba para aguzar su apetito artístico.

Iban pasando los años y Schütz, evolucionando cada vez con más inquietudes, difícilmente pudo contenerse en su ansiedad de visitar una vez más Italia y particularmente Venecia. Este desasosiego es claramente perceptible en sus cartas: en cuanto se entera de que alguien de su relación estaba por ir a Italia, inmediatamente solicitaba que al volver trajesen por todos los medios cuanto pudiesen de música italiana recientemente escrita. Su sed por el conocimiento del nuevo

estilo era insaciable. Mientras tanto, la guerra comenzó sus efectos devastadores e inevitables y debido a ello, las actividades musicales de la corte sufrieron considerablemente hasta el punto de que Schütz percibió con acierto que Dresden podía prescindir con facilidad de su presencia. Sin embargo, por varios años tuvo que recabar información sobre el nuevo estilo italiano, valiéndose de comerciantes y embajadores políticos, porque la corte no accedía a la licencia que venía pidiendo persistentemente. No logró conseguirla antes de 1628, ausentándose una vez más rumbo a Venecia. En una carta dirigida a la administración de la corte de Dresden solicitó recursos con el fin de "adquirir muchas composiciones nuevas y hermosas, porque siento que desde el tiempo que he estado aquí, la música ha cambiado por completo". Esto fue claro y cierto para un hombre de 43 años que contemplaba la situación musical con ojos plenamente maduros. Era un artista consumado, pero su mente aguda estaba siempre pronta a beneficiarse por medio de estudios intensos. Nada sabemos de los contactos personales que tuvo esta vez en Venecia, pero es imposible de imaginar que haya dejado de visitar a Claudio Monteverdi, el legítimo creador del estilo en cuya procura fue Schütz. (Más tarde, incorporó algunas de las composiciones de Monteverdi en su propia obra).

Fue en la esfera de la música profana en la que el maestro di capella de San Marcos se transformó en el fundador del estilo barroco, encontrando con el *stile concertato* solista y la monodia acompañada la forma artística apropiada al propósito de interpretar el texto, en el cual creía con tanta pasión y profundidad como Schütz. Pero Monteverdi no llegó a esto con el fin o con la ayuda de consideraciones religiosas. Su principal interés fue la interpretación de afectos humanos, contenidos en los textos poéticos que puso en música. Aun siendo el músico más original de cuya obra pueden muy bien ser derivados todos los factores básicos de la música moderna, Monteverdi no fue un revolucionario radical. Transformó gradualmente el madrigal polifónico del siglo XVI y por medio de este proceso llegó a la cantata dramática, barroca, de carácter secular. Su madrigal-cantata fue de la mayor influencia en el desarrollo del repertorio y lenguaje del músico del siglo XVII. Cuando Schütz llegó a Venecia en 1628 encontró que Monteverdi, luego de haber atravesado varias fases de un largo período de lucha, había establecido la forma definitiva del estilo que debió mantenerse como un todo para la época del barroco y en ciertos aspectos, para el resto de la música moderna. En años anteriores, en realidad no mucho antes del tiempo en que Schütz estaba

estudiando en Venecia, Monteverdi fué atacado viciosamente por representantes de la polifonía del siglo XVI. Fué planeamiento suyo, el dar a conocer las alarmantes novedades de su estilo y escribir una réplica a manera de tratado que sería llamado *Seconda Prattica*, en contraste con la vieja *Prima Prattica*. Nunca dió término a este nuevo tratado, pero en cambio, instruyó a un hermano suyo para formular esta réplica y explicar brevemente los fundamentos de su música, es decir, de la música moderna, que él había proyectado escribir extensamente en el tratado. Tanto en esa réplica de su hermano como en el prefacio de sus propios cinco libros de madrigales encontramos los puntos más importantes que ambos sometieron a consideración.

De ellos debemos mencionar dos que son de nuestro interés. Primero, la relación entre música y texto, sonido y palabra. Monteverdi sostuvo que el viejo estilo, la *Prima Prattica* de los siglos XV y XVI había concedido a la armonía el contralor completo sobre el texto, es decir, la música prevalecía sobre las palabras. La música moderna, o sea, su música colocó por meta la ley suprema y guía invariable para toda composición: el texto es el maestro que está por encima de la armonía. El compositor deriva del texto y de su contenido la línea general de la forma musical, la estructura individual y hasta los detalles. De esta manera, también Monteverdi vió en el compositor un intérprete que lleva a efecto, a través de su composición musical, una exégesis artística del texto. Y el segundo punto de importancia es éste: Monteverdi deseaba asegurar a sus críticos que hasta sus más inquietantes novedades no eran el producto de procedimientos accidentales y voluntariosos; por lo contrario, basadas en la ley de la relación entre música y texto, todas ellas fueron tomadas seriamente en consideración y justificadas en absoluto. Concluyó su mensaje al lector asegurándole que creyera en el compositor moderno, el cual trabajaba en el establecimiento de la verdad. Monteverdi se refirió al descubrimiento, por el individuo, de todos los secretos inherentes al texto y a su fiel traducción en términos musicales. En vista de esta concepción de la composición musical podemos comprender la razón por la cual Schütz se sintió atraído inmediatamente por Monteverdi, quien había enunciado tanto el principio como la forma. Schütz se preparó para adquirir todos los recursos de este arte nuevo, de ese *stile concertato*; la forma solista de la melodía, todas las posibilidades dramáticas que el nuevo estilo había proporcionado, las varias formas de monodía en el arioso, en la recitación, en la mezcla de aria y declamación expresiva, recurriendo, en una palabra, a todos los elementos

que por su propia naturaleza fueron suficientemente flexibles para lograr una fiel interpretación del texto. Schütz adquirió de esta manera todos los resortes de ese estilo y entre los compositores alemanes del siglo XVII fué el único que agotó todas sus posibilidades.

DE regreso de Italia no cultivó la música profana sino nuevamente las diversas formas de la música religiosa. No condenó a la música secular, pues también empleó el nuevo estilo en las obras que dedicó a propósitos representativos en la vida de la corte. Habiéndose perdido la mayoría de estas composiciones nos faltan medios para juzgarlas adecuadamente, pero sabemos que sus principales esfuerzos se concentraron siempre en la música de iglesia que se necesitaba en los servicios. No obstante la base profana del estilo, Schütz lo trabajó consistentemente en el terreno religioso. Lo que Monteverdi logró por medio de una transformación gradual del madrigal en cantata secular, lo presentó aquél como un producto completo y perfecto: el motete se volvió una cantata sacra, por cierto no en el sentido de Bach, sino de acuerdo con la interpretación que el siglo XVII obtuvo a través de Schütz. Y las posibilidades que la monodía y el *stile concertato* proporcionaron en relación con la interpretación del texto lo ofreció en sus *Kleine Geistliche Konzerte*, con una perfección y en forma tan completa que jamás han sido superados en el terreno de la música religiosa. Las tres partes de las *Symphonice Sacrae* y los *Kleine Geistliche Konzerte* no sólo nos muestran el resultado de lo que Schütz adquirió a través de sus estudios; contienen las nuevas interpretaciones individualistas de los textos tradicionales y son las composiciones que a partir de ese momento dedicó a los servicios religiosos.

Los textos son en su mayoría tradicionales. La primera parte de las *Symphonice Sacrae* (1629), para citar un ejemplo, está enteramente basada en pasajes de la Biblia, tomados de los Salmos, de Samuel, de San Mateo y del Cantar de los Cantares. De acuerdo con el carácter tradicional de los textos, las composiciones con motetes y en relación con su forma musical son cantatas. Composiciones como *Fili mi, Absalon*, del segundo libro de Samuel, revelan lo que implicaba la nueva interpretación individualista pero fiel, del texto: una obra incomparable. La mayoría de las composiciones contenidas en las tres partes de las *Symphonice Sacrae* y en las dos partes de los *Kleine Geistliche Konzerte* es litúrgica, en el sentido de que fué compuesta para un lugar litúrgico definido en el servicio principal o en las Vísperas. Con respecto a la ubicación de las composiciones indi-

viduales en los sitios más apropiados de las diversas liturgias del año eclesiástico debemos admitir que todavía deben efectuarse muchas investigaciones con el fin de colocar la obra de Schütz en un orden litúrgico. La primera parte de los *Kleine Geistliche Konzerte* consiste principalmente en Salmos; siguen luego dos composiciones del Evangelio, una Epístola y cuatro corales; la segunda parte contiene diez Salmos, tres Evangelios, cuatro Epístolas y seis textos estróficos, en medio del posterior *Allein Gott in der Höh'* (Decius?) y del *Ich ruf zu Dir* (Speratus). También hay una antifona, *Veni Sancte Spiritus*. En éstas y otras colecciones resulta ser con toda seguridad característico que la composición del Evangelio y de aquellas obras que se encuentran vinculadas a él por medio del sermón, juegan un papel muy destacado y característico, porque el acto de interpretación tiene aquí una importancia específica. Los alemanes llamaron a la música ubicada en derredor de los Evangelios y del sermón la *Predigtmusik*. Esta parte de la liturgia fué de considerable importancia para Schütz. En todo caso, los textos que él seleccionó ejercen usualmente un llamado particular en la mente interpretativa del compositor.

La mayoría de sus obras son litúrgicas en el sentido estricto de la palabra, debiendo ser por tanto atribuidas a liturgias específicas, pero cuando tomamos la obra en su totalidad se torna claro que jamás tuvo la intención de organizar sistemáticamente la liturgia luterana por medio de su música. El principio de su música litúrgica, principalmente el de la interpretación individualista, fué nuevo. No hubiese sido una idea demasiado forzada el haber hecho penetrar el nuevo principio en todas las liturgias y el resultado hubiera sido una reinterpretación musical comprensiva de los servicios. Esto no llegó a suceder. Schütz no encaró una música de iglesia bien regulada y reorganizada. Quizá tendría demasiado de individualista para ser capaz de llevar a efecto sistemáticamente su obra, en armonía orgánica con la liturgia del año eclesiástico. La obra por él realizada parece sugerirnoslo. Y en este punto encontramos la diferencia final entre Schütz y Bach. Este siempre pensó en la música de iglesia organizada y sistemática, en términos de un todo litúrgico que alcanzaría gradualmente, una vez que sus regulaciones, por él previstas para la música religiosa, se hubiesen materializado. En este sentido, Bach es tal vez el pensador más severo y más litúrgico de los dos. De cualquier manera vió la necesidad de una organización sistemática que tenía que surgir de las condiciones de su propio tiempo. En relación con la interpretación artística de los textos religiosos que en su obra no son siempre "tra-

dicionales", ha sido tan individualista como Schütz. ¿Fué realmente una forma de individualismo más grande que la otra? Confesamos que no lo sabemos, pero en igual medida, los dos compositores pueden justificar su obra artística en la liturgia del Protestantismo.

Yale University, 1950

LEO SCHRADER

(Traducción de Francisco Curt Lange)

CÓMO INTERPRETAR A BACH

HENRY JOLLES

PARÍS

TODOS los caminos conducen a Roma y muchos de ellos nos llevan también a Bach. En las disquisiciones que siguen, más bien se busca acentuar la justificación de diversas interpretaciones de Bach en vez de oponer una a la otra. Esto, ciertamente, no impedirá al lector de percibir la posición del autor de estas líneas, a quien la experiencia ha conducido más a la tolerancia que a una real convicción.

Se oye una y otra vez la pregunta: "¿Cómo se debe tocar a Bach?" y subsiguientemente la respuesta que aquella demanda: "Yo toco a Bach de esta o de aquella manera". Siendo aún niño, yo ya no podía comprender porqué tenía que ser la música de Bach diferente a la de los otros grandes maestros. Bach fué casado dos veces, tuvo un sinnúmero de hijos, tenía disputas con el alcalde de su ciudad, solía discutir con sus hijos y alumnos, hacía bromas con sus colegas y realizaba excursiones al campo. La obra universal de Bach, al igual que la de todos los grandes músicos es seria, jovial, graciosa, lírica, épica, dramática, trágica, soñadora, creyente, guerrera y aún más. ¿Pero de dónde surge siempre de nuevo esa búsqueda por la verdadera interpretación de Bach? Quizás exista una respuesta: cuando nuestro maestro se encontraba ya en su lecho de muerte, faltaban casi cuarenta años, esto es, varios lustros para que se produjera la revolución francesa; quiere decir, puro *dix-huitième*, mientras la gran mayoría de los genios que se nos manifiesta grande, gira alrededor de 1789 o se encuentra cronológicamente más hacia nosotros. Y justamente aquí en París, donde escribo estas líneas en los días de julio, preñados de temores, se comprende que el siglo XIX no sólo comenzó con el año 1789 sino que aun existe en el siglo XX, ya en declive, después de haber soportado dos guerras mundiales. Consiguientemente, la mayoría de los creadores musicales están conectados por una tradición viva y constante y de generación a generación se ha transmitido cómo deben ser interpretados todos ellos. Bach en cambio, sólo ha surgido muchos decenios después de su muerte. Mozart conoció de él apenas las *Invenções*

y la primera parte del *Clave bien temperado*. Beethoven algo más. Pero sólo a los 80 años del fallecimiento de Bach comenzó su "renacimiento" con el conocido gesto del joven Mendelssohn: la representación de la "Pasión según San Mateo" en la *Singakademie* de Berlín. A los cien años de su muerte se resolvió fundar una *Sociedad Bach* con el fin de promover la edición crítica de la obra completa de Juan Sebastián Bach. Esta pudo ser concluida al fin rebasando el año 1890 y contiene las obras de aquél de quien solía decir su sucesor musical Max Reger, con toda razón, que era el comienzo y el fin de toda la música.

El renacimiento de Bach se produjo en una época en que la música fué dominada fuertemente por la magnificencia dinámica y la expresión romantizante. Es posiblemente por esto que hasta hoy, los pianistas prefieran ante la obra pianística auténtica de Bach —que en volumen, inclusive, es casi igual a la de Chopin— las transcripciones de órgano realizadas por Liszt, Tausig, Busoni y d'Albert. Acaso nos extrañe, por consiguiente, si después de aquella época, en que los editores no pudieron dejar de emplear *sforzati*, *crescendi*, *pianissimi*, *molto ritardandi*, y acordes llenos, se haya producido lentamente un movimiento contrario, que comenzó aproximadamente a principios de este siglo, y que se esfuerza por interpretar la obra del cantor de Santo Tomás en forma original. ¿Querrá decir esto, como él la oyó? Se comenzó entonces a buscar viejos arcos de violín, se inició la restauración de antiguos órganos, se construyeron claves y clavicordios según antiguos modelos y se exigieron conjuntos corales y orquestas reducidas. Fueron prohibidos los *crescendi* y *decrecendi*, movimientos enteros fueron tocados en una sola intensidad sonora, con la observación de que no existe indicación alguna en la música de Bach. Como ha sucedido en otras ramas del saber del mundo de hoy, se han formado especialistas de Bach en el clave, en el atril del director y más que nada, en el papel.

Debido a este movimiento ha sido posible, aunque no siempre, lograr interpretaciones como las oyó Bach, pero ¿acaso son todas ellas realmente así como él las quiso? Desde los tiempos de Palestrina hasta los de Bach, el círculo de los músicos serios fué pequeño, pero en cambio, ha sido de alto nivel, casi de un nivel "exclusivo". Consiguientemente, el maestro tenía, al igual que sus antecesores y sus contemporáneos, confianza en la capacidad de los intérpretes. También en las *Invenções*, dedicadas a "los amantes del clavicordio, pero especialmente a los afanosos por aprender", no abandonó la regla de em-

plear muy raras veces las ligaduras del fraseo y los arcos, las indicaciones de tempo y de dinámica, al igual que las indicaciones características. Bach podía contar con maestros que revelaban los secretos donde no alcanzaban los medios de los "amantes" de la música.

La falta de indicaciones ha tenido consecuencias buenas y malas para las generaciones siguientes. De todas maneras fué un inconveniente que al despertar de su largo sueño la obra de Bach, cada uno pudiera hacer lo que le diera la real gana, bien de acuerdo con el gusto reinante de mediados del siglo XIX. Un genio como Schumann, inclusive, ha pecado en este caso. La consecuencia favorable de todo esto sigue siendo también para los intérpretes creadores de hoy —y qué intérprete legítimo no lo sería— una cierta libertad que pueda facilitar el planteamiento del problema. Y tenemos motivos para creer que el propio Bach dió a la interpretación libertades que hubiesen parecido imposibles para el criterio de los maestros que le siguieron, en lo que a las obras de éstos respecta. ¿Acaso no transcribió y transpuso Bach, en diversos casos varias veces, sus composiciones para otros instrumentos o grupos sonoros, casi siempre con considerables modificaciones? Recordemos también que escribió personalmente a Silbermann felicitándolo por sus ensayos en la construcción de pianos a martillo y expresando su deseo de poder oír aún sus propias obras en tales instrumentos.

En contraposición a muchos de mis colegas considero imposible tratar en el marco de este escrito los detalles de la interpretación. Posiblemente no exista momento más peligroso que éste en que pueda causar la palabra escrita tanto daño como lo haría la hablada, a manera de beneficio, en el supuesto caso de que sea dirigida al individuo. Las medidas en materia de sutilezas son demasiado diferentes y se encuentran por demás en el aire, pero algunos que me honran, leyendo estas líneas, sabrán con seguridad y sin mi intervención —sea como fuere— que un minué de Bach ciertamente no debe ser tocado como una mazurka de Chopin, pero también estarán enterados que el parentesco interior entre estas obras es mucho mayor de lo que inicialmente pudiera creerse. Y con un pensamiento que domina mi actividad musical me dirijo a aquéllos que poseen suficiente tacto —en el sentido musical humano y no en el rítmico— que me siguen en la búsqueda de las cosas interiores que son comunes a los grandes compositores y que no hacen alto ante los riesgos externos que en vez de unir sólo separan.

Siempre que no se trate de legítima música de programa —es

decir, de una música cuyo decorrer depende de asuntos visuales, extrarrituales— nosotros, los intérpretes, nos encontramos frente a dos grandes formas musicales: el Preludio y la Sonata, o para ser más preciso, la forma de Sonata. El Preludio es épico-lírico, la Sonata es dramático-lírica. En consecuencia, ambas pueden encontrarse. El hecho de hallar nosotros en Beethoven una gran parte de sus obras estructuradas según la forma de Sonata, nos confirma la representación que poseemos de este genio dramático. También en las Tocatas de Bach se encuentran movimientos de Sonata con aquella *ambiance*, con desarrollos, regresiones, reprises y codas; pero es más frecuente en él la forma de Preludio, en la que debe ser incluida, en un sentido más amplio, la mayoría de sus Fugas: el discurso épico de un motivo, ya sea rítmico, ya melódico. Bach es tal vez el compositor que sostiene el centro, colocado entre lírica y dramática, sin renunciar a ninguna de las dos y por esto acciona sobre nosotros con una serenidad tan inconcebiblemente fuerte.

Los medios para hacer justicia a este carácter fundamental durante la ejecución son tan múltiples que su discusión sólo podría conducir a malentendidos. Captar de cada trozo el carácter humano, sin berir las leyes estéticas de las dimensiones sonoras en dirección al color o a la dinámica, me parece ser la exigencia fundamental que se presenta ante el intérprete serio de Bach. Saber llenar realmente con fantasía una obra como la *Fantasia cromática*, danzar en una Gavota como las que poseen las *Suites inglesas* en sol y en re bemol, sugerir un "concierto" entre solista y orquesta en el *Concierto italiano*, hallar la invención de cada caso en una *Invencción*, diferenciar el carácter de mayor y menor en el *Clave bien temperado* y separar el "movimiento" de lo "estático"— todo esto ya lo sabe el lector sin mi presencia. Lo creo sin reticencias, pero al mismo tiempo estoy convencido que nadie podrá decir más que esto y que sólo la práctica misma, ante el instrumento, en el atril del director y en el trabajo, propiamente, nos podrá proporcionar más luz. Yo comprendí a Albert Schweitzer cuando le oí en el órgano. ¡A cuántas interpretaciones erróneas dió lugar su libro sobre Bach, una obra que en medio de su conocimiento aun hoy sigue siendo solitaria! Y es por esto que ejerce una influencia benéfica, pero sólo "en aquél que escucha en secreto", como escribió Hegel, al referirse a la *Fantasia* en do mayor, op. 17, de Schumann.

París, Julio de 1950

HENRY JOLLES

(Traducción de Francisco Curt Lange)

BACH EN ESPAÑA

JOSÉ SUBIRÁ

MADRID

LA introducción del apellido Bach en España acaeció muy entrado ya el siglo XIX, y la familiarización con sus obras se desarrolló en sus últimos decenios. Hilarión Eslava mencionó a Palestrina, Fux, Martini, Reicha y otros en el Discurso preliminar de su *Tratado de Contrapunto y Fuga*, mas no a J. S. Bach. Santiago de Masarnau tampoco incluyó ninguna obra suya, al menos que sepamos, en su "Tesoro del Pianista" que dió a conocer otras de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, etc., pero tocaba constantemente sus "Preludios y Fugas", como informa en una monografía su biógrafo José María Quadrado. Las Memorias del Conservatorio de Madrid reunidas en una "Memoria" histórica (1892) apenas mencionan su nombre, ni figuran obras suyas en los programas de conciertos organizados hasta entonces ahí. Sin embargo, desde algo antes sus "fugas" eran exigidas para la enseñanza del piano, especialmente por Eduardo Compta; y un editor madrileño editó entonces esas producciones bachianas. Fernando Aranda, un primer premio del Conservatorio de Bruselas, que enseñó brevemente piano en el de Madrid para ir después a Constantinopla, donde durante muchos años dirigió la música del Palacio del Sultán, publicó en Madrid transcripciones para piano de obras orgánicas de Bach.

¿Cuándo entró J. S. Bach en los conciertos sinfónicos? ¿Qué director fué el primero en dárselo a conocer? No es fácil responder a estas preguntas.

Por el libro registro del repertorio que tenía la "antigua Sociedad de Conciertos, y que hoy se conserva en la Biblioteca del Conservatorio, vemos que hacia fines de siglo poseía en su repertorio las suites en si menor y en re mayor, la transcripción de la Toccata en fa mayor para órgano y algunas piezas sueltas (Gavota, etc.).

El director de orquesta y compositor Mariano Vázquez publicó en 1844 el libro *Cortes a un amigo sobre la música en Alemania*;

tuvo allí elogios para Bach y dedicó varias páginas a su Misa en si menor.

También lo ensalzó Felipe Pedrell en varias obras y singularmente en su discurso de recepción como Académico de Bellas Artes de Madrid, donde establecía una comparación entre él y Cabezón. La obra en tres volúmenes *Treinta años de crítica musical*, de José María Esperanza y Sola, publicada como póstuma en 1906, sólo cita dos veces a Bach, según el Índice onomástico. Una, en 1877, y otra en 1882, repitiéndose aquí lo que había escrito antes allí, pero con leves alteraciones. Un contemporáneo de ese escritor, el compositor y organista Ildelfonso Jimeno de Lerma, que fué director del Conservatorio de Madrid, dijo en su libro *El Canto Litúrgico - El Órgano*, que Bach había descollado como el más grande de los organistas conocidos, aun sin contar su fecundidad increíble, y que ofreció un ejemplo sin igual e inimitable.

EN nuestro siglo Bach penetra con todos los honores y pleno reconocimiento de su valía. Los concursantes a premios en la enseñanza del piano del Conservatorio de Madrid, además de la pieza obligada, debían tocar una de libre elección entre las compuestas por J. S. Bach o por los clavecinistas franceses, a iniciativa del director, que lo era Tomás Bretón. Manuel de Falla obtuvo su primer triunfo artístico, después de haber estrenado la zarzuela "Los amores de la Inés", al acudir con Marshall, Turina y otros al concurso que le permitió obtener un piano de gran cola de la fábrica de Ortiz y Cussó. El programa obligatorio imponía la ejecución de una fuga de Bach, una sonata de Beethoven y piezas de Chopin, Schumann, Liszt y Saint-Saëns.

Orquestas, asociaciones corales y concertistas incluyen en sus programas con gran frecuencia obras de Bach. Al crearse la *Orquesta Sinfónica* y dirigirla Enrique F. Arbós, éste concedió gran atención a Bach, estrenando *Conciertos de Brandeburgo*, suites, conciertos para varios instrumentos, fragmentos de cantatas y trozos del Oratorio de Navidad y de la Misa en si menor. La *Orquesta Filarmónica*, inaugurada en 1914, es decir, unos diez años más tarde, incluyó el aria de la suite en re durante la primera serie de conciertos; mas es poco lo que hace oír de J. S. Bach. La *Orquesta Pablo Casals* de Barcelona mostró gran predilección por este músico germánico. La *Banda Municipal de Madrid* inició sus tareas en 1909, bajo la dirección de Ricardo Villa, y un folleto que recopila su labor durante los veinte primeros años consigna que su archivo poseía 835 partituras de las que

sólo 6 correspondían a Bach. La *Banda Municipal de Barcelona*, reorganizada por Lamote de Grignon y transformada en *Orquesta Municipal de Instrumentos de Viento* desde 1920, incluyó el Aria de la tercera Suite de Bach en su concierto inaugural. Y en años sucesivos tocará con frecuencia obras bachianas. Debe advertirse que el mismo Lamote de Grignon había fundado unos años antes la *Orquesta Filarmónica de Barcelona*, que también rindió culto a Bach.

Las Sociedades musicales desde principios del siglo han incluido en sus programas el nombre de este artista. La *Sociedad Filarmónica de Madrid*, fundada en 1901, dió sesiones dedicadas a la audición íntegra de los preludios y fugas que forman las dos partes del "Clave bien temperado". La *Sociedad Nacional de Música*, fundada en 1915, puso en su concierto inaugural además de obras de Granados, Falla y Turina, el Concierto en do para tres pianos y orquesta de Bach, siendo sus intérpretes Falla, Turina y Miguel Salvador. La *Asociación de Cultura Musical*, creada en Madrid como las anteriores, pero con ramificaciones en toda España, desde 1922, incluyó obras de Bach con frecuencia, y allí tocó Andrés Segovia, a la guitarra, una suite para laúd en seis tiempos escrita por Bach. Este artista figura con más o menos reiteración en los programas de diversas sociedades y muy especialmente en la *Asociación Íntima de Concier-tos*, en la *Asociación de Música de Cámara*, de Barcelona, y en la *Sociedad Filarmónica* de Oviedo. La *Asociación de Música Antigua* de Barcelona, que tuvo breve pero fecunda existencia, celebró en 1935 una sesión conmemorativa del 250º aniversario del nacimiento de Bach, interpretando un Concierto Brandeburgués, invenciones, canciones profanas y espirituales, la Cantata N.º 209 y un coral.

Todos los solistas, tanto nacionales como extranjeros, que estiman su arte (pianistas, violinistas, violonchelistas, tríos, cuartetos, etc.) han pagado su tributo admirativo a Bach con cierta constancia. Ocupa un lugar señaladísimo, a tal respecto, el violonchelista Pablo Casals, tocando obras ya como solista, ya asociado a otros instrumentos o a orquestas; y como él, los violinistas Antonio Fernández Bordas y Juan Manén. La enumeración nominal de otros intérpretes distinguidos sería extensa, por lo que no la incluimos.

Los Orfeones de categoría no pudieron omitir el nombre de Bach en sus repertorios. Ocupa lugar preferente por su perseverancia el *Orfeo Catalá* de Barcelona, antes bajo la dirección del hoy llorado Luis Millet y hoy también esplendente, bajo la dirección de su hijo Luis María Millet. Fundado en 1892, cantó la primera obra de Bach

en un concierto de música religiosa donde figuraban también Victoria, Palestrina y Mozart, en 1897. En 1902 dió a conocer una cantata bachiana, a la que siguieron pronto otras más.

En 1908 inauguró el Palacio de la Música y cantó el "Magnificat". En 1907 dió fragmentos de la Misa de Bach, y en 1911 la Misa entera. En 1921 ofreció íntegra la "Pasión según San Mateo" (que se repitió en años sucesivos), y en esa ocasión actuó como organista Albert Schweitzer, conferenciante y autor de notas explicativas sobre aquella obra. Una lápida conmemorativa puesta en la escalera principal, con representantes de la Mancomunidad y Ayuntamiento y discursos *ad hoc*, recuerda hoy tan señalado acontecimiento. Otros orfeones catalanes han rendido también homenaje a Bach, aunque con obras de menor empeño. El *Orfeón Pamplonés*, entidad de largo historial, dirigida por don Remigio Múgica, incluyó en sus programas la "Misa", el "Magnificat", alguna cantata y trozos de la "Pasión según San Mateo". La *Sociedad Coral de Bilbao*, dirigida algún tiempo por Jesús Guridi; el *Orfeón Donostiarra*, dirigido por Juan Gorostidi, y otras Corales más, no han podido olvidar a Bach en sus programas de conciertos. Larga sería la relación de sus actividades.

Diversos discursos de recepción de la Academia de Bellas Artes se ocupan de Bach con sumo elogio. Miguel Salvador dió en el Ateneo y en la Universidad Popular de Madrid conferencias sobre temas bachianos. En 1908, el autor de estas líneas publicó su primer libro, *Los Grandes Músicos: Bach, Beethoven, Wagner*, que fué reimpresso, completamente refundido, en 1924. En 1914, André Pirro dió en la Residencia de Estudiantes de Madrid una conferencia titulada *Jean Sébastien Bach, auteur comique*, impresa por la misma Residencia. En 1925, Juan Llongueras dió a la estampa tres conferencias que había leído en la Residencia de Estudiantes de Barcelona: el volumen se titula: *Couperin o la Gracia, Bach o el Fervor, Beethoven o la Pasión*. Juan María Thomas, director de la *Capella Classica* de Mallorca, fundó en Palma, en 1926, la *Asociación Bach para la música antigua y contemporánea*, formando el Comité de Honor, Falla, Turina, Bartók, Ravel, Honegger y otros. Por su iniciativa se acordó en el IV Congreso Nacional de Música Sagrada (celebrado en Vitoria, en 1928) recomendar a los organistas las obras de Bach como modelo de estudio de estilo orgánico y base técnica.

El cuestionario musical organizado en 1929 por la *Unión Radio de Barcelona* y por la *Asociación Nacional de Radiodifusión*, se

había establecido por secciones y géneros, para saber quienes eran los autores preferidos. En la sección de música sagrada extranjera el resultado concedió a Bach el primer puesto, siguiéndole, de mayor a menor número de votos, Palestrina, Haendel, Beethoven y otros más.

Joaquín Pena publicó en 1927 el quinto volumen de su *Cancioner Selecte*, donde se coleccionaban *lieder* de los grandes maestros, con la traducción catalana adaptada a la música; ese volumen contiene 40 canciones espirituales de J. S. Bach. También Juan María Thomas publicó otras piezas vocales de Bach en análoga forma. Andrés Segovia dió a conocer en Madrid, en 1935, su transcripción para guitarra de la "Chacona" de Bach, con un comentario de Marc Pincherle.

No han faltado poetas que consagrasen poesías al gran compositor. Andrés González Blanco insertó una, bajo el título "La Música de Juan Sebastián Bach" y dedicada "A mi estimado amigo, excelente músico, José Subirá" en la *Revista Contemporánea*, con fecha 10 de agosto de 1906, o sea, hace cerca de medio siglo. Recientísimamente, el poeta José Tharrats ha publicado el volumen *La Gloria de Bach* (Barcelona, 1950), con dedicatoria a su íntimo amigo Pablo Casals, constituido por una serie de sonetos que presentan varias facetas de Bach y de su obra.

Madrid, Octubre de 1950

JOSÉ SUBIRÁ

INFORMACIONES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

TOTAL DE ACTOS REALIZADOS POR LA ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA

(Setiembre 1950 - Abril 1951)

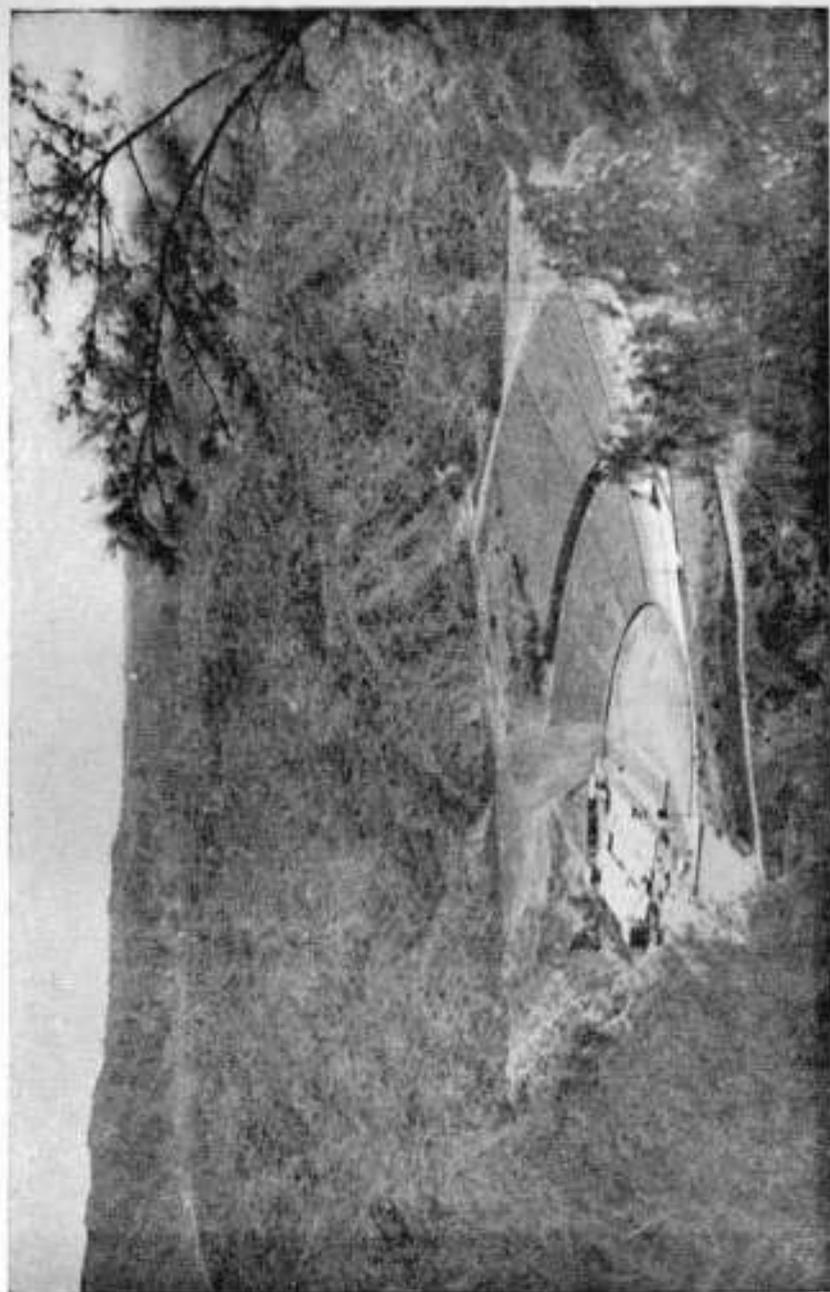
Ciclo de Extensión Musical: 10. Fuera de Ciclo: 20. Total: 30.

Mendoza: 26. — San Luis: 1. — San Juan: 1. — Rivadavia: 1.
Buenos Aires: 1.

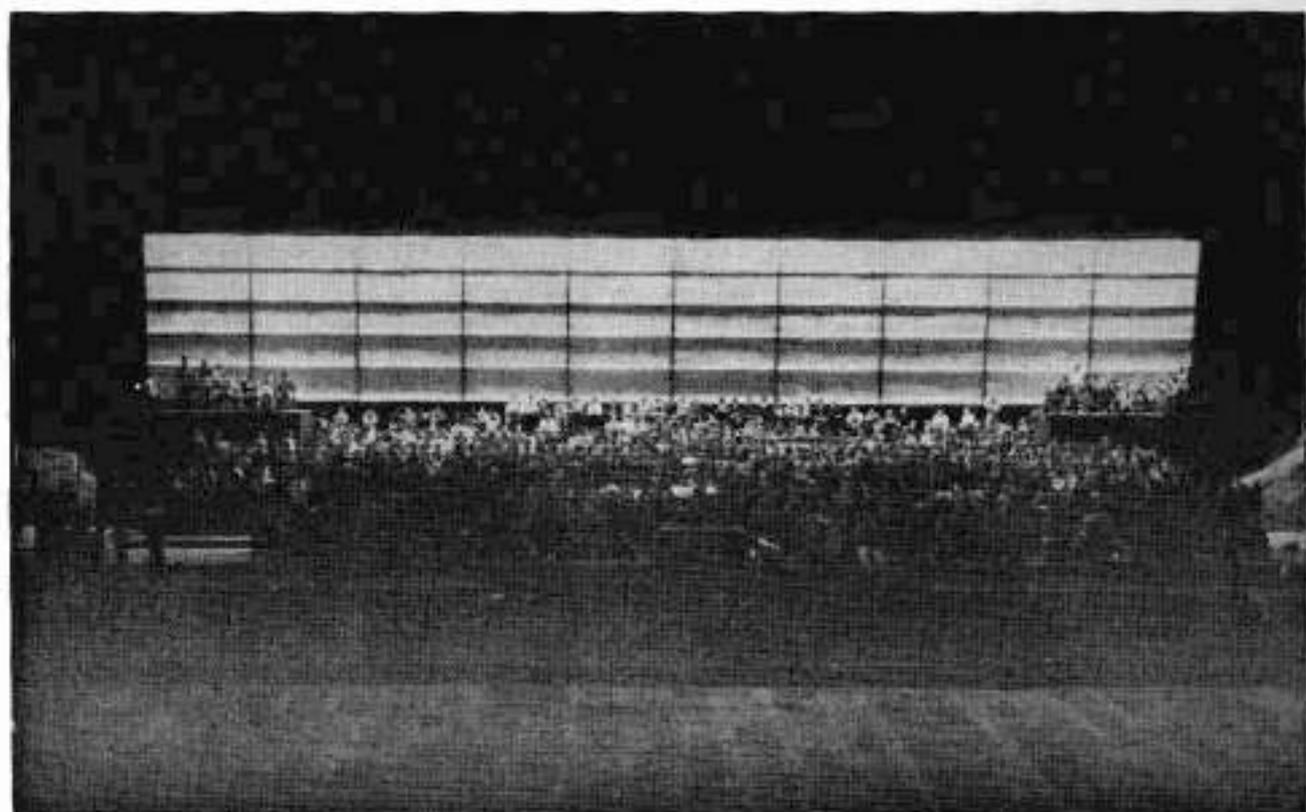
TOTAL DE LOS CONCIERTOS REALIZADOS (1940 - Abril 1951)

Ciclo de Extensión Musical: 210. — Fuera de Ciclo: 204.
Total: 414.

Mendoza: 368. — San Luis: 18. — Mercedes (San Luis): 3.
San Juan: 9. — San Rafael: 4. — Rivadavia: 1.
La Rioja: 1. — Catamarca: 1. — Buenos Aires: 9.



Vista del Teatro Grigo Parque General San Martín, Mendoza. Su capacidad para 40.000 espectadores y la belleza del lugar prefirieron a la realización del "Canto a San Martín" su espléndido concurso.



Escenario del Teatro Griego. Parque General San Martín, México, en el que se ubicaron los mecen corales y orquestales que interpretaron "El Canto a San Martín".

DETALLE DE LOS ACTOS REALIZADOS

Setiembre 1950 - Abril 1951

1950

- 11-IX-1950: CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA, ofrecido a los alumnos del Instituto del Trabajo. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta de Cámara de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Aquiles Romani. Concierto en re menor, para 2 violines y orquesta, de J. S. Bach (solistas: Roque Citro y Ferruccio Cattelani); Suite Argentina (A. Williams); Pequeña Música Nocturna (Mozart).
- 16-IX-1950: CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA, en adhesión a las Jornadas Sarmientinas. Teatro Estornelli, San Juan. Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Nacional de Cuyo (Profesores: Roque Citro, Ferruccio Cattelani, Aquiles Romani, Luis M. Pontino) y Herta B. de Kovacevich (piano). Sonatas de Haydn y Mozart (piano); Obras de Turina, Borodin, Grieg (Tres piezas para cuarteto) y Cuarteto op. 95 en fa menor (Beethoven).
- 19-IX-1950: CONCIERTO SINFÓNICO, en agasajo de los Congresales del Primer Congreso Argentino-Chileno de Contraternidad. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Juan Constantinesco. Obras de Smetana (Obertura de "La novia vendida"), Grieg (Primera serie de "Blanca-Nieves"), Wagner (Preludio de "Parsifal") y Franck (Sinfonía en re menor).
- 29-IX-1950: CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA. Acto cultural de la Sociedad Goetheana Argentina, Grupo Mendoza. Salón de los Espejos del Plaza Hotel, Mendoza. Cuarteto de cuerdas de la Universidad Nacional de Cuyo (Roque Citro, Ferruccio Cattelani, Aquiles Romani, Luis M. Pontino). Obras de Mozart (Cuarteto N° 6) y Haydn (Cuarteto N° 68).
- 30-IX-1950: CONCIERTO OCT. Presentación de la violinista Leonora Valesby. Teatro Independencia, Mendoza. Al piano: Luis La Via. Obras de J. S. Bach (Sonata en mi mayor), Mozart (Sonata N° 15, en si bemol mayor, I. K. 454) y Beethoven (Sonata N° 9, en la mayor, op. 47).
- 5-X-1950: CONCIERTO OCT. en conmemoración del segundo Centenario de la muerte de Juan Sebastián Bach. Recital de órgano a cargo de Enrique D. Gelusini. Basílica de San Francisco, Mendoza. (Preludio y fuga en la menor, Tres Preludios de Coral, Preludio y Fuga en sol mayor, Sonata N° 2 en do menor, y Terceta y Fuga en fa mayor).

- 7-X-1950: CONCIERTO CCIII. Recital de flauta a cargo del Prof. José Habschied. Teatro Independencia, Mendoza. Al piano: Julio Perceval. Obras de G. Fagor (Sonata), Mozart (Andante en do mayor), J. S. Bach (Sonata N° 2, en sol bemol mayor), Roussel, Hristich-Habschied, Eltler, Galino, Déclard-D'Harcourt y Piatou (Sonata).
- 11-X-1950: CONCIERTO CCIV. Presentación del violonchelista Emiliano Emiliani. Teatro Independencia, Mendoza. Al piano: Carlos Alsina. Obras de Frescobaldi, Casadó, Haydn (Concierto en re mayor), Respighi (Adagio con variaciones), Moszkowski, Chopin-Platigorsky y Popper.
- 15-X-1950: CONCIERTO de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Salón de Actos, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Buenos Aires. Obras de César Franck (Sinfonía en re menor) y Eneaso (Primera Rapsodia Bamana). Director: Juan Constantinesco. Julio Perceval (Poema criollo, para piano y orquesta). Solista: Francisco Amicarelli. Director: el autor.
- 27-X-1950: CONCIERTO CCV, en conmemoración del Segundo Centenario de la Muerte de Juan Sebastián Bach. Teatro Independencia, Mendoza. Recital de piano a cargo de Francisco Amicarelli: Partita N° 2 en do menor. Tocata en sol mayor, Fantasía y fuga en la menor, Concierto Italiano; transcripciones de obras originales para órgano por Ferruccio Busoni: Cuatro Preludios de Coral, Preludio y Fuga en re mayor.
- 10-XI-1950: CONCIERTO CCVI. Recital de órgano a cargo de Ricardo Miravet. Basílica de San Francisco, Mendoza. Obras de Gabrieli, Frescobaldi, Zupoli, Proberger, Buxtehude, Bach, Viraldi-Bach (Concierto en sol mayor) y J. S. Bach (Tres Preludios de Coral y Preludio y Fuga en sol mayor).
- 12-XI-1950: CONCIERTO. Recital a dos pianos a cargo de los profesores Francisco Amicarelli y Luis La Via, auspiciado por el Club Universitario. Teatro Independencia, Mendoza. Obras de Brahms (5 valsos, op. 39 y Variaciones sobre un tema de Haydn); Chabrier (Tres valsos románticos), Arensky (Suite op. 15), Aguirre-Montés (Ilueña y Gato) e Infante (Danzas andaluzas).
- 18-XI-1950: CONCIERTO, a cargo del Cuarteto de cuerdas de la Universidad Nacional de Cuyo. Patio de la Escuela Normal de Rivadavia, Mendoza. (Roque Citro, Ferruccio Cattelani, Aquiles Romani y Luis M. Pontino). Obras de Haydn, Mendelssohn y Dvorak.
- 21-XI-1950: CONCIERTO DE MÚSICA ARGENTINA, en adhesión al Congreso Regional de Historia del Libertador (Sección Juvenil). Teatro Independencia, Mendoza. Programa a cargo de alumnos de la Escuela Superior de Música. Obras de Gil (Sonatina), violín: Miguel B. Puebla, piano: Enrique Gelusini; Aguirre, López Buchardo y Gimuzera (Enrique Gelusini) y Gimuzera (Tres piezas criollas

- para cuarteto de cuerdas), violines: Miguel B. Puebla y Lucas F. Sánchez, viola: Angel M. Nieto y violonchelo: Carlos A. Pontino.
- 22-XI-1950: CONCIERTO. Audición a dos pianos por la Radiodifusora LV6, Mendoza, con motivo del Día de Santa Cecilia, Patrona de la Música. Profesores Luis La Via y Francisco Amicarelli. Obras de Brahms, Arensky y Aguirre.
- 23-XI-1950: CONCIERTO. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, en adhesión a las Jornadas del Congreso Regional Summartiniano. Liceo Militar "General Espejo", Mendoza. Director: Julio Perceval. Obras de Haydn (Sinfonía "Londres", N° 7, en re mayor), López Buchardo (Nocturno y Campesía), Williams-Perceval (Huella y Gato) y Wagner (Idilio de Sigfrido, Obertura de la ópera "Los Maestros Cantores").
- 24-XI-1950: CONCIERTO EXTRAORDINARIO. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, en adhesión al Día de Santa Cecilia, Patrona de la Música. Teatro Independencia, Mendoza. Director: Juan Constantinesco. Solista: Florencia Rosa Peláiz. Obras de Mozart (Obertura de la ópera "Las bodas de Figaro" y Concierto en re menor, para piano y orquesta, L. K. 466), José María Castro (Concierto Grosso), Debussy (Nubes y Fiestas, de los "Nocturnos") y Mendelssohn (Sinfonía "Italiana", N° 4, en la mayor, op. 90).
- 17-XII-1950: PRIMER CONCIERTO EXTRAORDINARIO, en adhesión al Congreso Nacional de Historia del Libertador General San Martín. Salón de los Espejos, Plaza Hotel, Mendoza. Programa de música instrumental de cámara. Obras de Weber (Trío en sol menor, op. 63 y Adagio del Concierto para fagot); Honegger (Danza de la cebra); Hindemith (Sonatina canónica para dos flautas, op. 31 N° 3); Debussy (Siringa, y Sonata para flauta, viola y arpa). Solistas: Francisco Amicarelli y Alberto Vázquez, piano; Angel S. Martucci y José Habschied, flauta; Luis Mario Pontino, violonchelo; Gerardo Haase, fagot; Aquiles Romani, viola y Laura Manghi, arpa.
- 19-XII-1950: SEGUNDO CONCIERTO, en adhesión al Congreso Nacional de Historia del Libertador General San Martín. Iglesia de la Compañía de Jesús, Mendoza. Obras de Juan Sebastián Bach: *Schlage doch, gewinschte Stunde*, Cantata N° 53, para contralto, orquesta de arcos, campanas y órgano; Fragmentos de "La Pasión según San Mateo"; *Ich will dir mein Herz schenken*, N° 19, aria; *Erkenne mich mein Hüter*, N° 21, coral; *Bin ich gleich von dir gewichen*, N° 48, coral; *Aus Liebe will der Heiland sterben*, N° 58, aria, — *Höchster, alles was ich habe* (aria) e *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, Cantata N° 56, para baritono, dos voces, orquesta de arcos y órgano. Solistas: Carmela Giuliano, contralto; Nilda Hofmann, soprano; Angel Matello, baritono; Angel S. Martucci, flauta; Julio Perceval, órgano y continuo; los Madriguistas de Mendoza (diri-

gidos por Luis Castellazzi) y la Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música.

- 21-XII-1950: TERCER CONCIERTO, en adhesión al Congreso Nacional de Historia del Libertador General San Martín. Salón de los Espejos, Plaza Hotel, Mendoza. Audición de Música vocal. Obras de Castelnuovo-Tedesco, Falla, Ginastera, Granados, Gunstavino, Händel, Marcello, Mascagni, Mozart, Perceval (Aria del Mar, y Monólogo de El Ande, de "El Canto de San Martín"), Pergolesi, Respighi, Schubert, Stradella y Vives. Solistas: Nilda Hofmann, soprano; Carmela Giuliano, contralto; Humberto di Toto, tenor; Angel Mattiello, baritono; Angel S. Martocci, flauta; al piano: Emilio Dublano, José Miguel Aulicini; Coro de niños del Colegio Don Bosco de San Juan, Director: José Chiesa.
- 30-XII-1950: CONCIERTO CORAL-SINFÓNICO. Estreno de "El Canto de San Martín", para solistas, coro y orquesta. Poema de Leopoldo Marechal, Música de Julio Perceval. Acto de clausura de la Universidad Nacional de Cuyo en adhesión al Congreso Nacional de Historia del Libertador General San Martín, realizado en el Teatro Griego, Parque General San Martín (Mendoza), con asistencia del Excmo. Señor Presidente de la Nación, General Juan Perón y de su Excmo. esposa, Señora Eva Perón, autoridades nacionales y provinciales. Solistas: Nilda Hofmann, soprano; Carmela Giuliano, contralto; Humberto di Toto, Carlos Guati y Virgilio Tavini, tenores; Angel Mattiello, baritono y Felipe Romito, recitado (en el papel de Cronista). Orquestas: Orquesta Estable del Teatro Colón de Buenos Aires y Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. (Director estable: Jean Constantinesco). Coros: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Buenos Aires (Director: Manuel Gómez Carrillo); Universidad Nacional de La Plata (Director: Rodolfo Kubik); Universidad Nacional de Córdoba (Director: Alberto Grandi); Universidad Nacional de Tucumán (Director: Luis Castellazzi); Teatro Argentino de La Plata (Director: Carlos Burardi); Teatro Colón de Buenos Aires (Director: Rafael Terragnolo); Coro de niños del Colegio Don Bosco de San Juan (Director: José Chiesa) y Coro de niños de las Escuelas de la Ciudad de Mendoza. Director de Escena: Felipe Romito; Director de Coros: Luis Castellazzi; Director de la obra: Julio Perceval.

1951

- 15-I-1951: ACTO INAUGURAL DE LA ESCUELA DE VERANO PARA MAESTROS. Teatro Independencia, Mendoza. Palabras del Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, Dr. I. Fernando Craz; Disertación del Excmo. Señor Ministro de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Julio César Avanza Aguirre, J. (Cinco Tristes, op. 17); Chopin (Siete Preludios), Piano: Prof. Luis La Via; Debussy (Sonata

para flauta, viola y arpa), Profesores: José Habschied, Aquiles Romani y Laura Manghi.

- Enero
- Febr. 1952: CURSO (12 CONFERENCIAS) SOBRE MÚSICA PRIMITIVA Y FOLKLÓRICA AMERICANA, a cargo del Prof. Dr. Francisco Curt Lange, Director del Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo.
- 9-II-1951: CONCIERTO CORAL. Coro de alumnas de la Escuela de Verano para Maestros, Curso de Canto Coral, a cargo de la Profesora Srta. Graciela Patiño Andrade. Salón de Actos del Colegio Nacional Agustín Álvarez, Mendoza. Obras de Athos Palma, Emilio Dublano, Gilardo Gilardi, Vicente Forte, Carlos Gunstavino, Julio Perceval, Carlos López Buchardo y Graciela Patiño Andrade.
- 9-III-1951: CONCIERTO SINFÓNICO EXTRAORDINARIO, con motivo de la clausura de los cursos de la Escuela de Verano para Maestros. Teatro Independencia, Mendoza. Director: Jean Constantinesco; Solista: Enrique Gelusini. Obras de Weber (Obertura de "El Cazador furtivo"), Grieg (Concierto en la menor, op. 16), López Buchardo (Campera de las "Escanas Argentinas") y Mendelssohn (Sinfonía "Italiana", N° 4, op. 90).
- 27-III-1951: PRIMER CONCIERTO SINFÓNICO DEL CICLO DE DIFUSIÓN CULTURAL. Teatro Independencia, Mendoza. Director: Jean Constantinesco; Solistas: José Habschied, flauta y Gerardo Haase, fagot. Obras de J. S. Bach (Suite en si menor para flauta y orquesta de arcos); Mozart (Concierto en si bemol mayor, I, K. 191, para fagot y orquesta); J. M. Castro (Obertura para una ópera cómica) y Dvorak (Sinfonía N° 5, op. 95, "Del Nuevo Mundo").
- 28-III-1951: CONCIERTO A 2 PIANOS con motivo de la entrega de diplomas a los alumnos egresados de los años 1949-50, Instituto del Trabajo, Universidad Nacional de Cuyo, Teatro Independencia, Mendoza. Discurso del Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, Dr. I. Fernando Craz. Solistas: Juan F. Salomón y Alberto Vázquez. Obras de Gran (Variaciones y fuga sobre un tema catalán), Gaito-Montés (Pumpenita), y Gunstavino (Balletito y Gato).
- 29-III-1951: CONCIERTO a cargo de Enrique Gelusini, piano, Salón Blanco de la Casa de Gobierno, San Luis. Obras de J. S. Bach (Preludio y fuga en sol mayor), Chopin (Balada en la bemol), Liszt (Suspiro), Albéniz (El Puerto) y Ginastera (Tres danzas argentinas).
- 11-IV-1951: SEGUNDO CONCIERTO SINFÓNICO DEL CICLO DE DIFUSIÓN CULTURAL. Teatro Independencia, Mendoza. Director: Julio Perceval; Solista: Lucía Thomé. Obras de Gran (Serie de Gloas y Romanzas), J. S. Bach-Ormandy (Dos Corales), J. S. Bach (Concierto en re menor, para piano y orquesta), Wagner (Preludio y Muerte de Isolda, de "Tristán e Isolda" y Preludio del tercer acto de "Lohengrin"),

Strawinsky (Segunda pequeña suite), Lindow (Tabaquera de música, op. 32) y Drangosch (Obertura Criolla).

26-IV-1951: TERCER CONCIERTO SINFÓNICO DEL CICLO DE DIFUSIÓN CULTURAL. Teatro Independencia, Mendoza. Director: Juan Constantinesco. Obras de Bealms (Sinfonía N° 1, en do menor, op. 68), Ginastera (Obertura para el "Fausto criollo"), Granados (Tres danzas españolas) y Ravel (La Valse).

29-IV-1951: CUARTO CONCIERTO SINFÓNICO DEL CICLO DE DIFUSIÓN CULTURAL. Teatro Independencia, Mendoza. Director: Dr. Carlos Floriani; Solista José Puglisi. Obras de Gluck (Obertura de "Alceste"), Haydn (Concierto en re mayor para violonchelo y orquesta), Calzadilla (Concierto en do menor, para violonchelo y orquesta) y Tchaikowsky (Sinfonía N° 5, en mi menor, op. 64).

INDICE

TEMAS ARGENTINOS Y AMERICANOS

	Pág.
GRENÓN, P. PEDRO - CÓRDOBA	
<i>Nuestra primera música instrumental - Segunda edición, revisada, aumentada y provista de un prólogo de Francisco Curt Lange - (Primera Parte)</i>	11
LANGE, FRANCISCO CURT - MENDOZA	
<i>Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro (1869) - El ambiente musical en la mitad del segundo Imperio (Segunda Parte)</i>	97
MENDOZA, VICENTE T. - MÉXICO, D. F.	
<i>La música Otomí - Una investigación en el Valle del Mezquital, 1936 (Primera Parte)</i>	351

TEMAS EUROPEOS

SCHRADE, LEO - NEW HAVEN, CONNECTICUT	
<i>Heinrich Schütz y Johann Sebastian Bach en la liturgia protestante</i> ..	533
JOLLES, HENRY - PARÍS	
<i>Cómo interpretar a Bach</i>	560
SUBIRÁ, JOSÉ - MADRID	
<i>Bach en España</i>	564

INFORMACIONES

<i>Conciertos realizados por la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo</i>	571
---	-----

Reg. N° 112515